

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 8, n. 2

dicembre 2019

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 8, n. 2
dicembre 2019

direttore **Alessandro Pontremoli**
vicedirettore **Antonio Pizzo**

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino
Alessandro Pontremoli Università degli Studi di Torino
Kris Salata Florida State University
Annamaria Sapienza Università di Salerno
Carlo Sini Università degli Studi di Milano
Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani
Edoardo Giovanni Carlotti
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli
Annamaria Sapienza

segreteria di redazione

Giacomo Albert, Emanuele Giannasca,
Leonardo Mancini, Matteo Tamborrino

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2019 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN PDF 978-88-31978-94-1

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis8-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 8, 2 (dicembre 2019)

EDITORIALE

- Ancorati alla traccia
Alessandro Pontremoli 5

SAGGI

- L'Italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd
Antonio Attisani 7

- Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies
Il caso di *Jackie the Baboon*
Laura Budriesi 31

- Danza e museo, un'osmosi culturale
Jérôme Bel al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci
Gaia Clotilde Chernetich 55

- Il *Bildungsroman* di August Bournonville
Studi di danza e identità in movimento
Rita Maria Fabris 67

PUNTI DI VISTA

- Festival, Antenne del contemporaneo
Una giornata di riflessione tra studiosi e operatori della danza in Italia
Fabio Acca 89

- Tracce di un'esperienza, memoria di uno spettacolo
Cosa resta di *Café Müller* di Pina Bausch nei ricordi degli spettatori
Susanne Franco 103

- Il pubblico del festival Torinodanza (2018)
Teorie, rilevamento e prospettive di ricerca
Emanuele Giannasca 135

LETTURE E VISIONI

Eimuntas Nekrošius. Echi di un'eredità teatrale 157
Aurora Egidio

La questione autoctona e l'eredità coloniale del Canada.
Appunti su *Kanata*, di Robert Lepage 167
Grazia D'Arienzo

RICEVUTI E IN LETTURA 175

ABSTRACTS 179

GLI AUTORI 183

MIMESIS JOURNAL BOOKS 187

Ancorati alla traccia

Editoriale

Alessandro Pontremoli

Antonio Attisani nel precedente fascicolo di «Mimesis Journal» si congedava dalla direzione scientifica della rivista con un editoriale dal titolo *MJ, chi va e chi viene, occhi diversi*, nel quale, tracciatane brevemente la storia e le coordinate culturali, faceva il consuntivo di otto anni di prezioso e rigoroso lavoro editoriale.

Dal presente numero assumo la direzione della rivista, certamente con «occhi diversi», ma con il medesimo senso di responsabilità di chi mi ha preceduto. Le linee guida che hanno originato la rivista (e che ho condiviso fino ad oggi come membro del comitato editoriale), sintetizzate dalle parole chiave di apertura e pluralismo, saranno rispettate come uno stile consolidato e ormai riconoscibile all'interno della comunità scientifica.

Dal punto di vista degli orientamenti della ricerca, la rivista si colloca con evidenza e continuità all'interno di un paradigma metodologico che, pur aperto alla dimensione interdisciplinare, intende, anche in questa nuova fase, trarre ampio giovamento dai frutti della nostra teatrologia, apprezzata e riconosciuta nel mondo.

Nelle acque turbinate dell'attuale università italiana, la rivista non è ancora approdata al porto della Classe A, ma tutta l'équipe che la sostiene sta lavorando per raggiungerlo, anche se questa non è, allo stato attuale, che una, e non la più importante, delle priorità. Fra queste ultime certamente prevale il desiderio di offrire uno spazio di pubblicazione per i giovani studiosi che, nonostante l'ampio patrimonio formativo e la competenza acquisita, devono pazientare molto, oggi, per superare i complessi e dolorosi riti di iniziazione della carriera universitaria. Ad essi si intende garantire, attraverso la rivista, un confronto proficuo anche con la generazione accademica cui appartengo, che si trova oggi a sostenere una disciplina sempre più residuale all'interno dei corsi di studio, ma in realtà assolutamente centrale nel rivelare, nei più disparati contesti sociali e culturali, quanto le pratiche oggetto delle nostre ricerche e dei nostri saperi abbiano a che fare col futuro della convivenza civile e con le complesse trasformazioni sociali del presente.

Per questo motivo, pur mantenendo la consuetudine di una focalizzazione tematica sulle problematiche del secolo breve e sul presente del teatro, si cercherà di allargare la prospettiva della ricerca accogliendo carotaggi ed esplorazioni dello spettacolo del passato, per una ricostruzione delle diverse culture storiche della rappresentazione.

Scritture molteplici della performance, dunque, e disponibilità a mettere in campo nuove cassette degli attrezzi per un confronto sempre serrato fra diversi approcci metodologici.

Per evitare il rischio di quella «zuppa immangiabile» che Attisani paventa come esito dell'impressionismo proprio degli studi postmoderni, basterà rimanere fedeli alla ricca matrice storiografica della nostra tradizione di studi, sempre aperta alle molte sollecitazioni teoriche, ma rigorosamente ancorata alla materialità della traccia storica e all'assunto che fa della storia dello spettacolo, tanto di quella della contemporaneità quanto di quella del passato, una storia di relazioni e non di oggetti.

L'Italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd

Antonio Attisani

*A tre amici diversamente mejercholdiani:
Mario Biagini, César Brie e Elio De Capitani.*

Mejerchol'd è l'incarnazione di un atteggiamento verso il teatro in rapporto al quale si può ripercorrere criticamente tutto il XX secolo. Le sue vicissitudini ci insegnano come l'arte della scena sia stata caratterizzata dalla vittoria di una concezione del teatro come lettura e illustrazione del testo e della regia come mediazione, controllo inflessibile della complessità che i diversi elementi dello spettacolo vanno a costituire. Con Mejerchol'd, invece, il riconoscimento e il rispetto per quella complessità trovano riscontro in una radicale autonomia della creazione scenica, intrecciandosi all'idea di una relazione responsabile e creativa che si deve stabilire tra il corpo collettivo della compagnia teatrale, da una parte, e l'opera (o i materiali drammaturgici di partenza) e il pubblico dall'altra. Ciò perché Mejerchol'd mette l'accento sulla coscienza che la creazione teatrale avviene in un tempo e uno spazio molto diversi da quelli che costituivano il contesto generativo dei suoi materiali d'origine. Oggi, con la progressiva rivalutazione di questa prospettiva, Mejerchol'd appare non solo come la divinità tutelare di un teatro d'autore, ma come il nome di un laboratorio teatrale le cui ipotesi, esperienze e risultati risultano ancora fertili nella prospettiva del lavoro da fare, cioè di quel teatro inedito di cui il mondo contemporaneo avverte il bisogno.

Mettere Mejerchol'd al centro della riflessione sul divenire del teatro significa anche prendere in considerazione la dialettica, e spesso l'opposizione inconciliabile, tra quelle due prospettive, o meglio *funzioni*, per constatare come la prima – la “messa in scena di un testo”,¹ opposta a quell'altra opzione che viene designata con

¹ La regia si è affermata in quanto capacità di penetrare e fare propria una scrittura fino alle estreme conseguenze, ma sempre trovando la ragione delle proprie scelte *nel* testo drammaturgico. Per una eccellente sintesi e una ricostruzione del dibattito sulla regia, vd. il saggio di Umberto Artioli, *Le origini della regia teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, dir. da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II: *Il grande teatro borghese – Settecento-Ottocento*, Einaudi, Torino 2000. Si tratta del primo volume della *legenda maior* della teatrologia, elaborata dal gotha degli studiosi di teatro italiani, il cui primo volume è dedicato a *La nascita del teatro moderno – Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino 1999.

lo stesso nome di “regia” pur essendo qualcosa di molto differente – sia ancora dominante. Non è questione, però, di muovere guerra alla regia di illustrazione e di critica, poiché essa è legittimata da una pratica sociale diffusa, dunque ha una propria comprovata utilità, ma piuttosto di fare uno sforzo collettivo tanto sul piano delle pratiche quanto su quello delle ricerche teoriche per corroborare la dimensione poetica nel lavoro teatrale contemporaneo. Ciò comporta un atteggiamento che si potrebbe definire “mejercholdiano” e non “mejercholdista”, ovvero non derivante da una fedeltà letterale, legata a gusti passeggeri o a manifesti ideologici e limitata a piccole novità di confezione.

Con questa premessa sarebbe interessante sia rileggere la biblioteca mejercholdiana in modo da arricchire una tale prospettiva euristica, sia seguire una doppia direzione di ricerca, da una parte sottolineando come l'Italia, con la sua cultura, le sue città, i suoi luoghi naturali e infine i suoi attori abbia costituito per Mejerchol'd un punto di riferimento non secondario, e d'altra parte per verificare come e quando in Italia, tanto nel segno della conoscenza quanto in quello dell'ignoranza, dell'accoglimento o del rifiuto di Mejerchol'd, il teatro contemporaneo abbia concepito il lavoro dell'attore e della messa in scena in una dimensione d'“autore”, indipendente rispetto al sistema della lettura e della mediazione ideologica. Bisogna aggiungere in proposito che il vaglio critico è appena cominciato e qui non se ne può dare che una schematica anticipazione.²

«Se dopo la mia morte vorrete scrivere qualcosa sul mio conto,
non state a scovare le mie contraddizioni,
ma cercate piuttosto
un legame comune in tutto quello che ho fatto,
anche se io stesso, lo ammetto, non riesco
a vederlo ben chiaro.»
V. E. Mejerchol'd³

Ebbene, studiando ciò che associa il suo nome all'Italia⁴ si scopre uno di questi

² Il presente articolo costituiva l'intervento dell'autore al convegno «Meyerhold – La mise en scène dans le siècle», a cura di Béatrice Picon-Vallin, CNRS, Paris 2001. Mentre chi scrive si è concentrato sul tema della presenza dell'«Italia in Mejerchol'd», Stefano Tomassini si è occupato del lemma «Mejerchol'd in Italia».

³ *Mejerchol'd parla* (dichiarazioni raccolte da Aleksandr Gladkov), in V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* (prima ediz. a cura di Giovanni Crino 1962), a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 350. L'affermazione del regista è riproposta da Angelo Maria Ripellino, nella pagina finale de *Il trucco e l'anima* (prima ediz. 1965), desumendola dal libro di ricordi di Gladkov, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy* (1961).

⁴ Pavel A. Markov (1879-1980), un protagonista della vita teatrale russa nella prima metà del XX secolo, afferma che dalla seconda metà del secolo precedente la «cultura teatrale italiana» ha esercitato una profonda influenza sul teatro russo. In particolare le tournée dei «grandi tragici» Rossi,

legami comuni, ovvero quali sono le idee che l'autore (ché tale bisogna considerarlo, se non "uomo di teatro", poiché quella di "regista" è nel suo caso una definizione riduttiva) riceve, prende o elabora a partire da questo vasto bacino dell'immaginario chiamato Italia e come tali idee risultino fondamentali nello sviluppo della sua poetica, nonostante siano in parte invisibili a lui stesso, come confessa nella citazione.

Evocare la presenza e il "funzionamento" dell'Italia nell'opera di Mejerchol'd significa porre la questione della sua conoscenza diretta del Paese, con i suoi autori e le diverse personalità, poi verificare le sue letture e conoscenze indirette e infine, ma più importante, concentrarsi sulla elaborazione originale di alcune categorie poetiche e teoriche che lui stesso colloca, più o meno esplicitamente, sotto il titolo dell'Italia. A questo proposito occorre dire che gli scritti in lingue occidentali di e su Mejerchol'd non rendono pienamente giustizia dei suoi legami, liberi e profondi al tempo stesso, con l'Italia, fatto che impone la necessità di nuove ricerche d'archivio.

Uno dei dati da considerare è certamente costituito dai suoi tre viaggi in Italia. In proposito bisognerà riesaminare molti documenti ancora poco o punto studiati, ma quelli già accessibili offrono numerosi spunti di riflessione. Si può cercare di comprendere, per esempio, quale sia il rapporto tra le fasi del suo pensiero e i luoghi che sceglieva di visitare, a cominciare dalle città di Milano, Firenze e Roma. Ciò giusto per una prima approssimazione, dato che pare esistano anche testi e testimonianze che permettono di evocare le sue riflessioni su Venezia, il lago Maggiore, Sorrento o le due settimane trascorse a piedi tra gli Appennini.

Nel suo primo viaggio in Italia, 1902, intrapreso alla vigilia della sua esperienza di regista e direttore di compagnia a Kerson, Mejerchol'd visita il lago Maggiore e Milano. Nella sue pagine (un breve articolo per il «Kurier») Milano è descritta come una città moderna, "elettrificata", industriale e proletaria, eletta da migliaia di russi a propria patria provvisoria, soprattutto a causa della grande tradizione operistica che lì trova il suo centro. Bisognerà soffermarsi su quella descrizione di un sentimento simile a quello di F. T. Marinetti, secondo il quale lo stesso futurismo sarebbe stato inconcepibile senza il quadro fornito da realtà urbane come Milano e (e!) Parigi. Milano è per Mejerchol'd uno scenario popolato dalle figure della rivoluzione, già

Salvini e Duse avrebbero lasciato «una traccia incancellabile nelle principali figure del teatro russo» (cfr. P. A. Markov, *I rapporti italo-russi nel teatro drammatico*, «Rassegna sovietica», 1, 1968, pp. 188-204). Markov, anche in questo articolo del 1968 scritto per una rivista italiana, mostra una certa diffidenza nei confronti di Mejerchol'd, definisce il suo stile «intimistico» e accenna al suo interesse per la Commedia dell'Arte, rivalutata però dal regista nell'ambito di un «gioco limitato ed estetico, completamente distaccato dalla vita». Riguardo alla controversia su Goldoni e Gozzi, Markov stigmatizza l'interesse di Mejerchol'd per il secondo e conclude che per fortuna essa «negli anni del potere sovietico [...] trovò un solido terreno per poter essere risolta giustamente» a favore di Goldoni, autore rilanciato da Stanislavskij in veste di attore e di regista.

iniziata, del XX secolo. Il neoregista è molto colpito dai personaggi che incontra, dalle relazioni tra loro e la scena urbana, anche nel quadro dell'azione culturale del movimento socialista, che gli appare come l'unica possibilità, per i lavoratori, di appartenere alla modernità senza rappresentarne solo l'aspetto di maggiore abbruttimento.⁵ Le idee che mette a fuoco fino da questo che è il suo primo viaggio fuori della Russia sono molto significative per diversi motivi. Ha meno di trent'anni e sta attraversando un momento di maturazione ideologica e poetica, sta decidendo cosa fare della propria vita. Si può notare, per esempio, come già si manifesti in lui quel bipolarismo che caratterizzerà tutte le sue posizioni teoriche, soprattutto quello tra natura e realtà metropolitana (la *polis* contemporanea), la prima considerata come nutrimento dell'anima, luogo delle radici e dell'essere, e la seconda come arena della socialità, del divenire e dell'azione. Tale bipolarismo prenderà poi il nome di «grottesco» nella sua pronuncia poetica, indicando un procedimento di composizione definito come «ricostruzione (per deformazione) della natura».⁶

⁵ Mejerchol'd citerà questo articolo nel 1917 per provare la propria simpatia di vecchia data per il proletariato e il movimento socialista. Lo si trova in italiano fino dalla prima edizione de *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino [Giorgio Kraiski], Editori Riuniti, Roma 1962, alle pp. 266-269.

⁶ È il caso di dare fin dall'inizio la definizione più completa del termine chiave: «*Grottesco*: è un eccesso premeditato, una ricostruzione (uno sfigurare) la natura, un accostamento di oggetti che sarebbe ritenuto impossibile tanto in natura che nell'esperienza quotidiana, con una decisiva insistenza sul lato sensibile e materiale della forma in tal modo creata. In assenza di questa insistenza, che manifesta il processo di ricostruzione (e di composizione nell'ordine dell'immaginario), il grottesco è solo una chimera. Nel campo del grottesco si realizza la sostituzione alla composizione prevedibile di una composizione esattamente contraria, o l'aggiunta di alcuni procedimenti conosciuti, adatti alla rappresentazione di oggetti contrari a quello cui si applica il procedimento della parodia.

Il teatro, in quanto combinazione extra-materiale di fenomeni naturali temporali, spaziali e numerici che costantemente contraddicono la nostra esperienza quotidiana, è nella propria essenza stessa un esempio di grottesco. Nato dal grottesco del rito mascherato, il teatro crolla immancabilmente quando si compie il pur minimo tentativo di sottrargli il grottesco, suo principio costitutivo.

In quanto carattere fondamentale del teatro, il grottesco esige per esistere una inevitabile ricostruzione di tutti gli elementi esterni introdotti nella sfera teatrale, compreso l'elemento umano che gli è necessario e che esso trasforma in attore anche a partire da una personalità piccoloborghese.

Questa trasformazione ha lo scopo di preparare l'elemento sensibile e materiale della combinazione extra-naturale del grottesco ed esclude, tra le abilità sceniche dell'attore, tutta una serie di loro manifestazioni in favore di un solo loro gruppo ben determinato, destinato a fare occupare al singolo attore un luogo teatrale preciso e a metterlo in condizione di esercitare una precisa funzione. *L'emploi* [l'impiego dell'attore in una distribuzione, il suo compito specifico, ndr] è il posto che occupa l'attore in funzione di alcune coordinate fisiche richieste dall'interpretazione più completa e più precisa di una determinata classe di ruoli in rapporto a funzioni sceniche esattamente definite». (V. Mejerchol'd, *Ecrits sur le Théâtre* – tomo II: 1891-1917, trad., préf. et notes de B. Picon-Vallin, La Cité-L'Age d'Homme, Lausanne 1975, p. 84-85). Così Mejerchol'd in una fondamentale glossa a *L'emploi de l'acteur* (1922), testo in pratica dedicato alla logica della «distribuzione» dei ruoli secondo il tipo d'attore, scritto assieme a Valeri M. Bebutov (1885-1961), uno dei suoi principali collaboratori. Degno di nota il fatto che Mejerchol'd avesse polemizzato con Bebutov nel 1911 giusto a proposito del grottesco, cosa che

Il secondo viaggio, del 1910, si svolge mentre lavora per i teatri imperiali, presso i quali sta per allestire il *Don Giovanni* di Molière trasformandolo in una commedia-balletto che oggi definiremmo in stile *dark*, ma che si ispirava molto al *bunraku* giapponese. A Firenze Mejerchol'd non riesce a incontrare Gordon Craig, a sua volta impegnato nella preparazione dell'*Amleto* per il Teatro d'Arte di Stanislavskij, ma visita il suo teatro-laboratorio, l'Arena Goldoni. Quindi, dopo due settimane di escursione a piedi sulle montagne, è a Venezia e manca di qualche giorno la già mitica manifestazione futurista di Marinetti, Boccioni e Russolo. Ne sente parlare, ovviamente, e ne riferisce in una lettera.

La fase che attraversa al momento della sua terza visita, nel 1925, è molto diversa. Ora non c'è più una rivoluzione da fare, ma il regime staliniano che l'ha soffocata e tradita. Sta preparando *Il revisore* e a Roma si muove sulle tracce di Gogol, o meglio cerca i segni (ancora una volta: italiani) tra i quali l'autore ha concepito *Le anime morte*. Di nuovo non riesce a incontrare Craig, l'uomo di teatro così ammirato, indubbiamente quello che sente più prossimo. Incontra però due russi molto diversi tra loro, ma che condividono un sentimento di disagio per ciò è divenuta l'Unione Sovietica: sono Vjaceslav Ivanov, l'ex anfitrione della Torre, lo straordinario laboratorio di alchimia teatrale del Dottor Dapertutto,⁷ e Maksim Gorkij, convalescente a Sorrento. La carriera di Mejerchol'd è al culmine, ma già si percepiscono i primi segni della fase seguente che comincerà con la prima del *Revisore*, anche a causa della progressiva disfatta di Trotskij – considerato a torto o a ragione come il più illustre dei suoi padrini – nonché delle rinnovate accuse di «misticismo» e gli attacchi di una critica che si fa interprete del regime contro le più fantasiose «deviazioni» ideologiche.

Bisognerà mettere in rilievo come nella percezione e descrizione dell'Italia contemporanea Mejerchol'd applichi, fino dalla prima volta, la propria filosofia del montaggio: la scelta dei luoghi e la loro “utilizzazione” nel proprio percorso individuale differisce molto, ad esempio, da quella di Stanislavskij, sia a Venezia che a Roma. Venezia è immediatamente per lui non una città da modernizzare brutalmente, come invocavano i futuristi, ma un luogo dello spirito, e di conseguenza è inconcepibile immaginarne una trasformazione fisica. Secondo le coordinate di ciò che giustamente è stato definito il suo «anarchismo mistico», il «cammino che conduce alla lotta»⁸ è concepito come qualcosa che si concretizza nella mente e

permette di affermare che questa definizione debba ritenersi molto ponderata e storicizzante, visto che è concordata tra i due.

⁷ Le conversazioni romane tra Mejerchol'd e Ivanov sono state oggetto di una comunicazione di Fausto Malcovati al convegno parigino. L'improbabile progetto di rivista di cui discussero il celebrato direttore del maggiore teatro sovietico e l'autore già esiliato è molto significativo del clima confuso e drammatico di quei giorni.

⁸ Nel gennaio 1906 si era tenuta l'assemblea di fondazione dell'associazione «Le fiaccole», nome di un

nella cultura della gente. A causa di questo atteggiamento filosofico il suo sentimento di Venezia è più simile a quello di Marinetti o di von Hofmannsthal⁹ che a quello di Stanislavskij. Bisognerà un giorno scrivere un lungo e gustoso capitolo sulla presenza di Venezia nella cultura russa del XIX e XX secolo, e naturalmente nell'opera di Mejerchol'd, a partire dalla sua visione dell'*Otello* in gioventù. La città lagunare nella quale Stanislavskij si approvvigiona di pezzi d'antiquariato veri e falsi per la messinscena del capolavoro shakespeariano,¹⁰ non ha nulla a che vedere con la Venezia trasfigurata delle maschere e dell'oscurità iniziatica che sarà

ambizioso progetto non solo teatrale dei simbolisti pietroburghesi. Vi aveva preso parte anche Maksim Gorkij, che nel proprio diario privato descrive Mejerchol'd con queste parole: «Temperamento di rivoltoso. // Come partecipare a questa rivolta? // I principi più generali, // Il teatro deve essere rivoluzionario, // Entusiasmo». Mejerchol'd, come sottolinea G. Abensour commentando i documenti d'archivio relativi all'episodio (in *Vsévolod Mejerchol'd ou l'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris 1998, p. 104 segg.), si sente «diviso» tra una definizione di rivoluzione in quanto conquista del potere alla quale dovrebbe seguire una rigenerazione della società e di rivoluzione intesa come capovolgimento che dovrebbe realizzarsi anzitutto sul piano culturale. L'«anarchismo mistico» propugnato da G. Culkov lo affascina e nel proprio diario Mejerchol'd ne parla in questi termini: «Qual è per me il valore del misticismo? È l'ultimo rifugio di coloro che sono in cammino e si rifiutano di inchinarsi davanti al potere della Chiesa, senza però perdere la loro fede di uomini liberi e in un mondo trascendente. Il misticismo è una prova ulteriore che il teatro può risolvere la questione religiosa; per quanto scura possa essere la tonalità di un'opera teatrale, il misticismo contiene un appello incontenibile alla vita [...] Il teatro deve dunque, secondo me, essere capace di strappare spettatori alla Chiesa e farli entrare nel proprio spazio, dove si produrrà l'illuminazione, la catarsi. In questo luogo l'anima in rivolta dell'uomo troverà il cammino che lo condurrà alla lotta» (V. E. Mejerchol'd, *Zapisnaja knizka*, Archivi letterari e artistici russi, Mosca, fondo 998, inventario 1, documento 193, ms., cit. da G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 105). A posteriori non si può non avvertire in questa concezione del misticismo una eco delle idee di S. Kierkegaard e di S. Weil, autori che ovviamente Mejerchol'd non conosceva, ma più in generale il dato da mettere in rilievo è che l'atteggiamento agnostico del russo non sprofonda mai in un materialismo greve e, al contrario, innesta l'*ethos* di trascendenza nell'azione culturale. In proposito molto ci sarebbe da dire circa la sua associazione terminologica di *illuminazione* e *catarsi*, per la quale è probabile che Mejerchol'd si riferisca in prima istanza a Schopenhauer, filosofo spesso citato nel successivo *Del teatro* (1913). Sul simbolismo pietroburghese vd. anche Claudine Amiard-Chevrel, *Les symbolistes russes et le théâtre*, L'Age d'Homme, Lausanne 1994.

⁹ Beninteso se si considera il versante malinconico e notturno delle diverse riflessioni marinettiane su Venezia, mentre non vi sono tracce in Mejerchol'd dell'irrisione goliardica che caratterizza i giovani futuristi. Per quanto riguarda von Hofmannsthal, invece, bisogna pensare al dramma *L'avventuriero e la cantante*, oppure, meglio ancora, all'incompiuto *Andrea o I ricongiunti*, dove Venezia è riproposta come una sorta di foresta incantata, popolata delle inquietanti figure proprie di un romanzo iniziatico.

¹⁰ «Dal momento che vidi Salvini, non finii più di sognare la parte di Otello. Ma dopo essere stato in viaggio a Venezia, il desiderio di interpretarla si fece quasi irresistibile. Andando in gondola lungo i canali, già sapevo che nella prossima stagione avrei interpretato la parte prediletta. Dalla mattina alla sera mia moglie e io correvamo per i musei di Venezia e cercavamo cose antiche, ricavavamo schizzi di costumi dagli affreschi, compravamo arredi per la messinscena, broccato, ricami e perfino mobili» (*La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino 1963, p. 200). Stanislavskij interpreta il ruolo di Otello nel 1896, dopo averlo visto da Ernesto Rossi e Tommaso Salvini e dopo avere eletto quest'ultimo come figura fondamentale del proprio pantheon e percorso di avvicinamento alla professione teatrale.

ricreata da Mejerchol'd con la complicità di Gozzi, di Hoffmann o di Blok, una Venezia che nella sua mente sembra – come si è talvolta detto – piuttosto una sorta d'immagine inconscia di San Pietroburgo.

In questo contrappunto si precisano già i suoi sì e i suoi no al futurismo, utilizza da lui come una lettura metaforica e metonimica insieme (perciò essenzialmente teatrale) della realtà, dunque come qualcosa da recuperare alla composizione artistica e non certo come un progetto politico di futuro, dunque ancora come rappresentazione grottesca i cui lati mostruoso e meraviglioso sono intrecciato nei medesimi soggetti, essendo l'uno costituito, per esempio, dalla mentalità borghese degenerata nella volgarità piccolo-borghese (come emerge dalle pagine su Milano) e l'altro dalle tracce concrete che una civiltà ha lasciato nelle città, nella cultura, nell'arte e persino nella gente. Tuttavia per farsi un'opinione su come l'immaginario italiano contribuisca a formare l'insieme delle sue concezioni teatrali, bisogna considerare anche altri elementi, come l'Italia trasfigurata con cui entra in contatto tramite la letteratura, poi l'Italia dei pittori e, non meno importanti, i suoi incontri con personalità come D'Annunzio, Boccioni e soprattutto Marinetti, ecc.¹¹ Il dato più significativo nell'articolazione della sua poetica è costituito dall'osservazione degli attori italiani, decisamente più acuta di quella formulata dagli iconoclasti futuristi e persino dal suo maestro, l'apostolo della verità teatrale Stanislavskij.¹²

¹¹ Una indagine puntuale sulle fonti italiane di Mejerchol'd, come si è detto, deve ancora essere svolta. È forse superfluo rimarcare che in quel contesto occorrerà repertoriare tutto ciò che Mejerchol'd conosceva di Marinetti e del futurismo, ma anche le sue conoscenze dei pittori e della cultura italiana in generale, Commedia dell'Arte compresa; e ciò considerando le acquisizioni dirette e indirette, per esempio nella stessa Russia tramite libri e giornali del tempo e altri esponenti culturali. Inoltre non si potrà lasciare in secondo piano il caso di Guglielmo Ebreo di Pesaro, il grande maestro e teorico rinascimentale della danza, citato talvolta come «attore» e invece autore ancora oggi pressoché sconosciuto. Guglielmo costituisce un riferimento affatto secondario quando si tratta di enunciare i principi del gioco e della presenza scenica. Il suo nome non appare che raramente negli indici delle opere dedicate a Mejerchol'd, il quale lo cita *in primis* per l'affermazione sul «partire del terreno», cioè il “disegno” e la ripartizione dell'area scenica, la coscienza dello spazio d'azione che dovrebbe caratterizzare ogni performer. Cfr. B. Picon-Vallin, *Réflexions sur la biomécanique de Mejerchol'd*, in *Les fondements du mouvement scénique*, Rumeur des Ages et Maison de Polichinelle, La Rochelle 1993, pp. 61-70. Naturalmente sono da considerarsi fonte primaria su questi temi anche i lavori di Konstantin Miklasevskij (in italiano: *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, a cura e con un saggio di Carla Solivetti, Marsilio, Venezia 1981) e, per quanto riguarda in generale il serrato confronto tra futuristi russi e italiani si vd. il prezioso libro di memorie di Benedikt Livsic, *L'Arciere dall'occhio e mezzo – Autobiografia del futurismo russo*, a cura di Giorgio Kraiski, Laterza, Bari 1968, in particolare il capitolo *Noi e l'Occidente*.

¹² In questo Mejerchol'd non è certo il solo, ci sono altre eccezioni come L. Pirandello, che dedica a Eleonora Duse alcune pagine imprescindibili, o si pensi alle osservazioni di E. G. Craig sugli attori italiani, soprattutto quelli del varietà (cfr. *infra*, nota 39), considerati come l'incarnazione del proprio ideale di «supermarionetta», e, su un altro piano, von Hofmannsthal, ancora per ciò che concerne la

Gli attori italiani che Mejerchol'd cita più spesso sono Giovanni Grasso, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Eleonora Duse. Basta scorrere l'indice dei nomi delle opere di o sul regista per accorgersi come sia insieme a loro che il maestro definisce una serie di concetti fondamentali della propria poetica. Qui ci si limiterà agli ultimi due, rappresentanti di generazioni e sensibilità che la critica del tempo opponeva. Salvini e Duse non solo perché sono quelli decisamente più importanti nel suo orizzonte teorico, ma perché nell'interpretazione della loro arte si coglie tutta la differenza tra Mejerchol'd e Stanislavskij.

Tommaso Salvini è l'attore al quale ben due generazioni di spettatori russi riconoscevano qualità straordinarie. Mejerchol'd rassicura i lettori del «Kurier» sul «vecchio Salvini», rivisto a Milano:¹³ «La sua voce risuona con altrettanta bellezza e vigore, con la stessa leggerezza nel passare da uno stato d'animo all'altro, con la stessa nobile semplicità e con quella seducente soavità di cui *nessuno* [corsivo nostro, ndr] degli attori contemporanei è capace».¹⁴ Ma le sue conclusioni sono molto diverse da quelle di Stanislavskij, il quale invece metteva l'accento sulla «ricchezza della sua interiorità» e la sua «semplicità e chiarezza» per approdare infine al concetto-chiave di «toilette dell'anima».¹⁵ Mejerchol'd da parte sua preferisce sottolineare dell'attore la straordinaria «plasticità» che «era rigidamente connessa con le parole», in questo senso collocandolo nel solco del naturalismo, ma anche rinchiudendolo in una concezione del teatro superata, mentre il compito del nuovo teatro sarebbe stato quello di esprimere la realtà in quanto luogo dei conflitti e di ottenere non l'effetto di una *mimesis* bensì quello di un distanziamento della stessa realtà: per ottenere ciò, Mejerchol'd prefigura il passaggio a una «plastica che non corrisponde alle parole».¹⁶ Per questo motivo spiega accuratamente che

Duse. Sono tutte considerazioni svolte sotto il segno del dinamismo e della capacità di astrazione del corpo nel gioco scenico.

¹³ Massimo Lenzi ricorda che Salvini era quasi un mito in Russia /cfr. il suo *Il Novecento russo: stili e stilemi*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo – III: Avanguardie e utopie del teatro – Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 99-206. Ma per una decisiva conferma si vd. Donatella Orecchia, *Il sapore della menzogna – Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Costa & Nolan, Genova 1996.

¹⁴ Cfr. l'articolo citato alla nota 5.

¹⁵ Ciò soprattutto nel capitolo *La scoperta di verità da lungo tempo note* e in quello su *Otello* in *La mia vita nell'arte*, da cui la parola d'ordine lanciata agli attori «imitate Salvini!».

¹⁶ «Che significa l'espressione “plastica che non corrisponde alle parole”? Due persone parlano del tempo, dell'arte, delle case. Una terza persona che le osservi dall'esterno – purché sia sensibile e perspicace – può stabilire con precisione, in base alla conversazione tra i due su temi estranei ai loro rapporti personali, che cosa siano: amici, nemici, amanti ecc. [...] Può farlo perché i due interlocutori gesticolano, assumono delle pose, abbassano lo sguardo in una certa maniera, e riesce possibile stabilire i loro rapporti perché, parlando del tempo, dell'arte e via dicendo, i due compiono movimenti che non corrispondono alle parole e proprio in base ai quali l'osservatore può stabilire chi essi siano: amici, nemici, amanti...» (V. Mejerchol'd, *Sul teatro* (1913), in *La rivoluzione teatrale* cit., p. 91).

«ciò che distingue il vecchio teatro dal nuovo è il fatto che nel secondo la plastica e le parole hanno ciascuna un proprio ritmo e all'occasione nettamente separato».¹⁷ È proprio a causa di questa straordinaria lucidità che il regista sarà capace, qualche anno più tardi, di comprendere le cause politiche e culturali che impediscono in Italia la nascita di un vero «nuovo teatro», anche in presenza di attori straordinari che ne suggeriscono la necessità e la possibilità.¹⁸

Al contrario della pletera degli innovatori, Mejerchol'd sostiene che «l'arte del teatro *non progredisce*, ma si limita a cambiare i suoi mezzi d'espressione in conformità con il carattere dell'epoca, delle sue idee, della sua psicologia, della sua tecnica, della sua architettura, delle sue mode».¹⁹ Dunque il passato e le tradizioni non costituiscono né un oggetto di culto né qualcosa da esorcizzare, però sono il vero alimento del rivoluzionario, di colui che vuole tornare all'origine trasformato. È proprio sulla base di questo atteggiamento che Mejerchol'd è capace di imparare dai vecchi attori una quantità incredibile di cose e di passare dal livello della loro «intuizione» a quello di una conoscenza condivisibile: una teoria. Le sue riflessioni su Eleonora Duse sono in proposito decisive.²⁰

¹⁷ E conclude così: «Tuttavia non sempre è indispensabile una plastica che non corrisponda alle parole. Si può conferire ad una frase una plastica che non corrisponda alle parole. Si può conferire ad una frase una plastica perfettamente rispondente alle parole, ma questo è naturale allo stesso modo che il poesia l'accento logico coincide con l'accento ritmico». Ivi, pp. 91-92.

¹⁸ Ecco ciò che dice sull'Italia degli anni Trenta: «Conosco bene il vecchio teatro italiano, ho studiato le sue tradizioni, come ho studiato quelle del teatro giapponese. Le radici del teatro italiano sono sane, ma non s'è trovata un'organizzazione capace di coltivare questa tenera pianticella per impedire che muoia soffocata» (*La ricostruzione del teatro*, in V. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale*, a cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 95-115: 101). Meriterebbero un'attenta rilettura le sue pagine sul «Papa-spettacolo», ovvero sull'abilità di seduzione mediologica del potere (religioso), che comporta una simmetrica impotenza del teatro, incapace nelle stesse circostanze di raggiungere un pubblico vasto, creando una tensione critica e una mobilitazione ideologica. Pagine memorabili che, almeno in Italia, dovrebbero essere vagliate almeno da studenti e storici del teatro.

¹⁹ Cfr. *Mejerchol'd parla*, in V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit. pp. 324-354: 345. Certo, bisognerebbe definire esattamente il significato di quel «progredire» e cosa siano i «mezzi d'espressione». Si tratta della questione alla quale si vorrebbe dare risposta con queste pagine.

²⁰ Mejerchol'd vede Eleonora Duse soltanto nel 1908, assieme a Bebutov, in occasione dell'ultima tournée dell'attrice prima del ritiro dalle scene. La data è significativa perché al suo ritorno in Russia l'attrice italiana suscita la delusione di gran parte dei suoi estimatori, indubbiamente a causa del suo mutato stile di recitazione dopo la fase dannunziana. Sarà perché non è in grado di fare paragoni (ma cita più volte la Duse come interprete di Giulietta, ruolo sostenuto in Russia dall'attrice soltanto nel corso della tournée del 1891-92) o perché ancora impregnato di umori simbolisti, fatto sta che Mejerchol'd resta incantato da tutti gli aspetti dell'arte scenica dusiana, al punto di riproporne alcuni (lo si vedrà a proposito dei «gesti lenti da Madonna») che sono proprio al centro della delusione di cui si fa portavoce gran parte della critica (cfr. Aurora Egidio, *Eleonora Duse in Russia*, «Il castello di Elsinore», XII, 34, 1999, pp. 67-120). Tra le scoperte che realizza *attraverso* la Duse vi è quella de *La Dame aux camélias*, testo con il quale nel 1934 vorrà affermare l'emancipazione del teatro dalle contingenze ideologiche (per quanto dedichi lo spettacolo, in uno scritto di circostanza, alla lotta

Eleonora Duse era universalmente apprezzata per la recitazione «spontanea e appassionata»,²¹ secondo le parole di Stanislavskij, opposta in ciò alla maestria e all'artificio di Sarah Bernhardt. L'attrice italiana recita *con l'intero suo corpo*,

delle donne) e nello stesso tempo rappresentare l'incubo della sua carriera brutalmente interrotta dal potere staliniano e la morte imminente che lo attende assieme alla moglie Zinaida Raikh, qui anche protagonista.

²¹ Stanislavskij non si dilunga molto su Eleonora Duse (la cita quattro volte in *La mia vita nell'arte*, ma senza davvero parlarne). L'ampio articolo citato di Aurora Egidio (che ringrazio per le puntualizzazioni che mi ha offerto privatamente) registra la quasi totalità delle reazioni suscitate dall'attrice nella critica e nella memorialistica russa, ma la giovane ricercatrice non delinea con precisione il contesto nel quale quasi tutti si applicano a esaltare la «naturalità» dell'attrice e se e come questa naturalità rinvii a una semplicità oppure a una complessità, ovvero a una complessità che sarebbe il portato del nuovo teatro e della quale il regista sta per farsi garante e guardiano. A. Egidio ripercorre accuratamente i materiali raccolti da Massimo Lenzi, autore che ha analizzato con risultati storici e critici di assoluto rilievo le tournée russe di Ernesto Rossi e Adelaide Ristori (vd. il suo *L'istrione iperboreo – Le figurazioni sceniche di Adelaide Ristori ed Ernesto Rossi nel prisma della critica russa contemporanea (1860-1896)*, ETS, Pisa 1993) nonché l'accoglienza riservata in Russia alla Duse come interprete ibseniana (vd. il suo *Eleonora, ispolnenija: la prima Duse ibseniana in Russia*, «Il castello di Elsinore», VII, 21, 1994, pp. 67-108). I due studiosi citati non hanno preso in considerazione l'interpretazione e l'utilizzazione dell'arte dusiana da parte di Mejerchol'd, per quanto diano conto dell'evoluzione delle reazioni di una critica via via più consapevole del grado di raffinatezza tecnica che soggiace al naturale dusiano. Ma la vera questione – se non si andiamo errati – non è quella della complessità tecnica, quanto quella della complessità conseguente a una nuova concezione del teatro e dei modi di composizione. A questo proposito un passaggio decisivo è costituito dall'opera di Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992. Qui ci si libera del «falso problema della "naturalità" e quasi della spontaneità della Duse» (p. 56) e ci si concentra finalmente sul suo modo di composizione. Purtroppo Schino non si occupa a fondo di Mejerchol'd e non considera il recupero da parte del regista di alcune coordinate dusiane nella prospettiva della regia. Schino prende le distanze dai sostenitori di una «Duse ascetica» e capace di una «rivelazione immediata dell'anima» (sono espressioni di Cesare Molinari, da lei citato alla nota 56, p. 80) e vi oppone timidamente una «probabile [...] precisione tecnica» dell'attrice. La sua tesi è enunciata fino dal titolo del libro, che significa: il teatro è la patria della quale Eleonora Duse non vuole fare parte (cfr. ivi, p. 9); poi continua in coerenza, dimostrando come l'attrice lottasse contro il teatro del tempo. Schino perde di vista il principio che ogni teatro di valore si fa *contro* il teatro del proprio tempo, però dando vita a un altro che, vero o immaginario, finisce per nutrire nuove utopie, altri teatri impossibili. Dunque non ci si dovrebbe limitare a dimostrare il primo passaggio, perché in tal modo, oltre a cedere all'autocompiacimento, si crea un effetto di intimidazione, sui giovani soprattutto, e si dovrebbe porre l'accento sull'altro aspetto: la creazione di un proprio teatro, *grandioso* anche quando non si tratta di una «patria» ma di una umile «prigione» (Kantor). Il punto d'arrivo di uno studio non dovrebbe essere la descrizione adorante di una genialità ma, soprattutto nel caso della Duse, la comprensione del *suo* teatro, fatto di carne e di mente, capace di trascendere le circostanze storiche, già aperto al futuro e *per questa ragione* in grado di attrarre l'attenzione di un autore come Mejerchol'd. Per quanto riguarda lo studio di Eleonora Duse, al di là delle numerose e sempre innamorate biografie, è utile rivolgersi soprattutto alle memorie degli spettatori, più ricche di informazioni (tra queste spicca, oltre alle pagine degli autori già citati, il libro dell'attore e insegnante di teatro Luigi Rasi, il cui volume *La Duse, 1901*, è stato recentemente riedito, a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 1986).

rileva il regista,²² ed è questo fatto ad autorizzarla a modificare i testi, per esempio a tagliare diverse battute di *Casa di bambola* per ottenere in modo più efficace gli effetti descritti dall'autore, vale a dire opponendo alla volgarità del marito giusto una «sorda disperazione, un silenzio di ghiaccio [...] I suoi occhi gridavano una disperazione sconvolgente mista a stupore».²³ Mejerchol'd sottolinea come la questione fondamentale non sia quella, abusata, di «non recitare, ma vivere» e che, contrariamente agli interpreti del teatro «realista», la Duse recitava senza trucco, era capace di arrossire o impallidire e la sua recitazione era definibile come «pantomima», o meglio come una logica combinatoria di gesti, silenzi, parole ripetute (per esempio pronuncia ben quindici volte il nome di Armando nella scena cruciale della *Dame*, come ebbe modo di appurare Bebutov che si era recato appositamente a teatro).²⁴ A partire da ciò, Mejerchol'd si dichiara «ammaliato dal suo alogismo geniale»,²⁵ anche perché si tratta di una malia che non comporta una manipolazione dello spettatore,²⁶ ma che al contrario realizza una sorta di allontanamento (l'effetto che in seguito, con i formalisti e poi con Brecht sarà definito «distanziamento», *verfremdung*, «straniamento» ecc.). Traducendo ciò che dice il maestro russo nel linguaggio odierno si potrebbe parlare di una *composizione attorale che trasforma l'aneddoto in metafora*. Ed è proprio per questa caratteristica che la *comédienne* diventa ai suoi occhi una *tragédienne*,²⁷ definizione che conferma la sua prospettiva di valorizzazione del tragico e del comico intrecciati nel grottesco, essendo quest'ultimo non solo una poetica da opporre al dramma, ma l'asse centrale della sua concezione del teatro.²⁸ Mejerchol'd è molto preciso nell'analisi della partitura

²² Il quale anni dopo, nel corso delle sue conversazioni con Gladkov, si esprimerà così. «La legge fondamentale della biomeccanica è molto semplice: tutto il corpo è partecipe di ogni nostro movimento. Il resto non è che elaborazione, esercizio, studio» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit., p. 339).

²³ Sono le parole usate per la circostanza dal drammaturgo polacco Stanislaw Przybyszewski, che Mejerchol'd ammirava. Le ricorda G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 189.

²⁴ Secondo Cesare Molinari, uno dei biografi di E. Duse, gli «"Armande" che sono entrati, come si suol dire, nella storia dell'arte» erano otto (cfr. C. Molinari, *L'attrice divina – Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 97). Ma bisogna dire che non esiste in proposito una sola verità, dato che l'attrice era una convinta assertrice della ripetizione-variazione e la sua recitazione era ogni giorno diversa.

²⁵ V. Bebutov, citato da G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 190 e nota 42. È Bebutov che riferisce l'episodio nelle proprie memorie (*Vstreci s Mejerchol'dom*, L. Vendrovskaja, éd., VTO, Moscou 1967), ampiamente citate da Abensour.

²⁶ Ancora Mejerchol'd secondo Bebutov, in G. Abensour, *Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 191.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Ecco le conclusioni cui perviene G. Abensour (*Vsévolod Mejerchol'd* cit., pp. 191-192): «La lezione che Mejerchol'd ricava dal modo di recitare della Duse chiarisce retrospettivamente e giustifica il suo lavoro di regista al Teatro Drammatico e i suoi tentativi all'Aleksandrinskij. Il teatro moderno riscopre le funzioni essenziali del tragico e del comico occultate nel corso del XIX secolo a vantaggio del dramma, genere neutro e di conseguenza antiteatrale». Sull'insieme del lemma «grottesco» si

attorica che si estende su tutto lo spettacolo, permettendo alla Duse di dirigere i propri molteplici ritmi (le sue “strofe gestuali”, potremmo dire) e le sue potenti dissonanze interiori. Uno degli aspetti di questo atteggiamento è la prodigiosa (e un po' fanatica, secondo alcuni) concentrazione dell'attrice prima degli spettacoli. Mejerchol'd non la spiega come fanno molti altri, cioè come rischiosa immersione naturalistica nel personaggio, ma piuttosto come *lo sforzo di richiamare alla mente una partitura complessa*, a sua volta divisibile in sequenze, scene, inquadrature, frasi, parole.

Tutto ciò era difficile, forse impossibile da articolare con il lessico teatrale dell'epoca; è soltanto qualche decennio più tardi che la nozione di partitura attorale si affermerà, sia pure senza mai diventare senso comune, ma Mejerchol'd ci riesce perché si basa su di una osservazione acuta e artigianale degli attori, in ciò capitalizzando al meglio la propria stessa formazione: essendo stato attore a sua volta e avendo compiuto i primi passi nella professione sotto la guida di Stanislavskij, nota immediatamente che la recitazione dell'attrice non si fonda sull'accordo armonioso e naturale tra gesti e parole e tutti gli altri segni della scena, ma al contrario su una sorta di *contrappunto*. Ed è a causa di ciò che parla di un «lavoro dieci volte più facile con gli attori che conoscono la musica».²⁹ Ora, questa tecnica che a giusto titolo si può considerare un «mezzo d'espressione» è per la Duse qualcosa di molto più complicato del necessario, dato che l'attrice ha dovuto elaborarla in solitudine, si tratta ancora una tecnica individuale e non di un protocollo condiviso.³⁰

faccia riferimento in primis a B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, CNRS, Paris 1990. Il termine è impiegato dall'autore russo a partire dal 1911 e con il tempo designerà «l'essenza stessa della teatralità» (B. Picon-Vallin, *Mejerchol'd* cit., p. 19). Bisogna dire che se da una parte Mejerchol'd descrive il grottesco con gli stessi termini che utilizza per la Duse, dato che anche l'attrice «fa uscire lo spettatore da un piano di percezione con il quale ha appena preso confidenza per portarlo su un altro piano, del tutto inatteso» (*ibidem*), il grottesco – come precisa B. Picon-Vallin – è stato rivalutato «da tutte le avanguardie artistiche dell'inizio del XX secolo, ma non ha esattamente lo stesso significato per i futuristi italiani, per i russi e per Mejerchol'd» (ivi, p. 20).

²⁹ E continua: «L'attore deve sapere lavorare “sulla musica” e non “sotto la musica”. La differenza è colossale, benché ancora poco chiara» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit., p. 328).

³⁰ Una prima puntualizzazione in proposito si deve a M. Schino (*Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 81): «Mejerchol'd, ad esempio, notava che la Duse era in grado di costruire (con tecniche d'attore, non di regista: è bene ricordarlo) la struttura ritmica dell'intero spettacolo con una tecnica simile a quella con cui “musicava” i crescendo dei suoi monologhi o delle sue “tirate”». Circa il rapporto tra regista e attore Mejerchol'd si esprimeva in questi termini: «Il teatro del regista è il teatro dell'attore più l'arte della composizione dell'insieme» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale* cit., p. 340). Ciò che gli sembrava di comprendere era che il lavoro individuale e pionieristico dell'attrice italiana consisteva nel richiamare alla mente tutta la propria partitura nell'opera che stava per recitare, un po' come fanno oggi gli sciatori o gli atleti prima delle loro performance. È un procedimento che non garantisce una esecuzione automatica e di alto standard, ma consente una precisione di principio, cui si aggiunge un decisivo elemento d'improvvisazione. Quando si concepisce la recitazione non come ripetizione automatica di parole e gesti, ma come performance decisiva e irreversibile della quale soltanto alcuni

Invece per Mejerchol'd, che proietta il lavoro dell'attore nella prospettiva registica, la tecnica dusiana costituisce sia una indicazione di ciò che ogni attore dovrebbe fare, sia l'incarnazione di un principio che anche il regista dovrebbe adottare e sviluppare.

Questa consapevolezza non porta soltanto al famoso detto: «Le parole non sono che un ricamo sul canovaccio dei gesti» (parole per l'ennesima volta sussurrate da Mejerchol'd a Bebutov, nell'oscurità della platea da cui guardavano stupefatti Eleonora Duse nella *Dame aux camélias*), e dunque alla rivalutazione della pantomima, ma alla complessità del teatro in quanto lavoro moderno e collettivo,³¹ e di un teatro grottesco, che esige una logica combinatoria non solo degli strumenti espressivi dell'attore, ma di tutti i linguaggi e i segni che si incontrano nello spazio teatrale (non solo scenico). Occorre sottolineare come, a partire da alcune osservazioni dell'attrice, Mejerchol'd definisca alcune linee portanti della propria poetica e teoria teatrale, una teoria da intendersi non come l'abito stagionale della drammaturgia cui si dedicava, ma come l'atteggiamento con cui affrontare tutta la tradizione teatrale, classici compresi. In effetti, se si analizza l'atteggiamento della Duse verso i testi, fossero classici del passato o contemporanei, e persino verso i testi senza grande valore intrinseco come appunto *La Dame aux camélias*, si nota come costruisse la propria partitura sui fondamenti di ciò che Stanislavskij avrebbe definito «sottotesto». E poiché le cose esistono prima delle parole che le definiscono, già Luigi Rasi faceva riferimento dello «studio» molto particolare svolto dalla Duse e alla sua abilità nel concretizzare nella esecuzione di un ruolo «ciò che non esisteva» (nel testo), mentre von Hofmannsthal esprimeva la propria ammirazione per la capacità dell'attrice di «gettare via l'essenziale».³² Ma, ancora una volta, è con Mejerchol'd che si trova una definizione più esatta, dato che più che di sottotesto, concetto che rinvia prioritariamente al tessuto verbale, è meglio parlare, come lui propone, di «pre-recitazione» (*«pré-jeu»*).

S'è detto, quella della Duse era una tecnica primitiva messa a punto da un'artista geniale, unica, e per questo arricchita, anche sovraccaricata, da un surplus di complicazione, configurandosi oltretutto come qualcosa di non condivisibile con i suoi colleghi, non essendo basata su di un *training* sistematico e non avendo alle

punti di riferimento sono fissati, essa richiede un immenso sforzo fisico e psichico, che oltretutto deve accordarsi alle peculiari circostanze di ogni esecuzione (occorre dire, però, che in seguito il protocollo psicotecnico dell'attore si è evoluto anche in questo senso, tanto che oggi nella metà della professione teatrale sono considerate alcune tecniche e prestazioni che allora apparivano come il segno distintivo di interpreti straordinari). Il punto in comune tra Mejerchol'd e Duse sembra consistere nella coscienza di questa difficoltà e nel gusto della sfida che essa sottintende.

³¹ Sulla polivalenza del termine «pantomima» in questo plesso tematico cfr. Marco De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, La casa Usher, Firenze 1993.

³² Cit. da M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 62.

spalle una dottrina, ma soltanto un insieme di risorse fisiche e psichiche mobilitate in modo del tutto empirico. A causa della propria ricchezza interiore e sensibilità, Eleonora Duse era capace di dare vita autentica a personaggi schematici di «opere deboli», come sottolinea Mejerchol'd,³³ precisando che ciò non significava una manipolazione di questi copioni a fini commerciali, ma, al contrario, che in tal modo si poneva esplicitamente la questione del senso ultimo delle opere conferito da attori e regista, veri autori del teatro e responsabili davanti ai loro contemporanei. Se una tale poetica d'attrice non si è incontrata nella pratica con grandi registi quali Mejerchol'd e Craig,³⁴ ciò avvenne a causa delle contingenze, o meglio al fatto che l'attrice si “metteva in scena” da sé, senza un metodo di lavoro condivisibile, ma non certo per un presunto disaccordo circa la necessità di essere fedele al grottesco come chiave della composizione.³⁵ Resta il fatto, comunque, che Mejerchol'd e Craig comprendono Eleonora Duse come nessun altro e ne fanno, si può dire, il sottotesto delle rispettive teoresi.

Infatti, quando Mejerchol'd sintetizza le regole auree per l'attore, queste sembrano in buona parte una proiezione dell'impressione ricevuta dagli attori italiani. Il regista si esprime con le stesse parole che aveva utilizzato per descrivere la Duse e opporre il suo modo di presenza scenica a quello dei professionisti abituarini:

- Gesti lenti (di madonna), sorriso «per tutti», immobilità.
- Frasi pronunciate in modo netto, ancora di più se il loro senso è impreciso, ambiguo, allusivo. Evitare gli effetti vocali, il tremolo, conservare una voce chiara, neutra, ed

³³ V. E. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo IV, p. 317.

³⁴ È noto il fallimento dell'incontro tra la Duse e Gordon Craig, che tuttavia portò all'allestimento de *La donna del mare* (1906).

³⁵ Che il grottesco possa essere considerato come una componente non secondaria della poetica di Eleonora Duse è un'affermazione che dovrebbe essere sostenuto con un vasto dispiego di argomenti. In questa sede ci si può limitare a due esempi. Il primo riguarda la scena della regina Cleopatra che, alla notizia del matrimonio romano del proprio amante Antonio, assale il messaggero con uno «slancio di tigre» (episodio citato tra gli altri da M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse* cit., p. 58). È lo stesso tratto dusiano che suggerisce a George Bernard Shaw l'idea dell'agilità e dell'imprevedibilità di una «ginnasta o di una pantera» (*Duse e Bernhardt* (1895), in *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, a cura di Erminia Artese, Editori Riuniti, Roma 1984, pp. 89-92). Come si vede, in un articolo che Mejerchol'd considerava un capolavoro di critica teatrale, ciò che afferma lo scrittore britannico si accorda senza esitazioni con la più tarda definizione di grottesco. Il secondo esempio riguarda direttamente il regista. Questi, al momento di compilare un elenco delle «caratteristiche fisiche necessarie all'attrice» e dei ruoli corrispondenti (di nuovo ne *L'emploi dell'attore*) assegna i personaggi interpretati dalla Duse a diverse categorie di tipi fisici d'attrice, il più importante dei quali è quello che corrisponde al tipo della «Straniera (colei che non trova il proprio posto nel mondo)». Ciò, evidentemente, non perché E. Duse non abbia un fisico e una voce ben definiti, ma perché il suo modo di composizione attorale la mette in condizione di interpretare – a differenza dei suoi colleghi – figure molto differenti tra loro.

evitare due scogli: le modulazioni della conversazione quotidiana e una declamazione troppo appoggiata.³⁶

Il maestro si pronuncia spesso su questi temi e quando si vuole indicare il cuore della questione attorale nel nuovo teatro si può fare ricorso alla sua formula conclusiva: «Vivere la forma e non le sole emozioni dell'anima».³⁷ *Vivere la forma* mentre la si crea e dopo averla creata, con tutti gli altri autori dello spettacolo, ricreare le condizioni fisiche nelle quali l'opera si presenta ogni giorno al pubblico. Una formula sulla quale Stanislavskij sarebbe stato d'accordo, ma soltanto verso la fine dei suoi giorni, al tempo del nuovo incontro tra l'ex maestro e l'ex discepolo. Nei decenni precedenti, invece, attori come Salvini e Duse avevano prodotto effetti opposti sui due: Stanislavskij li considerava rispettivamente come un monumento alla «toilette dell'anima» e alla naturalezza, Mejerchol'd come i più alti esempi di teatro «convenzionale» del passato. Resta comunque il fatto che i due italiani erano da entrambi percepiti come *attori-allegoria* del teatro cui bisognerebbe dare vita.

Si potrebbe affermare senza tema di smentita che Mejerchol'd rintraccia i propri presupposti teorici in altri autori, teorici a loro volta e dunque fornitori di concetti

³⁶ G. Abensour, *Vsévobod Mejerchol'd* cit., p. 91. L'autore cita un manoscritto inedito di Mejerchol'd: *Rezisserskie teatradì*, Archives littéraires et artistiques de Russie, fonds 998, inventaire 1, document 187, p. 42, ms. Ma basta fare riferimento alla citata critica di G. B. Shaw, per quanto riguarda la parte vocale, e al film *Cenere* (1916) di Eleonora Duse per avere non pochi decisivi riscontri circa la corrispondenza dell'arte dusiana con la teoresi mejercholdiana. Per una controprova, invece, si può fare riferimento, oltre che ancora a Shaw, ai documenti e agli studi relativi a Sarah Bernhardt: il film *Élisabeth reine d'Angleterre* (1912), per esempio, o il catalogo critico realizzato in occasione della mostra «Sarah Bernhardt ou le divin mensonge», Paris 2000-2001, *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, a cura di Noëlle Guilbert, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2000.

³⁷ *Ibid.* La formula figura come primo comandamento di un decalogo per l'attore che sembra scritto con un occhio puntato verso la pittura italiana del Rinascimento, nella quale, come dirà più tardi, il culmine del tragico è rappresentato dalla Vergine che sorride ai piedi del Cristo in croce. Ecco il decalogo: «1 - Vivere la forme e non le sole emozioni dell'anima; 2 - Il sorriso per tutti; 3 - Il tremolo proibito; 4 - Dire il testo come se ogni frase celasse una grande fede e una forza infinita; 5 - Stabilità del suono, visto che l'approssimazione fa molto "moderno"; 6 - Teatro statico; 7 - Non modificare la fine delle parole. Il suono deve cadere in un precipizio profondissimo. Suono netto, che non vibra nell'aria; 8 - Il suono del pianoforte. Ecco perché non ci sono vibrazioni; 9 - Il tono rapido della conversazione è da evitare. Calma epica; 10 - Movimenti di madonna». È il Mejerchol'd "simbolista" che parla qui, indubbiamente, e non certo quello "biomeccanico" degli anni Venti, ma bisogna stare attenti a non rinchiudere il significato delle sue affermazioni entro definizioni rigide. Si ricordi, ad esempio, che gli anni del suo simbolismo sono anche quelli di arditissime sperimentazioni. Anche in questo senso il suo atteggiamento verso l'Italia è rivelatore. Infatti, se da una parte si orienta pensando alla pittura del Rinascimento, Mejerchol'd non si rinchiude certo nei musei ed è piuttosto attratto dall'osservazione di cosa sia divenuta la cultura che aveva creato quei capolavori: «Quando da giovane mi recai per la prima volta in Italia con l'intenzione di visitare il maggior numero possibile di musei e palazzi, ben presto cambiai programma, tutto preso dall'animazione delle vie di Milano. Girovagavo a bocca aperta, ammirato» (V. E. Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit. p. 327).

nuovi e pregnanti. Con Fuchs, letto in tedesco, Mejerchol'd concorda sul fatto che «l'arte drammatica è per sua essenza movimento ritmico del corpo umano nello spazio, esercitato nell'intenzione di portare, trascinare, entusiasmare altri uomini nello stesso movimento».³⁸ Ma è comunque negli attori citati (e in qualcun altro) che egli trova l'incarnazione di certe idee, rivelazione ben più importante della loro formulazione discorsiva in quanto contenente anche il segreto del *come*.³⁹ Ed è giustamente a causa di questo radicamento nella condizione dell'attore che la rivoluzione mejercholdiana – benché sia fatta della stessa materia di quella di Appia, di Craig, di Fuchs e persino di Artaud – è relativamente più incisiva nel suo tempo e nella storia e si realizza sulla scena, mentre le altre restano piuttosto sulla carta, anche se conservando proprio per questo un maggiore radicalismo.

L'accento sul corpo intero che recita e sul valore dell'espressione non verbale aiuta a comprendere come per Mejerchol'd la nozione di pantomima, lungi dall'indicare un regista alla ricerca di effetti esteriori, sia insieme paradigma e metafora di una concezione globale del teatro. La sua interpretazione dell'Italia, come l'elaborazione delle altre influenze subite, è orientata da un istinto sincretico che diventa presto un principio cosciente. Si definisce il suo lavoro come «messa in scena», ma più esatto sarebbe parlare di montaggio, o meglio ancora di *composizione teatrale*. In effetti è questo approdo il valore aggiunto del suo contributo alla storia del teatro. Occorre precisare, però, che il fatto di identificare luoghi, uomini e oggetti che costituiscono il punto d'appoggio della sua elaborazione non ne diminuisce il valore e l'originalità, tutt'altro. Come per l'altro gigante Gordon Craig, la messa a fuoco degli oggetti da cui prende ispirazione aiuta a comprendere perché e come la sua poetica e le sue teorie possano essere assunte come insegnamenti validi ancora oggi, perché non forniscono soltanto soluzioni contingenti ma alcuni principi, un metodo, o almeno definiscono un atteggiamento filosofico in rapporto al teatro, la

³⁸ Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, (1905), trad. it. di Luisa Tinti *La scena del futuro*, in Mara Fazio, *Lo specchio, il gioco e l'estasi*, Levi, Roma 1988, p. 187.

³⁹ Quasi lo stesso accade a Gordon Craig, il quale considera gli attori della tradizione popolare italiana i migliori d'Europa (parla del «formidabile Grasso, l'incredibile Scarpetta, l'inimitabile Musco, il superbo Petrolini»), ma lamenta l'assenza di un sistema teatrale non-commerciale nel quale un regista come lui li potrebbe valorizzare. Un incontro con Mussolini, nel 1934, segna per lui la delusione definitiva, dopo il «Congresso Volta». Il Duce non comprende i suoi discorsi e il nuovo grande funzionario statale per il teatro, Silvio D'Amico, sembra accordare una priorità ai principi organizzativi e ai progetti didattici rispetto agli artisti. Craig lascia dunque l'Italia dopo venti anni di sacrifici e dichiara di contare ormai esclusivamente sul teatro sovietico, almeno libero dai legami commerciali e ricco di molte nuove scuole. Ma anche questa speranza si rivelerà effimera. Dopo pochi anni, all'arresto di Mejerchol'd e l'assassinio di Zinaida Raikh, scriverà a Olga Signorelli: «Credo che tutti gli attori di Mosca dovrebbero andarsene, non recitare più, abbandonare la scena, bruciare i teatri. Una tale ingratitudine verso il genio di Mejerchol'd è inconcepibile. Sono furioso e addolorato». Il resoconto di questi passaggi è in Gianfranco Pedullà, *E. G. Craig e la mancata riforma del teatro italiano*, «Il castello di Elsinore», IV, 10, 1991, pp. 31-51.

cui questione ultima potrebbe essere così formulata: che modalità della ricerca e della conoscenza è, tanto da un punto di vista etico che estetico?

Se una definizione della regia come organizzazione del grottesco è il vertice della poetica di Mejerchol'd, bisognerà riconoscere che l'autore russo deve moltissimo anche ai futuristi e in primo luogo a F. T. Marinetti. Nei libri di A. M. Ripellino si trovano numerosi riferimenti a questa attrazione reciproca, ma nessuno si è mai dedicato finora a un'analisi puntuale della questione.⁴⁰ In ogni caso si tratta di un argomento sul quale varrà la pena d'impegnarsi, in modo da fare ordine nella documentazione esistente, spesso confusionaria a causa della prevalente opzione ideologica, e di procedere a una comparazione morfologica risolutiva, in grado di discernere tra il peso delle polemiche contingenti e le consonanze profonde. Rievocando in breve l'incontro tra Mejerchol'd e Marinetti a San Pietroburgo nel 1914, Ripellino sottolinea il divertimento e l'apprezzamento dell'illustre visitatore italiano quando i suoi allievi attori recitano una sintesi di *Otello*⁴¹ in tre minuti, e ammette che sarebbe davvero difficile stabilire quale dei due e in quale misura abbia influenzato l'altro. Resta il fatto che Marinetti abbia richiesto la performance e che gli allievi siano stati capaci di rispondere positivamente; non bisogna dimenticare, inoltre, che soltanto qualche mese più tardi Marinetti avrebbe lanciato il manifesto del teatro sintetico.⁴² E non è un caso se la presa di distanza da parte dei

⁴⁰ Quella di Filippo Tommaso Marinetti è una presenza rimossa nella storia del teatro, sia a causa della sua compromissione con il fascismo, sia perché la sua drammaturgia, in realtà molto poco conosciuta, è considerata una parte secondaria della sua opera. La convinzione personale di chi scrive è che la sua scrittura e il suo sistema di pensiero non siano periferici alla cultura del XX secolo, e non soltanto a causa della sua leadership del movimento futurista. Negli ultimi tre decenni Marinetti è stato oggetto di qualche tentativo di rivalutazione, ma la sua drammaturgia e ancor più la sua azione teatrale sono ancora in attesa di un soddisfacente resoconto critico.

⁴¹ Così ricorda l'episodio lo stesso Mejerchol'd sulla rivista «L'amore delle tre melarance»: «A una lezione di un gruppo grottesco era presente Marinetti. Questi propose agli allievi, che gli avevano appena mostrato un brano di *Cleopatra* (tre attori protagonisti e quattro servi di scena), di improvvisare il tema dell'*Otello*. Gli allievi, dopo un paio di minuti di consultazione senza lasciare lo spazio scenico, recitarono una scena della durata di non più di tre minuti che rendeva l'essenziale della tragedia shakespeariana». Ora in V. Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinski, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, p. 122. Ancora *Otello!* Quando finalmente si dedicherà uno studio al ruolo svolto da questa tragedia nelle trasformazioni delle pratiche teatrali tra il XIX e il XX secolo? Altra piccola sottolineatura: nel medesimo anno 1914 i *Manifesti del futurismo italiano* sono tradotti e pubblicati in russo.

⁴² Fino a quel momento i futuristi italiani aveva piuttosto scommesso sul teatro di varietà. Bisogna ricordare, inoltre, che il primo manifesto futurista era stato preceduto in Francia da un'opera teatrale come *Roi Bombance* (messo in scena da Lugné-Poe nel 1909), sorta di corteo funebre al XX secolo appena iniziato, pièce che nella sua forma è molto lontana dai principi futuristi che stanno maturando, pièce sovraccarica di scrittura e tuttavia altamente rappresentativa della poetica marinettiana in quanto contiene sia il fondo esoterico del suo pensiero, sia i procedimenti formali che saranno ripresi e semplificati nel quadro del futurismo, pièce che durante tutto il secolo nessun uomo di teatro sarà

russi nei confronti del futurismo italiano, e di Marinetti in particolare, non impedirà a Majakovskij di proclamarsi «Kom-Fut » («comunista-futurista», sia pure senza aderire al movimento omonimo)⁴³ sino alla fine della sua breve vita.

Si è già ricordato come i futuristi fossero impegnati a prescrivere ciò che ogni arte e ogni aspetto della vita sarebbe dovuto divenire, mentre la scelta di Mejerchol'd era quella di una concentrazione sul linguaggio teatrale, nella convinzione che soltanto una sorta di “culto del teatro” potesse permettere di agire nella storia senza limitarsi a esserne un riflesso condizionato, poco importa se dalla parte giusta o sbagliata. Mejerchol'd dimostra a più riprese questa fedeltà sostanziale allo spirito futurista e in particolare lo esplicita quando dichiara di volere ottenere «l'atmosfera surriscaldata» e persino lo «scandalo» che Marinetti e i suoi provocavano mettendo la colla sulle poltrone degli spettatori e spargendo fiale puzzolenti in platea, «con altri mezzi, *con i mezzi della composizione*».⁴⁴ Si potrebbero citare diversi passaggi a questo proposito, però bisogna anche dire che non è il caso di enfatizzare i debiti di Mejerchol'd nei confronti del futurismo. La straordinaria coerenza, nel russo, tra il nuovo modo di definirsi come artista e come intellettuale, capace di utilizzare la scena e il teatro intero come mezzo e come fine, costituisce in questo modo il dato che offre la possibilità di rileggere la storia del teatro contemporaneo e di ricavarne alcuni insegnamenti non secondari. Si può quindi affermare che l'opera di Mejerchol'd, anche se non ne resta fisicamente gran cosa, costituisce un vero e proprio laboratorio cui si dovrà fare riferimento per molto tempo ancora. E si può aggiungere che quando si visita questo laboratorio utilizzando come guida le immagini tra virgolette “italiane”, ha inizio una nuova avventura euristica. Se è vero, com'è vero, che ancora molto lavoro resta da fare su Mejerchol'd e a partire da Mejerchol'd, il tenere conto del fattore italiano potrà consentire la messa in opera di una prospettiva culturale feconda. Certo, non bisognerà mai dimenticarsi della dialettica tra teatro reale e teatro possibile (o impossibile ma necessario), e bisognerà proiettare lo studio sulle diverse pratiche del teatro, del teatro musicale e della danza. Dunque lo studio di Mejerchol'd non è un affare museale e accademico, a condizione però di fare una distinzione, nelle sue dichiarazioni di poetica

capace di comprendere e valorizzare (Mejerchol'd lo avrebbe forse potuto). Comunque, immaginando a parte, bisogna riconoscere che ciò che manca all'approccio teatrale dei futuristi italiani è proprio una comprensione del principio registico: sulla base di questo sapere-potere unificante Mejerchol'd è in grado di lavorare nella metonimia del reale, mentre i futuristi dell'Europa occidentale cercano di *applicare* separatamente i presupposti dottrinari a ogni arte e linguaggio. Le conseguenze di queste due strategie sono sotto gli occhi di tutti.

⁴³ «Kom-Fut» era un'associazione di pittori e poeti fondata a San Pietroburgo nel 1919 da B. Kusner, V. Mejerchol'd, O. e L. Brik, N. Altman e D. Sternberg. La sezione piomboburghese del partito bolscevico ne rifiutò l'iscrizione. Majakovskij aggiunge alla propria firma questa sigla, nel 1921, in calce al poema *150.000.000* dedicato a Lenin.

⁴⁴ V. Mejerchol'd, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo IV, p. 342.

e nel suo lessico, tra ciò che è contingente e ciò che resta fondamentale. Da qui la possibilità di rimettere in gioco le questioni della *commedia* e della *biomeccanica*, la prima come concretizzazione del grottesco in un teatro di maschere (forma di sintesi che può avere diverse declinazioni, non solo negli oggetti che si indossano sul volto), la seconda come aspetto di una sperimentazione capitale su metodo e contenuto della formazione, la cui portata va ben al di là della deificazione della tecnica. E, sempre nell'incontro tra studio e pratiche della scena, si potrà finalmente porre in modo non astratto la questione della regia e del regista.⁴⁵

Qualche riga ancora per tentare di fissare alcune questioni cruciali. Nel novembre del 1918 al Teatro Marinskij, Mejerchol'd propone *La muta di Portici*, opera romantica francese la cui protagonista è un personaggio muto, perciò affidato a un'attrice, e *Mistero buffo* di V. Majakovskij: si potrebbero definire due spettacoli sulla "apocalisse necessaria". Perché dunque il linguaggio della pantomima è considerato il paradigma e la metafora del teatro e di un teatro rivoluzionario? Proprio perché non si tratta di raccontare, vale a dire di condividere con gli spettatori una riflessione su qualcosa che non può, a causa della sua natura, essere espresso tramite il linguaggio verbale o scritto: la necessità della rivoluzione, insomma, è qualcosa che non si può semplicemente illustrare, ma che chiede di essere *messa in questione* invece che messa in scena. In effetti per noi, i posteri, tutto ciò è chiaro. Le due opere non erano una predica sulla rivoluzione da fare, ma preghiere o canti. Con le azioni che mostravano e con le metafore che costruivano, privilegiando l'uditivo e il visuale rispetto al contenuto verbale, esse s'interrogavano sulla necessità di fare cadere il cielo sulla terra e sul mistero doloroso costituito dal fatto che le rivoluzioni realizzate con tanto entusiasmo dovevano comportare molte vittime e distruzioni. La pantomima, la fisicità del teatro, non è dunque una ideologia ma una parte fondamentale di un sapere elaborato da un lignaggio di grandi attori, e fin d'ora possibile soltanto se questo nuovo personaggio chiamato regista è capace di dirigere un autentico processo collettivo di creazione, che comporta *anche* una presa di posizione (politica e ideologica) dell'insieme.

La forma artistica del grottesco è soprattutto italiana, sia a causa della sua nascita coeva alla prima Commedia dell'Arte sia per il suo sviluppo,⁴⁶ ma in seguito, nelle

⁴⁵ Se si ripensano in questo quadro le numerose dichiarazioni di Mejerchol'd *contro* la regia, esse non appaiono più come una forma di civetteria o come una flagrante contraddizione tra il dire e il fare, o ancora come una concessione demagogica agli attori, ma proprio come la definizione della specializzazione registica novecentesca da intendere come passaggio verso un'arte teatrale collettiva che è ben lungi dall'aver trovato un *modus operandi* all'altezza della contemporaneità.

⁴⁶ Come è noto, il termine «grottesco» deriva dalla pittura coeva alla Commedia dell'Arte, riferendosi a raffigurazioni di scena che associano elementi di quotidianità e di fantastico. Sulle *grottesche* delle origini la documentazione è molto scarsa. Recentemente, in una casa di Mantova sono state scoperte alcune grottesche del XVI secolo che mostrano alcune maschere della Commedia dell'Arte. Questo straordinario documento prova il legame tra teatro, danza e arte festiva e culinaria nell'apprendistato

capitali culturali a cavallo tra il XIX e il XX secolo (tra le quali bisogna includere – ma spesso lo si dimentica – Monaco di Baviera), il grottesco è diventato una delle anime, se non la principale, del teatro moderno e cosmopolita. Mejerchol'd comprende senza alcun indugio come questi antichi e “bassi” saperi siano importanti e proprio a causa di ciò invoca, contro la medietà professionistica, un attore «*cabotin*» (termine francese intraducibile, che indica un eccesso di esibizionismo e narcisismo e, al di là di ciò, una suprema consapevolezza della finzione e della sua vacuità), con una pronuncia che ancora oggi suona blasfema. Non si è compreso che *cabotin* nel lessico mejercholdiano significa «istrione». Come spiega definitivamente Carmelo Bene – l'autore teatrale italiano che ha meglio compreso il regista russo – nel saggio *Due passi in casa Mejerchol'd*: «Il *cabotin* è un commediante girovago, è un parente dei mimi, degli *istrioni*, dei *jongleur*; è il possessore di una miracolosa tecnica di attore. È un inganno per sempre inaccessibile a chi non sa “mentire”». E aggiunge: «Anche i *misteri* vollero l'aiuto del *cabotin*... L'organizzatore dei misteri non era in grado di realizzare il suo compito senza l'aiuto del *cabotin*... [...] Per salvare il teatro dal pericolo dell'asservimento alla letteratura, è necessario restituire ad ogni costo alla scena il *culto del cabotinage*». ⁴⁷ A questo punto lo sguardo della mente si rivolge inevitabilmente verso Majakovskij e il suo *Mistero buffo*...

Sarà ormai chiaro a tutti che la grandezza di Mejerchol'd non si misura soltanto sulla sua straordinaria euristica delle tradizioni teatrali, ma sulla ri-composizione che ne fa e per le sorprendenti, e al tempo stesso assolutamente naturali, conseguenze che ne tira. Così facendo, egli realizza una trasfigurazione della tradizione attoriale italiana, assunta lucidamente come una forma di interferenza. ⁴⁸ La sua concezione di «*pré-jeu*», non opposta ma certamente alternativa a quella di sottotesto, porta il teatro all'incontro con la musica e la danza (e persino con il calcio di oggi, se posso osare), sia per ciò che concerne lo studio strategico che sempre ne precede l'esecuzione, sia per l'alea derivante dagli aspetti di competizione e d'improvvisazione che costituiscono l'ordito costante dell'evento teatrale. Mejerchol'd rileva spesso che il teatro non illustra, ma mette in gioco (la realtà, le idee, il teatro stesso, gli attori...): ⁴⁹ con questa affermazione non è un esegeta ridondante, ma qualcuno

sociale dei nuovi borghesi del tempo. In proposito vd. Umberto Artioli, *A Palazzo Berla la casa delle maschere*, «Quadrante Padano», XIX, 2, dic. 1998, pp. 47-50.

⁴⁷ Carmelo Bene, *Due passi in casa Mejerchol'd*, in *La voce di Narciso*, a cura di Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milano 1982, pp. 47-51.

⁴⁸ «Interferenza» secondo l'idea di Michel Serres, che B. Picon-Vallin fa propria per indicare come si producono le somiglianze morfologiche in campo teatrale.

⁴⁹ Effettivamente Mejerchol'd riconosce questa capacità anche a Stanislavskij, ipotizzando che la forma naturalistica fosse per lui giusto lo strumento adatto per una stagione poetica e per alcuni testi (quelli di Čecov, ad esempio), proprio come la biomeccanica per lui stesso, culminata nel *Cocu Magnifique*. Ciò non significa che dopo avere utilizzato certe tecniche le si butti via, ma che è necessario assimilarle

che, pur nella propria genialità assoluta, è semplicemente preciso. In effetti qui si è evocato soltanto qualche aspetto della sua concezione generale del teatro, che può essere semplificata impiegando i termini «commedia» e «grottesco», parole e punti d'appoggio immaginari a loro volta derivati da, o rubati a, o ancora ispirati a, il teatro italiano.

Si sa, per ciò che concerne la commedia, che ci si deve riferire soprattutto alla Commedia dell'Arte delle maschere e alla drammaturgia di accanimento terapeutico del conte Gozzi. Si conoscono le realizzazioni mejercholdiane in questo campo, ma si conoscono meno i rapporti tra la sua visione generale sul divenire del teatro e il suo insegnamento.⁵⁰ Oggi sembra di poter affermare che la nozione centrale della sua poetica è quella di grottesco, una definizione del teatro che in Mejerchol'd si manifesta ben prima d'impiegare questa parola (che appare nell'agosto 1911, con riferimento però almeno a cinque spettacoli precedenti) e che non cessa a tutt'oggi di essere importante, anche dopo il suo utilizzo da parte dei cattivi «mejercholdisti». Si deve sottolineare anche che la sua nozione di grottesco non è storica ma estetica, poiché si riferisce alla *funzione* del teatro: il grottesco, come s'è avuto modo di dire, è «un mezzo per fare continuamente uscire lo spettatore da un piano della percezio-

nella fase seguente, metterle al servizio dei mezzi più evoluti che sono la causa e l'effetto insieme delle nuove drammaturgie. Quando Mejerchol'd rievoca la recitazione di Stanislavskij in *Hedda Gabler* sostiene che il suo maestro «capovolgeva il naturalismo, recitava come un attore cinese o giapponese» e spiega che questo cambiamento non emergeva sul piano teorico soltanto perché Stanislavskij era circondato da cortigiani che sfruttavano la sua «debolezza di carattere» e predicavano la fedeltà a una piccola chiesa di cui si erano autonominati vescovi (cfr. V. E. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo II, p. 154).

⁵⁰ Si evita qui il confronto con la questione della biomeccanica, questione difficile, o piuttosto resa tale da una mitologia basata su un fondo di informazioni incerte. Se considerassimo l'enfatica dichiarazione di Mejerchol'd su Giovanni Grasso («Mi resi conto di numerose leggi della biomeccanica vedendo recitare il magnifico attore tragico siciliano Grasso. [...] Produceva l'impressione di un temperamento selvaggio e scatenato, ma io, avendolo bene osservato, sapevo che era soprattutto un tecnico sopraffino. Se non avesse avuto la sua tecnica, sarebbe diventato pazzo alla fine di ogni spettacolo», V. E. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre* cit., tomo IV, p. 357), tenendo conto che la suggestione principale ricavata dal maestro fu l'arcifamoso «colpo di pugnale», se pensiamo che i suoi allievi erano liberi di frequentare allo stesso titolo le lezioni di biomeccanica come quelle di danza o di boxe, e che il regista dichiarava infine, negli anni Trenta, di non avere conservato della biomeccanica che sette o otto esercizi, possiamo convenire con G. Abensour che «la biomeccanica deve essere restituita alla sua modesta importanza» (*Vsévolod Mejerchol'd* cit., p. 320) e che la questione dovrebbe essere considerata nella sua effettiva «lateralità». In effetti l'eccesso di teorizzazione a proposito della biomeccanica è una delle manifestazioni della degenerazione ideologica e dello sfruttamento commerciale cui è soggetto il nome di Mejerchol'd, anche se, bisogna riconoscerlo, ciò non impedisce che si pubblicino sull'argomento dei volumi seri come, in Italia, *L'attore biomeccanico*, a cura di F. Malcovati (testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesocinskij), Ubulibri, Milano 1993, o si svolgano alcune efficaci attività di formazione attoriale, fedeli più allo spirito che alla lettera mejercholdiana, come s'è avuta testimonianza a lato del convegno parigino.

ne che ha appena raggiunto per condurlo su un altro piano che non sospettava».⁵¹ Anche nel momento in cui è messo sotto accusa dai sostenitori del realismo socialista, Mejerchol'd conferma che il grottesco è «semplicemente» uno stile scenico che gioca con le contraddizioni più acute per produrre uno spiazzamento costante della percezione. Ecco dunque l'idea generale di teatro, che nasce, come pure s'è detto, da un sentimento tragico della vita non contenibile nella commedia né nel dramma, e tanto meno in un teatro di caricature e smorfie, di pura illustrazione di un testo o di pseudo-spontanea e divertente ginnastica declamatoria.

Tutto ciò è probabilmente già chiaro ai ricercatori che si sono concentrati su Mejerchol'd, ma è importante rilanciare la questione ai professionisti di oggi, i quali in maggioranza e mistificando alcune tradizioni (tra parentesi e tra virgolette *italiane*: Commedia dell'Arte, teatro popolare e varietà, circo...) utilizzano questi concetti come alibi, avendo completamente ceduto le armi a una funzione leggera del teatro e al cosiddetto gusto delle masse. Lo splendore e la quantità delle invenzioni di Mejerchol'd non rinviano soltanto a una personalità geniale (e in quanto tale a una figura unica), ma anche a un atteggiamento, ovvero a dati di origine poetica eppure suscettibili di assumere un valore teorico, condivisibile. Mejerchol'd è in un certo senso un artista barocco: la sua sensibilità per le forme e le metafore, la sua attenzione verso la realtà contemporanea, coniugata con la sua tensione trasfiguratrice (una percezione da diversi punti di vista) è qualcosa che riguarda anche il teatro contemporaneo, è – si potrebbe dire – la preistoria del suo avvenire. In effetti il senso del teatro si situa sempre nella sua capacità di reagire alla falsa libertà e alla perenne Controriforma imposte dalla storia, e lo fa con una certa discrezione, attraverso quel culto della forma che costituisce un vero e proprio cammino spirituale, o etico. Composizione, montaggio, assemblaggio (o «imballaggio», secondo quel grande autore suo erede che era Tadeusz Kantor), ecco il compito supremo di ogni artista che si impegna in un'autentica lotta di liberazione, nel reale e dal reale.

Mejerchol'd è stato con Stanislavskij un attore che voleva essere «russo» e che si è scoperto «italiano»: aveva cominciato la sua carriera d'attore con aspirazioni tragiche e nel *Mercante di Venezia* e *La locandiera* si era affermato invece con personaggi grotteschi. In seguito, da regista, si ritrova in lui qualcuno che vuole fare credere di essere «italiano», ma che in realtà è assolutamente «russo». Tutto ciò sempre, più o meno consciamente, per intervenire con efficacia nella realtà del suo tempo. Bisogna riconoscere, infine, che tutto ciò poteva accadere soltanto a un ebreo con profonde radici mitteleuropee: sentimento d'estraneità, sentimento del tragico, ironia travolgente, in breve: uno spirito anarchico e mistico. Poiché ogni processo di composizione o montaggio non può che essere originale, la scoperta

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 6.

dei suoi punti di riferimento o delle influenze da lui subite ne prova l'originalità e non il contrario. E proprio qui sta la lezione: il teatro nel XX secolo è diventato un fenomeno da una parte ricollegabile a coordinate universali, comuni alle più diverse tradizioni, e dall'altra informato dalle precise circostanze culturali e logistiche nelle quali si realizza giorno dopo giorno.

In effetti nessuno può dire se tutto ciò si possa insegnare, ma il fatto di ristabilire una storia che differisce da quella del teatro stalinista, monumentale, concepito come lettura vicaria (o lettura per un pubblico che non legge i testi teatrali, o che pretende di vederli illustrati), e di gettare tutto il peso del proprio statuto culturale su un teatro poetico e politico, che mette in gioco la cultura in tutti suoi aspetti significa, per coloro che vi si impegnano, scommettere su un'altra storia. Ora, anche messa da parte la generosità immensa e luminosa di Mejerchol'd, il fatto di tracciare questa storia potrebbe aiutare almeno le generazioni più giovani a riconoscere alcuni validi compagni di viaggio nelle poche realtà teatrali che oggi operano in questa direzione, e anche, forse, a riconoscere i frutti inferiori del mejercholdismo (i numerosi "teatri del *fitness*" che si reclamano nuovi), ma infine – soprattutto, si spera – a dare forma a nuove utopie propulsive, piccole o grandi, cioè a sviluppare la fiducia nella vita delle forme. Lo spirito barocco di Mejerchol'd potrebbe rivelarsi prezioso anche per sollevare una questione capitale quanto ancora poco dibattuta. In breve: gli uomini di teatro che hanno guardato alla sua eredità sono tra i migliori del nostro tempo e li si potrebbe classificare come coloro che hanno lottato durante tutta la loro vita per un «teatro senza spettacolo» (in Italia, per esempio, si contano tra loro Carmelo Bene, Carlo Cecchi e Leo de Berardinis) e hanno realizzato diverse opere capitali. Ma non si potrebbe dire che Mejerchol'd, in effetti, abbia creato uno «spettacolo senza teatro», se con ciò si intende delle opere delle quali si «vive la forma» e che si sono lasciate alle spalle le angustie ideologiche del messaggio? Se ciò fosse vero, l'eredità di Mejerchol'd è davvero preziosa per le prossime generazioni, le quali vi troveranno non soltanto un paradiso delle forme e una continua festa d'invenzioni, ma anche molti riferimenti essenziali concernenti l'etica e la ricerca spirituale del creatore teatrale.

Il caso di *Jackie the Baboon*

Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies

Laura Budriesi

Alcune fotografie ingiallite della Grande guerra ritraggono un babuino in uniforme da soldato, Jackie (fig. 1).

Guardandolo ritratto in quelle vesti non sue, sapendolo abbigliato così per il volere del suo compagno umano – un fattore del Sudafrica che lo aveva cresciuto e costretto a seguirlo in guerra – si può avvertire la stessa impotenza malinconica che si prova leggendo le pagine di Pennac che raccontano del lupo grigio che, cieco da un occhio, vaga addolorato nella gabbia di uno zoo in *L'occhio del Lupo*.¹ Sotto la fotografia che gli fu scattata in uniforme si legge: *corporal Jackie*, caporale Jackie (fig. 2). Il babuino, infatti, oltre al grado, ricevette una medaglia per le ferite subite in battaglia e per il suo coraggio. La storia della cattura, della domesticazione di Jackie nella fattoria del Sudafrica e dell'antropomorfizzazione che l'hanno portato a vestire i panni di un soldato, ricordano la vicenda paradigmatica di Pietro il Rosso di Kafka, la scimmia che, per liberarsi dalla violenza dell'uomo, dovette letteralmente scimmiettarlo, recitare la parte di un uomo e raccontare l'intera sua esperienza come se fosse di fronte a una platea accademica: Pietro il Rosso si auto-antropomorfizza per sopravvivere.² Kafka utilizza il meccanismo della *macchina antropologica*, quale la intende Agamben – ovvero il meccanismo che forza tutte le altre specie ad appiattirsi sui modelli dell'umano, l'antropomorfismo – e la porta al punto limite e, così facendo, ne mostra il violento operare, ovvero l'essenza dell'antropomorfismo stesso.³

La storia vera di Jackie è stata teatralizzata dalla compagnia di Andy Brunskill & Jimmy Grimes con il titolo *Jackie the Baboon* (Surrey University - Ivy Arts Centre) nel 2016 e riproposta all'University of Surrey il 3 ottobre 2018, quando chi scrive ha potuto assistervi (fig. 5).

Lo spettacolo racconta la vicenda di Jackie da quando, cucciolo, fu trovato inerme (forse aveva perduto la mamma troppo piccolo) e fu adottato da Albert Marr nella cui fattoria in Sudafrica visse alcuni anni. Allo scoppiare del primo conflitto mondiale

¹ Daniel Pennac, *L'occhio del lupo*, Magazzini Salani, Milano 2005.

² Franz Kafka, *Una relazione per un'Accademia*, in Id., *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 2017.

³ Cfr. Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002. Sul tema rinvio anche al mio contributo: "Divenire animale. La performance come metamorfosi?", in *La passione e il metodo. Studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, AkropolisLibri, Genova 2019, pp. 150-162.



Fig. 1 Jackie e Albert Marr

Albert decise di partire – era il 1915 – con Jackie. Entrò a far parte del Terzo reggimento del Transvaal; gli ufficiali in comando decisero di arruolare anche il babuino. Del resto, stando alle cronache di guerra, Jackie non era l'unico babuino ad accompagnare l'esercito sudafricano, i primati, infatti, erano sfruttati per i loro sensi molto acuti. Lo spettacolo mette in scena momenti salienti della vita di Jackie durante il conflitto: dall'essere stato incatenato con violenza da alcuni soldati del battaglione, alla partecipazione alla battaglia di Delville Wood che costò moltissime vite a causa della geografia del luogo: si combatteva in un bosco particolarmente intricato in mezzo alla nebbia e là Jackie ebbe modo di aiutare le sentinelle durante i turni di notte. Altro focus drammaturgico riguarda una fase del conflitto combattuta in Egitto quando, il 26 febbraio 1916, Albert venne ferito.

Jackie restò accanto al compagno umano leccandogli ininterrottamente la ferita fino all'arrivo dei soccorsi, impedendogli di morire dissanguato. Successivamente, verso la fine del conflitto, nell'aprile 1918, furono feriti insieme in Belgio: la brigata si trovò sotto un violento attacco, Jackie cercò disperatamente di costruire un muro con le pietre che aveva intorno, nel vano tentativo di proteggersi.⁴ Non lo finì: improvvisamente un proiettile gli esplose vicino e una scheggia di metallo lo colpì alla gamba destra; lo stesso proiettile ferì anche l'amico inseparabile. Albert e Jackie furono medicati senza distinzioni di specie e il 5 maggio 1919 fecero ritorno insieme a Pretoria. Jackie fu premiato con una medaglia al valore e promosso caporale. Un paradosso della cultura antropocentrica. Visse soltanto un paio di anni dopo la fine della grande guerra, un incendio scoppiato nella fattoria se lo portò via, morì di paura, forse le memorie della guerra erano irrimediabilmente riaffiorate.

Animatrice del progetto, che coniuga riflessione filosofica e progetti spettacolari legati alla teoria come alla pratica degli Animal Performance Studies, è Laura Cull, filosofa della performance. Lo spettacolo è un tentativo di cogliere il punto di vista di un non-umano con i mezzi del teatro, in particolare grazie all'uso di un pupazzo animato (*puppet*), operazione che si colloca in un ambito di studi non molto frequentato in Italia, quello degli Animal Performance Studies e della Performance Philosophy. Il fermento culturale che anima questi progetti di ricerca

⁴ Cfr. la storia vera di Jackie: <<https://allthatsinteresting.com/jackie-the-baboon>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

riguarda che cosa i Critical Animal Studies possano offrire agli studi teatrali e, nello stesso tempo, come la pratica teatrale possa implementare le conoscenze degli Animal Studies; tutto ciò alla luce di una ridefinizione della rilevanza dei non umani nella cultura e nel pensiero contemporaneo.

Il campo degli Animal Studies (o Critical Animal Studies),⁵ oggi in rapida espansione, abbraccia un vasto territorio culturale, che va dalla filosofia all'attivismo, e comprende antropologia, sociologia, semiologia, storia, psicologia, storia dell'arte, teatro, cinema e studi letterari, assumendo la «questione animale» come prioritaria nella riflessione critica contemporanea. In questo ambito si sono cimentati studiosi di discipline teatrali quali Alan Read, che ha coordinato il numero monografico della rivista «Performance Research» del 2000,⁶ o Una Chaudhuri, curatrice del numero di «TDR/The Drama Review» del 2007,



Fig. 2 Jackie in uniforme.

Animals and Performance, che, nell'articolo *(De)Facing the Animals: Zooësis and performance*, pubblicato nella stessa rivista, propone che: « the term *Zooësis* to refer to the way culture makes art and meaning with the figure and the body of the animal». ⁷ Rispetto all'intersezione tra Animal Studies e Performance Studies segnalo i contributi di Laura Cull e della stessa Chaudhuri che hanno studiato le relazioni tra performance, filosofia e animali non-umani e hanno dimostrato come la filosofia e la performance possono essere trasformate dai non umani. Propongono di utilizzare un concetto di performance che non sia precostituito (*ready-made*) e che, quindi, favorisca sperimentazioni e, soprattutto, suggerisca come la definizione di performance non sia *human centered*, ovvero ritagliata sul modello umano. La Chaudhuri evidenzia come molte questioni centrali nelle riflessioni degli Animal Studies siano condivise con i Performance Studies, come l'interesse per i concetti di *embodiment*, *presence*, *process*, *event and force* e, su questa base, propone un particolare ruolo della performance intesa come metodo di ricerca volta a trovare risposte alla questione animale, attraverso la scienza, la filosofia, ma anche attraverso la stessa pratica performativa e a esplorare modalità relazionali inedite tra

⁵ Cfr. Matthew Calarco, *Zoografie. La questione dell'animale da Heidegger a Derrida*, a cura di Massimo Filippi, Filippo Trasatti, Mimesis Edizioni, Milano 2012.

⁶ Cfr. Alan Read, *Editorial. On Animal*, «Performance Research», V, 2, (2000), pp. iii-iv.

⁷ Cfr. Una Chaudhuri, *(De)Facing the Animals: Zooësis and Performance*, «TDR/The Drama Review», LI, 1 (2007), pp. 8-20.



Fig. 3 Brunskill & Grimes, *Jackie The baboon* (2016-18), un momento di costruzione della marionetta

specie diverse.⁸ Entrambe le studiose propongono di bypassare la definizione riduttiva del linguaggio, logocentrica, che non soltanto esclude *ab origine* le altre specie, ma trascura le differenti dimensioni in cui si articola la comunicazione e sottolineano che occorre concentrarsi su una ridefinizione di linguaggio che inglobi la *embodied communication*.

Probabilmente non è stato sufficientemente enfatizzato come Richard Schechner, nell'elaborare la teoria della performance, abbia compiuto un passaggio radicale in questa direzione, includendo le attività dei primati nell'ampio spettro (*broad spectrum*) delle attività performative.⁹ Schechner, come è noto, definisce la performance sostanzial-

mente come comportamento comunicativo che è parte o è contiguo ad analoghi comportamenti: dalle cerimonie rituali agli incontri pubblici, è parte, cioè, di un continuum di fenomeni comunicativi. Da questo punto di vista è possibile esplorare i *punti di contatto* tra la performance e i fenomeni studiati da altre discipline: dalla psicologia, alla teoria della comunicazione, comprendendo anche l'etologia.¹⁰ Schechner infatti definisce la performance un *termine inclusivo*: «theatre is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life».¹¹ La teoria della performance si apre quindi a una definizione non esclusivamente antropocentrica.

Al contrario, Victor Turner, fondatore, insieme a Schechner, dei Performance Studies, definisce l'essere umano come *performing animal* nel senso di *self-performing animal*: «in performance he reveals himself to himself».¹² Laura Cull,

⁸ Cfr. Una Chaudhuri, *Of All Nonsensical Things* «Performance and Animal Life», 142, 2, pp. 520-525.

⁹ Cfr. Richard Schechner, *Performance Theory. Revised and Expanded Edition*, Routledge, London-New York, 1988 [trad. it. parziale Id., *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma 1999] e Id. *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London-New York, 2006 (prima ed. 2002).

¹⁰ Rinvio a Fabrizio Deriu, *Lo "spettro ampio" delle attività performative*, saggio introduttivo a Schechner, *Magnitudini della performance* cit., pp. i-xxxi.

¹¹ Schechner, *Performance Theory* cit., p. xiii.

¹² Cfr. Victor Turner, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 81.



Fig. 4 Brunskill & Grimes, *Jackie The baboon* (2016-18)

nel contributo *From homo performans to Interspecies Collaborations*, propone un'espansione del concetto di performance che includa gli animali non umani e critica chi – seguendo Turner – definisce l'umano come l'unico in grado di eseguire performance, rinchiudendo l'ambito performativo in un contesto riduttivo a causa della esclusione completa dei non-umani dalla categoria della performance.¹³

In *Dramma, script, teatro e performance* del 1973, Schechner¹⁴ arriva a definire le teatralizzazioni umane come particolari tipi di ritualizzazioni radicate in

¹³ Laura Cull, "From Homo Performans to Interspecies Collaboration. Expanding the Concept of Performance to Include Animals", in Lourdes Orozco, Jennifer Parker-Starbuck (a cura di), *Performing Animality Animals in Performance Practices*, Palgrave Macmillan, New York 2015, pp. 19-36. I riferimenti della Cull sono a John Simons, *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*, Palgrave Mcmillan, Basingstoke and New York 2002; Shelly R. Scott, *The Racehorse As Protagonist: "Agency, Independence, And Improvisation"*, in S. E. McFarland, R. Heidiger (a cura di), *Animals and Agency, An Interdisciplinary Exploration*, Brill, Leiden and Boston 2009, pp. 45-66.

¹⁴ Cfr. Richard Schechner, *Dramma, script, teatro e performance*, in Id., *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni Editore, Roma 1984, pp. 77-111. Nel saggio della Valentini, introduttivo alla raccolta, dal titolo *Professione cartografo* (pp. 11-38), l'autrice osserva che «la nozione di "performance" che Schechner adopera al di là dell'uso lessicale comune, copre pratiche diverse nello spazio oltre che nel tempo riferibile a diverse classi di spettacoli – il ciclo culturale degli Orokolo e spettacolo nò, la manifestazione sportiva e il gioco degli scimpanzé - designa semanticamente quella dilatazione dei confini del teatro come "genere" distinto e la sua progressiva indistinzione e ibridazione come pratica spettacolare e o performativa», nota 18, p. 23.

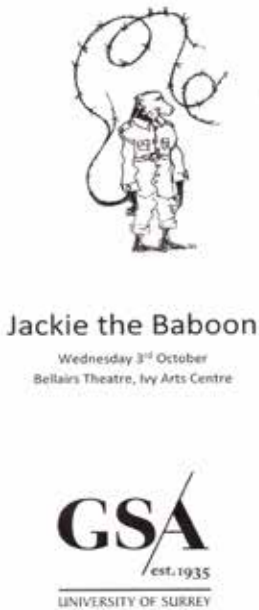


Fig. 5 Foglio di sala, 3 ottobre 2018

necessità e funzioni biologiche e, allo stesso tempo, analizza come le ritualizzazioni assumano connotati di teatralità in altre specie prendendo, come esempio, quello che definisce lo splendido studio di Jane Goodal sugli scimpanzé della foresta, oggetto del saggio *In Shadow of Man*.¹⁵ Del valore espressivo del rito parlava già l'etologia classica a cui Schechner si ispira: si veda Huxley¹⁶ che, come nota Anastasi in *Le forme etologiche delle performance*:

definirà la ritualizzazione come un riorientamento adattivo del comportamento verso funzioni espressive, prodotto dalla selezione naturale, che può essere accompagnata da processi di apprendimento. In altri termini, certi schemi motori perdono, nel corso della filogenesi, la loro specifica funzione originaria e vengono rifunzionalizzati a scopo cerimoniale e simbolico valorizzando di fatto, la comunicazione tra conspecifici.¹⁷

¹⁵ Nel 1960 Jane Goodal iniziò un progetto di ricerca sugli scimpanzé nella foresta di Gombe, in Tanzania, inviata dall'antropologo ambientalista Louis Leakey. Qui riuscì a farsi accettare nella comunità degli scimpanzé e ne divenne parte. Ne nacquero molti saggi, tra cui il celebre *In the Shadow of Man*, Houghton Mifflin, London 1971 [trad. it. *L'ombra dell'uomo*, Orme Editori, Roma 2011] in cui, dal titolo, è chiaro quanto la presenza dell'uomo costituisca una minaccia per i primati. Da allora l'attività dell'etologa ambientalista e animalista è stata inarrestabile; ricordo soltanto che nel 1986 ha pubblicato *The Chimpanzees of Gombe: Patterns of Behavior*, Belknap Press of the Harvard University Press, Boston [trad. it. *Il popolo degli scimpanzé*, Rizzoli, Milano 1991]. Nel 1977 ha fondato il *Jane Goodall Institute* (<<https://www.janegoodall.org/>>), organizzazione no profit, che lotta contro le terribili condizioni dei primati negli zoo, nei circhi e per la vivisezione.

¹⁶ Julian Huxley, *A discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man: Introduction*, in Huxley (a cura di), *A discussion on Ritualization of Behavior in Animals and Man*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London, series B, Biological Sciences», 251, pp. 249-292.

¹⁷ Alessandra Anastasi, Vincenza di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Corisco, Messina 2015. La prima sezione del volume (pp. 8-167), *Etologia e linguaggi della scena contemporanea*, a cura di Alessandra Anastasi, è dedicata alla concezione performativa del linguaggio e ai suoi possibili risvolti etologici. La Anastasi è autrice, oltreché della *Prefazione*, del saggio, *Le forme etologiche della performance*, pp. 50-66, la citazione è a p. 56.



Figg. 6-7 *The Handspring Puppet Company, War horse*

Anche Konrad Lorenz, nello studio sull'aggressività, pone l'accento sul valore espressivo autonomo delle ritualizzazioni, definendole comportamenti che perdono la loro funzione originaria per diventare pure cerimonie simboliche e ipotizzando che attraverso il processo di trasmissione filogenetica, in relazione a circostanze di speciale importanza (come corteggiamenti, lotte, minacce ecc.), nasca ogni volta «un istinto completamente autonomo» che per principio è indipendente.¹⁸ Secondo alcune teorie etologiche dal valore espressivo-performativo del rituale sarebbero derivati la musica, il canto e, probabilmente, anche il linguaggio umano. Alessandra Anastasi, nel contributo citato, parte dal quesito fondamentale: cosa spinge noi e le altre specie a comunicare? per individuare l'origine della questione teorica sulle origini del linguaggio nella sua *forza sensoriale e comunicativa*. Su queste basi propone alcune teorie etologiche che ipotizzano l'origine del linguaggio umano da un proto-linguaggio musicale: il canto sarebbe una componente universale utilizzata da diverse specie animali per creare e mantenere legami:

nel corso dell'evoluzione, il canto si è quindi distinto per essere una componente universale che viene utilizzata da diverse specie animali, per creare e mantenere legami parentali e sociali. Optando per la possibilità che anche gli ominidi attraverso il canto abbiano sviluppato la possibilità di mantenere legami sociali, potremmo ritenere che le prime vocalizzazioni siano state oggetto della selezione naturale che ha consentito, una volta rese disponibili le adeguate strutture periferiche e centrali, di modificare tali canti con l'aggiunta di parole.¹⁹

La stessa autrice pone domande giustamente destabilizzanti relative al dove stabilire il sottile confine che separa, nell'essere umano e nell'animale, la produzione di canti e, soprattutto, si interroga sul significato di musica. Cita Darwin di *The Descent of man* (1871) laddove di osserva che

¹⁸ Konrad Lorenz, *L'aggressività. Il cosiddetto male*, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 59 ss.

¹⁹ Anastasi, *Le forme etologiche* cit., p. 53.

è probabile che l'uomo primitivo o qualche progenitore di esso usasse per la prima volta la voce per produrre vere e proprie cadenze musicali, cioè per cantare, come fanno oggi i gibboni: possiamo quindi concludere in base a tante analogie che questa attitudine si deve essere particolarmente esercitata durante il corteggiamento amoroso - per esprimere emozioni come l'amore, la gelosia, il trionfo - e deve essere anche servita per sfidare i rivali. È probabile perciò che l'imitazione di grida musicali fatta con suoni articolati abbia dato origine a parole espressioni complesse e svariate emozioni.²⁰

Questi spunti etologici vogliono essere stimoli a uscire dall'ottica antropocentrica che ha caratterizzato anche gli studi sulle origini del linguaggio, si è concentrata su quello che rende unica la nostra specie, concetto che il primatologo Frans de Waal definisce «anthropodenial»: il rigetto a priori di caratteristiche comuni tra *homo sapiens* e altre specie.²¹ Rispetto alle possibili dicotomie tra gli esseri umani e altri animali la Anastasi, trattando del canto, nota:

dunque, se davvero esiste una qualche dicotomia nella produzione di canti tra uomo e animali, una possibile risposta potrebbe giungere dalle differenti pressioni adattative a cui le specie sono andate incontro.²²

Schechner, dal canto suo, osservando la danza della pioggia dei maschi scimpanzé e il “pubblico” di femmine e piccoli scrive: «le femmine con i piccoli, non appena cominciato lo spettacolo, si erano arrampicate su alcuni alberi vicino alla cima della cresta e lì si erano fermate osservando il tutto».²³ Se ne può dunque dedurre che ogni rituale ha i suoi attori, il suo palcoscenico, probabili spettatori e un vantaggio evolutivo evidente. Lo stesso autore si interroga su quello che definisce: «il valore fino ad oggi sopravvissuto delle performance» ovvero su «quale funzione svolge nello schema di comportamento degli scimpanzé e dell'uomo e forse anche di altre specie»,²⁴ riferendosi a una vasta gamma di azioni, di schemi di comportamento, non solo umani, connessi a dimensioni rituali e ludiche. Dopo la prima apertura all'etologia, Schechner ritorna sull'argomento in *Etologia e teatro*, ripartendo da Darwin che: «per primo in *L'espressione delle emozioni negli uomini e negli animali* (1872), ha proposto l'idea di una continuità di comportamento tra animali ed esseri umani».²⁵ Il teorico della performance si concentra quindi sul linguaggio del corpo per capire quanto sia geneticamente determinato e quanto sia

²⁰ Charles Darwin, *Le origini dell'uomo*, a cura di Franco Paparo, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, p.109 [ed. or. (1871), *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, Penguin Classic, UK 2004].

²¹ Frans de Waal, *Naturalmente buoni. Il bene e il male nell'uomo e negli altri animali*, Garzanti, Milano 2001, p. 101.

²² Anastasi, *Le forme etologiche* cit., p. 51.

²³ Cfr. Schechner, *Dramma* cit., p. 97.

²⁴ Ivi, p. 98.

²⁵ Schechner, *Magnitudini* cit., p. 95.



Fig. 8 *The Handspring Puppet Company, War horse in Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance*

appreso e si domanda se esista anche una *rete culturale* tra uomo e altre specie: «il presupposto è che una rete inclusiva comprenda il comportamento animale quanto quello umano. C'è anche una rete culturale? In che misura gli usi e i costumi e le arti umane sono estensioni, elaborazioni e trasformazioni di culture animali?»²⁶

In questi e in altri fondamentali contributi relativi alle relazioni tra performance ed etologia²⁷ e nella sezione *Human and animal rituals* di *Performance Studies: An Introduction*²⁸, nella parte della teoria della performance che concerne il rito, compaiono significativamente i contributi di Charles Darwin, Julian Huxley, Konrad Lorenz, Edward Osborne Wilson. Schechner, in questo modo, ha inevitabilmente proposto una fondamentale anticipazione verso una potenziale direzione

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cfr. Schechner, *Il futuro del rituale* in Id., *Magnitudini* cit., pp. 221-264, in cui, alla ricerca delle radici della ritualizzazione, costruisce un diagramma ad albero (l'albero del rituale) e, per spiegare cosa sia e come funzioni il rito, chiama in causa la dimensione etologica dell'essere umano; cfr. anche Id., *Verso una poetica della performance* in Id., *La teoria della performance* cit., pp. 112-152.

²⁸ Richard Schechner, *Performance Studies, An Introduction*, Routledge, London-New York 2017.



Fig. 9 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

degli Animal Performance Studies: infatti, più oltre, dichiara che «già un'altra specie, evolvendosi, si impegna in un'attività *deliberata, cosciente, scelta*, che si può benissimo descrivere come una performance».²⁹

Tra l'altro non definisce queste performance degli scimpanzé – in una visione che sarebbe evuzionista – precorritrici delle performance degli esseri umani ma risultati di un percorso evolutivo parallelo, enfatizzando quindi che la dimensione estetica non è monopolio dell'uomo.

Anastasi si chiede:

siamo sicuri, che, al di là dei limiti ineffabili del problema di un'autocoscienza negli animali non umani, un Amleto-scimpanzé o bonobo non stia già ponendoci le domande decisive per mettere definitivamente in crisi i risultati di una riflessione antropocentrica sulla performance?³⁰

Anche secondo la lettura schechneriana i momenti performativo-estetici che accomunano l'animale-uomo e le altre specie sono forme di ritualizzazione radicate in funzioni biologiche profonde. Il rituale – quella tensione e inclinazione che rende straordinario un comportamento ordinario – è parte della nostra natura biologica ed è necessario alla nostra sopravvivenza e riproduzione.

La stessa Anastasi ripercorre le connessioni tra la nascita della musica, del canto e del linguaggio e lo sviluppo delle forme espressive all'interno dei rituali:

sia nei comportamenti ritualizzati osservabili in varie specie animali, sia nei riti umani, il canto è spesso associato ad altre forme espressive con cui esso si è co-evoluto. I canti coreografati di un uccello lira maggiore (*Menura novaehollandiae*) e le sacre danze di una tribù indigena, paradossalmente, possono presentare profonde analogie; il canto, il suono, la danza, seppur connotate culturalmente nell'essere umano rivelano un retaggio evolutivo che non può essere ignorato.³¹

Quindi, seguendo le comparazioni avviate da Schechner, come le anticipazioni

²⁹ Schechner, *Magnitudini* cit., p. 95.

³⁰ Anastasi, *Prefazione* cit., p. 9.

³¹ Anastasi, *Le forme etologiche* cit., p. 59.



Fig. 10 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

dell'etologia classica, la studiosa propone anche esempi molto significativi di ritualità funebre, in parallelo tra società umane e specie animali. È il caso, ad esempio, del rito funebre malgascio (*Famadihana*) in cui una celebrazione festosa accompagna il disseppellimento dei morti ogni sette anni, prevedendo che esso avvenga al ritmo di una musica festosa; oppure del comportamento rituale delle ghiandaie di macchia (*Aphelocoma californica*) che vivono la morte di un loro compagno come una minaccia per l'intera comunità e quindi sospendono la ricerca del cibo volteggiando sull'area del ritrovamento del cadavere ed emettendo senza sosta uno stridio che ricorda l'esecuzione di un canto funebre. Classifica entrambe le pratiche come le «rappresentazioni collettive» di cui parlava Durkheim,³² contesti comunitari da cui nascono nuove forme conoscitive simboliche, credenze e riti, sia tra esseri umani sia tra altre specie non umane, e che consentono di produrre nuove identità individuali e collettive, citando anche il concetto di Malinovski del *contesto di situazione*: ovvero l'insieme delle circostanze interazionali e affettive in cui il comportamento ha luogo. Schechner definirebbe questi rituali come *performance efficaci*, infatti nella celebre distinzione il polo dell'efficacia e quello dell'intrattenimento (piuttosto che tra rito e teatro) non sono opposti binari, ma poli

³² Emil Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Alcan, Paris 1912 [trad. it., *Le forme elementari della vita religiosa*, Meltemi, Roma 2005].



Fig. 11 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

di un continuum: sottolinea che nessuna performance può essere risolta soltanto nell'efficacia né soltanto nell'intrattenimento:

una performance può definirsi in un modo o nell'altro in base a chi la esegue, in quali circostanze e per quali scopi. Lo scopo diventa il fattore determinante per decidere se una performance sia rituale o no. Se lo scopo della performance è realizzare un cambiamento, allora le altre qualità previste sotto l'egida dell'efficacia saranno realizzate e la performance sarà rituale. Qualora, invece, lo scopo della performance sia quello, prettamente ludico, di generare bellezza o far passare il tempo, allora la performance sarà indirizzata all'intrattenimento.³³

Rispetto all'ipotesi sollevata da Schechner in merito alle culture umane come elaborazione di culture animali, segnalo *Les origines animales de la culture* di Dominique Lestel, filosofo ed etologo che, oltre a prendere posizione contro l'opposizione, irriducibile per il pensiero occidentale, tra natura e cultura, mostra come i comportamenti culturali non siano propri soltanto dell'umano, ma emergano progressivamente nella storia del vivente.³⁴ La cultura non si può intendere più

³³ Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, CuePress, Imola 2018, p. 156.

³⁴ Cfr. Dominique Lestel, *Les origines animales de la culture*, Flammarion, Paris 2001.



Fig. 12 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

come qualcosa che fa uscire l'uomo dall'animalità, così come una scienza dell'animale non deve essere necessariamente una scienza naturale, ma anche una scienza culturale: di qui il contrasto tra la tendenza della biologia a leggere l'uomo come un animale *particolare*, e dell'antropologia che lo definisce invece un animale *speciale*; parallelamente va scardinata la convinzione ancora dominante del sapere scientifico che l'animale non-umano sia una sorta di robot perfezionato che risponde soltanto agli istinti. Per comprendere le società animali, la nozione di cultura, anzi di *culture* risulta estremamente utile all'etologia contemporanea.

Le scienze dell'animale possono trasformarsi in scienze sociali, uscendo dalle strettoie della biologia? La risposta potrebbe trovarsi, suggerisce Lestel, nel momento in cui:

les Sciences de l'animal se transforment en sciences sociales à partir du moment où l'*animal-objet* est éliminé, au profit de l'*animal-sujet* et de l'*animal-chose*, et où l'ambiguïté de cette distinction devient problématique. La phrase célèbre de Durkheim selon laquelle les faits sociaux sont des choses est fondatrice des sciences de l'homme, mais aussi des sciences de l'animal [...] de même l'animal des sciences de l'animal est une construction par laquelle le sujet animal peut devenir le sujet d'une science inédite, en l'occurrence une *zoologie culturelle*, pour les mêmes raisons qui font qu'il existe une anthropologie culturelle.³⁵

³⁵ Ivi, pp. 307-308.



Fig. 13 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

Una parte non minoritaria dell'etologia contemporanea considera accettabile l'idea che l'animale sia un soggetto e che le scienze dell'animale possano essere autentiche scienze sociali. Il confronto tra società umane e società animali all'interno dello stesso alveo delle scienze sociali può portare a una migliore comprensione delle une come delle altre; l'uomo, come l'animale, si è evoluto nell'interfaccia tra natura e cultura:

la distinction entre l'homme et l'animal ne se superpose pas à la distinction nature/culture, comme l'a cru pendant longtemps. L'homme aussi bien que l'animal évoluent à l'interface de la nature et de la culture [...] le partage significatif, s'il existe, ne passe entre l'homme et l'animal, mais entre certains groupes d'animaux et certains autres, et qu'il existe une grande quantité de frontières significatives dont la plupart ne concernent pas l'homme.³⁶

³⁶ Ivi, p. 323.

Di fronte a quella che Lestel definisce per l'uomo la più grande crisi di identità della sua storia è necessario ripensare al tema dell'identità umana, dei rapporti tra uomo e animale e, in particolar modo, ripensare l'animale come soggetto di cultura: la possibile rivoluzione dell'etologia contemporanea.

Rispetto al tema dell'identità, Roberto Marchesini – filosofo ed etologo che spazia tra filosofia *post-human* e zooantropologia – considera l'alterità come parte della stessa identità dell'essere umano, sostenendo come la storia evolutiva della nostra specie non sia caratterizzata dall'allontanamento dall'animalità ma, al contrario, dall'interazione con diversi tipi di animalità.³⁷ Se la tradizione umanista è antropocentrica, ovvero definisce l'antropopoiesi come autarchica, la filosofia *post-human* descrive, a livello epistemologico, un antropodecentrismo in cui l'essere umano si costruisce in *congiunzione*, *contaminazione* e *ibridazione* con l'altro animale. La zooantropologia di Marchesini legge l'eterospecifico in senso *epifanico*, ossia l'altro animale annuncia una dimensione esistenziale possibile per l'uomo.³⁸ Un ulteriore elemento di fascino del pensiero di Marchesini deriva dal fatto che sarebbe proprio la passione a muovere l'uomo verso gli altri-di-specie, a indurre a un confronto immedesimativo in ambiti normalmente impermeabili all'influenza dei non-umani: la dimensione ontologica ed epistemologica:

gli slittamenti di dimensione ontogenetica, vale a dire i nuovi spazi di dimensione identitaria si traducono in nuovi obiettivi verso cui tendere e nuovi modelli da introiettare cambiano il modo in cui l'essere umano si percepisce e quindi si descrive. In questa prospettiva gli altri animali diventano i grandi interpreti logopoietici, cifrario di base per le diverse forme della “creatività umana”.³⁹

Marchesini mette in crisi «l'immagine eroica e autopoietica che ci ha consegnato la tradizione occidentale» e sostiene che il primo processo ibridativo sarebbe iniziato 50.000 anni fa, attraverso l'incontro con il lupo, che avrebbe modificato per sempre la storia dell'uomo. Da quell'incontro uomini e lupi si sarebbero modificati vicendevolmente dando origine a quelle che l'autore definisce «espressioni naturculturali» esito dell'incontro tra due esseri viventi da cui trasse origine una società antropica ibrida.⁴⁰

Ritornando alle esperienze teatrali, va osservato che Laura Cull, nel saggio sopra citato, critica l'apertura delle attività performative alle altre specie rivolta soltanto ai primati, come se si trattasse di una riproposizione della “macchina antropologica” di Agamben e richiama pertanto l'urgenza – sulla scorta del

³⁷ Cfr. Roberto Marchesini, *Fondamenti di zooantropologia. Zooantropologia teorica*, Apeiron, Forlì 2014.

³⁸ Cfr. Roberto Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Udine 2014.

³⁹ Marchesini, *Fondamenti* cit., p.103.

⁴⁰ Ivi, p. 320.



Fig. 14-15 Barrydale Day of Reconciliation Parade and Performance

pensiero di Una Chaudhuri – di una visione della performance ancora più inclusiva:

I would suggest that we abandon those more reductive definition of performance in favour of those that affirm a more expanded view of what counts as *conscious behaviour, pretence, intention* and so forth.⁴¹

La questione principale che ne emerge riguarda la necessità di non approcciarsi agli altri animali con una predeterminata definizione di performance, al contrario è necessario lasciare il campo della performance *aperto* alla riconcettualizzazione e quindi alla mutazione continua, dovuta al nostro incontro con l’alterità di specie. Seguendo Chaudhuri e Cull, l’intersezione delle questioni critiche degli Animal Studies con la teoria della Performance – gli Animal Performance Studies – riguarda due aspetti: da un parte la chiarificazione degli oggetti di studio, ovvero quali comportamenti, attività e avvenimenti possono rientrare a pieno titolo in questo campo di studi, dall’altra, le metodologie impiegate in virtù del fatto che il particolare contesto della performance può generare nuove metodologie di ricerca:

to expand the concept of performance to include animals need not just, or not only, mean analyzing animal behaviour, activities and events (in the wild or elsewhere with or without interactions with humans) “as” performance. Rather, or additionally, the particular

⁴¹ Cull, *From Homo Prerfomans* cit., p. 24.

value of performance might lie in its capacity to produce new research methods to those already established in Animal Studies.⁴²

L'enfasi è sulla performance come processo *lived* (vivente) e *embodied* (incarnato) che permette di entrare in contatto con altre specie: *animalizzare la performance* diviene un metodo di ricerca in grado di produrre una contro-conoscenza rispetto al discorso scientifico dominante sugli altri animali.⁴³

Una Chaudhuri sostiene che la dimensione dell'*embodiment* – la pratica della performance e la conoscenza incarnata che ne deriva – può superare le barriere che il linguaggio verbale innalza nell'incontro tra specie:

if language is indeed a barrier [to understanding between the species], then the quest for a deeper, richer mode of understanding the animality we share with non humans might logically lead one of the embodied art of performance.⁴⁴

Cary Wolfe, autrice dell'antologia interdisciplinare *Zoontologies*,⁴⁵ come tiene a sottolineare in più luoghi Laura Cull, ritiene che non sia sufficiente la scelta dei temi per superare una visione limitatamente antropocentrica, ma che sia dirimente il *come* ci accostiamo a questi studi e, in questo senso, la via performativa può essere un modo per rimettere in discussione il ruolo del ricercatore (umano), ovvero non più colui che analizza gli animali da una posizione separata e superiore, ma colui che è implicato nel processo performativo stesso:

but who uses performance as a lived, embodied process of coming into contact with the ways in which animals communicate and perform beyond reductive, anthropocentric definitions of those terms, in ways that expose the instability of any claims of human exceptionalism.⁴⁶

Ritornando al progetto in esame, *Jackie the Baboon*, realizzato dalla compagnia di Brunskill & Grimes, ospite della Guildford School of Acting (GSA) tra il 2016 e il 2018, va sottolineato che gli interrogativi che hanno dato vita alla ricerca dell'Università del Surrey hanno avuto come focus l'esplorazione di un inconoscibile, di un mistero, che è il punto di vista di un non-umano.

Quali mezzi teatrali e performativi impiegare per tentarne un avvicinamento? Come impostare un progetto di ricerca che non riproponga una relazione di potere rispetto al corpo (o all'idea) di un non-umano, come superare la mimesi in quanto

⁴² Ivi, p. 25.

⁴³ Fra i numerosi contributi dell'autore rispetto a questo tema segnalo: Massimo Filippi, *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, Ombre Corte, Verona 2016.

⁴⁴ Chaudhuri, *Of All Nonsensical* cit., p. 521.

⁴⁵ Cary Wolfe, *Zoontologies. The question of the Animal*, University of Minnesota Press 2003.

⁴⁶ La citazione di Cary Wolfe è desunta dall'articolo di Laura Cull, *From Homo Performans* cit., pp. 34 ss.

impersonificazione acritica di un ruolo animale da parte di un attore umano, ovvero come far sì che la performance di un ruolo animale non perpetui le norme culturali e sociali, in particolare non perpetui quello che i Critical Animal Studies definiscono specismo, ovvero la discriminazione basata sulla specie?

Brunskill & Grimes come cammino verso il punto di vista di un non-umano hanno scelto la strada del teatro di figura, forse per via dell'*innocenza* connaturata alle marionette e ai pupazzi animati, al loro essere senza storia. Nella storia del teatro, però, la marionetta o il pupazzo non sono mai stati strumenti neutri, tutt'altro, ciò ancor più quando la scelta, come in questo caso, è ricaduta su una figura mista, a metà tra l'umano il non-umano, capace di interrogarci nel profondo attraverso l'altalena inquieta tra identità e alterità, somiglianza e differenza.

La collaborazione tra i due artisti è nata nei tre anni in cui sono stati associati al progetto *War Horse* della compagnia sudafricana *The Handspring Puppet Company*,⁴⁷ fondata nel 1981 da Drian Kohler e Basil Jones. Questa realtà produttiva e artistica è formata da attori in carne e ossa e da pupazzi, anche di grandi dimensioni, come nel caso stupefacente di Joey, il cavallo protagonista del romanzo ricco di sensibilità animalista *War Horse* di Michael Morpurgo del 1982, nonché dell'omonimo un film di Spielberg del 2011.⁴⁸ In occasione dello spettacolo teatrale, ambientato durante la prima guerra mondiale - in cui cavallo e compagno umano sono impegnati a combattere dopo essere stati tristemente divisi - fu creato un cavallo a grandezza naturale con i fianchi, la pelle e i tendini costruiti in acciaio e cavi (figg. 6-7-8). Il cavallo Joy, sul finire del primo conflitto mondiale, dopo essere stato fatto prigioniero dai nazisti è sul punto di essere abbato e venduto come carne da macello, perché ferito, ma viene miracolosamente salvato dal compagno Albert, anch'egli gravemente ferito.⁴⁹

La ricerca sulla marionetta, sia per *The Handspring Puppet Company* sia per Brunskill & Grimes, procede di pari passo con una riflessione etologica e filosofica che contempla il mettere in discussione le *narrazioni* storiche ufficiali. Un esempio fra tutti: il ruolo e il sacrificio misconosciuto dei non-umani nel primo conflitto mondiale attraverso le figure del cavallo Joey e del babbuino Jackie. Momento simbolico del percorso di ricerca esistenziale e artistica della compagnia sudafricana *The Handspring Puppet Company* è rappresentato da *Barrydale Day*

⁴⁷ <<http://www.handspringpuppet.co.za>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁴⁸ Michael Morpurgo, *War Horse*, Rizzoli, Milano, 2012; Steven Spielberg, *War Horse*, DreamWorks Pictures 2011.

⁴⁹ La vicenda letteraria del romanzo di Morpurgo non si discosta molto dalla storia del vero *War Horse*: un coraggioso cavallo inglese nato sull'isola di Wight chiamato Warrior, che fu portato in battaglia per la prima volta nel 1914 sul Fronte Occidentale. Dopo il suo ritorno nell'isola alla fine della guerra, nel 1918, Warrior diventò un eroe locale. Era montato dal giovane Jim Jolliffe, che lo aveva conosciuto sin da puledro. Si veda: <<https://www.cavallomagazine.it/notizie/gb-un-sentiero-sull-isola-di-wight-per-ricordare-il-vero-war-horse-1.815436>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

of Reconciliation Parade and Performance, corteo performativo organizzato ogni anno nella cittadina dell'entroterra sudafricano, nella regione del Karoo, nel mese di dicembre, in occasione della giornata della riconciliazione (figg 9-15). Dal 2010 la compagnia di fama internazionale ha partecipato all'organizzazione della parata in collaborazione con l'organizzazione non governativa Net Vir Pret e con il Center for Humanities Research,⁵⁰ che prevede momenti pedagogico-laboratoriali rivolti in particolar modo all'*empowerment* dell'infanzia. Protagonisti i giganteschi pupazzi zoomorfi che ogni anno connettono in maniera significativa l'esplorazione del significato della riconciliazione con un universo simbolico e valoriale connesso al non-umano. Nel 2016, ad esempio, la parata era dedicata all'elefante, all'indagine sulle connessioni ancestrali con questi animali, all'universo valoriale degli antichi abitanti della savana, alla fragilità degli ecosistemi che condividiamo:

The 2016 performance entitled *Olifantland* is inspired by Lawrence Anthony's novel *Elephant Whisperer*, a story about re-connecting to these powerful, hugely intelligent creatures. Through it, we explore our ancestral connections to elephants and our own potential to tap into their highly developed emotional landscapes and sense of community and family. Through *Olifantland*, we also explore difficult narratives of land, heritage and history by asking pertinent questions about the deeper meanings of reconciliation. The story is especially timely given that science is only now bringing to light the almost magical capabilities of elephants to communicate between each other via subsonic frequencies over vast distances. They also contribute substantially to the health and growth of eco-systems and delineate the significance of the ancient migration routes across Africa over millennia. *Olifantland* will provoke as much as it will inspire.⁵¹

Ritornando al progetto *Jackie The baboon* (figg. 3 e 4) della compagnia di Brunskill & Grimes,⁵² occorre evidenziare come l'esperimento della creazione e dell'animazione del pupazzo di Jackie derivi da un lungo percorso di sperimentazione e complessificazione del meccanismo dei differenti pupazzi, rigorosamente di animali non-umani protagonisti degli spettacoli di teatro di figura della compagnia stessa. Questo ha permesso agli attori di concentrarsi su quello che definiscono un «visual language of storytelling»⁵³ riferito, cioè, al movimento piuttosto che a un universo di parola, alle vie attraverso cui esprimere un personaggio non-umano,

⁵⁰ Il centro di ricerca è parte dell'University of Western Cape: <<http://www.chrflagship.uwc.ac.za/events/barrydale-annual-parade-and-performance>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁵¹ <<http://www.handspringpuppet.co.za/tour-calendar/olifantland>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁵² Cfr. il sito della compagnia: <<https://www.brunskillandgrimes.com/#/gipfel>>, ultima consultazione on line dicembre 2019.

⁵³ Laura Cull ha intervistato Andy Brunskill e Jimmy Grimes rispetto al percorso artistico e filosofico che li ha condotti alla creazione del progetto, *An Interview with Brunskill and Grimes* in "Puppet notebook", *The state of the art*, 28, summer 2018, British Unima, p. 10.

su come rendere la sua interiorità senza l'uso della parola, escludendo naturalismo, psicologismi e antropomorfizzazione, traendo ispirazione dalla vita reale e dai suoni prodotti dalle diverse specie che il duo artistico porta in scena:

I'm more interested in visual storytelling and expression of thought or emotion through movement. Words are of less interest to me, and animals don't require them. It frees me up to entirely focus on expressing that character's story and internal experience through the movement and sounds of it's species, drawing inspiration from real life and finding a way to make it work on stage in different contexts.⁵⁴

Il personaggio senza parola di Jackie è costruito attraverso una drammaturgia sonora che vuole riprodurre i versi del babbuino come, ad esempio, il suo fiutare; il suo essere estremamente reale senza essere realistico veicola una presenza e tematizza la relazione con l'alterità.

Il pupazzo diviene partner a tutti gli effetti dei manovratori, con cui è stabilita una relazione paritaria, i manovratori sono performer che non divengono trasparenti per animarlo. In questo senso sono vicini agli esperimenti con marionette del teatro contemporaneo, a quella che Allegri definisce «l'ultima magia della marionetta: abdicare in parte al proprio ruolo di protagonista assoluta e uscire dal proprio mondo misterioso (e un po' inquietante), per entrare insieme al suo partner, semplicemente nel teatro».⁵⁵

Come per il progetto *War Horse* – importante tirocinio del duo artistico – esiste nel rapporto con i pupazzi zoomorfi una riflessione sul *divenire animale*, così come postulato da Deleuze e Guattari,⁵⁶ sulle ibridazioni identitarie, sullo sconfinamento verso l'altro da sé, sul *fare-corpo* con l'animale; un percorso che, del resto, da sempre, la marionetta ha posto in essere, a cavallo tra immaginazione ludica e fascinazione inquieta del doppio; alla marionetta o al pupazzo animato è connaturata un'energia metaforica che non cessa di porre domande e, in questo frangente, di indurre riflessioni. Il pupazzo di Jackie è privo del senso d'inquietudine, del disagio, del mistero che accompagna le marionette novecentesche da Maeterlinck a Kantor.⁵⁷

Il processo di costruzione della figura di Jackie (il duo collabora con disegnatori

⁵⁴ Laura Cull, *An Interview* cit., p.10.

⁵⁵ Luigi Allegri, "L'idea di marionetta", in *Il modo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, Carocci, Roma 2012, p. 23.

⁵⁶ Cfr. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecechi, Roma 2002. Su questo tema rimando anche al mio "Divenire animale" cit.

⁵⁷ Il mito novecentesco della marionetta come attore puro, come grado zero dell'attore, si rifaceva alla marionetta come simbolo di essenzialità e all'assenza di interferenze psicologiche: da Maeterlinck che aspirava ad un teatro di androidi, ad Alfred Jarry con l'idea di maschera-corpo, al manifesto di Gordon Craig *L'attore e la supermarionetta* (1908). Sarà anche simbolo del teatro dell'avvenire progettato dalle Avanguardie storiche, mentre nella seconda metà del novecento si ricorra a un immaginario della

e artisti) e il processo di animazione attraverso la strutturazione del movimento in scena crea quella che definirei *drammaturgia di corpi diffusi*: «senza alcuna gerarchia tra organico e inorganico, fra reale e virtuale dove il performer si pone in relazione con l’oggetto scenico e sul suo stesso piano».⁵⁸ Ho preso a prestito una definizione nata in contesto analitico in cui erano le tecnologie digitali a tematizzare la relazione con l’*alterità*; in questo caso, però, a scomporre l’unitarietà della scena teatrale e dell’organismo attoriale è la dialettica tra la corporeità reale dei performer e la materialità della marionetta che impronta la scrittura scenica nello stesso tempo in cui programmaticamente denuncia e supera la reificazione dell’animale non umano. Il “corpo collettivo” che si crea dall’estensione dei movimenti dei performer – sono tre a metterla in vita – agli arti meccanici e alla motilità del cranio del babbuino rinegozia la distinzione gerarchizzante tra Uomo e Animale. I tre performer (su sei) che permettono i movimenti del pupazzo si alternano in questo ruolo repentinamente nel corso della rappresentazione e disegnano il movimento di una scena astratta e tangibile in cui la variazione è il principio ordinatore dei corpi, reali come meccanici. Rispetto al problema drammaturgico di come rendere conto al pubblico dei tre performer che vicendevolmente animano il pupazzo di Jackie e lo muovono da dietro⁵⁹ e, di fatto, interferiscono nello spazio in cui il pupazzo si muove, la scelta registica è stata quella di rendere la figure dei personaggi scenici, a eccezione di Albert, il compagno umano di Jackie – che in certi momenti diviene egli stesso manovratore – quasi trasparenti, neutri, soltanto agganci drammaturgici al procedere della vicenda di Jackie, unico vero protagonista della pièce. Preferisco utilizzare il termine performer rispetto quello di attore perché in uno spettacolo di questo tipo siamo di fronte a degli attanti, a dei *doers*⁶⁰ di una scena centrata sull’azione, sul fare, o meglio, sul far fare, in questo caso a Jackie, a un non-umano, facendo sì che si possa rendere esplicito il suo universo cinetico-gestuale e sonoro.

Il rapporto tra animatori e figura è sostanzialmente compenetrato in questa *drammaturgia di corpi diffusi* e, come si riscontra nelle tendenze più significative del teatro contemporaneo di figura e anche del teatro d’oggetti, piuttosto che essere tramite di una antropomorfizzazione questi pupazzi scrivono una scena antropodecentrata.

marionetta da Ariane Mnouchkine a Peter Brook, a Robert Wilson, fino a Tadeuz Kantor con i fantocci cadaverici del “teatro della morte”.

⁵⁸ Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni 2015, p. 131.

⁵⁹ Si veda Luigi Angelini «*Le tecniche del teatro di figura*» in *Il mondo delle figure* cit., pp. 35-36 in cui viene individuato nell’arte del *banraku* giapponese (messa a punto nella sua forma classica a partire dal XVII sec.) l’archetipo di ogni tipo di manovra da dietro la figura; nel *banraku*, del resto, viene dato per scontato che gli animatori sono presenti ma il mondo visibile è solo quello delle figure.

⁶⁰ Si veda Marco De Marinis, *Il teatro dopo l’età d’oro. Novecento e oltre*, pp. 48-49, Bulzoni, Roma 2013 in cui si fa riferimento alla terminologia utilizzata da Grotowski, partendo dalla celebre conferenza del 1987 dal titolo *Performer*.

Il pupazzo non è uno strumento neutro, ma risponde una precisa scelta drammaturgica della compagnia volta a rendere alcuni momenti della storia della guerra, contaminando le narrazioni ufficiali con quelle di *reietti*. La storia di Jackie è vera e questo fa sì che, con maggior forza, possa illuminare dati *sommersi* della storia ufficiale, la reale portata del coinvolgimento dei non umani nel conflitto mondiale. Fu, la prima guerra mondiale, una guerra di massa vissuta da milioni di esseri viventi, uomini e altri animali come emerge, una tra le fonti più significative, dal documentario di Folco Quilici *Animali nella grande guerra* e dal saggio di Lucio Fabi *Guerra bestiale. Uomini e animali nella grande guerra*.⁶¹ Anche dalla diaristica edita e inedita e dai filmati d'epoca è messa in luce la fragilità dell'esercito non-umano, la cui vita non aveva alcun valore, e riaffiorano anche gli intensi rapporti affettivi che si creavano, in particolar modo tra i cani, spesso abbandonati durante i bombardamenti e adottati dagli stessi soldati.

La forza politica, contro-culturale di opere come *Jackie the Baboon* ricorda, anche per via dei mezzi teatrali impiegati, il teatro di figura di uno dei gruppi più importanti di teatro politico americano degli anni Sessanta, il Bread and Puppet Theatre con il suo environment animato da pupazzi di ogni tipo e dimensione capaci di rendere incantesimo e contromagia, ovvero la favola, l'illusione e contemporaneamente il disincanto critico e lo straniamento.⁶²

L'aver proposto questo caso di studio è una scelta in linea con gli obiettivi degli Animal Studies che intendono contaminare le narrazioni ufficiali con storie *altre* per porre le questioni concernenti gli *altri animali* al centro della ricerca critica e contribuire a quella che Derrida definisce la questione filosofica centrale del XXI secolo, ovvero la questione animale.⁶³ Matthew Calarco in *Zoografie* si chiede se «sappiamo davvero pensare gli animali»⁶⁴, se esista cioè una riflessione filosofica o scientifica capace di rendere conto della lussureggiante molteplicità delle forme di vita degli esseri che noi chiamiamo “Animali”. La via alla decostruzione di questo plurale collettivo è stata aperta da Jacques Derrida come critica all'essentialismo

⁶¹ Folco Quilici, *Animali nella grande guerra*, 2015 e Id. *Umili eroi Storia degli animali nella Grande guerra*, Mondadori, Milano 2016; Lucio Fabi, *Guerra bestiale. Uomini e animali nella grande guerra*, Persico Europe, Costa Sant'Abramo (CR) 2004. I fotogrammi recuperati dai filmati di guerra nei quali gli animali non erano mai (o quasi mai) volutamente ripresi, ne testimoniano comunque la tragica quotidianità, il deperimento in trincea. Sono testimoniate le lunghe scalate sulle montagne innevate degli asini e dei cavalli degli alpini, le imprese dei cani, che si muovono tra spari e rumori assordanti, addestrati a infilarsi in pericolosi anfratti, il traino dei cannoni o il trasporto di vettovaglie affidati a bovini destinati a trasformarsi in cibo. I piccioni viaggiatori, usati per recare messaggi erano facili bersagli del fuoco nemico. Soltanto gli equini impiegati in guerra sono valutati intorno agli 11 milioni, 100.000 i cani, 200.000 i piccioni viaggiatori.

⁶² Si veda Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2000, pp.141 e ss.

⁶³ Cfr. Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, *passim*.

⁶⁴ Calarco, *Zoografie* cit. p.11.

che, nella tradizione filosofica dominante, ha voluto rendere omogeneo ciò che invece è caratterizzato da una radicale eterogeneità. La scienza e la filosofia da sole non sono in grado di offrire una descrizione esauriente dell'animalità, sia per la loro origine antropocentrica sia perché - sostiene ancora Calarco - non sono in grado di realizzare quella rivoluzione linguistica e concettuale necessaria a comprendere appieno ciò che ruota intorno alla vita animale: «è indubbio, per quanto riguarda gli animali, che dobbiamo rivolgerci a un pensiero inedito, che abbiamo bisogno di nuovi linguaggi, di nuove opere d'arte, di nuove storie e perfino di nuove scienze e di nuove filosofie». ⁶⁵

Abbiamo notato come l'intersezione tra Animal e Performance Studies risulti fruttuosa perché si tratta di un ambito interdisciplinare e perché la natura stessa di questi studi pone in discussione la definizione riduttiva, quindi antropocentrica, di linguaggio: la performance qui proposta opera come comunicazione e conoscenza incarnata.

Jackie è un umile eroe che nulla aveva a che vedere con le nostre guerre: rivendichiamo per lui e per gli altri che verranno il diritto all'innocenza.

⁶⁵ *Ibid.*

Danza e museo in osmosi

Jérôme Bel al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci

Gaia Clotilde Chernetich

*Tu penses qu'il faut trouver d'autres manières
de montrer et/ou de pratiquer la danse?*

Que le théâtre n'est pas suffisant ?

da un'e-mail di Jérôme Bel a Boris Charmatz, estate 2009¹

La danza contemporanea non è unicamente parte del panorama teatrale, ma è a pieno titolo inserita nelle programmazioni museali di tutto il mondo. Le riflessioni di studiosi e artisti degli ultimi decenni testimoniano di un profondo ripensamento dell'arte coreografica e dei suoi problemi, ma anche dei musei e del loro statuto. Per quanto attiene alla danza, in quello che Alessandro Pontremoli definisce come «il paesaggio della danza 2.0» vengono aperte questioni radicali riguardanti le estetiche, le modalità di creazione, i tempi e i luoghi della danza. I coreografi hanno rimesso in discussione il corpo attraverso scelte che lo hanno via via esposto a processi di riqualificazione della sua qualità tecnicoespressiva, esponendo per esempio i corpi danzanti alla possibilità dell'assenza del movimento a favore del gesto, spesso in contesti e attraverso modalità che promuovono l'accesso alla danza come attività partecipata e come prodotto culturale a consumo.²

Questo articolo indaga le questioni che emergono dal mettere in relazione la danza, con i suoi processi creativi e produttivi e le sue estetiche, la memoria come oggetto e processo di trasmissione, e i musei come spazi deputati a legittimare, conservare e trasmettere anche le *arti dal vivo*. Questa triangolazione comporta, dal punto di vista della danza, il ripensamento degli schemi relazionali dei linguaggi delle arti performative ancor prima che i processi creativi che, a partire da questi, vengono elaborati. Il coreografo francese Jérôme Bel, artista 'esposto' nella mostra di cui questo saggio tratta, lavora attorno alla destrutturazione di tutti gli elementi

¹ «Pensi che bisogna trovare nuove maniere di mostrare e/o di praticare la danza? Che il teatro non è sufficiente?» (tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice).

² Questi temi sono ampiamente affrontati da Alessandro Pontremoli nei capitoli III, IV e VI del volume seguente: Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018. Riferimenti al lavoro del coreografo Jérôme Bel di cui questo articolo tratta sono reperibili alle pagine 73, 86, 97-98, 147, 155-157, 162.

propri dell'oggetto "spettacolo" intercettando allo stesso tempo sia la cultura pop sia la cultura coreografica e temi complessi quali l'assenza, la sparizione, il vuoto.³

Passando dal *black box* per andare verso il *white cube* del museo, è ormai prassi che le opere coreografiche escano dal proprio contesto originario aprendosi a nuove possibilità di collocazione, contestualizzazione e relazione spaziale. Permeando gli spazi espositivi, e per effetto degli spostamenti di attività da un settore all'altro, la danza entra in osmosi con il museo. Si definiscono osmotici i processi nei quali due soluzioni caratterizzate da un grado diverso di concentrazione di un dato elemento dissolto in esse tendono a raggiungere una situazione di equilibrio (equilibrio osmotico). Il processo tra le due soluzioni è possibile grazie alla presenza di una membrana semipermeabile che le divide impedendo il passaggio del soluto, ma non quello del solvente. Chimicamente il processo termina quando le parti raggiungono e mantengono la medesima concentrazione, mentre nel caso della danza e dei musei, esso è costantemente rinnovato dalle soluzioni che vengono elaborate volta per volta nelle relazioni tra artisti, pubblico e spazi espositivi.

Il caso di studio discusso in questo articolo è, come premesso, la mostra "76'38" + ∞ di Jérôme Bel, curata da Antonia Alampi e allestita presso il Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato dal 29 aprile al 25 giugno 2017. L'esposizione è stata, inoltre, legata alla programmazione dello spettacolo *Gala* dello stesso Jérôme Bel al festival Fabbrica Europa nello stesso periodo della mostra.⁴

In particolare, *Gala* è un lavoro in cui Bel, rimanendo in linea con il proprio percorso artistico, decostruisce ulteriormente lo spettacolo di danza e i suoi codici. Attraverso le azioni affidate agli interpreti, un gruppo composto da amatori e da professionisti così come accadeva nell'opera in mostra *Compagnia Compagnia*, il coreografo ha messo in scena prima l'esecuzione non normata di una serie di movimenti chiave della storia della danza, tratti dal vocabolario del balletto e della danza moderna, e poi un processo di trasmissione tra gli interpreti stessi che, in scena, insegnano la propria coreografia agli altri membri del gruppo. In *Gala*, da un lato Bel fa emergere la questione dello statuto informale del danzatore-amatore, dall'altro inserisce il proprio discorso nella più ampia riflessione sulle qualità del danzatore contemporaneo;⁵ a entrambe le tipologie di danzatore viene riconosciuto un sapere coreografico, minimo o più sviluppato. Secondo Florian Gaité, mesco-

³ Sull'opera di Jérôme Bel, si vedano: Gerald Siegmund, *Jérôme Bel: dance, theatre, and the subject*, Palgrave Macmillan, London 2017; Silvia Fanti, Xing, *Corpo sottile: uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubilibri, Milano 2003; Ramsay Burt, *Ungoverning dance: contemporary European theatre dance and the commons*, Oxford University Press, Oxford New York 2017. Un'importante riserva di informazioni è presente anche nel sito internet dell'artista: <www.jeromebel.fr> (ultimo accesso 27 ottobre 2019).

⁴ *Gala*, spettacolo concepito da Jérôme Bel assistito da Maxime Kurvers ha debuttato l'8 maggio 2015 al Kunstenfestivaldesarts di Bruxelles.

⁵ Sulla figura del danzatore-amatore e sulla pratica amatoriale della danza, si veda: Michel Briand,

lando amatori e professionisti all'interno del cast, Bel rivolge una domanda agli spettatori assegnando loro «la possibilità di riformare, o meno, il proprio sguardo critico».⁶

Considerando gli effetti che le interazioni danza/museo generano, Aurélie Mouton-Rezzouk spiega come, in particolare rispetto alla relazione tra musei e festival, la questione principale sia relativa ai diversi «territori» – spazi d'azione e ambiti d'interesse – coreografici, professionali e artistici che la danza e i musei si possono scambiare.⁷ Come nel caso della collaborazione tra Centro Pecci e festival Fabbrica Europa, il museo offre nuovi contesti d'azione, mentre la danza offre, al festival e al museo, la possibilità di interagire maggiormente col territorio di riferimento. Per chi opera in questi ambiti, non si tratta semplicemente di “spostare” il pubblico dei festival nei musei e viceversa, ma prendere atto di questioni di accessibilità geografica, sociale, culturale e di estetiche che modificano esperienze intellettuali e artistiche. In questo modo, si creano per il pubblico, per gli artisti e per gli operatori del settore nuovi riferimenti, nuove modalità di accedere alle opere dello spettacolo o a quelle conservate nei musei creando delle forme di reciproca acculturazione. Queste passano, inizialmente, attraverso una fase di “de-territorializzazione” professionale che produce una nuova vitalità e complessità basate proprio sulla cooperazione.

A proposito di territori, alla danza il museo pone la questione dello spazio architettonico, che inevitabilmente ‘entra’ nell’opera coreografica. Boris Charmatz, ideatore del progetto Musée de la danse (2009-2018)⁸ avviato durante la sua direzione artistica del Centre Choégraphique de Rennes et de Bretagne per l’occasione rinominato proprio *Musée de la danse*, ha osservato come dal punto di vista del danzatore lo “spazio museale” sia proprio il corpo in quanto:

[...] les chorégraphies apprises subsistent dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles vus sont aussi incorporés. Le corps est aussi fait des gestes que nous aimerions bien oublier parfois sans y parvenir. Le corps [...] il est LE média de sa culture et de l’art qui va avec. En ce sens, le corps pensé comme musée n’est pas seulement

Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine, Centre National de Danse, Pantin 2017.

⁶ Florian Gaité, *Jérôme Bel. Gala*, «Portrait Jérôme Bel», Festival d’Automne à Paris, 4 ottobre - 23 dicembre 2017, p. 10.

⁷ Aurélie Mouton-Rezzouk, Daniel Urrutiaguer, a cura di, «Le musée par la scène : le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations», Éditions Deuxième Époque, Montpellier 2018, pp. 59-69.

⁸ Il *Musée de la danse* (2009-2018) è il progetto con cui Boris Charmatz si è presentato per concorrere alla direzione del Centre Chorégraphique de Rennes et de Bretagne ed è anche oggetto di un manifesto, il *Manifeste pour un centre chorégraphique national*. Il sito web <www.museedeladanse.org> raccoglie ampi materiali su questa esperienza ormai conclusa (ultimo accesso 27 ottobre 2019).

un corps qui se penche de manière quasi archéologique sur ce qui le tient, les expériences qui le fondent, les lectures qui l'ont marqué, et les identités qui le fixent : il est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions et les postures d'aujourd'hui et de demain.⁹

Nel denso scambio di e-mail tra Charmatz e Bel avvenuto tra il 2009 e il 2010 che è stato successivamente pubblicato nel volume *Emails 2009-2010*, Bel si chiedeva che cosa avrebbe prodotto l'analogia proposta da Charmatz tra «museo della danza» e «corpo» e, a poche righe di distanza, ammetteva di non avere soluzioni per rispondere alla proposta di una «mostra di danza» ricevuta in quel periodo dalla Tate Modern di Londra. Tuttavia, Bel sosteneva anche come la danza stesse, evidentemente, diventando arte proprio perché iniziava a essere invitata nei musei. Una risposta a questa domanda si può trovare, probabilmente, nella prima mostra del progetto *Musée de la danse* a Rennes, *expo zéro* (2009): una mostra senza oggetti, né video né fotografie, ma con artisti, studiosi, corpi, storie e danze proposte a conclusione di una residenza. Negli anni, il Musée de la danse ha agito come spazio di pratica delle idee e dei corpi inserito dentro un dispositivo di fruizione museale attivato col fine di capire che cosa il museo potesse «fare» alla danza e viceversa, immaginando sia una nuova museologia sia un nuovo modello di «collezione» o di «spazio mentale» per la danza.¹⁰ A oltre dieci anni dall'avvio del progetto di Charmatz, le cronache testimoniano di esperienze diverse, ognuna caratterizzata dal fatto di essere la proposta di *uno* tra i possibili modelli di museo della danza, un luogo dove la danza stessa può determinare le prassi, i dispositivi e i processi del proprio contesto. Il principio osmotico in atto tra danza e museo è stato utile, per la danza, per liberarsi dai codici comportamentali imposti dallo spazio teatrale e della sua temporalità di accesso e, per il museo, per emanciparsi dal proprio attaccamento al passato e dalla sua connotazione negativa di “cimitero dell'arte”.

La mostra al Centro Pecci rappresenta la più recente riflessione di Bel sulla questione dell'esposizione museale della danza. Precedentemente, il coreografo aveva partecipato con le proprie opere, sempre in formato video o spettacolo, a manifestazioni dedicate all'arte contemporanea quali la Biennale di Lione, la

⁹ «[...] le coreografie imparate sussistono nel corpo, anche i gesti insegnati, anche gli spettacoli visti vengono incorporati. Il corpo è anche fatto di gesti che vorremmo molto dimenticare a volte senza riuscirci. Il corpo [...] è il medium della sua cultura e dell'arte che ci va insieme. In questo senso, il corpo pensato come un museo non è solo un corpo che si avvicina in maniera quasi archeologica su ciò che lo tiene, sulle esperienze che lo fondano, sulle letture che lo hanno marcato, e le identità che lo determinano: esso è anche la massa disordinata che permette di reagire e di inventare le azioni e le posture di oggi e di domani». Jérôme Bel, Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*, les Presses du Réel, Dijon 2013, pp. 13-14.

¹⁰ Ivi, p. 25.

Triennale di Yokohama, Documenta 13 e, nel 2015, il Festival d'Automne di Parigi in cui aveva presentato estratti di alcuni suoi spettacoli al Louvre, al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e al Palais de Tokyo. La mostra al Centro Pecci, allestita al primo piano dell'edificio su un unico livello, è la prima in cui Bel ha accettato di creare una performance appositamente pensata per il museo. Nell'allestimento, *Danzare come se nessuno stesse guardando* era l'unica opera esposta spazialmente separata dalle altre attraverso una porta. Nell'intervista rilasciata dal coreografo alla curatrice della mostra emerge la consapevolezza delle problematiche che suscitano una «mostra coreografica» e le performance create appositamente per il museo (durata dell'interesse per danzatori e pubblico, sostenibilità fisica, ecc.):

Occorre trovare un tipo di danza che possa essere interessante per i ballerini per lungo tempo, una danza che non sia troppo fisica, una danza che sia incredibilmente aperta in modo da poter viaggiare mentalmente attraverso infiniti percorsi, una danza che possa essere guardata per cinque minuti o otto ore, una danza che non tema lo spettatore, una danza che non sia seduttiva, che rifiuti la spettacolarità, una danza che esista con o senza lo sguardo del pubblico, che sia soddisfacente in primo luogo per i ballerini, una danza che diventi un buco nero che inghiotte l'intero museo.¹¹

Nella mostra, le altre opere presentate sono state *Diaporama* (1994-2017), *Shirtology* (1997-2015), *Véronique Doisneau* (2004) e *Compagnia Compagnia* (2015), tutte esposte in video tranne *Compagnia Compagnia* che per tutto il periodo dell'allestimento è stata presentata anche dal vivo, con due performance ogni domenica. Nell'insieme, si tratta di lavori che testimoniano della diversità della ricerca coreografica di Bel pur sottolineando alcuni punti di continuità che vengono rintracciati anche da Gerald Siegmund, autore di una recente monografia sul coreografo e di uno dei testi presenti nel catalogo della mostra.¹² Nella panoramica sulla carriera di Bel, Siegmund individua due principali periodi creativi (il primo tra il 1994 e il 2004, il secondo dal 2004 in poi) e riconosce al lavoro del coreografo un carattere «trans-mediale» indicandolo come capace di trattare la danza e il teatro come strumenti d'analisi rivelatori degli elementi costitutivi e dei codici della danza stessa, che nelle sue opere vengono messi a nudo.¹³ Anche in una precedente intervista rilasciata alla curatrice della Tate Modern di Londra, Catherine Wood, Bel ha spiegato come la teatralità sia un sistema del quale a lui interessa un solo elemento: il performer.¹⁴ La centralità del corpo non viene mai messa in discussione.

¹¹ Antonia Alampi, a cura di, *Jérôme Bel: 76'38" + ∞*, Silvana, Cinisello Balsamo 2017, p.17.

¹² Antonia Alampi, *Jérôme Bel: 76'38" + ∞* cit.; Gerald Siegmund, *Jérôme Bel: dance, theatre, and the subject*, Palgrave Macmillan, New York London, 2017.

¹³ Gerald Siegmund, *Il corpo come gesto: sull'opera di Jérôme Bel*, in Antonia Alampi, a cura di, «*Jérôme Bel: 76'38" + ∞*», Silvana, Cinisello Balsamo 2017, p. 9.

¹⁴ Jérôme Bel, *Theatricality and Amateurism with Catherine Wood and Jérôme Bel: Part II*, agosto

Nella conferenza spettacolo del 2004 *The last performance (a lecture)*, Bel ha giocato con la possibilità di citare le proprie creazioni inserendole una dentro l'altra e mostrando come il discorso sull'opera non solo sia parte dell'opera stessa, ma anche come questo ne generi una nuova. Dopo aver assistito a questa conferenza spettacolo nella versione del 2009 al Lilian Bayliss Studio del Sadler's Wells di Londra, la studiosa Claire Bishop ha commentato:

In *The last performance (a lecture)*, 2004, French choreographer Jérôme Bel narrates his own development from ten years as a dancer in the 1980s, to a sabbatical in the early '90s spent reading poststructuralist theory, to his present-day status as a leading proponent of European conceptual dance. The piece serves as a quasi retrospective of his oeuvre and his thinking; it's also quintessential Bel in its self-referentiality and desire to recapitulate previous works.¹⁵

Anche nella mostra al Centro Pecci è emersa questa capacità del coreografo di mettere i propri lavori dentro una costante *mise en abyme*, dove le opere passano da un medium all'altro, generando oggetti nuovi di volta in volta. Come affermato da Gilles Amalvi nel corso di un'intervista con il coreografo realizzata nel 2017, questo legame tra le opere riguarda anche i titoli, che per gli spettatori sono – secondo Bel – l'inizio dello spettacolo vero e proprio e, per questo, dovrebbero esserlo anche per l'autore stesso. Le *pièces* di Bel risuonano tra loro instaurando un rapporto dialogico o di commento tra opere precedenti e successive. Amalvi considera, in questo senso, che già nei titoli è visibile il costante riesame che Jérôme Bel fa del proprio oggetto di studio principale: lo spettacolo.¹⁶

Il particolare titolo della mostra, racchiuso in una formula numerica, corrisponde alla somma delle singole durate delle opere del corpus coreografico presentato accostate a «+ ∞», laddove infinita è la variabile di tempo gestita dal visitatore che può determinare la durata della fruizione delle opere esposte, siano esse dal vivo o meno. Come spiega la curatrice: «L'infinito è invece un riferimento alla possibilità di una “nuova danza”, un loop creato solo per il museo e per le sue necessità: un'opera senza fine realizzata per essere esperita dai pochi secondi all'eternità».¹⁷

La scelta di scardinare le convenzioni di fruizione, sia per il pubblico sia per

7, 2014. <<https://www.pewcenterarts.org/post/theatricality-and-amateurism-catherine-wood-and-jérôme-bel-part-ii>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019)

¹⁵ Claire Bishop, *Deskilling Dance*, febbraio 2009. <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=217>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019)

¹⁶ Gilles Amalvi, *Pousser les limites de la pratique théâtrale*, in «Portrait Jérôme Bel», Festival d'Automne à Paris, 4 ottobre - 23 dicembre 2017, p. 4.

¹⁷ Una nota critica della mostra a cura di Antonia Alampi è disponibile nel sito internet del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci a partire dal link seguente: <https://www.centropecci.it/it/press> [consultato il 15 settembre 2019].

i performer, agisce sul tipo di rapporto che le opere di Bel intrattengono con la dimensione temporale. In particolare, distaccandosi dalle oltre opere in video e dal caso di *Compagnia Compagnia* che era presente in mostra in doppia versione, in video e dal vivo, *Danzare come se nessuno stesse guardando* manteneva il formato di uno spettacolo mentre aderiva alle modalità di accesso e agli orari di apertura del museo. Questi esempi mostrano come siano proprio le modalità di programmazione delle performance a rispecchiare la maniera in cui le convenzioni che regolano l'accesso, la fruizione e la durata di un evento teatrale (solitamente: orari a spettacoli fissi; un numero di rappresentazioni deciso preventivamente; accesso collettivo; durata dell'esperienza definita dall'artista) entrino in osmosi con quelle del museo (orari di accesso estesi nell'arco della giornata; un numero di rappresentazioni, a seconda dei media, potenzialmente infinito oppure definito ma caratterizzato dalla ripetibilità anche nell'arco della stessa giornata; accesso individuale; durata dell'esperienza complessiva definita dal visitatore).

In quanto luogo di trasmissione culturale, il museo è un crocevia che consente il contatto tra il patrimonio, nella sua doppia natura di materiale e immateriale,¹⁸ e il corpo, culturale anch'esso e affidato alla lettura del visitatore/spettatore. Compreso nella sua organicità, ma inteso anche come luogo di memoria e "corpo-archivio", il corpo è, nei diversi media e nelle diverse forme di fruizione, un sistema organico di trasmissione e di conservazione di immagini, di conoscenze e di riattivazione trans-temporale di repertori, di comportamenti e di pratiche corporee. Nel saggio di André Lepecki *Il corpo come archivio* è proprio il corpo a essere considerato motore e fine dell'archiviazione e della possibilità di rimessa in azione della danza:

[...] nella danza ogni volontà di archiviare deve condurre a una volontà di ri-mettere-in-azione le danze. Un tale legame inscindibile fa sì che ciascuna di queste due «volontà» abbia un effetto sull'altra nel ridefinire cosa sia da intendersi per «archiviare» e cosa per «ri-mettere-in-azione». Questo ridefinire l'azione è portato a termine da un articolatore comune: il corpo del danzatore.¹⁹

¹⁸ Nel definire il museo un ambiente dedicato alla trasmissione dei saperi, dei patrimoni, delle conoscenze e, più in generale, dei beni culturali intesi nella loro doppia natura, tangibile e intangibile, la museologia ha elaborato la nozione di *intangible heritage*, derivante da un concetto di origini asiatiche (in particolare, proveniente da Corea e Giappone) relativo ai cosiddetti *living human treasures*. Come si può leggere nel documento UNESCO in cui viene definita questa particolare figura, la danza rientra tra gli esempi di patrimonio culturale intangibile. Si vedano: UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 October 2003, <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019); UNESCO, *Establishment of a system of "living cultural properties" (living human treasures) at UNESCO*, adopted by the Executive Board of UNESCO at its 142nd session (Parigi, 10 dicembre 1993), <<http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000958/095831eo.pdf>> (ultimo accesso 30 dicembre 2019).

¹⁹ André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», 42, 2 (2010), pp. 28-48 [trad. it., André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di*

Anche al di fuori della specificità degli studi sulla danza, lo spostamento dell'attenzione dalla componente materiale e scritta alla componente 'incorporata' delle culture ha portato alla definizione dei comportamenti e delle pratiche fisiche come 'repertori incorporati'. La studiosa Diana Taylor ha fatto luce proprio sul corpo come sede – attiva e passiva, cosciente e incosciente – della trasmissione dei saperi e dei beni culturali intangibili come le danze, i rituali, le celebrazioni funebri e altre espressioni culturali associabili all'esercizio del potere politico, sociale e spirituale.²⁰ L'adozione di questa prospettiva, anche per il museo e la danza, comporta un diverso accreditamento, nelle molteplicità delle culture, dei modi di accesso e di trasmissione della conoscenza ma, ancora prima, di un diverso approccio alle modalità di condivisione e fruizione. Questa prospettiva investe, insomma, tutti i processi che animano la danza e il museo, favorendo lo sviluppo di pratiche legate sia alla creazione di nuove opere sia al riallestimento di opere del passato, come è nel caso della mostra di Bel al Centro Pecci.²¹

Da luogo istituzionale dedito all'esposizione di collezioni (permanenti, temporanee, nazionali, private, pubbliche, ...) il museo si è rapidamente trasformato in un luogo chiave per la socialità e per la comunicazione del nostro tempo, dove anche la pratica della danza amatoriale occupa uno spazio importante. Come ha osservato la studiosa di danza Isabelle Ginot, giunti al XXI secolo si potrebbe scrivere una storia dell'amatorialità in danza che affonderebbe le proprie radici nella danza moderna e in particolare nelle avanguardie tedesche dei primi due decenni del Novecento e nella danza americana degli Anni Trenta. Nel suo saggio, Ginot ipotizza che la struttura istituzionale a professionale della danza contemporanea produca la figura dell'amatore, che la studiosa definisce *danseur piéton* (danzatore pedone).²² Come osservano anche Annalisa de Curtis e Andrea Vercellotti nel volume *Il museo in*

ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze, «Mimesis Journal», 5, 1 (2016)]. Per una ricognizione relativa al concetto di «corpo-archivio» si veda anche: Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, «Gli archivi del corpo», 5 (2019), pp. 55-65

²⁰ Diana Taylor, *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003.

²¹ Alla luce di quanto sta accadendo in seno a progetti come quello finanziato nel quadro del programma Europa Creativa, *Dancing Museums. The Democracy of Beings (2018-2021)*, gli aspetti su cui gli artisti sembrano puntare per portare avanti e innovare le committenze di danza all'interno dei musei non sembrano essere tanto i processi creativi quanto nuove modalità di coinvolgimento del pubblico, considerato spesso anche in veste di co-autore o co-performer. Attualmente alla sua seconda triennalità, il progetto *Dancing Museums* si è focalizzato, nella sua prima edizione, sull'*audience development* mentre il progetto attualmente in corso ha come focus la *capacity building* di tutti i soggetti coinvolti: i curatori dei musei (*museum partners*), i coreografi (*artists*) e operatori attivi nella programmazione e nella produzione coreografica (*dance partners*). Nel progetto sono coinvolte anche due unità di ricerca, una facente capo alla Fondazione Fitzcarraldo di Torino e l'altra all'Università Ca' Foscari di Venezia.

²² Isabelle Ginot, *Du piéton ordinaire*, in «Corps (in)croyables: pratiques amateur en danse contemporaine», Michel Briand, a cura di, Centre National de Danse, Pantin 2017, pp. 25-26.

tempo reale, il museo può essere una «generosa istituzione che accoglie ciò che cambia, lo trasforma oltre l'illusione, quindi oltre la delusione e l'ignoranza»²³ e anche un pluridisciplinare «luogo di relazioni» complesse che rendono necessario un ripensamento del museo, allo stesso tempo progetto culturale ed espressione di una dimensione politica.²⁴ Il museo, dunque, è spazio sociale di conoscenza e luogo di esperienza che si trasforma per affrancarsi dall'eventualità di diventare un luogo della fruizione culturale di massa o crocevia tra produzione e consumo dell'arte e della cultura. A proposito dei consumi culturali, Edgar Morin ha osservato che mentre l'opera esposta si esprime attraverso un linguaggio, il visitatore rischia di rispondere «solo con reazioni pavloviane, con un sì o con un no, il successo o l'insuccesso» poiché «il consumatore *non parla*».²⁵ La danza presentata nel museo sembra emanciparsi o quanto meno sfuggire a questa modalità duale che si declina esclusivamente in successo/insuccesso, proprio per la sua componente esperienziale che chiede, in ogni caso, la presa di una posizione “partecipata” in relazione all'opera e di adesione o di rifiuto rispetto a quello che succede. Lo spazio protetto e senza tempo delle sale espositive non è quindi solo un luogo di commemorazione e di conservazione del patrimonio culturale che ferma nel tempo le opere del passato “distaccandole” dal presente e dagli effetti dello scorrere del tempo affinché queste possano essere osservate, conosciute e studiate; il museo oggi è anche il luogo di produzione di altre immagini e altri linguaggi, che sono in relazione diretta con le tecnologie comunicative e i dispositivi connessi alla rete di cui disponiamo. Il museo come archivio di immagini potenziali è anche il luogo dove risultano facilmente realizzabili nuovi contenuti ad alto impatto emotivo e visivo da condividere nelle temporalità effimere dei social network. Favorendo per sua stessa natura, e per la sua storia, la supremazia dell'immagine su altre forme di espressione e sullo scambio interpersonale, il museo è in una fase di crisi caratterizzata da un ripensamento che si orienta a partire dal soggetto (visitatore, spettatore, artista visivo, coreografo, danzatore, performer, ecc.) e dalla sua socialità, tenendo presente che il museo oggi è anche legato alla cultura di massa, ai suoi consumi e alle modalità di utilizzo del tempo libero, ovvero quel tempo che «appare dunque come il tessuto stesso della vita personale, l'ambiente in cui l'uomo cerca di affermarsi in quanto individuo privato».²⁶

È proprio il tempo libero, per esempio, quello che dedicano i performer non professionisti alla partecipazione alla performance di Jérôme Bel *Compagnia Compagnia* o nello spettacolo *Gala*. Questo indica come la danza sia un mezzo che

²³ Annalisa de Curtis, Andrea Vercellotti, a cura di, *Il museo in tempo reale*, Nottetempo, Milano 2019, p. 28.

²⁴ Ivi., p. 31.

²⁵ Edgar Morin, *Lo spirito del tempo*, Andrea Rabbito, Meltemi, Milano 2017, p. 82.

²⁶ Ivi., p. 107.

aiuta a ripensare la qualità del tempo che viene dedicato all'esperienza: non solo un'esperienza di accrescimento culturale personale, ma anche una vera e propria esperienza d'arte collettiva, che non si pone in antitesi con l'esperienza individuale.

Seguendo la prospettiva dell'antropologo Tim Ingold, la socialità umana si comprende non come antitetica all'individualità, né come discorso relativo al funzionamento di gruppi di persone, ma come «“qualità definitiva delle relazioni” che si fonda sulla mutua coimplicazione di coscienza e intersoggettività».²⁷ Questa specifica modalità di coimplicazione, presente nell'esperienza della mostra, permette di pensare il museo come una delle sedi della partecipazione attiva e della socialità umana contemporanea. In questo modo, esso può essere in grado di evolvere formando delle persone che sono tali proprio perché formano un determinato ambiente,²⁸ in un rapporto di dialogo tra sé concluso e alterità in quanto: «Il comportamento non è un effetto semplice di cause esogene ed endogene. Piuttosto, esso dischiude un momento in un processo continuo di sviluppo all'interno di un campo relazionale il cui risultato è la mutua integrazione e la complementarità di persona e ambiente».²⁹

La studiosa Claire Bishop, che da tempo sta incentrando le proprie ricerche su questi temi, ha mostrato l'evoluzione storica, le ricadute sul piano economico ma anche i vantaggi e i limiti della coesistenza tra, per esempio, arti visive e performance, oltre alle variazioni epistemiche prodotte nel sistema delle arti dalle interazioni tra prodotti e processi di discipline artistiche diverse.³⁰ Attuando questo spostamento, come premesso, la danza non compie più un passaggio inconsueto, ma esprime scelte artistiche che si articolano diversamente caso per caso. Queste differenze si possono radicare, come avviene nel caso di Jérôme Bel, nelle modalità di relazione con diversi elementi: con le dinamiche di trasmissione della conoscenza coreografica e del suo repertorio, con le tracce della memoria incorporata dai performer (attivata o riattivata *in situ* nel museo a seconda dei casi) e con il corpus

²⁷ Tim Ingold, *Ecologia della cultura*, Meltemi, Milano 2016, p. 100.

²⁸ Su questo aspetto, il pensiero di Edgar Morin si pone chiaramente in maniera opposta affermando come: «La cultura di massa s'impone dall'esterno al pubblico [...] o riflette i bisogni del pubblico? È evidente che il vero problema è quello della *dialettica* tra il sistema di produzione culturale e i bisogni culturali dei consumatori. Si tratta di una dialettica molto complessa, poiché, da una parte quello che chiamiamo pubblico è una risultante economica astratta della legge della domanda e dell'offerta [...] e dall'altra, le restrizioni dello Stato (la censura) e le regole del sistema industriale capitalista pesano sul carattere stesso di questo dialogo». Si veda: Edgar Morin, *Lo spirito del tempo* cit., p. 84.

²⁹ Tim Ingold, *Ecologia della cultura* cit., p. 114.

³⁰ Si vedano: Claire Bishop, *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*, Luca Sossella, Bologna 2015; Claire Bishop, *Radical museology or, «what's contemporary» in museums of contemporary art*, Koenig Books, London 2014; Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, «The Drama Review», 62, 2 (2018), pp. 22-42.

d'archivio inteso come documentazione del repertorio coreografico che genera, a sua volta, un altro corpus artistico basato su media diversi (il video, in particolare).

Attraverso la componente partecipativa, espressa anche nella mostra di Bel, emerge un altro aspetto del binomio danza-museo che, in quanto espressione di una cultura partecipativa delle arti, è anche lo spazio in cui si formulano tutte le possibili combinazioni tra spettacolo e gioco. Edgar Morin individua questo rapporto come: «un dualismo antagonista – in quanto lo spettacolo è passivo, mentre il gioco è attivo – e complementare, perché non solo è ricompreso nel tempo libero, ma in parte lo struttura. In effetti, una parte del tempo libero ha la tendenza ad assumere la forma di un grande gioco-spettacolo».³¹

Il discorso critico che viene stimolato dalla presenza della danza nei musei riguarda anche, naturalmente, la prospettiva della spettatorialità. In questa direzione, la studiosa Dorothea von Hantelmann ha posto l'accento sull'opposta relazione di visione che il teatro e il museo offrono, storicamente, ai diversi pubblici: mentre nel museo vengono esposte diverse opere con le quali il visitatore è invitato a relazionarsi individualmente e secondo il proprio desiderio, nello spazio del teatro è in scena una sola opera che si rivolge, contemporaneamente, a molti spettatori.³² L'incontro tra queste due antitetiche modalità di accesso rappresenta uno degli aspetti cruciali della presenza della danza nei musei dove, tra l'altro, entrano in osmosi anche altre questioni proprie della museologia contemporanea quali il museo come 'esercizio di memoria', il museo come spazio di svago, di educazione, di formazione e, più in generale, di incontri dove prendere parte in pratiche artistiche, amatoriali e professionali, come quelle offerte anche dalla mostra di Jérôme Bel. Come osserva Annalisa de Curtis, il museo diviene anche luogo che funziona «in tempo reale», capace di trasmettere per risonanza e non «per consumo».

Il museo, attraverso la sua abilità nel tradurre la tradizione, acquisisce la capacità di trasmettere per risonanza. Il museo si fa vivo grazie a chi riesce a esporre e a chi riesce a vedere. Così la risonanza attraverso il frammento esposto rende le distanze fisiche – relative allo spazio e al tempo –, un'impressione soggettiva. [...] Il museo in tempo reale è qui la scrittura di un'idea di museo che, riunendo l'agire, l'istituzione e l'essere umano, intende farsi carico del reale. Diviene il luogo in cui le parole scelte prendono forma attraverso la scrittura di un progetto condiviso; in dialogo con chi lo promuove, ci si affida al valore-come-merito riconosciuto nella memoria dei frammenti scelti ed esposti.³³

La posizione di Jérôme Bel, che emerge dal suo repertorio creato dal 1994 e dalle opere esposte in mostra, sembra allinearsi con i diversi approcci teorico-

³¹ Edgar Morin, *Lo spirito del tempo* cit., p. 110.

³² Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art*, JRP Ringier, Zürich 2010.

³³ Annalisa de Curtis, Andrea Vercellotti, a cura di, *Il museo in tempo reale*, cit., pp. 15-17.

critici relativi all'arte della cultura di massa, alla spettatorialità, al gioco come essenza della cultura partecipativa delle arti. Il suo contributo principale consiste nella destrutturazione delle convenzioni comportamentali di pubblico e artisti, e nella scomposizione dei paradigmi che regolano gli spettacoli, le performance e, in generale, le opere coreografiche e la loro teatralità. Di questi aspetti, Bel mette in luce le possibilità di scomposizione e rimediazione, approfondendo così la danza come processo critico e, come affermato anche da Siegmund, trans-mediale.³⁴ Le pratiche espositive come quella del Centro Pecci, dove l'allestimento espositivo è entrato in osmosi con la danza di Bel, sono in grado di fare luce su numerose questioni che interrogano l'arte contemporanea, sia come forma di intervento e di interazione sociale, sia come esperienza estetica.



This article is part of a project that has received funding from Programme CREATIVE EUROPE, Subprogramme Culture: “DM2 – Dancing Museums – The democracy of beings” GA 2018-2400/001-002.

³⁴ Gerald Siegmund, *Jérôme Bel* cit..

Il *Bildungsroman* di August Bournonville

Studi di danza e identità in movimento*

Rita Maria Fabris

Introduzione

Sulla scorta dei nuovi studi culturali sugli ego-documenti, quei testi cioè scritti in prima persona che possono assumere la forma di lettere, racconti di viaggio, diari e autobiografie¹ a partire dal volume canonico di Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*,² che si interroga sull'autobiografia come testo letterario e costruzione del mito dell'io nella civiltà occidentale, attraverso l'analisi del patto che si crea fra autore e lettore, tutto giocato sull'intenzione di dire la verità, procedendo con lo studio scandinavo di Allan Fridericia³ e tedesco di Mary Fulbrook e Ulinka Rublack,⁴ che allargano la visione dell'io alla sua componente sociale, fino ad arrivare al best-seller italiano di Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*,⁵ il presente articolo intende dare un contributo a quel capitolo lasciato in sospeso dal volume *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* di Susanne Franco e Marina Nordera sulle «memorie dei danzatori [...] spesso usate come strumento di legittimazione professionale e luogo di aggregazione delle rappresentazioni culturali e delle ideologie [...] che in virtù del patrimonio simbolico che portano con sé fungono da catalizzatori di memorie (e di mitologie) collettive».⁶

* Questo intervento approfondisce il mio precedente articolo *Essere danzatore e intellettuale nell'Ottocento. Danza e scrittura di sé*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi e visioni» Speciale. La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie, 6 (2015), pp. 66-77.

¹ Peter Burke, *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 114-117 (ed. or. *What is Cultural History?*, Polity, Cambridge 2004).

² Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975).

³ Allan Fridericia, *August Bournonville: balletmesteren som genspejlede et århundredes idealer og konflikter*, Rhodos, København 1979. Il volume si basa sugli ego-documenti di August Bournonville e costituisce il punto di partenza dell'articolo.

⁴ Mary Fulbrook, Ulinka Rublack, *In Relation: The 'Social Self' and Ego-Documents*, «German History», 28, 3 (2010), pp. 263-272.

⁵ Duccio Demetrio, *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2001⁴ [1995].

⁶ Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della*

Gli studi della danza danese ottocentesca costituiscono un caso internazionale di notevole rilevanza per l'analisi dei progetti di costruzione identitaria basati sulla memoria culturale e sugli archivi del noto danzatore, coreografo e intellettuale August Bournonville (Copenaghen 1805-1879). Per non disperdere la propria opera e per fare guadagnare all'arte della danza e ai suoi artisti uno statuto sociale riconoscibile, Bournonville mette a punto un sistema di notazione coreografica, scrivendo e selezionando per tutta la vita memorie, lettere, saggi, articoli, lasciando un'eredità di enormi proporzioni.⁷ Tale eredità, accanto alla tradizione orale trasmessa ai danzatori di generazione in generazione, grazie alle caratteristiche conservative e isolazioniste della società danese e all'attenzione nei confronti del proprio patrimonio culturale, è stata riscoperta nel secondo dopoguerra a livello internazionale nel generale ritorno all'ordine della danza classica, come patrimonio culturale dell'Occidente, e dalla fine degli anni Sessanta del Novecento anche dalle istituzioni accademiche danesi, inizialmente a partire dall'analisi del contesto socio-culturale con i lavori storici di Torben Krogh (1895-1970), fondatore del Dipartimento di Teatrets Æstetik og Historie presso la Københavns Universitet nel 1953, di Svend Kragh-Jacobsen (1909-1984), Erik Aschengreen e Allan Fridericia (1921-1991),⁸ fino allo studio delle fonti e delle problematiche relative alla

storia (Tracce di Tersicore n. 6), Utet Università, Torino 2008, pp. XXXIII-XXXIV. Per una ricognizione italiana degli studi autobiografici di danza e di teatro si vedano: Silvia Carandini, *Tersicore racconta. L'autobiografia di Loie e Isadora*, in Franca Angelini (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 53-63; Marco De Marinis, *Recitazione, memoria e scrittura: le autobiografie degli attori fra XVIII e XX secolo*, in Id., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Editori Laterza, Bari-Roma 2004, pp. 143-171; Elena Cervellati, *Scrivere la propria danza: Claudina Cucchi*, in Stefano Colangelo, Tadahiko Wada (a cura di), *Culture allo specchio. Arte, letteratura, spettacolo e società tra il Giappone e l'Europa*, Emil di Odoya, Bologna 2012, pp. 73-81; Elena Cervellati, *Scrivere la propria danza: Maria Taglioni e Cristina Rizzo*, «Italogramma», numero monografico, vol. 2, 2012, pp. 123-134, online: <<http://italogramma.elte.hu>>.

⁷ Fondamentale per una descrizione generale dei documenti conservati e una catalogazione esauriente degli stessi, oltre ai riferimenti agli altri luoghi di conservazione del materiale relativo a Bournonville è Knud Arne Jørgensen, *The Bournonville Tradition. The First Fifty Years, 1829-1879*, Dance Books, London 1997, voll. 2.

⁸ Torben Krogh ha dato avvio alle ricerche accademiche sulla danza danese pubblicando con il critico teatrale Svend Kragh-Jacobsen (1909-1984), *Den kongelige Danske Ballet*, Selskabet til Udgivelse af Kulturskrifter, København 1952. Ci sono voluti però una ventina di anni perché la danza fosse riconosciuta nella sua autonomia disciplinare, grazie al lavoro di Kragh-Jacobsen e di Erik Aschengreen, con il volume collettivo di *Theatre Research Studies II - Teatervidenskabelige studier II*, Copenhagen University, The Institute for Theatre Research, Copenhagen 1972 (Det Teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet, København 1972); Erik Aschengreen, *The Beautiful Danger: Facets of the Romantic Ballet*, «Dance Perspectives», 58 (Summer 1974), pp. 1-52; Allan Fridericia, *August Bournonville* cit.; Erik Aschengreen, Marianne Hallar, Jørgen Heiner (a cura di), *Perspektiv på Bournonville*, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1980.

ricostruzione della tradizione storica e coreografica con il monumentale lavoro archivistico di Knud Arne Jürgensen,⁹ sulla scia del successo internazionale dei festival di danza dedicati a Bournonville nel 1979, 1992 e 2005,¹⁰ che hanno stimolato critici e storici di lingua inglese a riscoprire un testimone oculare del balletto classico-accademico, attraverso un sistematico lavoro di traduzione delle opere principali, l'autobiografia e i libretti di ballo stampati,¹¹ oltre a diffonderne in Occidente l'esperienza storica di pedagogia e rappresentazione e soprattutto la tradizione vivente che non ha conosciuto interruzioni sul suolo danese.¹² Sul versante degli studi teatrali italiani Franco Perrelli ha messo in luce l'apporto di Bournonville alla protoregia europea.¹³

Nell'introduzione in francese e in danese alla raccolta delle lettere giovanili di Bournonville, Svend Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring scrivono che le (allora)

⁹ Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Ballets – a Photographic Record 1844-1933*, Dance Books, London 1987; Id., *The Bournonville Heritage – a Choreographic Record 1829-1875: Twenty-four Unknown Dances in Labanotation*, Dance Books, London 1990; Vivi Flindt, Knud Arne Jürgensen, *Bournonville Ballet Technique, Fifty Enchaînements*, Dance Books, London 1992; Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition* cit.

¹⁰ La pubblicazione degli atti dei convegni bournonvilliani del 1979, 1986, 1992 e 2005 è avvenuta rispettivamente con Ebbe Mørk (a cura di), *Salut for Bournonville i 100-året for hans død*, Statens Museum for Kunst, København 1979; con Ole Nørlyng, Henning Urup, *Bournonville. Tradition. Rekonstruktion*, C.A. Reitzels Forlag AS, København 1989; con Marianne Hallar, Alette Scavenius (a cura di), *Bournonvilleana*, Rhodos, Copenhagen 1992; nel numero monografico di «Dance Chronicle», 29 (2006).

¹¹ August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre life*, translated by Patricia N. McAndrew, Wesleyan University Press, Connecticut 1979; Patricia N. McAndrew, *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part One*, «Dance Chronicle», III, 2 (1979), pp. 165-219; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Two*, «Dance Chronicle», III, 3 (1979), pp. 285-324; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Three*, «Dance Chronicle», III, 4 (1979), pp. 435-475; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Four*, «Dance Chronicle», IV, 1 (1980), pp. 46-75; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Five*, «Dance Chronicle», IV, 2 (1980), pp. 155-193; Ead., *The Ballet poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Six*, «Dance Chronicle», IV, 3 (1980), pp. 297-322; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Seven*, «Dance Chronicle», IV, 4 (1980), pp. 402-451; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Eight*, «Dance Chronicle», V, 1 (1981), pp. 50-97; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Part Nine*, «Dance Chronicle», V, 2 (1981), pp. 213-230; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Appendix One*, «Dance Chronicle», V, 4 (1982), pp. 438-460; Ead., *The Ballet Poems of August Bournonville: The Complete Scenarios, Appendix Two*, «Dance Chronicle», VI, 1 (1983), pp. 52-78.

¹² A partire da Walter Terry, *The King's Ballet Master. A Biography of Denmark's August Bournonville*, Dodd, Mead & Company, New York 1979, fino alla pubblicazione bilingue più ampia del critico e storico danese Ole Nørlyng (a cura di), *Dansen er en kunst. Bournonville – den levende tradition/ Dance is an Art – August Bournonville – the living tradition*, Ålborg Symfoniorkester og Schönberg, Århus 2005.

¹³ Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet Libreria, Torino 2005; Id., *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, Bonanno, Acireale-Roma 2012.

recenti tournée in Europa e in America del Kongelige Danske Ballet (Balletto Reale Danese) hanno consentito il recupero della tradizione francese del primo Ottocento, in una prospettiva dichiaratamente franco-centrica e di imperialismo di ritorno¹⁴. Tale assiduità nella scrittura di sé e della danza all'interno del panorama del primo Ottocento risulta una straordinaria novità dal punto di vista dei danzatori, che in questo modo cercano di guadagnare un proprio spazio nella cultura intellettuale, sulla scia delle *Lettres sur la danse et sur le ballets* di Jean-Georges Noverre (1767),¹⁵ inesauribile pietra di paragone per le nuove generazioni alla ricerca di affermazione identitaria, personale e sociale.¹⁶

Il corpus di fonti si concentra quindi sugli anni di formazione all'estero di Bournonville (1820-1830) ed è costituito innanzitutto dal *dagbog* (diario) del primo soggiorno parigino del 1820 e dalle lettere giovanili selezionate da Kragh-Jacobsen e Nils Schiørring, che conservano nella pubblicazione «un français quelque peu boiteux» dell'autore¹⁷. In secondo luogo si analizzano le memorie degli stessi anni presenti nell'autobiografia *Mit Theaterliv* pubblicata con la revisione di Hans Peter Holst¹⁸, amico intimo di Bournonville, tradotta nella versione inglese *My Theatre Life* da Patricia N. McAndrew nel 1979, in occasione del primo Festival bournonvilliano, nel tentativo di trasmettere il linguaggio intimo della confessione, senza rendere accademico un lavoro di traduzione e di interpretazione che rischia di perdere l'intensità di una scrittura di sé nata dalla circolazione virtuosa di pensiero e corpo danzante.

Mentre l'analisi della narrazione autobiografica di Bournonville, in danese e in inglese, permetterà di individuare il processo di formazione di una identità danzan-

¹⁴ Cfr. August Bournonville, *Lettres à la maison de son enfance/Breve til barndomshjemmet*, a cura di Svend Kragh-Jacobsen, Nils Schiørring, Munksgaard, København 1969, vol. 1, pp. IX e XXXVIII.

¹⁵ Sulla diffusione europea delle *Lettres* nelle loro diverse edizioni cfr. Flavia Pappacena, *La danza classica. Le origini*, Laterza, Bari-Roma 2009, pp. 125-135; José Sasportes, *Noverre in Italia*, «La danza italiana», 2 (1985), pp. 39-66.

¹⁶ Oltre a Carlo Blasis che nel suo *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* del 1820 cita ampiamente le *Lettres* di Noverre (cfr. Flavia Pappacena, *Il Trattato di Danza di Carlo Blasis 1820-1830*, LIM, Lucca 2005), Bournonville apre i suoi *Études Chorégraphiques* del 1848 con queste parole: «La première pensée, en lisant le titre de cet opuscule, est sans doute, qu'il existe depuis soixante ans des "Lettres sur la Danse" par le célèbre régénérateur des ballet d'action, Jean Georges Noverre, ouvrage fort réputé, souvent cité, mais généralement peu lu, même par les danseurs, pour qui il avait été écrit» (August Bournonville, *Études Chorégraphiques*, manoscritto autografo datato «Copenhague le 30 janvier 1848» ora in Id. *Études Chorégraphiques (1848, 1855, 1861)*, a cura di Knud Arne Jürgensen, Francesca Falcone, LIM, Lucca 2005, p. 127.

¹⁷ August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., p. XXXIX. I *dagbøger* dal 1824 al 1830 sono invece stati distrutti, mentre si conservano gli anni 1834, 1836, 1838, 1841 presso la Kongelige Bibliotek di Copenaghen.

¹⁸ Id., *Mit Theaterliv*, C. A. Reizels Forlag, Kjøbenhavn 1848-1878, voll. 3. I manoscritti sono stati organizzati nei seguenti tomi: I *Mit Theaterliv* (La mia vita teatrale), 1848; II *Theaterliv og Erindringer* (Vita teatrale e ricordi), 1865; III, 1 *Theatercrisen og Balletten* (La crisi del teatro e il balletto), 1875; III, 2 *Erindringer og Tidbilleder* (Ricordi e immagini del tempo), 1877; III, 3 *Reiseminder* (Memorie di viaggio), 1878. In questo articolo sono stati presi in considerazione i tomi I e III, 2-3.

te che si muove fra corpo vissuto ed interiorizzazione dell'esperienza della danza attraverso la pratica borghese della scrittura, oltre al processo di interpretazione storica degli ego-documenti, la lettura della corrispondenza recupererà la sincronia degli eventi, a volte estratti violentemente per la costruzione di storie disciplinarmente sistematiche, non lasciando emergere la percezione della vita con le sue infinite sfumature esistenziali: la componente religiosa, ad esempio, permea l'attenzione al dettaglio e al controllo di sé, la ritualizzazione delle pratiche di vita quotidiana, la cura di una memoria genealogica familiare, tutti elementi che la studiosa Béatrix Le Wita ha riconosciuto essere propri della nascente cultura borghese.¹⁹

Questa ricerca traccia il *Bildungsroman* di Bournonville che attraversa la capitale della danza del tempo, Parigi, assimilandone il canone della *danse d'école* che poi dissemina traducendolo, incarnandolo e riattualizzandolo a Copenaghen, con l'intento di coglierne le modalità di elaborazione locale in relazione alle pressioni normative globali,²⁰ dove per "globale" si intende nell'Ottocento l'occidente europeo, patriarcale dal punto di vista del comportamento sociale e francese dal punto di vista dell'egemonia culturale.²¹

Il modello culturale di riferimento: il padre precettore

Sulla scia della narrazione del *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe (1796), il prototipo dei romanzi di formazione, il primo elemento da rintracciare per la ricostruzione di ogni progetto autobiografico è la vocazione per la danza, a partire dai primi anni di vita impressi nella memoria personale o raccontati necessariamente da altri,

¹⁹ Béatrix Le Wita, *Ni vue ni connue. Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1988; Denys Cuche, *La nozione di cultura nelle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna 2003, p. 100 (ed. or. *La notion de culture dans les sciences sociales*, Éditions La Découverte, Paris 2001).

²⁰ Si usano a questo proposito categorie contemporanee emerse dal dibattito sociologico sulla post-modernità. Cfr. Zygmunt Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Bari-Roma 2001 (ed. or. *Globalization. The Human Consequences*, Blackwell, Cambridge-Oxford 1998).

²¹ Da Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi: saggi e motivi francesi*, Einaudi, Torino 1965 alle proposte di revisione della storia della danza di Marina Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (Tracce di Tersicore n. 1), Utet Libreria, Torino 2005, pp. 203-226. Fra gli studi più interessanti sulla danza francese del primo Ottocento, oltre all'ormai classico Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Dance Books, London 1980² [1966] si vedano almeno: Susan Leigh Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Dino Audino, Roma 2003 (ed. or. *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 1996); Marian Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton University Press, Princeton 2000; Judith Chazin-Bennahum, *The Lure of Perfection: Fashion and Ballet 1780-1830*, Routledge, New York 2005; Elena Cervellati, *Theophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo* (Lexis 3, Biblioteca delle arti, 14), CLUEB, Bologna 2007.

come rileva Adriana Cavarero nel suo volume dedicato alla filosofia della narrazione.²² La formazione artistica di August Bournonville nella sua trasferta parigina è molto attenta ai dettagli intimi, come la costruzione narrativa dell'infanzia e della giovinezza della sua *Theaterliv*: in tre introduzioni ai cinque tomi dell'opera, in tre fasi diverse della vita, rispettivamente nel 1848, nel 1865 e nel 1877, Bournonville approfondisce retoricamente la propria vocazione, scrivendo nell'*incipit* che la sua infanzia ha seguito una irresistibile vocazione, «dato che la chiamata per procurare piacere ai propri simili e rallegrarli è estremamente allettante».²³ Alcune pagine dopo, nel capitolo intitolato *Mig selv* (me stesso), con l'intento non di mettersi su un piedistallo, ma di fissare la propria immagine nello specchio della verità, racconta che la propria famiglia, i de Bournonville, doveva vantare nobili origini, benché il nonno, a seguito del fallimento dell'impresa teatrale nella quale si era imbarcato, si comportò ben poco nobilmente, abbandonando moglie e figli, che lavorarono con successo con Noverre all'Hoftheater (Teatro di Corte) di Vienna.²⁴ Il padre, Antoine Bournonville (1760-1843), diventa il grande esempio artistico che August seguirà, sia per l'espressività teatrale, cesellata sui grandi attori inglesi incontrati all'epoca di Noverre e lontana quindi stilisticamente dalla pantomima tragica del *dansedirektor* Vincenzo Galeotti (1733-1816), che aveva diretto il corpo di ballo del Kongelige Teater a cavallo dei due secoli,²⁵ sia per l'adesione ai principi della Rivoluzione francese, sia per la religiosità che lo aveva portato alla pratica protestante, forse anche per opportunità politica, trovandosi a lavorare in Svezia durante il regno di Gustaf III, amante delle arti e del teatro, pugnalato a morte nel 1791. A seguito di questo episodio, entrato nelle leggende melodrammatiche dell'Ottocento, Antoine cerca lavoro altrove e si stabilisce a Copenaghen, come primo ballerino, e sposa la sua partner Mariane Jansen, già incinta e che morirà pochi anni dopo. Per poter provvedere ai figli avuti dal primo matrimonio, convive con la governante svedese Lovisa Sundberg, dalla quale avrà altri tre figli, fra i quali August. Tale situazione familiare non costituiva una eccezione nel panorama dei comportamenti della società nordica, come testimonia August Strindberg (1849-1912), il padre

²² Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 2011⁹ [1997].

²³ «Da det Kald, at behage og glæde sine Medmennesker, er yderkt tillokkende». August Bournonville, *Mit Theaterliv* cit., I, *Mit Theaterliv*, p. 2.

²⁴ Ivi, pp. 24-26. L'albero genealogico inizia con l'organista Jean-Valentine Bournonville, di Amiens (1585-1640), suo nipote è Jacques Bournonville (1676-1758 ca.), dal cui fratello discende Amable Louis Bournonville, che sposa Jeanne Evrard (1727-Kassel 1798). L'unico loro figlio maschio diventato adulto è Antoine-Théodore, nato a Lione. Cfr. August Bournonville, *Mit Theaterliv. My Theatre Life* cit., pp. 653-654. Non risultano ancora studi che documentino tali informazioni.

²⁵ Knud Arne Jürgensen, *Il balletto italiano nella Copenaghen del XVIII secolo*, in José Sasportes (a cura di), *La danza italiana in Europa nel Settecento* (La danza italiana. Quaderno n. 3), Bulzoni, Roma 2011, pp. 11-44.

della letteratura svedese, che si considera «figlio della serva»,²⁶ con una serie di risvolti di inquietudine psicologica che incidono sulla personalità di Bournonville e sul suo desiderio di ri-raccontare a più riprese la propria storia di vita.

La madre di August diventerà moglie di Antoine solo nel 1816, quando il ruolo istituzionale del nuovo *dansedirektør* subentrato a Galeotti al Kongelige Teater non gli permetterà più una conduzione familiare così anomala. Dagli scritti autobiografici emergono alcune tracce della percezione di un bambino talentuoso che però ha sofferto per entrare nella casa del padre con pieno diritto. In una lettera scritta da Parigi il 23 maggio 1828, August rimprovera al padre lontano che la sorellastra maggiore «Gustava m'aima avant que je connusse d'autres soeurs [...] et je n'oublierai jamais, que ce fut en parti a son bon coeur qu'a l'age de deux ans (excusez mon souvenir!) je dus le bonheur d'entrer dans la maison de mon père. Ce fut elle, qui en faisant ressortir auprès de vous mes petites qualites & ma gentillesse, causa la predilection que vous eutes pour moi».²⁷

L'immagine del padre regna suprema fin dalle prime impressioni dei ricordi sulla memoria dell'ormai anziano August, perfettamente consapevole che gli episodi che costellano la rievocazione della vita quotidiana sono fittizi ma sicuramente adatti ad una narrazione interessante. Questa volta è un evento pubblico, una scena all'aperto che risuona fra i primi ricordi dell'infanzia come nell'*incipit* di questo nuovo tomo dell'autobiografia,²⁸ il bombardamento di Copenaghen da parte della flotta inglese dell'ammiraglio Nelson nel 1807. August naturalmente ricorda i racconti di quei momenti tragici ma anche le danze con le nacchere dei prigionieri spagnoli che venivano liberati.

La seconda scena viene invece dedicata alle feste familiari e private, come per il compleanno del padre, quando «come l'eroe del giorno, non riceveva doni, ma li distribuiva generosamente a noi», oppure a Natale, quando per la prima volta si sentì innalzare dalla luce del mattino, dai canti e dall'armonia dell'organo nella Helliggeistes Kirke.²⁹ Seguono a questa visione ascensionale, i primi sguardi al teatro che August riesce a lanciare dalle quinte del palcoscenico, suggestioni che si trasformano in una completa illusione quando August riesce finalmente a stare dalla parte del pubblico.

Tre personaggi danzati dal padre, un pescatore inglese, Telemaco ed Enea, anticipano la vocazione teatrale del piccolo August, che si traveste di stracci, canta e recita parti comiche, mentre saltella per casa quando il padre tiene lezioni private. L'autore scrive tuttavia alla madre svedese, seria di temperamento e profondamente religiosa, di aver riconosciuto in lui la miniatura del padre e di aver detto ai figlia-

²⁶ Franco Perrelli, *August Strindberg il teatro della vita*, Iperborea, Milano 2003, p. 55.

²⁷ August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., pp. 186-187.

²⁸ August Bournonville, *Mit Theaterliv* cit., III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder*.

²⁹ Ivi, p. 5.

stri «che non era impossibile per il piccolo August diventare un giorno il successore del padre», scatenando un grido di protesta generale contro questo pensiero presuntuoso.³⁰ Il padre decide quindi di condurlo con sé all'Hoftheater dove si tenevano le lezioni di danza e le prove degli spettacoli.

Il 2 ottobre 1813 August appare per la prima volta sul palcoscenico nel pantomimisk sørgespil (tragedia pantomimica) *Lagertha* di Galeotti, primo tema della storia nordica tradotto in danza a partire dal testo di Christen Pram, con musica di Claus Shall. August interpreta uno dei figli del protagonista, il leggendario re Regnar Lodbrog che unì i regni di Danimarca e Svezia, sposando la figlia del re dei Goti, Thora, e abbandonando Lagertha che per vendetta vorrebbe uccidere i figli avuti da lui. August rievoca l'eternità trascorsa fra le prove e lo spettacolo, come in un sogno pervaso dal profumo di Madame Schall, che nei panni di Thora cerca di proteggere i figli dalla loro madre infuriata, stringendoli nel suo mantello d'ermellino.³¹

Tale iniziazione al teatro coincide proprio con la celebrazione in danza della storia nazionale, in un periodo storico in cui la Danimarca è in bancarotta a causa delle guerre napoleoniche e si trova quindi a dover elaborare il lutto collettivo per la perdita della Svezia fra i propri territori, che si riducono a Schleswig, Holstein e Lauenburg, oltre alle isole Færøer, Island e Grønland.

La narrazione autobiografica produce infine il riconoscimento pubblico che August è l'incarnazione di suo padre, quando danza nell'assolo ungherese nell'estate del 1814.³²

Nella costruzione dell'immagine di sé come danzatore, August ricorda anche il grande specchio inclinato di fronte al quale poteva provare i suoi primi esperimenti, osservandosi a figura intera, quando si recava d'estate nella fattoria di campagna, a Kastrup, su invito della venditrice di verdura e latte che aveva la bancarella vicino a casa Bournonville. La zona pianeggiante e paludosa di Amager, l'isola a sud di Copenaghen, era cosparsa di fattorie abitate dai discendenti degli olandesi che vi erano immigrati. Già Galeotti era stato ispirato dai contadini di Amager per il suo *divertissement Amor og Balletmesterens Luner* (1786) e Bournonville riconosce come fonti coreografiche le feste danzanti locali, oltre all'episodio storico del corpo dei volontari del re, che nel 1801 si erano distinti coraggiosamente durante l'assedio di Copenaghen, dal quale prenderà spunto uno dei suoi ultimi balletti, *Livjægerne paa Amager* (1871).

La formazione intellettuale viene descritta come fondamentale per i bambini impegnati in teatro, per quanto August si renda conto di aver potuto avere solo un'educazione rudimentale, grazie a tale Flindt, studente di teologia. Anche durante le lezioni teoriche non perde occasione di esibirsi di fronte ai compagni per

³⁰ Ivi, p. 7.

³¹ Ivi, pp. 7-8.

³² Ivi, p. 8. «Min første Applaus modtøg jeg i en ungarsk Solo [...] og det lød da fra alle Kanter, at jeg var "min Papa op ad Dage"».

quell'amor proprio che aveva ereditato dal padre,³³ e si distingue in tutte le materie: religione, geografia, storia, declamazione. Sa sillabare a memoria e scrivere sotto dettatura, ma non studia né matematica né scienze naturali, mentre può leggere dalla biblioteca paterna la letteratura nordica e i padri danesi come Ludvig Holberg (1684-1754) e Adam Oehlenschläger (1779-1850).

Oltre alla danza, August è portato anche per la recitazione, il canto e la musica, ma nell'età adolescenziale le corde vocali subiscono dei mutamenti e una certa balbuzie lo conduce sempre più verso la danza, «una lingua che si comprende in tutto il mondo».³⁴

Il passaggio al Kongelige Teater di artisti virtuosi come Filippo Taglioni conduce sempre più gli sforzi educativi dei Bournonville verso l'estero: August inizia a studiare anche il francese con il fratellastro e ribadisce orgogliosamente che la scuola paterna è comunque superiore agli artisti di passaggio per gusto ed espressione.³⁵

Seguendo i consigli di un amico, i Bournonville richiedono di poter usufruire del «fund ad usus publicos» per un viaggio di formazione a Parigi della durata di sei mesi.

La formazione parigina fra tradizione e innovazione

L'autobiografia bournonvilliana, nella rielaborazione narrativa degli appunti del *dagbog*, ricostruisce drammaturgicamente il viaggio di avvicinamento alla capitale francese attraverso la concatenazione di episodi che si susseguono nelle città toccate, Hamburg, Hannover e Cassel dove il 14 maggio, l'Himmelfartsdag (giorno dell'Ascensione) August e il padre salgono sulla vicina Harzbjerg e ne raggiungono simbolicamente la vetta mentre li raggiunge il suono delle campane distanti, suscitando un fremito di devozione nel padre che stringe il figlio al cuore. Cassel è anche la città dove il padre aveva iniziato a danzare da piccolo, in una accumulazione di ricordi che rinnova la storia della lunga tradizione familiare nel mondo europeo della danza.³⁶

Superata Frankfurt am Mein, a Metz si sentono ormai a casa, in territorio francese, salutati dalla «cara lingua» che li accompagna fino a destinazione, a Parigi, a Rue Notredame des victoires.³⁷

Parigi nel 1820 aveva circa 750.000 abitanti, mentre Copenaghen ne contava solo 100.000. August ne rievoca il ruolo protagonista nella creazione di idee che influenzano irresistibilmente umori e condizioni del resto del mondo civilizzato. La Restaurazione aveva riportato al trono Luigi XVIII, senza sedare i fermenti

³³ Ivi, p. 17. «Hvad Franskmanden kalder "Amour-propre" havde jeg modtaget i Fædrenearv».

³⁴ Ivi, p. 20. «Et Sprog, der forstodes over den hele Verden».

³⁵ *Ibid.* «Smag og Udtryk havde min Faders Skole forud for dette».

³⁶ Ivi, p. 24.

³⁷ Ivi, pp. 26-27: «Det kjære Sprog».

rivoluzionari che si scagliano contro il Duca di Berry, erede al trono, assassinato all'uscita dall'Opéra, e motivo della chiusura del teatro e della sua demolizione. La Salle Favart quindi, inaugurata nel 1785 come *foyer* della Comédie Italienne, diventa la sede temporanea dell'Opéra tra l'aprile del 1820 e il maggio 1821, sostituita successivamente dalla Salle Louvois fra maggio e giugno in attesa della costruzione del nuovo teatro, inaugurato in rue Le Peletier il 16 agosto 1821.

Pierre Gardel (1758-1840) è *maître de ballet* dal 1787 ma, come risulta dai documenti d'archivio, bisogna ricontestualizzare il suo potere assoluto, poiché non è libero di prendere decisioni a sua discrezione,³⁸ dovendo sempre richiedere l'autorizzazione ai vari direttori dell'Opéra che si susseguono, da Viotti a François Habeneck che viene rimpiazzato nel 1824 dal visconte Sosthène de la Rochefoucauld e da Duplantys, dipendente direttamente dal ministro del tesoro particolare del re e intermediario con la corte e il direttore dell'Opéra, finché, dopo la Rivoluzione del 1830 e l'instaurazione della monarchia costituzionale di Louis Philippe, l'Opéra diventa privata. Dal 1827 Emile Lubbert ricopre l'incarico di Duplantys fino all'arrivo nel 1831 del nuovo direttore Louis-Désiré Véron, che lancerà Maria Taglioni (1804-1884) ne *La Sylphide*.

Il repertorio dei ballet-pantomime degli anni Venti comprendeva sia vecchie coreografie di Gardel e Louis Milon (1766-1849), sia novità di Jean Pierre Aumer (1774-1833), Albert (nome d'arte di François-Ferdinand Decombe (1789-1865), André-Jean-Jacques Deshayes (1777-1846), Jean-Baptiste Blache (1765-1834) e August-Anatole Petit (1789-1857), oltre ai *divertissement* delle opere. Durante i cinque mesi di permanenza, da fine maggio a inizio novembre, i Bournonville assistono quindi a rappresentazioni minori e a due nuovi balletti, allestiti sul palcoscenico di dimensioni ridotte della Salle Favart: *Clari ou la Promesse de Mariage* di Milon e *Les Pages du Duc de Vendôme* di Aumer. August nell'autobiografia rielabora il senso di questa diversa visione, perché se da un lato era forte la delusione causata dalla limitatezza del repertorio presentabile su un piccolo palcoscenico, dall'altra però costituiva un'occasione favorevole la rappresentazione di un maggior numero di balletti, oltre alla possibilità di osservare meglio, perché più vicini, i talenti mimici e coreografici di Fanny Bias (1789-1825), Lise Noblet (1801-1852), Emilie Bigottini (1784-1858), Albert, Paul (1798-1871) e di Ferdinand (nome d'arte di Jean La Brunière de Médicis, 1791-1837).³⁹ Alla piccola Salle des Menus Plaisirs si svolgono invece le lezioni che il padre continua ad impartire al figlio sia nella danza sia nello studio del volino.

³⁸ John V. Chapman, *The Paris Opera Ballet School, 1798-1827*, «Dance Chronicle», XII, 2 (1989), pp. 196-220.

³⁹ August Bournonville, *Mit Theaterliv* cit., III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder*, p. 30.

Per analizzare le prime tracce autobiografiche, il *dagbog* del 1820 si presenta come un quaderno di piccolo formato, rilegato con filo bianco e costituito da fogli ripiegati in due dai bordi disomogenei racchiusi da un cartoncino bianco con il titolo e la data. La scrittura è fitta, costituita da frasi brevi di appunti, distinti giorno per giorno, senza a capo, inframmezzati da elenchi di cambi della moneta durante l'attraversamento di diversi stati germanici e poi delle spese mensili relative a vitto, alloggio, vestiario, lezioni, ingressi ai teatri, ai musei, ai bagni pubblici lungo la Senna e a libri.

La narrazione scorre con il passare del tempo, che segnala le ore dedicate alla danza col padre, a vedere le classi di August Vestris (1760-1842), Jean-François Coulon (1764-1836) e Georges Maze e agli spettacoli dei generi più diversi, dai *ballet* ai *vaudeville*, dalle commedie alle tragedie, dalle opere al circo equestre al mimodramma al cosmorama. Per riprendere subito i contatti con amici e conoscenti fondamentali nel mondo istituzionale della danza parigina, i Bournonville vanno a casa di Gardel, Vestris e Albert, che lasciano loro un biglietto da visita, conservato da August per il suo futuro. Inoltre padre e figlio riescono a godere dell'entrata gratuita all'Opéra grazie a Ernst Walterstorff, diplomatico danese in Francia,⁴⁰ pranzano spesso con Peter Funck, violinista al Kongelige Teater e protetto dal *kapelmester* dei teatri reali danesi Claus Schall, anch'egli in viaggio di studio a Parigi.⁴¹

August si esercita nel disegno, riceve degli schizzi di costumi dai Baptist, famiglia di danzatori,⁴² e ne disegna di suoi. Cercano anche un insegnante di disegno, ma non possono assumerlo perché costa troppo. August cerca di preparare da solo il suo costume di Zephyr per il debutto a Copenaghen, copia la musica dei *ballet* nuovi e di quelli vecchi, impara i passi maschili e femminili del *Pas de la Rose* sempre dai coniugi Baptist. Negli ultimi giorni di permanenza, una volta richiesto e ottenuto il prolungamento di un mese, i Bournonville vanno anche a vedere quali macchine sono impiegate nei teatri.

Il diario rivela quindi non solo l'educazione formale ricevuta da August nel campo del teatro e della danza, ma soprattutto la quotidianità informale che si poteva sperimentare nella capitale del tempo, come gli scontri fra militari realisti e liberali, le feste religiose per il Corpus Domini o quelle laiche per il compleanno del re, le visite alla biblioteca nazionale o al Louvre, alla Camera dei Deputati o all'Hôtel des Invalides, i bagni lungo la Senna, le passeggiate accompagnate da pranzi, da momenti di riposo in tutto l'arco della giornata e un numero infinito di gelati per gratificare il giovane promettente dopo tante fatiche.

Il senso di educazione civica e la percezione dei bisogni del corpo, la vita pubblica e la sfera privata non compaiono gerarchizzati nella pratica quotidiana, che, anzi,

⁴⁰ August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., III, p. 80.

⁴¹ Ivi, pp. 79-80.

⁴² Ivi, p. 82.

attraverso la scansione del tempo, concede alle diverse attività un loro tranquillo avvicendamento e soprattutto la possibilità di rielaborare le esperienze attraverso la scrittura e quindi di gustarne gli effetti positivi in termini di progressi formativi e di interessi culturali e salutari coltivati. Lo stile di vita che ne emerge risulta tutt'ora vigente, come rilevano gli studi sui fenomeni di lungo periodo concernenti la privatizzazione della vita, attraverso il rilievo dato alle tecniche del corpo e all'intimità percettiva che ne emerge, a partire da Norbert Elias⁴³ fino a Michel Perrot.⁴⁴

Il debutto di August a Copenaghen dopo le esperienze parigine mette in rilievo la difficoltà di crescita del corpo di ballo, per l'età media piuttosto alta e con dei *mâtres de ballet* non in grado di svecchiare il repertorio di Galeotti, poiché neppure Antoine Bournonville avrebbe saputo riallestire le novità francesi e crearne di nuove drammaturgicamente elaborate sui *vaudeville* secondo i gusti teatrali dell'epoca, come sintetizza August a posteriori.⁴⁵ Inoltre a Parigi si era reso conto che dal punto di vista della «ginnastica della danza e del suo uso d'effetto» era inferiore ai virtuosi che aveva potuto ammirare e ormai gli insegnamenti del padre erano certamente di gusto e corretti, ma statici.⁴⁶

La richiesta di August di soggiornare a Parigi per quindici mesi viene accolta da Frederik VI, che gli concede un anticipo sul salario di danzatore, con la prospettiva quindi di un rientro in ruolo.

Nell'autobiografia, il capitolo dedicato ai sei anni parigini inizia col sottolineare come sia difficile farsi riconoscere dal centro del mondo culturale, Parigi, anche se qui ad ogni passo e ad ogni sguardo si presenta qualcosa di nuovo non solo nel mondo della danza, ma anche negli eventi e nelle percezioni che sono in grado di estendere le loro influenze ben oltre i confini francesi.⁴⁷ L'organizzazione della narrazione prosegue con la descrizione del momento storico-politico, dei protagonisti dell'arte della danza e dei debiti personali di August verso costoro, per concludersi con la vita privata nella sua soffitta, l'ingaggio londinese e i racconti della vita pubblica nel *foyer* dell'Opéra.

⁴³ Norbert Elias, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna 1988 (ed. or. *Über den Prozess der Zivilisation*, I, *Wandlungen des Verhaltens in den Weltlichen Oberschichten des Abendlandes*; II, *Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Suhrkamp, Frankfurt 1969-1980).

⁴⁴ «I modi di mangiare, di lavarsi, di amare – e, di conseguenza, di abitare si modificano in base ad una coscienza di sé che passa attraverso l'intimità del corpo». Cfr. Michelle Perrot (a cura di), *La vita privata. L'Ottocento*, in Philippe Ariès, Georges Duby (a cura di), *La vita privata*, Laterza, Bari-Roma 1988, vol. 4, p. 4 (ed. or. *Histoire de la vie privée*, IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Editions du Seuil, Paris 1986).

⁴⁵ «Men større dramatiske Combinationer laae udenfor min Faders Omraade». August Bournonville, *Mit Theaterliv* cit., III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder*, p. 48.

⁴⁶ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁷ Ivi, p. 56.

Il *Bildungsroman* epistolare è molto più efficace nel descrivere le difficoltà quotidiane, la rete di relazioni politiche, diplomatiche e commerciali che si estende intorno al centro di potere dell'École de l'Opéra, gli oneri economici e personali che sono messi in causa per seguire questo tipo di carriera. Benché le lettere siano costantemente oggetto di simulazione e dissimulazione di fatti che i documenti d'archivio, esterni alla famiglia di Bournonville, sono invece in grado ricostruire, come la relazione clandestina ricordata da Jürgensen⁴⁸, rivelano comunque nella loro retorica il processo di costruzione del sé che passa attraverso il dialogo a distanza con il padre in francese e con la madre in danese. Mentre gli argomenti trattati sono molto simili, cambia il tono delle comunicazioni, più sostenuto nei confronti del padre, più caloroso verso la madre. Gli *incipit* e le conclusioni sono solitamente frasi benaugurali che invocano la protezione divina e ringraziano la benevolenza dei genitori. In una delle lettere scritte in viaggio verso Parigi, emerge la cornice retorica, psicologica e religiosa che ancora la personalità di August alle convenzioni sociali del tempo:

Je me suis levé de bon matin pour écrire à mon cher papa, un devoir qui m'est si cher & qui seul est en état de pouvoir adoucir la pensée que vous n'etes pas avec moi, mais soyez assuré que les préceptes & les conseils de mes excellens parens seront toujours gravé dans mon cœur & que ma conduite sera telle que vous ne vous repentirez jamais de m'avoir fait tant de bien. Je plusieurs fois relu votre catechisme en bénissant Dieu de m'avoir donné un père qui pense si bien & qui ne desire que le bonheur de ses enfans.⁴⁹

Giunto a Parigi, August riprende subito i contatti con Gardel, portandogli una lettera ed un regalo da parte del padre e ricevendone il permesso desiderato di potersi esercitare all'Opéra. Tuttavia Gardel non può seguire direttamente la formazione del giovane e lo raccomanda a Vestris, che lo accoglie con gran piacere, facendogli pagare per le lezioni 60 franchi al mese.⁵⁰ August accetta questa proposta, anche se avrebbe preferito il vecchio maestro Maze, al quale era rimasto affezionato dal viaggio precedente, ma non ha osato urtare Gardel con un rifiuto. La formazione con Vestris per preparare i debutti all'Opéra si concentra su *aplomb*, *pirouettes* e *bras*, i punti deboli del giovane August dal punto di vista tecnico. Tali studi sono fondamentali perché vengono trascritti sotto forma di esercizi e importati nella scuola danese fino ad essere celebrati nel *vaudeville-ballet Konservatoriet* (1849), che con le sue lezioni di danza rievoca l'esperienza francese e ne trasmette la

⁴⁸ Jürgensen racconta il senso di colpa che attraversa la vita di August, che non rivelerà mai in patria il segreto di avere avuto una bambina a Parigi, ma continuerà a prendersi cura economicamente della figlia illegittima. Knud Arne Jürgensen, *The Bournonville Tradition* cit., pp. 20-21.

⁴⁹ *Le 30 avril 1824 à 6 heures du matin*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 2-3.

⁵⁰ «Il à parlé avec Mr. Vestris qui me prend avec le plus grand plaisir pour 60 fr par mois». Ivi, p. 7.

memoria corporea nel repertorio danese, diventato internazionale, come già scritto, nel secondo dopoguerra.⁵¹

La disseminazione della *koiné* linguistica della *danse d'école* sembra però trasformarsi in un metodo d'insegnamento canonico proprio fra il 1820 e il 1830, se prendiamo in considerazione non solo i principi simili presenti sia nel *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* di Blasis (1820) sia nel *Nytaarsgave For Danse-Yndere* (Omaggio agli appassionati di danza per il Nuovo Anno, 1829) di Bournonville, ma anche le parole trasmesse oralmente da Pierre Gardel sulla modalità di giudicare un buon danzatore, riportate quasi identiche nelle due pubblicazioni.⁵² Lo stesso Gardel, inoltre, paventa che la frequentazione delle classi di Vestris nel *foyer de la danse* dell'Opéra da parte di studenti provenienti dai teatri stranieri o dalle province, possa portare all'appropriazione indebita di idee di danza o di mimica emerse durante il corso della lezione.⁵³ Da una parte quindi è evidente l'interesse economico di attirare da ogni dove studenti, dall'altro emerge il timore del plagio di una professione liquida, che si trasmette repentinamente, entrando in concorrenza con il maggiore centro di produzione artistica dell'epoca, per quanto, il territorio maggiormente cosperso di teatri che producono e mettono in circolazione la danza sembri essere, nell'Ottocento, proprio l'Italia.⁵⁴

I primi mesi di permanenza sono molto intensi per August, sia per gli allenamenti domenicali sia per la costante attenzione alle spese di vitto e alloggio, che lo portano a cercare un affitto più economico, a richiedere un prestito al padre e a non frequentare i danesi a Parigi perché teme di spendere troppo. Ugualmente, non dipinge e non suona perché non se lo può permettere. I miglioramenti nella tecnica di danza sono però progressivi, finché Vestris invita Gardel a vedere il giovane nel *pas de Persée*.

Le lettere sono sempre punteggiate anche dalle cronache sulle vite degli artisti: agli attori non viene concessa degna sepoltura, la danzatrice Fanny Bias muore a seguito di una gravidanza, Gardel ha una paralisi all'occhio destro. Non mancano poi i rilievi sulle nuove produzioni e il loro esiti: *Jocko ou le singe du Brésil* al Porte St. Martin ha fatto furore con Charles Mazurier, l'opera *Pharamond* sulla storia dei re di Francia, per celebrare l'incoronazione del nuovo re Carlo IX, si

⁵¹ Vivi Flindt, Knud Arne Jürgensen, *Bournonville Ballet Technique* cit.

⁵² Charles Blasis, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse*, Chez Joseph Beati et Antoine Tenenti, Milan 1820 (rist. anast. Forni, Bologna 2000), p. 24; August Bournonville, *Nytaarsgave for Danse-Yndere eller Anskuelse af Dansen som skøn Kunst og behagelig Tidsfordriv*, C. A. Reizels Forlag, Kjöbenhavn 1829, p. 18.

⁵³ Paris, Archives Nationales, A. J.13, no. 116, doss. III, citato da Vivi Flindt, Knud Arne Jürgensen, *Bournonville Ballet Technique* cit., pp. XIII-XIV.

⁵⁴ Questa la tesi dello studioso europeo ed ex diplomatico portoghese José Sasportes. Cfr. Rita Maria Fabris, *L'Ottocento. Il balletto romantico*, in José Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, EDT, Torino 2011, pp. 183-247.

preannuncia di una noia mortale.⁵⁵ Cerca inoltre di operare come mediatore degli ingaggi di artisti francesi per Copenaghen.

Oltre alla sfera pubblica, le lettere testimoniano la rete di relazioni personali che sostiene August nella formazione: Gardel gli presta degli spartiti per permettere l'esercizio col violino, Paul gli regala le sue scarpette da danza, che usa una sola volta e che gli vengono fornite in abbondanza grazie al suo contratto con l'Opéra. In questo modo August spera, con i risparmi, di poter comprare un pianoforte per sentirsi meno solo.⁵⁶ Tuttavia, mentre sta pensando al *pas* da presentare al suo debutto, che Paul suggerisce poter essere *Zephyr* di Didelot, l'estate parigina e l'intensità degli allenamenti lo fanno ammalare di febbre reumatica. Il giovane si sente disperato di non riuscire a portare a termine quanto si era prefissato, ma riesce a rimettersi soggiornando in campagna ospite di Nivelon, vecchio amico del padre, che lo sostiene con prestiti economici per le cure mediche, oltre che fungere da figura paterna sostitutiva.

La lettera del 30 agosto è particolarmente acida nei confronti di Vestris, perché non solo durante il mese di malattia è andato a trovarlo una volta sola, considerandolo un allievo ormai perso quando August si è permesso di chiedere di mantenergli il posto a lezione, ma soprattutto perché per il debutto dovrà sicuramente presentare un regalo, poiché Vestris non fa niente per niente.⁵⁷

Ai primi di ottobre August riprende gli allenamenti, per poter realizzare i suoi intenti di gloria e di riconoscimento artistico come debuttante. Il padre gli chiede di scrivere all'amministrazione danese per chiedere il prolungamento del congedo, ma il figlio rimane dell'idea di farlo solo dopo il debutto, per timore di dover rientrare prima in un paese che crede che gli artisti che non hanno la fortuna di andare da loro muoiano di fame.⁵⁸ L'orgoglio del giovane convalescente, fiducioso delle sue possibilità di successo e anche bisognoso di avere un riconoscimento ufficiale prima di rientrare in patria, si manifesta attraverso una presa di posizione contro i consigli paterni. Inizia inoltre a pensare che dopo il debutto, gli emolumenti che riceverà nell'anno nuovo potranno saldare i debiti contratti e garantire anche delle rendite per la madre e per la dote delle sue «pauvres petites soeurs»,⁵⁹ quasi si sentisse in dovere di sostenere la seconda famiglia del padre, rivelando sia le convenzioni sociali che vivevano gli adulti maschi del tempo sia la propria particolare sensibilità familiare e il proprio orgoglio di figlio in grado di riscattare le sue origini servili. Fino a quel momento, però, per far fronte ai necessari regali di Natale, ha bisogno ancora del sostegno economico del padre.

⁵⁵ *Paris ce 9 Juin 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 65.

⁵⁶ *Paris ce 12 avril 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 55.

⁵⁷ *Paris ce 30 aout 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 81-82.

⁵⁸ *St. Martin ce 3 octobre 1825*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 88.

⁵⁹ *Paris ce 10 Janvier 1826 – à 2 heures –*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 103.

Alle 11 del 10 marzo 1826 supera finalmente l'esame con giudizio favorevole unanime dell'amministrazione e del comitato di artisti,⁶⁰ danzando il *grand pas* di Albert nel ruolo di Paris e il *pas* di Paul in *Nina*. Se per convenzione ogni debutto consiste in due *pas* di bravura e in una scena pantomimica, Bournonville farà invece il suo debutto ufficiale nella pantomima solo in occasione del conferimento dell'incarico di *premier remplacement d'èmi caractère* nell'aprile del 1829, attendendo ben tre anni un posto fisso nel tempio della danza, che gli potesse garantire quella scurezza economica alla quale aspirava.

Anche per i debutti, la spesa economica non è indifferente: inizialmente August pensa di regalare a Vestris un orologio, mentre il maestro preferisce i contanti. Finalmente però con il riconoscimento ufficiale, che passa anche attraverso la stampa, incominciano ad arrivare a Bournonville proposte di lavoro allettanti e, rifiutato un contratto a Vienna, accetta l'ingaggio all'Opéra a 2400 franchi all'anno, inclusa la lezione, gratuita, di Vestris e la lezione di pantomima di Milon. Inoltre si riserva di informare la direzione teatrale danese, spavalamente, che potrà accettare un ingaggio di 4000 franchi. Scrive chiaramente al padre che non è più responsabile per le sue decisioni, poiché la carriera parigina è la sola a poter garantire una fama internazionale e una prospettiva economica di lungo termine. Spera infatti di arrivare a 40 anni con una rendita dagli 8000 ai 10000 franchi all'anno.⁶¹

La relazione fra padre e figlio è ormai cambiata, la presa di potere e di autonomia del giovane di successo si esprime anche nel numero inferiore di lettere scritte: Antoine rimprovera August di non aver chiesto il permesso all'amministrazione teatrale danese prima di accettare il contratto con l'Opéra, August rinfaccia al padre, retoricamente, di scrivergli troppo poco, mentre si sente solo al mondo, e protesta di non meritarsi l'appellativo di «tête esaltée [*sic!*]» e neppure di «fils ingrat & dénaturé».⁶²

Fra gli argomenti trattati compare, a carriera ormai avviata, la relazione sentimentale fra August e Julie Rongsted, conosciuta prima di partire da Copenaghen. I genitori sono contrari a questa «innocent [*sic!*] inclination» e August sostiene di non aver promesso nulla, se non di aver richiesto ai genitori di lei di poterle scrivere. Le obiezioni a questa relazione sono che Julie è piccola, magra, tistica, non conosce le lingue, non ha talenti ed è più vecchia di August di sei anni. Tutte accuse che il giovane cerca di smentire, rilevandone la similitudine con la madre, oltre al fatto che sta studiando francese e che sa suonare e fare di conto, tutte virtù domestiche. Scrive ancora August:

⁶⁰ Cfr. Id., *Mit Theaterliv*, III, 2 *Erindringer og Tidsbilleder* cit., p. 102.

⁶¹ *Paris ce 26 août 1826*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 131.

⁶² *Paris ce 15 novembre 1826* e *Paris ce 15 decembre 1826*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 139-143.

Je vous prie encore d'être persuadé que votre volonté sera ma loix, si dans notre prochaine lettre vous me prouvez votre assertion sur l'âge & la mauvaise constitution de santé de la personne [...]. L'attachement que j'ai pour elle n'a jamais été une passion, mais l'idée de lui consacrer ma vie & lui faire partager en réalité ma fortune avenir comme elle à partagée la joie de mes progrès & de ma réussite; [...] cependant je sens que mon amour pour mes parens est toujours plus fort que tout autre & que je saurois vaincre la peine de toutes les sacrifices ils en ont tout faites pour moi!!!⁶³

Nelle relazioni affettive l'autonomia di August non si distacca, pubblicamente, dalle convenzioni familiari e quindi interrompe la conversazione epistolare con Julie e accetterà di buon grado la fidanzata svedese, Helena Frederika, presentatagli dalla madre, non senza mettere in chiaro i valori fondanti del matrimonio e la percezione dei ruoli all'interno della coppia, in un ultimo confronto con il vecchio Nivelon e la sua mentalità, che sicuramente «il droit à moi & a tout le monde que je suis un insensé d'épouser une personne qui ne m'apporte ni dot ni grand talent, il compteroit a peu pres pour rien, ses vertus domestique, son estime pour moi, sa veneration pour mes parens & le bonheur insigne pour un mari de se sentir la principal source de prosperité».⁶⁴

Il bisogno del sostegno e del riconoscimento paterno si rende sempre più evidente nel 1827, quando August immagina ad occhi aperti il sospirato viaggio del padre a Parigi, dove – scrive – basteranno 1000 franchi di spesa, perché dormirà da lui, che gli ha già procurato biglietti per l'Opéra o per altri teatri. Potrà andare poi a trovare in campagna il suo vecchio amico Nivelon per la stagione delle fragole e poi in quella delle pesche. Parigi, invece, apparirà come una città nuova. La mattina il padre potrà vedere le lezioni di danza o andare ad un *cabinet litteraire*. Potranno suonare insieme se porterà il violino, mentre la musica si procurerà *in loco*. Le sere nelle quali August non avrà spettacolo passeranno parlando della mamma, della famiglia e di Copenaghen «& vous aussi mon cher Papa trouverez en moi un fils tel que vous le desirez, mon caractère à bien changé a mon avantage, plus de cette opiniatreté scolastique, de cette irritabilité & susceptibilité que je tenais un peu de mon pays».⁶⁵ Qualche lettera successiva serve a persuadere il padre a non scegliere di andare a trovare la figlia maggiore, Gustava, e i nipotini in Svezia, perché le economie e la salute non glielo consentirebbero e August si sente di meritare «une preuve de votre amour paternel» che lo ricompensi dei sacrifici fatti in tre anni di solitudine a Parigi.⁶⁶

Il riconoscimento che August desidera non è solo però quello familiare, ma

⁶³ Ivi, p. 146.

⁶⁴ *Paris ce 12 Mars 1830*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 251.

⁶⁵ *Paris ce 15 février 1827*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 154-157.

⁶⁶ *Paris ce 23 mars 1827*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 158.

soprattutto quello professionale della patria e continua a lamentarsi che le proposte che vengono dall'amministrazione teatrale danese siano sintomo di scarsa considerazione. Nel frattempo, però, riceve una proposta di ingaggio a Londra con una *troupe* di danzatori dell'Opéra, un'occasione per imparare l'inglese e guadagnare successi e fama, oltre che per rafforzare la propria autostima. Nonostante l'infatuazione non corrisposta per la partner inglese, Louise Court, si sente ben accolto dalle famiglie inglesi e dai colleghi francesi, tanto che scrive al padre «Vous voyez que les deux divinités humaines, la *petit personne* & le *petit amour-propre* vont le mieux du monde». ⁶⁷

Di ritorno a Parigi, la consapevolezza dei propri progressi tecnici portano August a richiedere alla direzione dell'Opéra un posto fisso, anche rinunciando per orgoglio professionale ad aumenti di stipendio, ventilando, almeno nelle righe scritte al padre, che eventualmente andrà a cercare fortuna all'estero. Quanto alle trattative danesi, che gli richiedono di spiegare in che cosa potrà essere utile al suo paese, risponde presuntuosamente che prima vuole essere utile a se stesso e Copenaghen gli sarà utile quando gli farà guadagnare e non andrà certo a chiedere l'elemosina in patria. ⁶⁸

La prospettiva di diventare *premier sujet* all'Opéra si fa però attendere troppo a lungo, mentre la direzione danese invia delle lettere di riavvicinamento ad un artista che è stato ben finanziato con risorse pubbliche e che ormai è professionalmente attrezzato per assumere incarichi di responsabilità nella produzione di danza al Kongelige Teater. August ne riporta il tono in questa, fittizia, citazione: «S'il vous etois possible de revenir l'automne prochaine on differreroit le moment d'un changement dans l'état de notre ballet desirant preferablement travailler a une réorganisation, avec un indigène de votre mérite». ⁶⁹ Confida quindi al padre che non ammetterà sconti per il suo ritorno, anzi, conoscendo a fondo le questioni in gioco, scrive:

J'ai proposé à la Direction de partager entre les trois charges de Hier Danseur, Maitre de perfection (de cinq elevés) & Maitre à danser de la cour la somme de 1400 species ou un peu plus que 7000 francs, me reservant le droit au bout de quinze années de services, de me retirer avec une pension de 800 Rigsbankdaler Rede Sølv, que je pourrai manger ou bon me semblera, joint a cela les benefices d'usage & la permission de m'absenter pendant les mois de cloture. ⁷⁰

Tuttavia tale proposta esorbitante non viene neppure presentata al re, ma in risposta a tale rifiuto, August non si lascia minimamente persuadere a negoziare, ed esclama orgogliosamente: «Bon soir a Copenhague comme danseur, mais

⁶⁷ *Londres ce 22 Janvier 1827*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 173-174.

⁶⁸ *Paris ce 28 Avril 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 180-183.

⁶⁹ *Paris ce 22 juin 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 188.

⁷⁰ *Ivi*, p. 189.

plus che jamais salut comme citoyen independant; dans quelques années je montrerai au danois ce que c'est qu'un artiste & le sort qu'il merite mon talent est mon bien, je veux le fertiliser, au fait!», perché se non gli viene accordato quanto richiesto, ne va dell'avvenire economico di tutta la famiglia.⁷¹

Fermamente risoluto a guadagnare con il suo lavoro l'indipendenza economica, rimprovera il padre di cercare un compromesso con «eux qui regardent tout au plus un artiste comme un valet du roi & non comme un citoyen laborieux».⁷²

Nella lunga attesa del posto fisso all'Opéra, dove non sembrano esserci necessità, cerca comunque di dare la propria disponibilità per altri ingaggi brevi a Cassel, Berlino o San Pietroburgo, nei periodi di congedo. Finalmente, grazie anche alla raccomandazione di Jean Aumer, arriva la sospirata promozione, che viene presentata come l'esito finale delle manovre di auto-promozione di August, nella lettera datata significativamente il sabato santo del 18 aprile 1829:

1° Engagement à Berlin pour 6 mois ou trois ans à ma volonté à des conditions fort honorables. – 2° Démarchés de la part de l'Administration de l'Opéra pour me conserver. – 3° Urgence dans les roles de pantomime de Mr Ferdinand. – 4° Ma promotion au grade de Premier Remplacement de Paul, obligé de jouer le repertoire de Ferdinand. – Signature definitive d'un engagement de trois ans, avec deux congés dont le premier cette année di lier Aout au 15 Novembre & le second dans la deuxième ou troisième année de mon engagement selon que je le jugerai plus avantageux.⁷³

Il ritorno in patria

Anche se poi l'ingaggio berlinese preventivato non va in porto, August può esclamare con soddisfazione che «tout m'a reussi à la longue», perché ha trovato il modo di fare accettare le proposte di spettacolo a Copenaghen, alle sue condizioni economiche, durante i mesi di congedo dall'Opéra, da agosto a ottobre.⁷⁴ Porterà a Copenaghen coreografie imparare a memoria a Parigi e che saranno adattate al corpo di ballo. Comunica inoltre ai famigliari che preferisce non alloggiare da loro, ma avere un paio di stanze per poter accogliere visite e preparare la propria toilette in completa autonomia.

Il successo del ritorno in patria, la professionalità messa in gioco come *maître de ballets*, la consapevolezza acquisita in autonomia nel teatro di 'casa', emerge però nei mesi successivi trascorsi a Parigi, dove con una maggiore

⁷¹ *Paris ce 19 Juillet 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 191.

⁷² *Paris ce lier Octobre 1828*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 198.

⁷³ *Paris ce 18 avril 1829 Samedi sainte*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, pp. 210-211.

⁷⁴ *Paris ce 24 juin 1829*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 222.

maturità professionale, Bournonville scrive al padre di aver osservato i difetti delle lezioni di Vestris, che oltretutto, indispettito dall'evidente desiderio di August di accettare le proposte dell'amministrazione danese, non gli rivolge la parola.

Come in occasione dei debutti aveva inviato al padre gli articoli di giornale sulle sue esibizioni, così manda alcuni articoli dal «*Courrier des théâtres*» del 5 dicembre 1829 sulla recensione della tournée danese: «*Le jeune Bournonville, l'un des danseurs de l'Opéra qui promettent le plus, est de retour de Copenhague, sa ville natale, où il a été passer le temps de son congé. Outre la danse, il s'y est essayé dans la pantomime. On nous rapporte qu'il a joué le rôle d'Edmond dans la Somnambule, celui que Ferdinand rend si bien, et il paraît que sa réussite n'a pas été seulement un succès de famille*». ⁷⁵

Rescisso quindi il contratto con l'Opéra, August torna a Copenaghen per firmare un contratto come *danser* (ballerino), *dansedirektør* (direttore di balletto) e *balletmester* (maestro di danza) presso la corte reale, che durerà diciotto anni, fino al 1848. Infine sposa Helena il 23 giugno 1830, coronando la drammaturgia del *Bildungsroman* con un lieto fine.

August farà tesoro di tutta questa esperienza giovanile trasmettendola paternalmente al suo primo allievo e collega, Ferdinand Hoppe (1815-1890), «che viaggia da solo nel mondo», attraverso un manuale di istruzioni manoscritte dal titolo *Raad og Levereleger fra En ældre til en yngre Ven – En Mester og hans Elev* (Consigli e norme di vita da un anziano ad un giovane amico – Un maestro e il suo allievo), del 1837. ⁷⁶ Si tratta non solo di indicazioni pratiche di viaggio, ma anche di schemi riassuntivi della mitologia e della storia politica danese, delle letture consigliate di classici europei, da Omero a Shakespeare a Goethe, da Ariosto a Racine, Voltaire, Scott e Schopenhauer alla storia delle arti: la danza, il teatro, la musica, l'arte visuale, dai Greci a Thorvaldsen. Nell'*incipit* sono enunciati sette principi fondamentali, parole chiave per avviarsi sulla strada della realizzazione, valori della borghesia danese in ascesa: *Gudsfrøgt* (devozione), *Ære* (onore), *Flid* (zelo), *Sparsommelighed* (parsimonia), *Driftighed* (intraprendenza), *Beskedenhed* (discrezione) e *Eftertanke* (riflessione). ⁷⁷

⁷⁵ *Paris ce 9 Decembre 1829*, in August Bournonville, *Lettres à la maison* cit., I, p. 231. Su *La Sonnambule* a Copenaghen cfr. Rita Maria Fabris, "Ispirato a..." *La via italiana alla ricostruzione del teatro di danza di primo Ottocento. Bournonville e il monopolio francese*, in Cecilia Nocilli, Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa: problemi e prospettive*, Atti del Convegno internazionale, Valladolid, Universidad de Valladolid, 27-29 novembre 2008, Aracne, Roma 2010, pp. 235-250.

⁷⁶ August Bournonville, *Raad og Levereleger fra En ældre til en yngre Ven – En Mester og hans Elev*, a cura di Knud Arne Jürgensen, Gyldendal, København 1989, p. 53: «*der reiser allene ud i Verden*».

⁷⁷ Ivi, p. 54.

Conclusione

Ricostruire la specifica modalità etica ed estetica con la quale il corpo vivente e danzante si presenta e si rappresenta in un contesto culturale periferico come Copenaghen, risulta più agevole per il confronto con gli studi di danza più accessibili sulla realtà parigina. Il recupero delle fonti locali permette di rimettere in questione il canone dei materiali franco-centrici spesso reimpiegati a livello internazionale, come prospetta la studiosa svedese Lena Hammergren nell'indicare le possibilità di ricerche nuove e complementari offerte dai documenti regionali e nazionali⁷⁸.

Nella stessa direzione si colloca la ricerca di Jürgensen, che sostiene la validità del materiale documentario conservato negli archivi danesi e non ancora oggetto di studi specifici di ricostruzione (e decostruzione) storica e scenica, poiché sarebbe in grado di affiancare la tradizione vivente per farne emergere e approfondire quei dettagli corporei, che nella globalizzazione ed omogeneizzazione della trasmissione di Bournonville, si stanno perdendo insieme con i significati di un corpo vivente e danzante sempre culturalmente e storicamente determinato⁷⁹. Se un valore etico ancora oggi si può cercare al di fuori delle mode commerciali delle scene della danza internazionale, esso andrebbe rintracciato nell'incarnazione della sensibilità «borghese» di Bournonville nei personaggi dei suoi balletti⁸⁰, in quei sintomi fisiologici, in quelle partiture corporee e sistema di relazioni che il grande viaggiatore aveva potuto osservare e vivere durante i suoi soggiorni all'estero, dove nascono le lunghe e approfondite narrazioni dei suoi *dagbøger*, delle sue lettere e della sua costruzione autobiografica.

⁷⁸ Lena Hammergren, *Many Sources, Many Voices*, in Alexandra Carter (a cura di), *Rethinking Dance History. A Reader*, Routledge, London-New York 2004, pp. 21-22.

⁷⁹ Conversazione con Knud Arne Jürgensen, Copenaghen, 17 marzo 2014.

⁸⁰ Erik Aschengreen, *Bournonville, Biedermeier and French Romanticism*, in Svend Kragh-Jacobsen, Erik Aschengreen (a cura di), *Theatre Research Studies II* cit., p. 24.

Festival, antenne del contemporaneo

Una giornata di riflessione tra studiosi e operatori della danza

in Italia

Fabio Acca

Dalla fine degli anni Novanta, la parola “festival” sembra avere assunto connotazioni che non riguardano più specificamente una collocazione di questo termine nell’area esclusiva del performativo. Il teatro – per citare una felice formula di Gerardo Guccini – non è più «il Signore della parola».¹ Si tratta di un fenomeno inesorabile di erosione semantica che ha aperto più di un varco a una problematica instabilità, e che ha progressivamente mutato la percezione collettiva di questa nozione. Se al DNA della parola “festival” si ascriveva fino a un recente passato una varietà di iniziative che, in un tempo straordinario e festivo, convocano, pur con i necessari distinguo disciplinari, processi artistici sostanzialmente appartenenti al campo dello spettacolo dal vivo – musica, cinema, teatro, danza o arti circensi – oggi queste immediate polarizzazioni paiono superate da una logica più imprevedibile. In Italia, ma non solo, proliferano manifestazioni di festival «senza spettacolo»,² che pongono indistintamente al centro del proprio oggetto di discorso la filosofia e la matematica, o ancora la mortadella, piuttosto che nozioni decisamente più evanescenti di un insaccato come la felicità o la vita. Queste oscillazioni estreme, che vanno dal turistico all’approfondimento culturale, ci mettono nelle condizioni di ragionare su una certa ecumenicità del performativo, ormai estendibile a qualsiasi forma comunicativa che subisca il fascino della relazione interattiva; contemporaneamente, però, impongono, soprattutto alle comunità appartenenti al mondo dell’arte, di attivare su tali fenomeni un presidio analitico che conduca a un urgente approfondimento sulle funzioni prettamente culturali dei festival.

Nel settembre del 2017, nell’ambito di Contemporanea Festival e su iniziativa del suo direttore artistico Edoardo Donatini, si è svolto a Prato un primo incontro tematico con critici e studiosi dal titolo *Il crollo della funzione culturale dei/nei festival*. Obiettivo

¹ Si fa qui riferimento all’intervento di Gerardo Guccini in occasione della presentazione del volume *La funzione culturale dei festival. Un seminario*, a cura dello stesso Guccini e Edoardo Donatini, Cue Press, Imola 2019. La presentazione è stata ospitata dal Teatro Metastasio di Prato il 28 settembre 2019 nell’ambito della XX edizione di Contemporanea Festival.

² In questo modo vengono definiti da Guccini e Donatini, nella prefazione al volume citato nella nota precedente, i festival cui si fa qui riferimento; *ivi*, p. 7. Le considerazioni in apertura di questo articolo traggono spunto dai dati presentati nella medesima prefazione.

del confronto, introdotto da un *incipit* che già dichiarava un forte stato di disagio, era verificare se fossero maturi i tempi per una discussione allargata intorno alle problematiche che investono i festival teatrali in Italia, a partire dalla «festivalizzazione»³ permanente alla quale è sottoposto l'assetto culturale italiano. Dal che ne deriva per i festival teatrali una perdita di riconoscibilità sociale, che si associa all'altrettanto incisiva perdita di autonomia – con immaginabili conseguenze sul piano della distribuzione delle risorse pubbliche – rispetto al mutato quadro normativo nazionale, che dona anche ai Teatri Nazionali e ai Teatri di Rilevante Interesse Culturale la possibilità di accedere a finanziamenti per progettualità di carattere festivaliero.

Da tale incontro sono nati ulteriori momenti di confronto tra operatori del settore, direttori artistici e organizzatori di festival, certamente rappresentativi del complesso panorama nazionale, che ha dato vita a un tavolo di coordinamento con l'idea di aprire un percorso di riflessione comune.⁴

Da settembre 2018 a settembre 2019, sempre nell'ambito delle relative edizioni di Contemporanea Festival e ancora una volta grazie soprattutto alla ostinazione di Edoardo Donatini, si sono raccolti gli esiti di questa impostazione, rispettivamente con un seminario di studio dal titolo *La funzione culturale dei festival* e con la pubblicazione di un volume che ne raccoglie gli atti.⁵ Gli interventi dei diversi soggetti chiamati a dare un proprio contributo non tanto sulla storia dei singoli festival quanto su alcuni temi-chiave (tra cui, in particolare: il pubblico e la relazione con il territorio, la dimensione istituzionale e di rete, il confronto con gli artisti, la trasversalità delle arti, la formazione, il rapporto con il sistema Paese), hanno messo in luce una fase di profonda trasformazione, richiamando tuttavia al contempo la forte necessità di rilancio delle funzioni culturali del teatro e del pensiero che ne anima le progettualità. Una condizione, per i festival, di mutamento costante vissuto come «necessità di reinventarsi, mantenendosi, per così dire,

³ Renato Quaglia, *Bravi, ma basta! Su certe premesse, promesse e catastrofi culturali*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018, p. 82.

⁴ Il tavolo era composto da Edoardo Donatini (Contemporanea Festival/Teatro Metastasio), Roberto Naccari (Santarcangelo Festival), Angela Fumarola e Fabio Masi (Inequilibrio/Armunia), Sergio Ariotti e Isabella Lagattolla (Festival delle Colline Torinesi/Fondazione Teatro Piemonte Europa), Barbara Regondi (Vie Festival/Emilia Romagna Teatro Fondazione), Velia Papa (Inteatro Festival/Marche Teatro), Roberta Scaglione (Short Theatre), Umberto Angelini (Fog/Triennale Milano), Maurizia Settembrini (Fabbrica Europa), Luca Ricci (Kilowatt Festival), Settimio Pisano (Primavera dei Teatri), Davide D'Antonio (Wonderland Festival) Roberta Nicolai (Teatri di Vetro).

⁵ Il seminario si è tenuto al Teatro Metastasio di Prato il 29 settembre 2018 nell'ambito di Contemporanea Festival. Oltre ai componenti il tavolo di lavoro (ai quali si è aggiunto successivamente anche Clemente Tafuri in rappresentanza della direzione artistica del Festival Testimonianze Ricerca Azioni), il seminario ha visto la partecipazione di critici e studiosi: Gerardo Guccini, Roberta Ferraresi, Graziano Graziani, Lorenzo Donati, Rodolfo Sacchettini, Roberto Canziani, Fabio Acca, Massimo Marino, Andrea Nanni, Maddalena Giovannelli, Alessandro Toppi. Per gli atti del seminario cfr. Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, *La funzione culturale dei festival cit.*

in stato di fondazione permanente»⁶, che richiede una negoziazione con le radici stesse del fare teatro, affinché una tradizione non si tramuti in norma, o una invenzione inizialmente straordinaria non diventi una abitudine.

In ideale connessione con le iniziative finora ricordate, il 24 maggio 2019 si è svolta a Torino, presso il Polo del '900 e nell'ambito del Festival Interplay, una giornata di riflessione dal titolo *Festival, antenne del contemporaneo*, a cura di chi scrive e di Natalia Casorati, direttrice artistica del festival. L'appuntamento ha visto la partecipazione di una nutrita selezione di operatori culturali e direttori artistici che in Italia da anni promuovono soprattutto la danza contemporanea, i giovani coreografi e i linguaggi del corpo.⁷ Uno spaccato, benché non esaustivo, comunque ancora una volta altamente significativo del panorama nazionale, chiamato a discutere sulle emergenze e le specificità che riguardano in particolare i festival dedicati al settore della danza e caratterizzati da una forte vocazione per il contemporaneo.

Va infatti ricordato che a partire dagli anni Ottanta sono stati proprio i festival a rafforzare l'investimento sulle creazioni coreografiche che si misurano con i linguaggi innovativi e gli autori emergenti: a farsi ricettori, "antenne" appunto, pur nei limiti distributivi e produttivi previsti dal sistema. In tempi più recenti, rispetto ai contributi e agli strumenti che regolano l'erogazione del FUS in favore delle attività di spettacolo dal vivo, il Decreto Ministeriale del 2015 ha poi introdotto una novità determinante, che ha consentito la nascita dei cosiddetti festival "multidisciplinari". In questo mutato assetto normativo, la danza contemporanea è definitivamente "esodata" dalle progettualità specificamente di settore, entrando con sempre maggiore intensità nelle programmazioni dei festival non esclusivamente dedicati all'arte coreutica.⁸

Le complessità cui è chiamato il direttore, o curatore, di un festival sono tante e importanti. Non solo nella selezione delle creazioni artistiche e nella gestione del tempo e degli spazi di presentazione al pubblico, entrambe sempre più variabili e non necessariamente concentrate nel breve periodo e in luoghi istituzionalmente dedicati allo spettacolo. I festival, piuttosto, sono animati da una progettualità più

⁶ Edoardo Donatini, Gerardo Guccini, *Prefazione. Interrogare il mutamento* cit., p. 8.

⁷ La giornata ha visto la partecipazione di Natalia Casorati (Interplay), Lanfranco Cis (Oriente Occidente), Velia Papa (Inteatro), Emanuele Masi (Bolzano Danza - Tanz Bozen), Maurizia Settembri (Fabbrica Europa), Massimo Carosi (Danza Urbana), Angela Fumarola (Inequilibrio), Francesca Manica (Dancing Days per Romaeuropa), Edoardo Donatini (Contemporanea Festival), Selina Bassini e Giulia Melandri (Ammutinamenti), Attilio Nicoli Cristiani (Danae), Daniele Del Pozzo (Gender Bender), Antonella Cirigliano (Cross Festival), Giuseppe Muscarello (ConFormazioni). Agli interventi degli operatori, a conclusione della giornata, è seguito un intervento di Paolo Ruffini in qualità di critico e studioso di linguaggi del contemporaneo.

⁸ Per una analisi sintetica ma puntuale degli assetti, le pratiche e il quadro normativo del sistema danza in Italia cfr. Alessandro Pontremoli, Gerarda Ventura, *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019.

ampia che coinvolge la propria comunità di riferimento, sia essa locale, nazionale o internazionale, con modalità sempre più spesso estese all'annualità e a rapporti di incessante confronto con il territorio.

Nell'inaugurare i lavori della giornata torinese in connessione all'appuntamento di Prato dell'anno precedente, è parso dunque doveroso restituire sinteticamente questa complessità, recuperando un ragionamento accennato da chi scrive proprio durante il seminario pratese. In quell'occasione, rivolgendomi ai presenti, avevo esortato chi opera nell'ambito dello spettacolo contemporaneo a fare un esercizio di pensiero: non tanto interpretare i valori del contemporaneo in una chiave ontologica – come *essere* contemporanei, o cosa *sia* l'arte contemporanea – piuttosto pensare cosa *fa* l'arte contemporanea. Questo slittamento dall'*essere* al *fare* comporta una serie di reazioni a catena, perché conferisce all'azione curatoriale la consapevolezza di rappresentare il motore di un principio trasformativo che va oltre la, forse ineludibile, convocazione di un pubblico per assistere a spettacoli, magari anche eccellenti e dagli altissimi valori artistici.

Lo spostamento dall'*essere* al *fare*, in altre parole, mette nelle condizioni di formalizzare il progetto – nel nostro caso un festival di danza – come un'azione, come una pratica, mettendo dunque immediatamente a fuoco molti, se non tutti, gli obiettivi che i festival di danza contemporanea in Italia si sono spesso assunti nel corso del tempo e, in particolare, negli ultimi anni: interpretare la relazione con gli artisti in termini di processualità, condividendone spesso il percorso e gli obiettivi artistici; lavorare, in un confronto anche con le istituzioni, sulle politiche del territorio; percepire il pubblico in una chiave antropologica, non anonima ma partecipativa, di lavoro formativo e di accompagnamento, di relazione aperta e di scambio. Tale impostazione, questo *fare*, è il sintomo di un patrimonio ereditario in qualche misura storico e non del tutto esaurito per come si sono evoluti i festival di teatro e di danza in Italia, ovvero l'idea che un festival, nella complessità articolata da questo tipo di azione, possa costituirsi come un'alternativa culturale (negli anni Settanta si parlava di “controcultura”) rispetto a un modello tarato su una dimensione di intrattenimento sociale.

Allora cosa comporta, oggi, lavorare in una prospettiva di relativa indipendenza, nel momento in cui l'antagonismo originario è stato assorbito in un – per certi versi inevitabile – processo di istituzionalizzazione? Come un festival può interpretare oggi vocazione alla ricerca e rischio culturale in rapporto a una sempre più agognata (e necessaria) gratificazione e valorizzazione istituzionale? Oggi i festival svolgono un importante e imprescindibile ruolo di sostegno alla ricerca, che coinvolge con sempre maggiore impegno i giovani artisti. L'attenzione al nuovo significa spesso rischio produttivo e d'impresa, nell'individuare o sostenere artisti e modalità di fruizione per proporre azioni innovative che costituiranno modelli per il futuro. Rispetto alla danza, per esempio, emerge con evidenza la necessità di confrontarsi con una concezione transdisciplinare, indagando quel confine che comunque consente, al curatore e all'artista insieme, di non smarrire il mandato identitario del

progetto. Che in altre parole significa interrogarsi su cosa accomuna i festival di danza in una negoziazione permanente della nozione di contemporaneo.

A questi valori i festival associano ancora più spesso, soprattutto quando operano in ambiti territoriali periferici rispetto alle grandi aree metropolitane, una sorta di azione antropologica, nella misura in cui sviluppano strategie di inclusione e modalità costanti di rapporto con le proprie comunità di riferimento. Ma non solo, perché la relazione dei festival di cui stiamo parlando non è prettamente locale, quanto per lo più nazionale e internazionale, connettendo dunque comunità artistiche culturalmente stratificate.

A ciò si aggiunge un sempre più significativo ruolo distributivo, soprattutto quando i circuiti dei teatri e delle rassegne faticano ad accogliere e rilanciare le istanze di rinnovamento sostenute dagli stessi festival. Pensiamo, per esempio, a come si sta evolvendo l'identità dei festival quando questi, con economie a disposizione sempre più problematiche, estendono la propria attività nell'arco di un intero anno solare, quindi rompendo quello schema che vorrebbe un festival – come è inscritto nella stessa parola “festival” – marcato all'insegna della festa, ovvero della eccezionalità e straordinarietà.

Tutto questo induce anche il settore della danza a ragionare su come siano radicalmente cambiati lo scenario nazionale e le funzioni dei festival, soprattutto alla luce di quanto accennato all'inizio di questo contributo circa il proliferare di eventi festivalieri sempre meno contrassegnati da una specificità performativa: un effetto che potremmo chiamare di “gentrificazione rovesciata”, per il quale la straordinarietà diviene normalizzazione e la stessa parola “festival” tende a svuotarsi di significato, diluita in un orizzonte di disimpegno e intrattenimento diffuso.

Il consolidamento di questa percezione, nella cui cornice rischiano di essere iscritti anche i festival cui abbiamo finora fatto riferimento, pensiamo sia uno dei rischi più pericolosi cui porre una particolare attenzione. Che si fa sempre più alto in rapporto a quanto i festival non vengono colti, appunto, come occasioni di confronto culturale e di conquiste di linguaggio, o di relazione complessa tra artisti, territori e comunità, bensì banalizzati in una logica esclusivamente “turistica” e di valorizzazione del “prodotto tipico”. Un esempio di questo atteggiamento è sempre più riscontrabile nell'ambito della cosiddetta “danza urbana”, dove c'è il rischio di «cadere in una tendenza quasi “gastronomica” nello scegliere i luoghi più riconoscibili del paesaggio urbano, nella misura in cui prevale una interpretazione un po' turistica di questa fenomenologia, depositatasi soprattutto nelle amministrazioni di non poche città italiane. Il fatto che questo tipo di eventi trovi maggiore sostegno presso gli enti locali determina molto spesso che questi spingano verso una valorizzazione dell'immagine del proprio territorio e della propria città, e quindi tendano a concedere spazi e luoghi che abbiano un *appeal* forte. C'è quindi il rischio effettivo che la danza urbana si riduca a un puro strumento di promozione turistica, se risponde al modo in cui le istituzioni locali la vedono e in qualche

modo la supportano e la finanziano, dimenticando gli attori principali: gli artisti, ovvero la loro capacità di immaginare un contesto, di costruire una relazione con un luogo, di accendere l'immaginazione nella cittadinanza e nella città, con le sue mille sfaccettature e i suoi abitanti».⁹

Evidentemente l'osservatorio istituzionale, sia a livello locale che a livello nazionale, deve poter prendere in considerazione, e valutare di conseguenza, la ricaduta sul territorio in termini non solo economico-numeriche. Perché se il dato culturale costituisce il tema rilevante per un festival, allora questo non può comportare una lettura prevalentemente quantitativa, soprattutto quando la si stima in relazione ad altre realtà molto più competitive e che hanno come unico obiettivo proprio il dato quantitativo. Una corretta lettura del fenomeno dovrebbe piuttosto indurre il valutatore a considerare come tema altrettanto importante la ricaduta in termini di "comunità" e di valori qualitativi, difficilmente interpretabili da una dinamica freddamente algoritmica. Inoltre, in un tempo storico come il nostro segnato dal dilagare sempre più minaccioso di populismi e sovranismi che pongono con drammatica nettezza la questione dell'efficacia culturale in rapporto ai temi dell'identità nazionale e delle sinergie artistiche "virtuose" rispetto ai valori che questi temi propongono, la questione della *differenza culturale* e della *non omologazione* rischia oggi di essere percepita maggioritariamente non tanto come una necessaria avanguardia progettuale, quanto piuttosto come il portato di uno snobismo che, in quanto tale, può (se non proprio *deve*) essere – purtroppo – abbandonato all'auto-estinzione.

Partendo da questa piattaforma condivisa di tematiche stringenti, la giornata *Festival, antenne del contemporaneo* ha visto dunque avvicinarsi gli interventi di direttori e direttrici di festival rappresentanti ciascuno di diverse generazioni progettuali, dalle più longeve a quelle più recenti, accomunate però dalla volontà di ritagliarsi uno spazio di interpretazione del nuovo. Una progressione che, almeno nelle intenzioni dei curatori, ha condotto i presenti a cogliere, magari in filigrana storica, anche i diversi approcci nel modo di utilizzare gli strumenti finalizzati all'interpretazione del difficile equilibrio tra organicità al sistema e indipendenza curatoriale; tra il delicato rapporto tra progetto, territorio, pubblico e istituzioni, all'insegna di quanto storicamente compete ai festival dedicati prevalentemente alla sperimentazione e alla ricerca.

In questo quadro, tanto frastagliato quanto lo sono le differenze in gioco, emergono alcuni elementi di convergenza, esito di una elaborazione che potremmo definire collettiva rispetto ai temi presentati in apertura dei lavori. Da qui in poi cercheremo di sintetizzare questi punti salienti della discussione, con un approccio propositivo che

⁹ Massimo Carosi, *Danza Urbana XL. Conversazione con Massimo Carosi*, a cura di Fabio Acca, in Fabio Acca, Alessandro Pontremoli (a cura di), *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, Edizioni Anticorpi, Ravenna 2018, pp. 141-142.

tenga in considerazione sia i suggerimenti teorici che quelli più direttamente tecnici, nell'idea che la traccia di pensiero depositata in queste pagine possa costituire non solo una testimonianza dell'evento ma anche una raccolta di buone pratiche da poter mettere a sistema, nello sforzo congiunto di condividere quello che può essere considerato un patrimonio collettivo, sviluppato qui nelle modalità del racconto, in parte rivolto al passato, ma in parte, e soprattutto, rivolto al futuro.¹⁰

Il primo dato cui dare attenzione è la pressoché unanime convinzione che ideare e realizzare un festival comporti non solo un atto estetico, ma anche un atto di militanza politica, nel convincimento che tale atto, affinché possa trattenere la sua ambizione, debba essere reiterabile e variabile in relazione ai mutamenti del contesto storico sociale in cui si inserisce. Tale prospettiva può assumere anche la forma di un vero e proprio «attivismo» (Del Pozzo), nella misura in cui la sua azione culturale si esplicita in un agire pubblico, che ha dunque a che fare con l'idea di *polis* e con l'intenzione che la relazione con la cittadinanza in uno spazio pubblico determini e orienti i cambiamenti sociali e le micro-narrazioni ad essi associati.

La danza contemporanea, come arte tra le arti, collega l'individuo a un presente collettivo, «disarmando così il congenito senso di solitudine di una società nella quale le relazioni personali sono sempre più tecnologicamente mediate e interconnesse» (Cis). Questo significa per un festival, anche di danza, accogliere con senso di responsabilità non opportunistico istanze che concorrono al pubblico dibattito, partecipando con propri strumenti a un rito collettivo di natura politica e culturale. Per esempio grazie alla volontà di aprire una riflessione intorno a temi legati all'identità, alla differenze di genere, all'inclusione sociale, al cambiamento climatico; oppure accogliendo realtà artistiche provenienti da paesi e aree extra-europei in cui il rapporto tra libertà e creatività è fortemente messo in discussione; oppure ancora, sul piano delle scelte gestionali, incentivando lo scambio generazionale e l'accessibilità delle donne a ruoli decisionali.

In alcuni casi l'atto politico si manifesta nell'idea stessa di realizzare un festival, quando avviene in aree geografiche economicamente disagiate, oppure nelle quali non esiste una cultura affermata del contemporaneo, tantomeno nello specifico della danza. L'Italia meridionale, in questo senso, tradisce ancora un certo isolamento e si scontra con difficoltà oggettive determinate da infrastrutture obsolete o da normative regionali non sempre armoniche e sinergiche rispetto alle politiche ministeriali.

Rispetto al politico, il recupero di quella ritualità collettiva che il festival in qualche misura sempre convoca riconduce alle origini del patto che sta alla base dello sviluppo democratico di un Paese. E questo è ancora più evidente quando un festival, nel suo

¹⁰ Per una ricca testimonianza della giornata cfr. Silvia Albanese, *A Interplay una riflessione sul ruolo dei festival di danza contemporanea*, in «Paneacqua Culture», 28 e 30 giugno 2019 (www.paneacquaculture.net).

intento di sperimentazione, ricerca e creazione di connessioni tra i linguaggi contemporanei della danza e la cittadinanza, accoglie nel proprio palinsesto curatoriale spazi non convenzionali e spazi urbani. Da un lato tale decisione nutre la creatività degli artisti nello sperimentare contesti altri rispetto a quelli convenzionali del teatro e del palcoscenico; dall'altro alimenta il rapporto con un pubblico potenziale, non informato o non avvertito, che si trova a confrontarsi con una dimensione creativa e con linguaggi che per lo più non rientrano nelle sue immediate aspettative.

Il ruolo della creatività in relazione allo spazio pubblico e alla cittadinanza è una questione piuttosto complessa, perché coinvolge luoghi spesso ultra normati e controllati. Realizzare degli interventi in spazi pubblici comporta, in un certo senso, un «presidio di democrazia» (Carosi), la necessità, cioè, di affermare la possibilità e l'opportunità per gli artisti e per i linguaggi della danza di abitare luoghi differenti da quelli deputati allo spettacolo e di avere così un rapporto diretto con i cittadini.

Una ulteriore contraddizione attivata da tale dinamica è determinata dalla sua non conformità alle disposizioni e alla disciplina in materia di finanziamenti, soprattutto a livello ministeriale. Per esempio, un festival totalmente ideato per spazi urbani e non convenzionali come il festival Danza Urbana di Bologna viene fortemente penalizzato, nella misura in cui un libero e spesso casuale incontro in uno spazio pubblico tra creazione artistica e spettatore “impone” la gratuità dell'evento; il che implica che il progetto non possa accedere ai finanziamenti ministeriali come festival. Esistono delle eccezioni nella disciplina attuale che prevedono delle possibilità per il “teatro” e per la “musica”, riconoscendo, pur con una nomenclatura piuttosto obsoleta, i festival di “teatro di strada”. Per la danza, invece, questa possibilità non è riconosciuta.

Tutto ciò dimostra quanto sia importante il tema della accessibilità democratica, ancor più quando questi spazi sono aperti e liberamente fruibili, come piazze o strade cittadine. Eppure, paradossalmente, questa accessibilità si risolve sul piano normativo in un disvalore, nel momento in cui la gratuità diventa un discrimine nella valutazione del progetto e successiva ripartizione delle risorse pubbliche. Questo avviene sia a livello di normative statali e dei fondi FUS, sia su scala più piccola, a livello regionale e comunale, con un deleterio automatismo che tende a interpretare la qualità di una proposta artistica in modo direttamente proporzionale al prezzo del biglietto. È evidente che tali limiti costituiscono un problema per chi ha interesse a sviluppare relazioni non conformi tra pubblico e artisti.

D'altro canto è stata sottolineata l'eccessiva normatizzazione dello spazio pubblico, spesso poco fruibile soprattutto per eventi e spettacoli, in virtù delle complesse declinazioni delle normative in materia di pubblica sicurezza, fino ai regolamenti comunali, che significano per un festival un grande sforzo organizzativo e, di conseguenza, un impatto piuttosto importante in termini di risorse da mettere a bilancio.

L'esperienza pionieristica di Danza Urbana e degli altri festival che, con sempre maggiore convinzione, hanno investito e continuano a investire sul coinvolgimento degli artisti in spazi non convenzionali, evidenzia la tendenza a non poter piena-

mente corrispondere e a non essere conformi alle disposizioni e alle politiche culturali che provengono dall'ambito sia statale che degli enti locali. Ciò assume anche una dimensione ancora una volta politica, nel contrapporsi a un indirizzo restrittivo nell'uso dello spazio pubblico e della creatività artistica a esso connessa.

Questa prospettiva crediamo metta in luce con grande nitidezza quella idea di "pratica" sollevata in apertura dei lavori della giornata. Essa traduce per chi ne è coinvolto una complessità oggettivabile, ma contemporaneamente implica una relazione con l'altro da sé, alle volte anche nella dinamica del confronto conflittuale ma, soprattutto, auspicabilmente, nell'accompagnamento e nella rivelazione di una affinità di intenti. L'obiettivo, per chi è responsabile di un festival, diviene così la «riduzione delle distanze» (Del Pozzo) tra i protagonisti, favorendo tutte quelle occasioni di incontro che compongono le diverse fasi del progetto, che diviene «una creatura corale» (Papa): fungere da collante tra istituzioni, artisti, creazioni, operatori e pubblico. Una filiera virtuosa e fidelizzata in cui in particolare la dimensione partecipativa estesa a quest'ultimo e la formazione di uno spettatore consapevole costituiscono un patrimonio irrinunciabile: un tema «in questi anni trattato e sviscerato quasi ossessivamente da operatori, critici e addetti ai lavori»,¹¹ su cui i festival, anche di danza, non smettono di puntare. L'esplosione delle pratiche artistiche al di fuori dei teatri, nelle piazze e nelle strade, così come nei luoghi di aggregazione giovanile, hanno fornito ad artisti e operatori delle chiavi d'accesso sostanziali per farsi riconoscere come alternativa rispetto alla collocazione della danza in un immaginario statico, sostanzialmente individuabile nella fluttuazione tra un classicismo di maniera e un repertorio ascrivibile al televisivo.

Ma nella costruzione di un nuovo interlocutore spesso vengono affiancati altri strumenti, meno impattanti sul piano della evidenza pubblica ma altrettanto incisivi nel loro carattere carsico: il lavoro insieme agli istituti scolastici e alle scuole di danza, nel tentativo di contribuire a colmare quello iato che spesso non consente ai giovani di sperimentarsi in una relazione autentica e consapevole con i linguaggi del contemporaneo; la condivisione e il racconto dei processi che precedono l'esito spettacolare, in una forma di accompagnamento che contempla le diverse fasi di realizzazione (dagli aspetti organizzativi agli incontri con gli artisti e gli attori istituzionali); le residenze, come luogo e tempo lento di immersione per l'artista nel proprio processo di ricerca, che tuttavia prevede nella forma dello *sharing* momenti di incontro con il pubblico.

La dimensione in cui questo accade implica sicuramente delle saturazioni in occasione di appuntamenti particolarmente intensivi sul piano temporale, nel quale si concentrano energie positive e negative. Ma il medesimo tempo è generatore di

¹¹ Lorenzo Conti, Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalpendi editore, Milano 2019, p. 7.

spinte innovative, di incontri, di idee, e costituisce un importante fattore di trasformazione territoriale e comunitaria. La gestione di questo tempo concentrato necessita di un pensiero modellizzante, di una visione che si estrinseca nella forma delle scelte curatoriali, ovvero in una idea di insieme che esiste al di là e oltre le singole parti di cui un festival è composto.

Il direttore artistico, o curatore, ricopre un ruolo fondamentale nell'interpretare e indirizzare le pratiche sottese all'insieme e che costituiscono aspetti rilevanti al pari delle scelte immediatamente riconoscibili come competenze artistiche. È la figura nelle cui mani si catalizzano maggiormente le proposte di resistenza o di trasformazione di un festival; è portatore di un pensiero critico che, soprattutto nel diretto confronto con le visioni d'artista e la propria comunità di riferimento, produce il livello "drammaturgico" del progetto. Infatti, è su questa figura che spesso si sono concentrate alcune azioni propositive di rinnovamento progettuale, al quale in definitiva è anche delegata, più che ai professionisti della critica giornalistica, la narrazione di quel sottile piano di incontro che intercorre tra artisti, creazioni e pubblico. Un esempio particolarmente interessante, tra le realtà presenti alla giornata torinese, è quello fornito da Bolzano Danza, che negli ultimi anni ha affiancato alla direzione artistica di Emanuele Masi un *guest curator* che porta la propria visione nella cosiddetta sezione *outdoor*: «un'operazione interessante – secondo le dichiarazioni dello stesso Masi – perché produce una dialettica molto utile e sana, che innesta delle nuove dinamiche e riflessioni su come il festival si svolge. Cambiando ogni anno, varia sempre il punto di vista, creando una sorta di *expanded choreography*, come l'ha definita il *guest curator* del 2018, Michele Di Stefano, ossia la città diventa scena, scenografia e palcoscenico e il suo pubblico diventa corpo danzante, ma anche cittadino. In questo senso il festival lavora sempre più in una direzione drammaturgica. Il direttore artistico, coadiuvato da un *guest curator*, si fa regista o coreografo del suo stesso progetto. Si va verso una direzione nuova, quella di un festival che potremmo chiamare 3.0».

Ma al di là dell'esempio specifico qui riportato, la forza innovatrice di un festival si misura anche da quanto esso interpreta la funzione curatoriale come relazione profonda con l'artista, da quanto quest'ultimo innesca nel curatore, nel direttore artistico, o più in generale nel professionista della cultura, la maturazione di una visione condivisa. Una relazione, quella tra operatore e artista, da non dare mai per scontata e che nelle migliori occasioni genera inediti formati e nuove modalità di incontro col pubblico. Del resto sono spesso proprio gli artisti, pur con esiti diversi, a fornire una accelerazione riformatrice, a spostare con le proprie creazioni la percezione del pubblico, a scuotere nella comunità a cui si rivolgono la necessità di immaginare scenari differenti da quelli già assodati.

Dal dibattito tra gli operatori della danza emerge tuttavia che uno stimolo al rinnovamento non avviene necessariamente ed esclusivamente attraverso scelte curatoriali che valorizzano le nuove generazioni di autori. Anzi, questa sorta di ideologia dell'*under 35*,

secondo la quale la sperimentazione di nuovi linguaggi è meccanicamente connaturata a un dato generazionale, viene in qualche misura ridimensionata da un dato esattamente opposto. Ovvero si avverte la sempre più precisa consapevolezza di equilibrare una tendenza alla sovraesposizione giovanile con scelte che pongono gli artisti emergenti in relazione a maestri, o più in generale ad autori più maturi, che magari hanno fatto della «lateralità» (Nicoli Cristiani) un valore a scapito di una visibilità più immediata e pragmaticamente orientata al mercato.

Le tante sfaccettature fin qui proposte che compongono la complessità progettuale di un festival necessitano il più delle volte di uno spazio solido e non solo simbolico di lavoro, di una struttura di riferimento, con la possibilità di una gestione che consenta al festival una prospettiva non effimera bensì di lunga durata, ancor più quando si agisce in contesti extra-metropolitani dove il senso di appartenenza a un dato territorio viene amplificato.

Merito delle attività dei festival risulta, in molti casi, la valorizzazione e il recupero di luoghi periferici o in disuso, messi così nuovamente a disposizione della cittadinanza e talvolta rivalutati dalle amministrazioni a tal punto da essere sottratti dalle stesse a scopo turistico, o caricati di un costo proibitivo, con conseguenze negative per la sostenibilità del festival. Disporre di uno spazio che consenta di accogliere un gruppo di lavoro, di gestire una proposta culturale durante tutto l'anno e di riconoscere la realtà progettuale di un festival in un luogo specifico, diviene quindi elemento sostanziale: per consolidare una continuità operativa, per proiettare una socializzazione condivisa delle scelte, per legare il momento festivo a quello formativo, offrendo ad artisti associati, italiani e stranieri, ma anche a giovani leve dell'ambito organizzativo e curatoriale, una "casa" e un punto di riferimento. La messa in discussione di uno spazio, quindi, condiziona fortemente le scelte di programmazione, si pone come una sfida nei confronti delle possibilità di realizzare un progetto artistico, rischiando così di snaturare una visione e di minacciare l'indipendenza di chi è preposto alle scelte. Per far fronte a questa criticità spesso emergenziale, è necessario aprire un dialogo con il territorio e le istituzioni locali, nonché fare rete con altre realtà culturali affini che dispongono di spazi magari inutilizzati. Se da un lato la questione della sede di un festival diviene quindi determinante, dall'altro emerge anche un tratto differente e opposto, per quei festival che interpretano in maniera liquida e "acentrica" la relazione con la città. In questi casi la città stessa diventa uno spazio di lavoro e di intervento, per elaborare nuove strategie di azione politica e di proposta culturale.

Una attività continuativa sul territorio, unita – come abbiamo visto – alla individuazione di obiettivi nell'ambito della formazione, della promozione, della distribuzione, delle residenze, concorre per i festival ad assumere una ulteriore funzione piuttosto problematica: la funzione di "supplenza". Essi si fanno ormai carico di una serie di azioni che tradiscono altrettante mancanze di sistema, in una filiera in cui alcuni tasselli dovrebbero piuttosto essere in capo ai circuiti, ai centri di produ-

zione, ai soggetti che fanno formazione. Inoltre, le difficoltà di dialogo con i circuiti comportano nuove e responsabili strategie di reciproco sostegno tra compagnie e festival. Quanto risulta, quindi, sano per il sistema italiano che certe scelte culturali vengano gestite da direttori artistici anziché dalle competenze della politica?

A corollario, ma non troppo, di questa domanda essenziale, chi opera nel settore dei festival sente sempre più urgente l'apertura a una capacità di fare rete, anche per sopperire alle ataviche difficoltà economiche che le realtà festivaliere qui rappresentate fanno fatica a fronteggiare con disinvoltura. Il limite genera però sfide e quindi stimola creatività e nuove strategie di innovazione, mostrando l'occasione del festival come «il cammino più breve dall'etica all'estetica» (Papa). Ma in altri casi queste pressioni economiche e politiche non fanno che rimarcare il rischio culturale che i festival si assumono, anche rispondendo a griglie valutative – come abbiamo visto per la danza urbana – alle volte piuttosto contraddittorie.

Avviandoci verso una conclusione e al di là delle esperienze singole più o meno protette in termini politici ed economici, ciò che ci preme infine rimarcare è la condivisione di una condizione diffusa di fragilità del “sistema festival”. Ma probabilmente, per riprendere un passaggio particolarmente ispirato di Edoardo Donatini, «nel rispetto della loro funzione i festival devono restare fragili: è questo che garantisce la possibilità di proporre contenuti in linea con lo spirito dei tempi, di creare innovazione e sviluppo culturale. I festival sono parte imprescindibile della vita del nostro Paese, si potrebbe mai affermare il contrario? La discussione in questo momento non è poter mettere *in dubbio* questo, ma metterlo *a punto*. Siamo fragili o in bilico? Siamo parte di un sistema non troppo riconosciuto? Probabilmente è questa la nostra connaturata essenza, dobbiamo continuare a svolgere quella funzione di sguardo imprevedibile».

Dentro questa fragilità si fa largo una concorde necessità di sinergia tra le parti in gioco – artisti, operatori, pubblico, istituzioni – affiancando a costoro anche soggetti cui è delegata la realizzazione di una narrazione aggiornata, siano essi giornalisti professionisti, studiosi o nuove figure di osservatori critici (o “postcritici”, secondo la recente definizione di Elisa Guzzo Vaccarino),¹² comunque capaci di mettere in campo

¹² Elisa Guzzo Vaccarino, *Danza d'autore. Generazioni ed evoluzioni dell'accreditamento. La Postcritica*, relazione nell'ambito del convegno internazionale *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, a cura di Elena Cervellati e Giulia Taddeo, DAMSLab – Dipartimento delle Arti – Università di Bologna, 28-30 maggio 2019. Con tale termine la studiosa apre una riflessione interessante intorno a una scrittura critica che coinvolge la comunità della danza in tutte le sue possibili stratificazioni, come sorta di cantiere permanente; e che trova nei social, per esempio, un suo possibile canale di espressione, per poi ulteriormente trasformarsi e depositarsi in altri formati, ufficiali e meno ufficiali. Questo – oggettivamente complesso – paesaggio, che coinvolge sia la critica giornalistica che la critica extra-giornalistica, così come gli artisti, gli operatori, gli intellettuali, gli studiosi, i dramaturg, i curatori e tutti coloro che possono contribuire legittimamente, con competenza, attraverso un proprio atto di pensiero, convoca questioni che interrogano il futuro stesso della critica e della sua

un vocabolario condiviso e una relazione anche pungente, ma costruttiva e solidale. Si tratta di una questione avvertita da più parti come urgenza, come una necessità di superare le ragioni individuali per costruire un pensiero in collegamento con le motivazioni che scuotono la scena artistica italiana contemporanea; dove, per esempio, è sempre più problematico aderire al dettato disciplinare, anche nella stessa cornice di multidisciplinarietà, che tende a rilanciare *sub altra specie* le rigidità e gli schematismi delle singole discipline, laddove probabilmente bisognerebbe superare i vincoli legislativi andando nella direzione di una «indisciplina» (Settembre),¹³ non pensando dunque ad alcun genere, semplicemente dando libertà agli artisti.

Paolo Ruffini, chiamato a conclusione della giornata a fare una sintesi di quanto discusso, ha ricordato come la pluralità e il politeismo siano in fondo condizioni in qualche misura identitarie di un Paese come il nostro, fatto di campanili, di comuni, di “signorie”, a cui corrispondono pensieri ed esperienze differenti. I festival italiani di ricerca, anche quelli dedicati prevalentemente alla danza contemporanea, manifestano queste diversità, ponendosi in contraddizione al sistema, decolonizzandolo, configurandosi come luoghi di resistenza culturale. Che – ricordiamolo in chiusura come monito ai professionisti della politica – è fondamentale proteggere e sostenere perché arricchiscono il patrimonio esperienziale collettivo.¹⁴

funzione: «Distanti da normatività deontologiche legate da prassi giornalistiche residuali, la critica di danza o del teatro torneranno probabilmente ad avere un senso se potranno reimmaginare una “funzione critica” attraverso modalità ancora da inventare. Senza praticare la scrittura come unico orizzonte, capaci auspicabilmente di coniugare l’impurità disciplinare e l’affondo storiografico, l’osservazione partecipante e l’analisi saggistica e poi l’educazione, la formazione, la divulgazione, la trasmissione»; Lorenzo Donati, *Comunicare la danza contemporanea – Gli sviluppi delle riviste online*, in Alessandro Pontremoli, Gerarda Ventura, *La danza: organizzare per creare* cit., p. 137.

¹³ Di «indisciplina» ha parlato negli anni Novanta il critico e saggista Jean-Marc Adolphe. Cfr. a questo proposito l’introduzione di Silvia Fanti al volume a sua cura *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

¹⁴ Desidero ringraziare Natalia Casorati, sia per aver condiviso con il sottoscritto la curatela della giornata di riflessione sui festival di danza contemporanea svoltasi a Torino, sia per averla ospitata e organizzata nell’ambito del festival Interplay. Inoltre desidero rivolgere un caloroso ringraziamento ad Alice Murtas, di «BlaubArt – Dance webzine», per il suo contributo redazionale e per la cura con cui ha trascritto ed elaborato gli interventi dei relatori presenti alla medesima giornata. Senza il lavoro di entrambe questo articolo non sarebbe stato possibile.

Tracce di un'esperienza, memoria di uno spettacolo

Cosa resta di *Café Müller* di Pina Bausch nei ricordi degli spettatori

Susanne Franco

La memoria ha conservato poche cose di questo spettacolo,
tranne la certezza di qualcosa di essenziale, qualcosa
che dobbiamo dire, qualcosa che si dice, una volta per tutte,
meglio che mai, e in modo così duro e puro che c'è da tremare,
che si resta senza parole,
uscendone col cuore a pezzi e bendato,
in un effluvio di lacrime.
Hervé Guibert¹

Café Müller è il primo spettacolo del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch giunto in Italia. Basterebbe questa semplice affermazione per restituire appieno l'importanza, per gli studi sulla ricezione teatrale nel nostro paese, di un pezzo che ha segnato in modo indelebile le scene del XX secolo e l'immaginario di molte generazioni di spettatori oltre che di artisti. Fu presentato nel 1981 al Teatro Due di Parma, dove solo all'ultimo vennero aggiunte un paio di repliche per far fronte alle richieste inaspettate, e successivamente al Teatro Nuovo di Torino davanti a una platea di poche decine di spettatori a fronte di una capienza di circa mille posti. I numeri ci parlano di un evento che colse quasi di sorpresa il pubblico italiano, poco sintonizzato con quanto accadeva a Wuppertal fin dal 1973, quando Pina Bausch si era insediata come direttrice del Wuppertal Ballett, il corpo di ballo in seno alle Wuppertaler Bühnen.² Geograficamente periferico, ma già noto olttralpe per la sua carica innovativa, il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch arrivò in Italia dunque ben

¹ Hervé Guilbert, in *Café Müller. Une pièce de Ein Stück von A piece by Pina Bausch*, DVD e libretto, L'Arche Editeur, Paris 2010 (traduzione di chi scrive).

² Si veda tra i testi che seguono in particolare la recensione a firma di Marinella Guatterini apparsa sull'Unità il 17 gennaio 1981, che ne colse, invece, con grande sensibilità e per prima in Italia la straordinaria ricchezza.

prima del 1985, quando alla Fenice di Venezia il caso Bausch assunse la dimensione a cui siamo soliti fare riferimento come a una rivelazione.³

Nella storia del teatro e della danza *Café Müller* è registrato unanimemente come lo spettacolo che ha annunciato il talento di Bausch oltre i confini nazionali. Ma anche il pubblico di Wuppertal, che aveva faticato a metabolizzare un'estetica coreutica non più legata al codice ballettistico e frutto, piuttosto, di un sapiente equilibrio tra il recupero della tradizione del moderno e l'adesione al presente, si era oramai convinto della qualità sottesa a questa proposta artistica.

Café Müller ebbe un incipit ben diverso dalla sua storia successiva anche in Germania. Nacque, infatti, per riempire una lacuna della programmazione del teatro il 20 maggio 1978, che fu riempita con una singolare committenza di Bausch ad altri tre coreografi: Gerhard Bohner, Gigi-George Caciuleanu e Hans Pop (all'epoca assistente suo assistente). Bausch firmò il quarto pezzo e tutti furono presentati come opere indipendenti all'interno di un'unica serata che aveva in comune soltanto il titolo, lo spazio scenico ideato da Borzik e pochi elementi: l'oscurità, quattro persone, qualcuno che aspetta, qualcuno che cade e si rialza, l'arrivo di una giovane ragazza dai capelli rossi, il silenzio.⁴ Quello di Pina Bausch è stato l'unico di questi pezzi a vincere la sfida tempo, malgrado la sua breve durata (una quarantina di minuti), che non ne ha mai consentito l'esistenza come spettacolo a serata intera. Quasi sempre programmato insieme a *Das Frühlingsopfer* (La Sagra della primavera, 1975), dopo avere viaggiato in un numero notevole di paesi ed essere stato ininterrottamente riallestito dal Tanztheater Wuppertal Pina Bausch dal 1978 fino a oggi con i danzatori originari e con coloro che ne hanno ereditato i ruoli, *Café Müller* è stato celebrato nel suo quarantennale con una mostra allestita dalla Fondazione Bausch presso il foyer del Wuppertaler Schauspielhaus. Le fotografie di Rolf Borzik, Ulli Weiss, Guy Delaheye e Maarten Vanden Abeele, e alcuni video inediti hanno testimoniato la storia e la memoria di un grande classico del Tanztheater. Oggi, le nuove generazioni di spettatori possono vederlo riallestito anche dal Balletto Reale delle Fiandre diretto dal coreografo Sidi Larbi Cherkaoui, che nel 2017 ne ha acquisito i diritti dalla Fondazione Bausch aggiungendolo ufficialmente al proprio repertorio.

Raimund Hoghe, per circa un decennio Dramaturg per Pina Bausch, ha pubblicato in forma di resto performativo la sequenza di associazioni di idee utilizzata dalla coreografa durante il processo creativo di questo *Stück*, per usare una denominazione introdotta solo in seguito:

³ Ne è testimonianza il volume Elisa Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Costa&Nolan, Genova 1993.

⁴ Odette Aslan, *Une gageure. Café Müller: quatre ballets*, in *Danse/ Théâtre/Pina Bausch I. Des chorégraphies aux pièces*, numero monografico a cura di Odette Aslan, «Théâtre/Public», 138 (1998), pp. 35-42.

Café Müller, associazione di idee.
Un lamento d'amore. Ricordarsi, muoversi, toccarsi. Adottare degli atteggiamenti. Svestirsi, confrontarsi, scivolare sul corpo dell'altro. Cercare ciò che è andato perduto, la prossimità. Non sapere cosa fare per piacersi. Correre verso i muri, gettarvisi contro, lanciarsi e ferirsi. Crollare e risalire. Riprodurre ciò che si è visto. Seguire i modelli. Voler diventare uno. Essere ignorati, abbracciarsi. He is gone. A occhi chiusi. Andare l'uno verso l'altro. Sentirsi. Danzare. Volere ferire. Proteggere. Mettere da parte gli ostacoli. Dare spazio alla gente. Amare.⁵

Questa serie di intenzioni e aspirazioni rese dall'accumulo di verbi all'infinito che indicano un'azione, si traduce coreograficamente in una successione di traiettorie di movimento che costruiscono e danno senso a quel luogo indefinito trasformandolo in uno spazio vissuto. Uomini e donne vi convivono, tentando molte possibilità di relazione, più o meno fallimentari. L'atmosfera onirica in cui sono immersi questi corpi danzanti accoglie una vasta gamma di azioni concrete ("ricordarsi, muoversi, toccarsi" ma anche "adottare degli atteggiamenti" e ancora "svestirsi, confrontarsi, scivolare sul corpo dell'altro [...] correre verso i muri, gettarvisi contro, lanciarsi e ferirsi [...] crollare e risalire"), che li segnano e li trasformano. Riverbero fisico di un profondo dolore interiore e di un'angoscia esistenziale senza tempo, ma anche inno alla vita e canto d'amore, *Café Müller* ci parla di donne e di uomini privi di nome e dalle movenze incerte, eppure assolutamente credibili nel restituirci un'ampia gamma di sentimenti, dalla perdita alla malinconia, dallo slancio alla delusione, dalla solitudine al desiderio. Queste presenze sono anche indissolubilmente legate a quelle di una quarantina di sedie e qualche tavolino, che in più momenti disturbano l'incedere dei danzatori. Grazie al pronto e salvifico intervento de "l'uomo con gli occhiali" (ruolo che fu originariamente di Rolf Borzik) lasciano campo libero ai corpi in costante movimento ("mettere da parte gli ostacoli"). Lo spazio scenico, appare al tempo stesso irreal e materiale, sagomato com'è da un sapiente uso delle luci e da pochi oggetti scenici. La parete che delimita posteriormente la scenografia è in larga parte una vetrata interrotta da una porta girevole, mentre altre due porte poste lungo le pareti laterali rendono possibile l'entrata e l'uscita dei vari personaggi, e collegano questo mondo con l'esterno, il sogno con la realtà. Ma questo spazio è delineato anche dagli sguardi di alcuni dei danzatori, che ne estendono i confini ben oltre i limiti fisici; d'altro canto, l'incedere a occhi chiusi degli altri, lo fa implodere, riducendolo a una dimensione più intima e raccolta.

Molti critici hanno riconosciuto un'autorialità condivisa con Rolf Borzik, ideatore della scenografia oltre che del concetto stesso di una scena agita e costantemente trasformata dai danzatori, ma che a sua volta li sfida e li stimola. Altrettanto

5 Raimund Hoghe, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, L'Arche, Paris 1987, p. 69 (traduzione di chi scrive). Queste annotazioni furono inserite nel programma di sala dello spettacolo a partire dal 1980.

evidente è persa la co-autorialità dei danzatori originari della coreografia di Pina Bausch, a cui siamo soliti ricollegare i nostri ricordi di questo spettacolo insieme alla danza e alla coreografia in senso stretto.

Azioni e transiti si sono impressi nella memoria del pubblico avvolti dalle note di *Dido and Aeneas* e *The Fairy Queen* di Henry Purcell, che a loro volta evocano relazioni amorose e visioni di boschi incantati e luoghi fantastici in cui la realtà si svela attraverso la lente della magia e del sogno. L'ambiente sonoro è anche carico dei rumori prodotti dalle sedie e dei tavolini che cadono e dai corpi che li urtano. La coreografia è caratterizzata in particolare dalla reiterazione ostinata e a tratti ossessiva di sequenze di movimenti e gesti che con un crescendo di velocità, ritmo ed energia, hanno contribuito ad affermare la cifra stilistica e la poetica di Pina Bausch, ma anche certamente alla permanenza della traccia mnestica lasciata da questa esperienza sensoriale nel pubblico.

La coazione a ripetere la stessa azione ne trasforma il senso e porta a un'astrazione che ci fa leggere quei movimenti - e le relazioni che producono - come portatori di significati apparentemente incongruenti e forse proprio per questo così capaci di toccare in noi le corde più diverse. Ma se è vero che la danza raramente ha illustrato con tanta forza le oscillazioni del tempo mentale e la plasticità del ricordo,⁶ poco sappiamo di come i ricordi si sono impressi in chi l'ha vissuta da spettatore.

Danzare tra storia e memoria

La storia di *Café Müller*, come quella degli altri spettacoli del Tanztheater Wuppertal, che si sono susseguiti per decenni sui palcoscenici di tutto il mondo, è stata scritta da critici e studiosi e, dopo la morte di Bausch, è custodita dalla compagnia e dalla Fondazione che portano il suo nome. In particolare l'archivio avviato nel 2010 col progetto *An Invitation from Pina – An Archive as a Workshop for the Future* e presentato nel 2012 con i suoi 9000 video, 4000 costumi e oggetti di scena, e 30000 documenti tra fotografie, quaderni di lavoro, appunti coreografici, programmi di sala, è stato pensato per preservare la storia del repertorio della compagnia, oltre che per generare conoscenza ed esperire la memoria.⁷ Insieme centro di produzione e trasmissione del sapere, riserva di idee e spazio di condivisione, custodisce il lascito materiale del passato del

⁶ Roberto Fratini Serafide, *Notturmo di Café Müller. Una lettura*, in «Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni», 10 (2018), p. 120.

⁷ Marc Wagenbach, *Inheriting Dance. An Archive as a Workshop or the Future. An Introduction*, in Marc Wagenbach – Pina Bausch Foundation (a cura di), *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, Transcript, Bielefeld 2014, pp. 16-17.

Tanztheater Wuppertal ma anche il suo futuro ponendosi come un luogo di transito e scambio costante tra artisti, studiosi e amatori.

L'archivio non riguarda il passato bensì è la rappresentazione di qualcosa che è passato, ed è di pertinenza della performance, perché cambia costantemente a partire da come viene interrogato ma anche custodito, catalogato. Nel caso dell'archivio di Pina Bausch fin dall'inizio è apparso chiaro quanto fosse importante catalogare e preservare l'ingente quantità di materiali custoditi sotto forma di immagini, testi, video, ma anche, e con altrettanta cura, le esperienze e i ricordi di chi ne ha fatto parte a vario titolo. La partecipazione, che ha contraddistinto il processo creativo di Pina Bausch, è divenuta la parola chiave da cui partire per progettare un archivio che funzionasse come un laboratorio della memoria e capace, dunque, di contribuire attivamente alla trasmissione dei processi coreografici oltre che della loro documentazione in senso stretto.⁸ Da questo avamposto è possibile intravedere tutto il potenziale di un approccio alla storiografia secondo cui i documenti non restituiscono la storia di un'opera coreografica, semmai ne stimolano la costante traduzione e trasformazione, e l'atto di archiviare crea delle reti instabili di memorie incerte.⁹

L'archivio e l'archiviazione diventano, dunque, parte integrante del processo creativo e produttivo del Tanztheater Wuppertal e della sua storia.

Da circa vent'anni la storia della danza tiene conto in modo crescente dei meccanismi di funzionamento della memoria, ovvero quell'insieme di pratiche culturali, individuali e collettive, discorsive e incorporate, che permette di conservare, salvaguardare e trasmettere immaginari e rappresentazioni del passato. Nuovi sguardi sul passato stanno rivelando una dimensione ben più complessa e problematica della danza, dei suoi protagonisti e dei suoi spettatori. Questo fenomeno non è privo di legami con gli avanzamenti delle ricerche condotte da psicologi, cognitivisti e neurofisiologi sul funzionamento delle reti neuronali nell'atto di ricordare, ma anche con la scomparsa dei grandi protagonisti della danza del XX secolo. E ancora, la centralità conferita alla memoria negli studi di danza è alimentata dai dibattiti sulle politiche di conservazione dei beni culturali e la loro presunta suddivisione in materiali e immateriali, così come dal desiderio di reagire alla temporalità imposta dai media, dalla tecnologia e dai nuovi sistemi di comunicazione, che tende alla simultaneità. Non da ultimo, i recenti fenomeni migratori e diasporici confermano quanto la danza sia una forma di sapere che spesso sembra inabissarsi, riapparendo in un altrove spazio-temporale difficile da prevedere, almeno quanto è difficile

⁸ Si veda la presentazione dell'archivio online <<http://www.pinabausch.org/en/projects/you-and-pina/laboratory-of-memory>> (ultimo accesso 27 novembre 2019).

⁹ Gabriele Klein, *Practices of Translating in the work of Pina Bausch and the Tnztheater Wuppertal*, in *Inheriting Dance. An Invitation from Pina* cit., pp. 25-32.

rintracciarne le presunte origini sulla base della documentazione solitamente considerata dagli storici.

Laddove la storiografia della danza di stampo tradizionale e positivista si è basata su una logica cronologica e una presunta linearità dei fenomeni che erano selezionati e registrati per poter costruire delle solide genealogie di maestri e allievi, altri sguardi su altre tipologie di fonti hanno privilegiato gli slittamenti, gli oblii, e le forme di resistenza ai maestri. Sta emergendo un quadro in cui trova collocazione anche quanto non è stato tramandato per via istituzionale ed è stato escluso dal repertorio perché non in linea con i dettami dei canoni vigenti in una data epoca o in un dato contesto storico. L'eredità di queste opere coreografiche e di queste tradizioni coreutiche è traghettata da chi la fa propria sia danzandola sia trasmettendola, più o meno consapevolmente e più o meno direttamente, insieme alla propria esperienza personale.

Mentre vanno delineandosi per la danza i contorni di un'era del post-effimero, appare sempre più chiaro quanto possa essere considerata al tempo stesso una riserva di memoria incorporata e un modo di ricordare. La danza, infatti, preserva e insieme trasforma di continuo gesti, movimenti e pensieri, e con loro il senso stesso di quanto è trasmesso. Dal canto loro, i corpi danzanti possono dunque essere considerati luoghi della memoria e forme di archiviazione e trasmissione di un sapere.¹⁰

Fino a tempi recenti l'approccio teorico prevalente nei confronti della danza la voleva costitutivamente non archiviabile o documentabile, se non a costo di un'inevitabile trasformazione ontologica. Solo cercando altrove le sue tracce gli studiosi stanno prendendo atto che queste esistono, ma che come tutte le tracce anche quelle lasciate dalla danza possono essere recuperate solo a patto di accettarne la parzialità congenita.

Certamente la memoria incorporata, vale a dire quel processo di assimilazione di competenze e abitudini corporee e di informazioni contenute nei muscoli che formano il "sapere tacito" del nostro uso del corpo, è una fonte pressoché inesauribile (proprio perché in costante trasformazione) delle tracce di danza. La memoria corporea, sensoriale, visiva, uditiva, emotiva degli spettatori, contraddittoria, inaccurata, conflittuale e imprevedibile com'è, si sta rivelando altrettanto ricca di stimoli.

Post Pina

Notoriamente Pina Bausch non ha predisposto un vero e proprio piano per la gestione postuma delle proprie opere dopo la sua morte.¹¹ Oggi, accanto a una travagliata gestione della compagnia, in cui si sono succeduti eredi designati o meno

¹⁰ Su queste teorie si veda Susanne Franco, *Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in *Ricerche di S/Confine*, Dossier n. 5, a cura di Gaia Clotilde Chernetich, 2019.

¹¹ Susanne Franco, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*, in «Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni», 5 (2014), pp. 97-111.

dalla coreografa, vale a dire i danzatori storici, Dominique Mercy, Robert Sturm e Lutz Förster, che ne hanno tenuto in vita il repertorio e che in parte lo custodiscono nei loro corpi, e direttori esterni come Adolphe Binder e Bettina Wagner-Bergelt, la dimensione più vitale di questa eredità sembra faticosamente nutrirsi delle nuove committenze a Dimitris Papaioannou e Alan Lucien Oyen, anche loro estranei a quella tradizione.¹² Il Tanztheater Wuppertal resta proprietario unico delle creazioni di Pina Bausch, fatta eccezione per pochi titoli (*Das Frühlingsopfer*, *Café Müller* e *Für die Kinder von Gestern, Heute und Morgen*) di cui anche altri teatri hanno acquisito il copyright. Meno direttamente controllabili sono i meccanismi della citazione di *Café Müller* e di altre opere coreografiche messi in atto dagli artisti capaci di coglierne tanto la ricchezza da preservare quanto l'impossibilità di garantirne l'esistenza al di fuori e al di là della sua problematizzazione.¹³ Il loro intento non è la fedeltà al presunto originale, ma l'evocazione della memoria di uno spettacolo e della sua coda lunga nell'immaginario collettivo e individuale.

Le testimonianze e i ricordi – frammentari, spontanei o indotti – di critici e pubblico che negli anni hanno fatto da cassa di risonanza critica agli *Stücke* creati da Pina Bausch sono un passaggio obbligato quando non il punto di partenza dei progetti di ricostruzione degli spettacoli del suo repertorio. In questo transito a doppio senso tra la compagnia (con i suoi avvicendamenti e trasformazioni) e l'archivio in progress, il passaggio obbligato resta la gestione della memoria. Da un lato, vi è la trasmissione diretta, da corpo a corpo, di passi, sequenze di movimento e gesti dalla memoria dei danzatori 'esperti' alle nuove leve e quelli di altre compagnie, come nel caso recente della trasmissione di *Café Müller* agli interpreti del Balletto Reale delle Fiandre. Dall'altro, vi è la memoria degli spettatori e dei cultori del Tanztheater, che in più di una occasione sono stati invitati a lasciare una testimonianza delle loro esperienze da conservare per quanti decideranno un giorno di mettersi sulle tracce di un'opera coreografica, di un tema, di un interprete e così via. Queste dimensioni del ricordare sono state poste al centro di alcuni progetti mirati dell'archivio, come il ciclo di interviste intitolato *Memories. Seven Interviewers, Seven Interviewees, Seven Minutes* oppure semplicemente *7x7x7*, il riallestimento nel 2012 di *Two Cigarettes in the Dark* (1985) ovvero un ciclo di interviste condotte da sette spettatori di età e provenienza diversa, con sette membri

¹² Gaia Clotilde Chemetich, *Dopo Pina Bausch. Dimitris Papaioannou e Alan Lucine Oyen coreografi per il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, in «Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni», 11 (2019).

¹³ Gaia Clotilde Chemetich, *Café Müller di Pina Bausch. Memoria, trasmissione e citazione nel teatro contemporaneo italiano degli anni Duemila*, in «Engramma», 152 (2018); si veda anche Isabelle Launay, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, Centre National de la Danse, Pantin 2017, pp. 279-280.

della compagnia per una durata di sette minuti.¹⁴ Come afferma Salomon Bausch, figlio di Pina e Presidente a vita della Fondazione:

Diversi protagonisti avranno diverse visioni del passato. Nel complesso, le informazioni raccolte e dai vari protagonisti potranno essere contraddittorie, frammentarie e talvolta imprecise. Non solo affermazioni contraddittorie coesistono in questa struttura, ma caratterizzano questo archivio. Non rappresenta nient'altro che la natura di una esperienza umana collettiva.¹⁵

La messa in onda della ripresa video di *Café Müller* alla televisione tedesca nel 1985 e in Italia all'interno del programma *Maratona d'estate*, ideato e condotto per Rai Uno da Vittoria Ottolenghi hanno contribuito alla diffusione di quest'opera al di là dei teatri e raggiunto nuovi pubblici. L'edizione in DVD prodotta nel 2010 dal Tanztheater Wuppertal in collaborazione con l'editore francese L'Arche¹⁶ ha infine saldato per sempre la struttura coreografica all'interpretazione di quei danzatori - Pina Bausch, Malou Airaud, Nazareth Panadero, Jan Minarik, Jean Laurent Sasportes e Dominique Mercy - nel tempo senza tempo della memoria collettiva.¹⁷

La prova di quanto *Café Müller* sia divenuto un classico della coreografia europea e una presenza quasi mitica nell'immaginario collettivo, sono le citazioni di gesti e movimenti presenti anche nel cinema. In *Habla con ella* (2002),¹⁸ Pedro Almodovar, per rendere l'immagine del limbo del coma, in cui vive il protagonista della storia, ha inserito il passaggio del video dello spettacolo in cui Pina Bausch avanza con le braccia tese e gli occhi chiusi tra le sedie e i tavolini sparsi. Il potere performativo dei suoi occhi chiusi è funzionale a marcare la frattura spazio-temporale causata dalla messa in scena dell'assenza di un passato vissuto nel presente.

Alcuni frammenti di *Café Müller* appaiono anche nel film di Wim Wenders, *Pina* (2011) - disponibile anche in versione 3D- in cui il regista tedesco racconta la sua visione del Tanztheater. Il montaggio e la regia enfatizzano quanto le immagini dei corpi in movimento vivano in una singolare compresenza di presente e passato, di attuale e virtuale, di reale e di rappresentato:¹⁹ ciò che era presente quando è stato

¹⁴ Si veda <<http://www.pinabausch.org/en/projects/7x7>> (ultimo accesso 27 novembre 2019)

¹⁵ Salomon Bausch, *An Archive as a Living Space. Future Prospects*, in *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, cit., p. 174.

¹⁶ *Café Müller* cit. Il libretto contiene testi in francese, tedesco e inglese di Raimund Hoghe, Norbert Servos, Hervé Guibert, Rolf Borzík, Leonetta Bentivoglio ed Ethel Adnan.

¹⁷ Le sostituzioni rispetto al cast originale sono state le seguenti: Nazareth Panadero ha preso il posto di Meryl Tankard, Aida Vainieri quello di Malou Airaud, Jean Sasportes quello di Rolf Borzík e infine Helena Pikon quello di Pina Bausch.

¹⁸ Abilla, Julián Daniel Gutiérrez, *Body, silence and movement: Pina Bausch's Café Müller in Almodóvar's Habla con ella*, in «Studies in Hispanic Cinemas», n. 1, 2005, pp. 47-58.

¹⁹ Cristiane Wosniak, *Pina Bausch and Café Müller on screen: the mise-en-scène of co-presence of bodies and closed eyes*, in «Revista Brasileira de Estudos de Presença», n.3 (luglio/settembre), 2018.

filmato, sullo schermo appare sotto forma di assenza di quel presente, mentre il montaggio collega frammenti di memorie audiovisive a testimonianze affettive. In queste immagini di *Café Müller* la logica cronologica della narrazione è messa in crisi, dunque, per fare affiorare tutta la forza della memoria (soggettiva) di un passato che agisce nel presente.²⁰

Un'installazione per ricordare, trasmettere, imparare

I testi che seguono sono stati appositamente commissionati da chi scrive e da Gaia Clotilde Chernetich a studiosi e critici italiani di generazioni differenti per l'installazione allestita nel novembre del 2018 presso La Lavanderia a Vapore a Collegno nell'ambito del progetto *Maratona Bausch. Danzare la memoria, ripensare la storia*.²¹ Tutta la manifestazione è stata concepita come una macchina della memoria per rendere omaggio a Pina Bausch a dieci anni dalla sua scomparsa, al patrimonio artistico che ci ha lasciato e che ha segnato in modo indelebile la scena teatrale del XX e del XXI secolo e, in particolare, a *Café Müller* a quarant'anni dal debutto. I molti eventi (spettacoli, proiezioni, mostre fotografiche, workshop per danzatori, incontri con artisti, seminari di studio e una video-installazione) che si sono susseguiti nell'arco di due giorni sono stati pensati in stretta relazione l'uno con l'altro per offrire al pubblico di oggi l'occasione di confrontarsi con i diversi aspetti di questa eredità e con le molte dimensioni della memoria: la memoria individuale di chi ha danzato per il Tanztheater Wuppertal come Cristina Morganti e Julie Anne Stanzak; la memoria collettiva di chi come Daria Deflorian e Antonio Tagliarini ha fatto teatro anche sulla scia delle innovazioni introdotte dagli spettacoli di Pina Bausch e in particolare *Café Müller* (che però non hanno visto in scena all'epoca della sua creazione);²² la memoria indiretta di chi non è stato suo allievo né si sente di appartenere in alcun modo a quella tradizione, come Francesca Foscarini, ma ha respirato quell'aria e trasportato le spore di quel modo di pensare e di fare danza;²³ la memoria virale promossa e alimentata alla stessa Fondazione che ha trasformato la *Nelken Line*, la sequenza coreografica più nota del repertorio di Bausch creata nel 1982 per *Nelken*, in un'appassionante sfida per tutti grazie a un tutorial online per poterla fare con chi si vuole e partecipare a una collezione infinita di esempi;²⁴ e infine la memoria viva restituita da due fotografi, Piero Tauro e Ninni Romeo, che hanno raccontato per decenni gli spettacoli del Tanztheater Wuppertal.

²⁰ Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Einaudi, Torino 1985, p. 79.

²¹ Si veda <<https://www.piemontedalvivo.it/event/maratona-bausch/>> (ultimo accesso 27 novembre 2019).

²² *Rewind. Omaggio a Café Müller di Pina Bausch* (2008) di e con Daria Deflorian e Antonio Tagliarini.

²³ *Oro. L'arte di resistere* (2018) coreografia di Francesca Foscarini, drammaturgia di Cosimo Lopalco; creato e interpretato con i Dance Well Dancers.

²⁴ Per la presentazione del progetto e il tutorial si veda <http://www.pinabausch.org/en/projects/the-nelken-line> (ultimo accesso 27 novembre 2019).

Due diverse tappe sono state dedicate anche alla memoria degli spettatori. Tramite un bando diffuso sui social network, i siti web delle organizzazioni coinvolte e a mezzo stampa sono stati invitati gli spettatori che hanno assistito a uno o più spettacoli di Pina Bausch in Italia perché raccontassero le loro esperienze all'antropologa visiva Rossella Schillaci. *Quello che ci muove. Gli spettatori del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ricordano* è il cortometraggio da lei diretto a partire dal montaggio di queste voci e dei frammenti video messi a disposizione dall'archivio Pina Bausch, dove è attualmente custodita l'unica copia del film.²⁵

La seconda tappa della *Maratona Bausch* incentrata sulla memoria del pubblico consisteva in un'installazione allestita in una sala attigua, da un lato, a quella in cui veniva proiettato in loop il video di *Café Müller* nella versione del 1985, e dall'altro a quella che ospitava la mostra fotografica di Ninni Romeo. Per accedere a entrambi gli spazi i visitatori erano obbligati a transitare attraverso un centinaio di fogli stampati fronte e retro e appesi a diverse altezze a due cavi di acciaio paralleli (figg. 1 e 2). L'atto di addentrarsi in questa pioggia di testi, ciascuno esposto in più copie disseminate casualmente, e di leggere quelli in cui ci si imbatteva sfiorandoli con il capo o perché mossi dal passaggio di altri corpi stimolava una riflessione su come il tempo inevitabilmente trasformi, cancelli e confonda storia, memoria e mito. Il loro racconto restituisce l'emozione dell'incontro con *Café Müller* e, pur collocandosi in un momento preciso della loro esistenza, è filtrato dagli anacronismi, dagli slittamenti e dalle associazioni che la memoria ci regala. Descrittivi, analitici, nostalgici, poetici, questi testi comunicano come lo spettatore ferma e rielabora ciò che vede, prosegue e integra i discorsi della critica, traghettandoli da un mondo sensibile all'altro per fare esistere lo spettacolo nel suo racconto e nel suo ricordo. Secondo Jacques Rancière anche guardare è un'azione e dunque anche lo spettatore a teatro osserva, seleziona, confronta, interpreta, collegando ciò che vede ad altre cose che ha visto su altre scene.²⁶ Grazie al lavoro dello spettatore, dunque, la performance si sposta in altri luoghi. L'installazione *Café Müller* funzionava come un crocevia per questi transiti e un luogo da cui trasmettere ad altri lettori/spettatori le visioni e le narrazioni che questi testi contengono.

La psicanalista Roberta Guarnieri, evocando la sua memoria di *Café Müller* nel cortometraggio *Quello che ci muove. Gli spettatori del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ricordano*, afferma che questo *Stück* contiene tutta la vita di Pina Bausch, ma forse possiamo aggiungere che là dentro, in quel non luogo e in quel non tempo, ci sono, ancora e ancora, tutte le nostre vite.

²⁵ *Quello che ci muove. Gli spettatori del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch ricordano* (2018), regia Rossella Schillaci, idea e consulenza artistica Susanne Franco, produzione La Lavanderia a Vapore / Piemonte dal vivo, in collaborazione con Azul e Pina Bausch Foundation.

²⁶ Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato*, DeriveApprodi, Roma 2018.



Fig. 1 Installazione Café Müller (Maratona Bausch, 2018). © Ettore Chernetich



Fig. 2 Installazione Café Müller (Maratona Bausch, 2018). © Ettore Chernetich

Tracce di un'esperienza. Testi

Sono nato nel 1969, a Cagliari, una città di provincia. La mia grande passione, fin da bambino, era la musica. E in particolare mi attraevano gli artisti che avevano una sensibilità – oggi diremmo – «performativa». Ovvero, in sintesi, la capacità di incarnare gli aspetti musicali nel proprio corpo, soprattutto attraverso la danza. Negli anni del liceo questa passione si tramutò quasi in una ossessione, anche grazie allo specialissimo rapporto che instaurai col giovane professore di filosofia, Francesco M., con il quale ci scambiavamo decine e decine di dischi. Fu lui, nel 1984, a invitarmi a vedere quello che oggi riconosco come un sogno postumo: Café Müller, di Pina Bausch. Perché lo vissi proprio come un sogno, io giovane adolescente di allora, senza alcun riferimento preciso al mondo della danza o del teatro. Mi turbò in particolare la presenza fantasmatica di Pina, la sua danza spigolosa e morbidamente luttuosa, che allora inscrivevo nel mio immaginario dark costellato di atmosfere decadenti. E anche questo farsi spazio tra le sedie dei danzatori, questo continuo mettere in pericolo il proprio corpo, generava in me una fascinazione per l'opposizione, per il contrasto, che non corrispondeva ad alcuna esperienza pregressa. Lì, però, c'era qualcosa di più dolorosamente autentico rispetto a quanto il giovane dark vantava con gli amici per impressionarli. Un abisso dell'anima, che riconobbi in un'altra forma, poco dopo, sempre grazie a Francesco M., in un altro spettacolo cult di quegli anni: La classe morta, di Tadeusz Kantor. Il 1984, in effetti, fu un anno speciale per Cagliari. E anche per me. In seguito incontrai nuovamente Pina Bausch, la sua storia straordinaria e il suo repertorio di capolavori, nel mio percorso di studente prima e di studioso poi. Fu però grazie a quella visione, diventata oggi epifania, che amai la danza. La danza come contraddizione al movimento nel movimento.

Fabio Acca

Dove sono. E tu?

Uno spettacolo ha da lasciarmi impressa almeno un'immagine. Non ho da ricordarne né il titolo né i dettagli. Basta un'immagine.

Café Müller me ne ha lasciate tre. Precise, indelebili.

Una figura quasi trasparente. Occhi come fessure, braccia magrissime e protese in avanti con i palmi verso l'alto. Urta contro i muri, contro le sedie. Si ferma e prosegue. Sola.

Una donna coi capelli rossi, impermeabile, tacchi. Piccoli frenetici passi a testa

bassa disegnando traiettorie intermittenti nello spazio. Segue, fugge. Vuole essere vista e, insieme, si nasconde.

Un passo a due. Un incontro accidentale. Destinico. Un sentire il reciproco odore e pelle. Fintanto che un uomo non ne monta e rimonta l'abbraccio. Caduta e ritrovamento, senza sosta, senza variazioni.

Tre scene, come mantra ogni volta uguali e insieme profondamente diversi, perché vissuti in un unico accordo nel visibile e nell'invisibile. Nell'unicità dell'istante.

Tre scene che anziché ipnotizzare spingono a un'introflessione dello sguardo. All'osservazione dei propri gesti. All'auscultazione del cuore.

Dove sono quando mi addormento. Dove sono quando a occhi aperti lascio il corpo e fuggo nell'immaginazione.

Dove sono quando ripeto le medesime azioni senza chiedermi se ne ho voglia o perché le faccia. Dove sono quando attendo da fuori il riconoscimento per esistere. Per amarmi.

Dove sono quando lascio che l'unicità di un incontro si adegui a quelli già vissuti. Dove sono quando nell'abbraccio non sono né più io né l'altro.

Dove sono?

E tu, tu dove sei?

Buone tue immagini.

Buona cura del respiro e dello sguardo, del gesto e della parola.

Buon esserci.

Qui, ora.

È lì che ci incontreremo.

Laura Aimò

Ho visto Café Müller di Pina Bausch al Teatro Nuovo di Torino nel 1981, programmato da Edoardo Fadini per la stagione memorabile del Cabaret Voltaire che aveva tra le star il Living Theatre, Carmelo Bene e Jerzy Grotowsky. Nonostante i pochi spettatori, Café Müller è stato applaudito tra gli osanna come uno spettacolo davvero epocale. Era caratterizzato dall'inizio alla fine da quella straziante, ontologica pietas, tipica del nuovo genere tedesco denominato Tanztheater. Aveva debuttato tre anni prima a Wuppertal, nel desolato Bacino della Ruhr, dove Pina Bausch aveva posto il suo quartier generale fin dal 1973.

Café Müller era uno Stück (come lo chiamava la Bausch, che trovava supponente il più diffuso "brano") che aveva a che fare con l'umanità, con l'amore e con il posto che occupa nella vita degli uomini, intesi come kleiner Mann, l'uomo della strada, das Volk, in tutto il Mondo. Tra i personaggi avevo visto un fratello maggiore (o un padre), ostinato nella volontà di correggere l'abbraccio sbagliato

dell'uomo che la sorella (o figlia) amava e che forse la contraccambiava, ma debolmente, senza la capacità di farsene carico. La Bausch in persona faceva poi il suo ingresso, pallida, cieca e quasi scheletrica in una lunga camicia bianca (forse era il Destino): inciampava nelle sedie, ovvero negli ostacoli della vita, in un caffè squalido che era il mondo. Un uomo gentile, che amava la ragazza che amava l'altro, per evitare che lei si facesse male, spostava le sedie sul suo cammino. Una donna più grande, forse la madre, guardava la ragazza cadere dalle braccia dell'uomo amato: non sapeva che fare e saltellava intorno in modo buffo sui tacchi. Alla fine sarà lei a coprire con il soprabito le spalle della giovane, prima di accompagnarla fuori nel buio, dopo tanti giri metaforici dentro la bussola esterna del Café Müller.

Noi happy few spettatori sapevamo, avendolo letto da qualche parte, che tutto l'assembramento di sedie e tavolini simboleggiava il ristorante dei genitori di Pina dove da bimba guardava da sotto i tavoli le gambe degli avventori, intuendo in qualche modo lo scorrere della vita.

Quello che nessuno sapeva era che quelle sedie, quelle arie di Dido and Aeneas e di The Fairy Queen di Purcell cantate in tedesco, quelle sottovesti, le scarpe di vernice, i cappotti vintage e i completi neri da uomo, sarebbero diventati il cliché del Tanztheater, imitato fino allo sfinimento in tutt'Europa. Allo stesso modo, nessuno avrebbe immaginato che il tema dominante degli Stücke di Pina sarebbe stato l'amore, anzi, più precisamente: l'incolmabile desiderio di essere amati. E che fino alla morte la grande madre del Tanztheater avrebbe continuato a chiedere alle giovani ballerine: «Che cos'è che fai per far capire a un ragazzo che ti piace? Fammelo vedere».

Claudia Allasia

C'è un senso segreto nelle opere di Pina Bausch, nell'angoscia stridente con cui sono tessuti i suoi Stücke, un senso carsico dietro ai suoni di solitudine e alle tante parole che girano a vuoto. Ed è il grande rimosso della coscienza non solo tedesca. Il dover (soprav)vivere alla devastazione della Seconda Guerra mondiale, ma soprattutto all'orrore indicibile dell'Olocausto. È un non detto in trasparenza, un fantasma che si aggira nelle stanze della sua danza.

In Café Müller questo senso assume una densità particolare, proprio per aver tirato dentro le memorie personali di quando bambina frequentava la bottega del caffè del padre, durante e dopo la guerra. In quegli interni di anime screpolate tra le sedie-macerie di un mondo distrutto per sempre, lei si muove da adulta ad occhi chiusi, inciampando. Cercando l'incontro con l'altro, tracce possibili di quel che resta di umano. Pallida ed emaciata, e tuttavia implacabile nella speranza d'amore, Pina diventa così icona perfetta della fragilità dell'essere umano e della sua capaci-

tà, insieme, di riscattarsi dall'inferno. Nessuno come lei, a parte forse Fassbinder, è riuscito a esprimerlo con tanto lacerante struggimento.

Rossella Battisti

Molta letteratura storica e critica si è adoperata per destrutturare *Café Müller* in verbalizzazioni concettuali. Lo spettacolo più sintetico e limpido di Pina Bausch, e non a caso il solo in cui lei stessa si mostrava al pubblico in quanto personaggio-autrice, è stato un luogo privilegiato dei compiacimenti di pensiero. Ciascuno sapeva o doveva scomporre *Café Müller* in pseudo-analisi di ossessività chirurgica. I punti di vista si sono avvicendati, negli anni, formando un'enciclopedia interpretativa giocata su diversi fronti: da quello storicistico (l'eredità espressionista) all'aura psicoanalitica (sono state definite "patologiche" le interazioni tra le figure attive sulla scena); dalla prospettiva metafisico-filosofica (celebrazione della morte) a quella relazionale (il vano senso dell'amore). Intanto s'insinuava di continuo, nelle proposte, la più banale e superflua delle domande: è danza o teatro? Io voglio concentrarmi su un'unica riflessione: *Café Müller* è un'opera di estrema ricchezza semantica che ha condannato gli "spettatori professionisti" a cercare di mettere in prosa la poesia. Operazione inutile e destinata al perpetuo fallimento, essendo Pina Bausch una potente autrice in versi.

Leonetta Bentivoglio

Café Müller 1978 – 2018

Perfino le sedie in scena non sono state più le stesse dopo Pina Bausch e *Café Müller*. Degno di rimanere nella memoria collettiva, è questo lo Stück, la pièce bauschiana, che è la summa in quarantacinque minuti dei quesiti formali ed esistenziali del Tanztheater Wuppertal. Con il plus impagabile di trovare fra le figure danzanti la stessa Pina che per una volta presta le sue linee oblunghe e flessuose e la sua diafana, scavata, commovente silhouette alle traiettorie imperscrutabili della coreografia. Quasi raddomante cieca e ispirata, capace di solcare il palcoscenico-caffè spinta da una forza misteriosa e incurante degli ostacoli sul cammino. E c'è la coppia che si prende e si lascia andare, ancora e ancora, per propri moti dell'animo o etero diretta da un officiante che, come un secondo, sembra intervenire sui destini degli avventori. E c'è la donna sola che si aggira in una ricerca senza nome. Fra silenzi che gridano significato e *The Fairy Queen* e *Dido and Aeneas* di Purcell. C'è solitudine e struggimento e malinconia in questo caffè spettrale dove umanità, fragilità, universalità condensate in questo paradigmatico Stück ci prendono e ci interrogano ancora, nel nostro incedere cieco fra gli ostacoli della vita.

1978 – 2018. Café Müller ha quaranta anni e li dimostra tutti perché nella storia della danza segna un prima e un dopo.

Chiara Castellazzi

Café Müller disegna nello spazio conchiuso della scena due linee di forza principali: una linearità verticale dei corpi, che indica la ricerca costante e la tendenza all'elevazione dell'umano e una linea orizzontale che segna, invece, la direzionalità dello spazio della relazione.

In questo paesaggio, però, i corpi verticali avanzano come alberi sradicati e dolenti, braccia come fronde al vento e radici che, se toccano il suolo, alternano sfioramenti a cedimenti oppure affondi. I movimenti orizzontali sono tentativi di praticare il contatto, una ricerca che da studio metodico scivola via via fino a diventare scrittura automatica del cuore.

Gli ingombri del pensiero, come le scaglie di vetro di un caleidoscopio in bianco e nero, sono entità mobili e cangianti mossi da un angelo con gli occhiali: sotto forma di sedie scure, i pensieri sono oggetti di appoggio, intralcio, sostegno, postura.

Nella dimensione sonora prevale l'eco e il rimbombo sordo di silenzi che si rompono ripetutamente lasciando spazio a lamenti di sirene inabissate.

Seduti di fronte a una pianura nebbiosa, intravediamo qualche figura in movimento, ascoltiamo un canto lontano.

E prima che sia troppo tardi, mentre stiamo sospesi sul nostro ciglio di terra umida, ci affacciamo con lo sguardo disorientato e vacillante tra il dentro e il fuori, ci accorgiamo di assistere al primo miracolo compiuto dagli uomini e dalle donne, senza spazio e senza tempo: danziamo!

Gaia Clotilde Chernetich

Note su Café Müller di Pina Bausch

Insieme, nella solitudine

Non ti struggi

Lasci andare il corpo bianco

Che sente, morbido, la vita

Mentre i suoni dettano intorno

Il caos del mondo

Insieme, nella solitudine

Non sei sola

Nel silenzio e nell'abbraccio

Di un uomo, alto, fragile
Che lascia il tuo corpo andare, via
Su un grigio piano

Insieme, nella solitudine
Non si può
Dentro, nascondere il gelo
E lasciarlo, lì, stare
Quando il moto del cuore
Imponente, appare

Annamaria Corea

Café Müller fu per me lo spettacolo della profezia del nostro Kali Yuga odierno, di questa età di conflitti violenti e di smemoratezza, di ineluttabile fine della Storia, una fine iscritta nei corpi dolenti e folli dei danzatori. E insieme, paradossalmente, lo spettacolo mi rivelò anche la presenza di una luce nello sguardo della profetessa cieca, la stessa Bausch, una luce sulla certezza dell'eterno ritorno dell'infanzia del mondo. Forse, bisogna essere abbandonati, sapersi abbandonare anche da soli a volte, per ritrovare la nostra origine, il punto di ripartenza.

Vito Di Bernardi

Lo ricordo come uno dei momenti, in assoluto, più emozionanti del mio peregrinare da spettatore critico. Andai a Barcellona al Gran Teatre del Liceu a vedere Café Müller, sapendo che lei stessa era in scena. È la prima ad apparire da una porta girevole nel grande stanzone ingombro di sedie e tavolini. Scalza, in sottoveste quasi spettrale, gli occhi sempre chiusi e le palme delle mani in avanti, si muove a tastonare come una sonnambula, o una cieca, caracollando, sbattendo sulla parete e inciampando in tutti quei mobili. Figura sognante che si aggira nell'oscurità chiudendo gli occhi sulle brutture del mondo. A lei si contrappone un'altra figura speculare, anch'essa brancolante. Cammina sicura grazie ad una sorta di "servo di scena" che libera il suo percorso spostando via via l'intralcio della selva di sedie e tavoli. Inciampa in un uomo al quale si aggrappa. Sale sulle sue braccia, scivola, cade a terra, si rialza, si abbarbica al collo dell'uomo, che però non riesce a trattenerla lasciandola nuovamente cadere. Una sequenza ripetuta più volte che dice in modo folgorante il motivo di tutto lo spettacolo: l'ossessione dell'incontro, del rapporto umano, dell'inafferrabile equilibrio tra i sessi. La poesia dell'abbraccio fra l'uomo e la donna, fatto di amore e ostilità, di tenerezza e aggressività, non è mai

stato espresso così potente, così intensamente pudico e commovente. Il rapporto tra i due è tuttavia impedito da qualcosa di esterno: un terzo uomo che viene a dividere la coppia e a imporre una modalità di relazione che separa gli amanti. Diventano ombre senza identità che, private l'una dell'altra, si accasciano incolori al suolo. In quel luogo intimo e claustrofobico, s'aggirano altri corpi speculari, anime perdute in cerca di relazione. Di amore. Di luce. C'è anche chi, felice della propria ottusa individualità, non s'accorge di nulla e si muove come se non esistessero ostacoli. È una terza donna che entra ed esce dallo stanzone muovendosi con sicurezza e rapidità. Ha le scarpe a spillo, la parrucca rossa e un cappotto nero. Lo stesso che poi, nel gioco dell'amore impossibile e dello smarrimento, verrà addossato sulle spalle della controfigura, come ad "individuare". Fra pregnanti silenzi assoluti e contrappunti musicali da Dido and Aeneas e The Fairy Queen di Purcell, la Bausch attinge dai ricordi della sua infanzia per raccontarci, con sempre rinnovato struggimento, la perenne aspirazione al contatto, all'amore.

Giuseppe Distefano

Ho avuto la fortuna di vedere Café Müller di Pina Bausch a Roma nel settembre 1982, al Teatro Argentina, in una sala gremita di persone, molti i giovani, chiaramente non dell'ambiente della danza ma provenienti dal teatro. La cosa mi stupì molto, abituata come ero al pubblico non numerosissimo e un po' paludato degli spettacoli di danza dell'epoca, conferma di come, in realtà, il nome della Bausch girasse maggiormente, in quegli anni, nell'ambito teatrale e teatrologico piuttosto che in quello coreico, d'altra parte molto più limitato anche numericamente. Nello spettacolo tutto gridava danza, e delle migliori, emozione allo stato puro, grazie al perfetto controllo cinesico e scenico e alla maestria tecnica ed artistica dei suoi danzatori, immortalata nel film voluto e curato dalla stessa Bausch nel 1985, qualche anno dopo la sua creazione coreografica avvenuta nel 1978, che ho rivisto in questi giorni e che ha evocato in me le sensazioni dell'epoca.

Le torsioni, il richiudersi su se stessi per poi aprirsi come un fiore, la rotondità e la spirality dei movimenti, il delicatissimo gioco delle braccia e delle mani, la gestualità codificata, la precisione dei movimenti, il perfetto controllo del peso e dell'equilibrio, nelle cadute e nelle risalite come negli abbandoni apparentemente casuali, al pari delle camminate e delle corse, ma invece tenuissimi e studiati, la dinamica basata su accelerazioni, rarefazioni, reiterazioni, l'interazione dei danzatori e la loro padronanza di uno spazio sempre mutevole a causa dello spostamento delle molte sedie che ingombrano il palcoscenico, la raffinata scelta musicale, ogni cosa palesava chiaramente le radici ballettistiche e di danza moderna e contemporanea della sua autrice – e dei suoi interpreti –, in un'opera di una originalità e di una potenza come non si vedeva da tempo sulle scene coreografiche e non. Si è spesso

definito Café Müller uno spettacolo malinconico, se non triste, a tratti desolato, non fu questa la mia impressione, almeno non del tutto. Per quanto certo talora dolente e sperduto, era ed è ricco di un tale amore per l'essere umano, palesato nelle sue profonde e intime fragilità, di una liricità, grazie anche alle splendide musiche di Purcell, e di un'energia danzante e scenica, propria di un grande capolavoro del Novecento, che ne fanno un'esperienza estetica ed emotiva come di rado accade. Certo da quella sala oro, stucchi e velluti del settecentesco Teatro Argentina, cornice scenica che contrastava fortemente ma in modo assai interessante con la sua scabra scenografia e la scarsa illuminazione del palcoscenico, uscimmo tutti in qualche modo, credo, cambiati.

Ornella Di Tondo

Le braccia di Pina

Café Müller: una donna con gli occhi chiusi, in stato sognante, avanza incerta sugli avampiedi; le braccia con i palmi rivolti in avanti in un gesto di richiesta o di aiuto. Si muove tra sedie e tavoli messi alla rinfusa, subito scostati al suo passaggio da un uomo, per evitare che, urtandoli, lei si faccia male. La donna si ferma improvvisamente e compie con il braccio sinistro – prima afferrato leggermente con la mano destra e poi sospinto di lato e in alto, in un movimento continuo – uno dei più bei port de bras della storia della coreografia.

Questa sequenza, che sarà ripetuta con diverse scale di ampiezza, su diversi livelli spaziali e ritmi da tutte le tre donne della coreografia, e con un movimento anch'esso a onda di tutto il busto, è il motivo chiave di tutta la creazione di Bausch. Non guardo qui alla folla di sensazioni e ricordi che tornano a galla dal mondo di Pina, che tra i tavoli di un ristorante viveva, bimba, le sue serate, solitaria spettatrice delle vite degli altri.

Vi sono racchiuse le tracce del suo trascorso motorio: il DNA della sua educazione al movimento. Vi è la memoria di percorsi nello spazio a “otto” (simbolo dell'infinito), immaginati da Kurt Jooss, che sui movimenti periferici degli arti, memore della lezione di Rudolf Laban, aveva costruito uno dei punti di forza del suo metodo di studio.

Ma nella costruzione, sia pure più libera e fluida di un'onda di movimenti di braccia, è leggibile la storia di un'intensa colleganza, quella con Jean Cébron: il maestro della sua vita, il coreografo di Mobile e degli Études.

Anche se meno disciplinato, alla luce di una sottigliezza tecnica e stilistica di cecchettiana memoria, e attraverso il filtro delle conoscenze del metodo Jooss-Leeder ricercati da Cébron, torna a galla ora quel port de bras. Assieme alle cadute scivolose di lato lungo il muro e finite in un gesto immobile e rattrappito di morte,

questo movimento, ripetuto dalle tre donne in Café Müller, mi entra nel corpo per non lasciarmi più.

Francesca Falcone

Quando la notte ti svegli ma non del tutto e i ricordi affiorano e la tua mente vaga. Quando immagini situazioni e relazioni e sembra che il mondo reale coi suoi colori non esista. Quando soffri e non sai perché. Quando sei a disagio e vorresti sparire. Quando decidi di ricominciare, di riprovarci. Quando cadi e ti rialzi. Quando cadi e sei disperato. Quando dai forma alle emozioni ballando. Quando i ricordi ti inseguono. Quando i ricordi ti ossessionano. Quando il tuo dolore si vede e non puoi mascherarlo. Quando le assenze si fanno improvvisamente sentire. Quando qualcuno capisce che hai bisogno di aiuto e ti viene incontro. Quando provi a ravvivare un rapporto, anche se in cuor tuo sai che non sarà per sempre o che sarà per poco. Quando ti illudi che le cose possano cambiare perché i tuoi sentimenti sono puri. Quando non sei corrisposto. Quando non ti corrispondi più. Quando brancoli nel buio. Quando capisci che senza gli altri intorno a te tutto resta indistinto. Quando la tua innocenza traspare come il tuo scheletro mentre vorresti avere una corazza. Quando ti diverti a seguire la musica con il corpo. Quando finisci per sbattere sempre addosso allo stesso muro. Quando agisci d'istinto. Quando indossi un abito colorato e sei già più allegra. Quando gli altri ti guardano e vorresti sparire. Quando gli altri ti guardano e ti gratifica. Quando gli altri ti guardano e non ti vedono. Quando li guardi tu e non li riconosci. Quando intravedi una via di uscita. Quando sei solo. Quando ti senti solo. Quando sei intrappolato in un mondo che non vuol svanire. Quando davanti a Café Müller ti sembra di condividere tutto per la prima volta. E cerchi di trattenerne il ricordo.

Susanne Franco

Café Müller ha cambiato il nostro modo di fare e di guardare il teatro. Lo spazio claustrofobico di quel luogo chiuso o abbandonato, disseminato di sedie vuote, un tempo funzionali alle relazioni sociali e adesso un pericoloso intralcio, è lo spazio del nostro scontento.

Pina Bausch ha scopercchiato i nostri luoghi oscuri, ci ha sorpresi nel nostro smarrimento, nell'incapacità di comunicare, di stringerci in un abbraccio affettuoso, di relazionarci e di muoverci con naturalezza in un ambiente un tempo familiare e oggi ostile. Ha messo tutti davanti a uno specchio, a cominciare da sé stessa, e da quel momento non siamo più come prima.

Abbiamo capito che il teatro può parlare di noi, delle nostre inquietudini e dei

nostri segreti, accomunandoci a chi, nel praticarlo, si espone in prima persona senza pudori o reticenze. Il teatro è una cosa seria, può far male ma può anche essere una terapia. Tutte le volte che Café Müller torna in scena, con nuovi interpreti ma nel medesimo spazio desolato e claustrofobico che aveva creato Pina insieme allo scenografo Rolf Borzik, condividiamo l'esperienza della solitudine, del dolore, della mancanza. E grazie alla poesia di quei gesti, di quei silenzi e di quei sospiri, ci sorprendiamo meno soli e forse un po' più felici.

Roberto Giambrone

Un ampio spazio di rappresentazione che arriva sino ai piedi del pubblico, virtualmente diviso in due, costretto da pareti alte, nere, incombenti; una folla di quasi ottanta sedie, tavolini di varie dimensioni; un clima polveroso e onirico: in questo Café Müller del Tanztheater di Pina Bausch si consuma il ricordo, la passione, il flusso di memoria di una mente che vuole raccontare senza parole una vicenda essenziale: la piccola Pina Bausch aveva l'abitudine di restare seduta fino a tarda sera ai tavolini del "caffè" dei suoi genitori... [...] Il ticchettio, il silenzio mortale, il fragore: come dire la vita in parrucca rossa stupita del suo potere d'azione, la "vestale" silenziosa, rassegnata, e la sonnambula mediatrice tra le due. Le tre figure sono parti di un unico essere femminile che tenta disperatamente di conquistare il suo spessore vitale attraverso l'amore. Nel contempo, tre figure maschili si compongono in unicum con la stessa intenzionalità; il "vivo" vestito di tutto punto e calzato, il "sonnambulo", il "morto". Al "vivo" spetta il compito continuo, ripetuto di spostare e far cadere sedie nel tentativo disperato di proteggere la coppia dei sonnambuli nel suo rapporto violento e contrastato con la realtà. Senza tregua lo spettacolo offre al pubblico immagini di intensa bellezza, folgoranti: il reiterato abbattersi fragoroso delle sedie, i movimenti ripetuti fino allo spasmo doloroso della coppia di sonnambuli che si lancia contro i muri con forza inaudita, che si abbraccia intensamente e poi si sciupa nella ripetizione di un gesto falso che interrompe il suo rapporto evidentemente impossibile, oppure tutto quanto di piccolo, di apparentemente impercettibile appare in scena: la specularità dei movimenti, la distribuzione nello spazio, il "grande" finale in cui la morte assume le sembianze della vita.

[...] Stupisce come in questo testo non ci sia alcun posto per il simbolo, né per l'allusione: ogni immagine, ogni presenza dichiara immediatamente ciò che è e ciò che la collega al resto, senza narcisismi, senza indulgere sul superfluo. L'uso dei movimenti di danza, dei bellissimi gesti ripetuti e mimati è contenuto e perfetto. Così Pina Bausch, davvero da innovatrice, dimostra una grande intelligenza teatrale e una enorme sensibilità scenica [...]

Marinella Guatterini («l'Unità», 17 gennaio 1981)

Enigma Pina

Chi poteva sapere, agli albori dei “frivoli e gaudenti” anni Ottanta, che le sedie avrebbero invaso i palcoscenici, che l’acqua li avrebbe allagati, che la terra li avrebbe coperti, che i danzatori sarebbero diventati creatori e il loro vissuto racconto. Personale, politico, teatrale, sociale.

Chi poteva sapere che Pina Bausch avrebbe travolto le certezze su cosa era danza e cosa era teatro, su cosa era vita e cosa era recita. Capelli sciolti, tacchi alti, abiti da sera, e giacca-pantaloni su piedi nudi: il marchio di Pina.

A me nel 1981 bastò vedere, su «La Stampa», una foto di Café Müller del Tanztheater Wuppertal in scena al Teatro Nuovo di Torino nell’abito della rassegna “Le frontiere del teatro”. Quella donna misteriosa in sottoveste chiamava a sé. Non la si poteva ignorare.

Nell’archivio del Teatro Stabile torinese si trova un testo battuto a macchina, dove si spiega che «per Pina Bausch il gesto teatrale è una provocazione contro la “perfezione” e la mancanza di “compromesso” del balletto, contro il “buon gusto” del magico e piccolo mondo della danza».

Cose assodate con il senno di poi, anche e proprio grazie a lei, anti-portabandiera delle ragioni di una danza «femminista, psicoanalitica, sadica» – aggettivi che rifiutava con decisione – per/con i suoi danzattori, parola di nuovo conio, più di trent’anni fa. Quello che Pina voleva dire, con ogni mezzo, era il dolore per l’amore sempre inseguito e mai raggiunto, da uomini e donne.

Il 10 febbraio 1981, per quella prima di Pina Bausch, fresca di debutto al festival avant-garde di Nanc (proposto in collaborazione con il glorioso Cabaret Voltaire di Edoardo Fadini, l’uomo che portava a Torino il Living Theatre e gli artisti del La MaMa newyorkese), nella buia cavea enorme del Nuovo, c’erano forse quaranta persone.

Tra cui io.

Amo ciò che non capisco. Troppo facile amare ciò che si conosce. Café Müller era un bell’enigma. Cosa accadeva e perché?

L’enigma in fondo è l’unica vera ragione per andare a teatro. Non sapere cosa accadrà e perché. Ci sarà tempo dopo per saperlo.

Elisa Guzzo Vaccarino

Memory With a Grain of Salt

Di molti errori, oggi, non ci rendiamo neppure conto. Perché la nostra responsabilità di umani è divisa con quella della macchina.

Così di continuo ci confondiamo e dividiamo i compiti con hardware e software.

Le nostre tecnologie sensoriali sono aumentate, ma anche fraintese, frammentate, eternamente complementari ad altre.

Di Cafè Müller c'è una ripresa integrale accessibile online. E tutti coloro che hanno sentito parlare di Pina Bausch oggi sanno della porta girevole che immette sconosciuti, di due bianchi fantasmi sonnambuli, delle sedie che scrocchiano quando le sposti o le travolgi. E il loro legno, intorno ai corpi, somiglia alle croci di un piccolo cimitero.

Di questo Stück è intriso l'immaginario. Le sue figure sono delle icone, riempiono la bocca a chiunque parli di danza o di teatro. Purcell è ora sinonimo di amarezza, meraviglia, gravità. Perché su quelle arie danzavano quei sei corpi.

E io che dal vivo non l'ho mai visto, posso scriverne qui. E vedendo Rewind di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini ho saputo che qualcun altro, come me, pensa che immaginare uno spettacolo nel sentirselo raccontare sia la mente accresciuta della registrazione su nastro. La sublima e insieme la sconfigge.

Secondo Uric Neisser oggi assegniamo alla memoria certe proprietà che in realtà ha solo il medium: permanenza, dettaglio, incorruttibilità.

Allora possiamo davvero lasciare una traccia di ciò che abbiamo visto? Forse sì, se accettiamo di averne fatto parte davvero. Di metterci dentro agli stessi spazi e agli stessi ritmi, di inciampare nella rete di sguardi.

Ché in fondo è questo il teatro, sorprendersi a non poterne fare a meno.

Forse possiamo cogliere l'occasione di non dire quasi nulla, come è capitato a me qui.

Tenerci dentro il segreto di aver riconosciuto noi stessi danzare sul palco, sbattere contro pareti che non fanno rumore, scostare sedie.

Restare soli in quel caffè, in un buio che arriva lento, mentre fuori dalla porta girevole scorre tutt'altro mondo. Oppure no?

Sergio Lo Gatto

Cosa nasce, cosa si arroventa, cosa muore tra le gambe di sedie ritte, di sedie rovesciate – una foresta di sedie – per far rivelare, attraverso i corpi i sentimenti gli abbandoni i tentativi di riempire il vuoto? Cosa succede in un altro spazio vuoto allargato a dismisura da quella costretta stanza irta di sedie, un prato dove prendere un tè per partire in insinuanti sfilate – le ballerine ammiccanti con i peli sulle gambe gli uomini in brillantina – un salotto prato con l'irrigatore che lancia acqua da cercare da sfuggire da lasciarsi andare a bagnarsi da bere. Cosa si contorce, cosa si slarga – l'abbandono? La speranza? Cosa? – Pina nel tuo Cafè Müller, nel tuo 1980, arrivati insieme per la prima volta – se la memoria ingannatrice non viene a mancare – all'Argentina di Roma, visti dopo un viaggio a Siena con gli stessi occhi stupiti dell'uomo che guarda l'entrata a Gerusalemme del Cristo trionfante di Duccio (prima della Passione), nell'altro Cristo dalle occhiaie vuote di morte di Holbein dell'Idiota di Dostojevskij, quando per arrivare a Roma a vederti – Pina

di cui tutti parlavano – in treni scomodi con le panche leggeri romanzi quasi interi specie se da Bologna sceglievi di passare per gli incanti di Toscana e avevi ancora meno di trent’anni e intorno furoreggiavano gli ultimi fuochi delle ribellioni e dei nomadismi.

Massimo Marino

Prova a chiudere gli occhi. Oscilli? È l’equilibrio che cambia. E tutto attorno a te lo spazio e i rumori si amplificano. Ma tu, coi tuoi occhi chiusi, sei anche altrove: nel luogo intimo delle tue sensazioni, tra coscienza, memorie, impressioni che ti appartengono e che gli altri non possono vedere.

La prima volta che ho visto Caffè Müller non sapevo degli occhi chiusi delle due danzatrici principali. “Come sonnambule”, ha scritto la critica. Ed è vero, ma c’è di più: visibili e al tempo stesso assenti, è come se si negassero alla realtà che le circonda. L’una il doppio dell’altra, camminano, incespicano, si slanciano verso l’alto con le braccia, ma restano ancorate al suolo. Sbattono contro il muro, si lasciano andare, attendono, camminano ancora, accompagnate a volte da lunghi silenzi, altre dalle note di Purcell, che ritornano sempre uguali a scandire un altro tempo da quello che vediamo. Le ascoltiamo per la prima volta quando una di loro avanza e, portandosi le mani al petto, inizia a danzare, portandoci dentro al suo mondo.

Una delle parole-chiave della coreografia è “amore”: amore, la sua ricerca e il suo desiderio, nei baci inappagati, nell’abbraccio ripetuto fino a diventare lotta, sfinimento, abbandono. Gestì comuni che la ripetizione trasforma di significato, mentre la loro accumulazione e accelerazione accresce la tensione emotiva, che non trova mai sbocco: tanto avviene e nulla cambia.

Gira la porta scorrevole sul fondo del palco.

Alla fine non resta che lei, come una sonnambula. Una donna dai capelli rossi la veste del proprio abito: un cappotto e la parrucca. La ricopre, la protegge, forse, la trasforma, mentre una coppia, in fondo, continua la sua lotta tra i battenti che ruotano al calare delle luci.

Tempo di aprire gli occhi.

Rossella Mazzaglia

Per me che l’ho conosciuta prima nel mito che nella storia, Pina è stata per qualche tempo come L’Aleph di Borges, una favola cangiante in cui potevo proiettare l’immagine inventata, altissima e struggente di una scena veramente più viva della vita, di universi siderali e ancestrali dove ogni variabile di tempo, spazio e

dimensione fosse contenuta e riflessa in altre infinite variabili, e ogni porta della sensibilità aprisse su altre innumerevoli porte; avevo immaginato i suoi lavori come sintesi, semplici e divine, di tutte le stagioni dello spirito e le disposizioni del cuore. Fantasticavo sul suo corpo essenziale in cui vedevo il passato animale e il futuro minerale, la vergogna dell'abitudine e l'innocenza dei sensi; sognavo che nella sua danza avrei trovato il rigore e il ridicolo, l'inquietudine e l'ostinazione, il desiderio di abbandono e la solitudine, la compassione e la distanza, e simmetrie di slanci e stasi, sensualità e gelo. Speravo che potesse dire, senza tradirla con le parole, il mimo e la semantica, la spietata e calda malinconia di quando hai nostalgia della vita mentre la stai vivendo. È stato sorprendente scoprire, un giorno, che Café Müller era esistito davvero, ed era più di tutto questo.

Rossella Menna

Come arrivare al ricordo di quel maggio 1985 in cui Café Müller mi ha impressionata la prima volta? Da allora ne sono stata spettatrice ancora dal vivo e in video innumerevoli volte. Come dimenticare le molteplici riscritture della memoria per arrivare a quella prima volta tentando di riviverla qui, ora? Scavare, schivare, lasciare affiorare, disboscare, focalizzare per rifigurare quell'esperienza precisa?

Ricordo un punto di vista: sono in piccionaia, all'estrema sinistra. Da qui vedo solo una parte della scena. Vedo la disposizione instabile delle seggiole e le qualità dinamiche dei corpi che si lanciano, esitano, barcollano, si conficcano nello spazio. Vedo Pina, bianca, sbucare da sinistra. Sento il fracasso del legno sbattuto e trascinato. Ascolto respiri affannati.

Sono sola, o meglio, con altri spettatori che non conosco.

Ricordo il pudore: non avevo mai pianto a teatro. Non sapevo che si potesse piangere sconsolatamente a teatro. Piangere per le braccia che cantano un lamento antico. Per le corse concitate. Per le cadute reiterate. Per le sedie rovesciate. Per gli abiti sfilati. Per gli abbracci mancati. Per i capelli scompigliati. Per le grida trattenute. Per una fine che non lo è. Per quelle donne e quegli uomini in scena che non conosco, e che mi conoscono meglio di me.

Marina Nordera

Un sentire oceanico

Ci sono opere che lasciano segni sottili e indelebili, come tracce che marcano una cesura, uno scarto. Con loro le cose non possono che mutare, nulla è più come prima. Ad ogni frequentazione, queste opere non cessano di dischiudere pensieri. Il loro impatto non è dettato solo dall'immediata sorpresa – dal bagliore e dall'incanto di un gesto improvviso – bensì dalla capacità di inaugurare un nuovo immaginario:

quell'istante dice che le cose che abbiamo quotidianamente sotto gli occhi devono essere percepite in modo nuovo, come per la prima volta. Café Müller di Pina Bausch ha questo sapore, la delicatezza delle cose passeggiere. Negli occhi lascia il chiaroscuro dei corpi – la loro ombra fugace come estremo omaggio alla presenza – che sono un modo di condurre l'esistenza. Così com'è atto d'amore questo scivolare via dai corpi degli amanti in un abbraccio senza contenimento, forse l'ultimo degli atti possibili; un avvolgere che non tiene e che si reitera nella dolcezza cruda di una caduta, di un cedimento. Gesto senza possibilità di replica: ciò che resta è la sua memoria, una deposizione che si disfa all'ombra delle note di Purcell.

Café Müller è dunque un affresco dell'umano, una geografia di sensazioni che illumina a fuoco l'ultimo distacco, quello che non può essere recuperato. Nulla di rassicurante in questo. Ciò che resta, tuttavia, è un invito al viaggio da condurre dentro l'implacabile mappa delle percezioni umane, nel groviglio inscindibile di violenza e tenerezza, di solitudini e incontri con i quali abitiamo il mondo.

Café Müller è, anche, un atto politico estremamente lucido: tra la maglia delle sue immagini risuona un monito antico: nonostante tutto, ricordati di vivere.

Enrico Pitozzi

Porte di casa mia

La cosa che più mi colpì non fu la danza, che, fra l'altro, mi sembrava non essere la cosa più evidente e presente; non fu la Bausch sulla scena, così carismatica, fantasmatica, quasi automatica nei suoi movimenti; non fu neppure la musica di Purcell, che tanto amavo e che sempre rigenera ogni fibra del mio corpo ogni volta che l'ascolto... furono le porte.

Quelle ampie porte a due luci, separate da una banda di legno orizzontale, quelle porte dai profili bianchi e dai vetri opachi, così anni Settanta, quelle porte tanto dozzinali erano le porte di casa mia, solo più grandi, più alte, quasi incumbenti.

È così che Café Müller entra nel mio immaginario, riportandomi ogni volta alla casa della mia infanzia, dove porte come quelle si aprivano e chiudevano, nascondevano segreti e rivelavano universi, separavano le storie e ricongiungevano le vite.

È da una porta di casa che ogni volta entro in Café Müller. Dalla mia camera da letto, dove ho appena finito di piangere, accedo a quel cupo e disordinato locale tedesco e mi siedo in un angolo buio, non visto, per spiare come, nell'abbandono di un luogo un tempo affollato, ci si ama, ci si fa del male, si attraversa la vita da ciechi, da sordi e da muti, balbettando sui piedi ed elemosinando un abbraccio.

Non avevo mai visto nulla di così reale.

Alessandro Pontremoli

Ricordare l'opera di Pina Bausch è come sbattere a occhi chiusi contro una moltitudine di sedie di un Café in chiusura. Un universo sterminato che, per citare Maurizio Grande, «colpisce e scolpisce» chi vi partecipa e assiste. Colpisce i sensi, l'emotività ancora prima che l'intelletto.

La conoscevo un po' per averla studiata in Università. Il primo link era stato un testo sulle versioni coreografiche del *Sacre du Printemps*. Leggendo dei fagotti tornavo bambina, riconnettendomi alla memoria tattile e sonora di quella magnifica opera che era *Fantasia*, ai dinosauri, al magma di lava e ai terremoti che sconquassavano la terra. Dopo imparai a modulare il ricordo nella veste rossa dell'eletta, nella terra che vestiva i corpi dei danzatori, nella posa espressionista dei corpi, perfettamente contrappuntati nella ricerca psicofisiologica del baratro tra equilibrio e disequilibrio. Le opere di Pina Bausch hanno, tra gli altri, questo potere: riconnettere memoria emotiva e corporea, ricordo personale e visione coreografica.

Café Müller arrivò poi, ma mi sembrava un'opera più distante, forse troppo melò per i miei gusti.

Poi nel 2013 intercettai in perfida accoppiata i due Stücke al San Carlo di Napoli. Del primo avevo certezza degli sconquassi che avrebbe portato. Ma, dal vivo, la coreografia creata sulle note di Purcell, scoprii che non lasciava inermi: dalla donna con la chioma rossa in cerca di qualcosa che non trova alla coppia che eternamente si prende e si lascia, in uno spasmo dove alla violenza dell'abbraccio segue il taglio lacinante della perdita. Ci sono altre due figure che si aggirano, forse parti della mente, forse del cuore lasciato scoperto dalle passioni: chi prova a proteggerci dagli urti, non visto, sgombrare goffamente gli ostacoli, e chi, invece, esterna un pathos languido e contemporaneamente sordo, che diventa manifestazione dei sentimenti, nostri e loro, in battaglia tra due poli estremi, memoria di quel che eravamo e ciò che stavamo vedendo. Ritrovai i terremoti.

Viviana Raciti

Café Müller: le leggi dell'attrazione

Quarant'anni ci separano dalla creazione di Café Müller, ma ancora oggi caffetterie e coffee house restano i luoghi privilegiati per incontrarsi, dove iniziano, si logorano, e spesso si sfaldano, i rapporti umani. Il palco occupato da tavoli, sedie in legno, e le pareti spoglie che circondano lo spazio avvolto nella semioscurità compongono una sorta di campo magnetico in cui agiscono forze non prevedibili, che attirano in particolare, con intensità diverse nel corso dello spettacolo, due performer coperte da candide e leggere sottovesti. Sono spettri dell'oltretomba forse, oppure soltanto donne "morte dentro", abbandonate dai propri uomini come la mitologica Didone di cui si ode il Lamento musicato da Purcell, e mosse da un impulso all'autodistruzione, all'abbassamento totale di ogni difesa. In più punti la danza riprende infatti la schematicità delle relazioni disfunzionali: una delle

due donne cerca l'abbraccio di un uomo, la società occidentale – di cui potrebbe assurgere a simbolo l'altro uomo che impone i movimenti alla coppia – richiede al maschio, più forte e sicuro, di assumere su di sé il peso e la responsabilità della donna, metaforicamente fatta appoggiare sulle sue braccia tese; ma non regge la presa e lei cade a terra. Nonostante il fallimento dell'azione, lo schema si ripete con velocità sempre maggiore. Scopre il dolore del rifiuto anche una figura sui generis, piccola oasi di colore nel deserto grigio e spento degli affetti mal corrisposti: una donna in abito azzurro e parrucca di colore rosso vivo, che nella sua prima apparizione si vede camminare con passi svelti e muovere il bacino con un moto di seduzione che le altre non hanno. Eppure, in una sequenza limpidissima, corre verso l'uomo per baciarlo, ma una volta ottenuto il bacio è lui a congedarsi, più volte, a fuggire impaurito lontano da lei che lo rincorre. Infine, con un gioco teatrale semplice e raffinato, la figura vivace e incorrotta diventerà proprio una di quelle donne ferite...

Renata Savo

Ho incontrato Pina Bausch quando lei non c'era più, nel 2013 quando il Tanztheater di Wuppertal è sbarcato a Bari e a Napoli. "Pina amava il Sud" avevamo scritto sui materiali promozionali di questo tour curato da Andres Neumann. Io mi ero occupata dell'ufficio stampa e li l'ho incontrata attraverso le facce dei suoi danzatori, a cena, uniti attorno al suo ricordo la sera del 30 giugno, quarto anniversario della sua morte. Ma l'hanno incontrata tutti quelli che quell'estate hanno visto Sweet Mambo, La Sagra della Primavera e Café Müller: un artista è di tutti, questo è il bello. Con Café Müller al San Carlo di Napoli a me è parso che si sia stato qualcosa di più di un incontro, una crisi: si sono fusi due elementi distinti ma inaspettatamente vicini. Ho visto la fotografia in bianco e nero di certi umidi e malinconici bar tedeschi incorniciata dall'oro e gli specchi del più grande teatro d'opera europeo, sullo stesso tavolino c'erano un caffè formato minestra (che deve durare a lungo, perché fa freddo) e un ristretto "sospeso" (già pagato dalla generosità di qualcuno per qualcun altro), hanno sfilato austere e comode tute nere accanto a vestiti lunghi con almeno dieci strass per lato. Era tutto stranamente armonico. Un dialogo vivace tra la precisione, la previsione di ogni imprevisto – a Wuppertal imparano subito che senza cura non c'è poesia – e la gestione dei frequenti accidenti napoletani che è "arte" di arrangiarsi perché salva la poesia e talvolta la produce. In quello spettacolo c'è un abbraccio indimenticabile, ostinato, sofferente e strettissimo, salvifico e ossessivo fra due corpi diversi, tra due persone, un abbraccio che fa un po' male e conforta, che costringe e apre prospettive come sanno fare i veri incontri. È la sintesi perfetta del senso dei legami quelli voluti, i non voluti, i voluti a giorni alterni. Per me, in quell'estate grazie a Pina Bausch

e a Café Müller ci stanno i tedeschi e i napoletani, no, non uniti in un simbolico abbraccio che non tornerebbe del tutto neanche a immaginarselo, semplicemente vicini, come avvicina l'arte, che alla fine serve per ritrovare pezzetti essenziali di sé nell'altro, dove non avresti mai immaginato potessero essere.

Elisa Sirianni

Spazi

La scena prende luce come un sogno in cui resto impigliata. Quello spazio disseminato di ostacoli, vorrei liberarlo, aprirlo. Quel muro che Pina spinge, contro cui sbatte, vorrei fosse d'aria, di carta. Quel suolo conosciuto e assaporato palmo palmo vorrei lasciarlo, scaldarlo. Sedie trascinate, sbattute, capovolte, tirate, accatastate, sparpagliate e recuperate, spinte l'una contro l'altra e liberate, sedie minacciose e inermi, sedie che creano pause, rifugi, incontri, riposi. Spazi fluidi, continui. Sedie come volti, frammenti di corpi familiari e scomparsi, voci non spente e perdute, odori delle domeniche dell'infanzia. *When I Am Laid in Earth*. Quanto dura, quanto può durare un abbraccio? Avanti, sempre avanti, sola. Sola? Cosa posso chiedere all'Altro? *See, Even Night Herself Is Here*. Affidarmi alla verità del mio corpo, l'unica che conosco e posso offrire. *Next, Winter Comes Slowly, Pale*. Questa morte non è morte perché il tempo della mia vita la circonda, le impedisce di far troppo male. Il tempo della memoria e del desiderio, della paura e del presente sono un tutt'uno, ed io li percorro avanti e indietro, avanti e indietro, là, sulla scena che va riabbiandosi, mentre le mie dita palpano il velluto della mia poltroncina di platea, e i miei piedi misurano il suolo. Dove sono?

Il basso continuo di Pina, le sue braccia come ali ferite.

Patrizia Veroli

Un Café lungo quarant'anni

Il 20 maggio 1978 debuttava a Wuppertal Café Müller. Tra i compagni di lavoro di sempre, Dominique Mercy e Malou Airaud, Jan Minarik e Meryl Tankard e con Rolf Borzik, suo compagno di vita, Pina può finalmente riprendersi il lusso di danzare in scena dopo diversi anni.

Questi fantasmi (o sei personaggi) attraversano ad occhi chiusi soglie sottili e ostacoli reali. La grazia sovranaturale della Bausch fa di questo uno spettacolo estremo, un capolavoro che segna la carriera, quello che porterà Federico Fellini a definirla «una santa sui pattini a rotelle» e a volerla nel ruolo della contessa cieca nel film *E la nave va* (1983). Café Müller è un gioco onirico di doppi e di coppie in cui Dominique e Malou, inseguendosi, trasmettono tutta la tensione possibile di un incontro impossibile. Anche quando avviene, questo è minato e osteggiato fino a diventare un meccanismo “a vuoto”, che si ripete ossessivamente: la donna

scivola mille volte dalle braccia di lui. Amore, dolore, solitudine e rivolta non sono recitati, sono portati in scena attraverso quella precisione del gesto che porta con sé il sentimento. Il paradosso è in Dominique Mercy: la forza espressiva sta nel gesto passivo, da fantoccio inerte. I suoi avambracci, piegati ad angolo di novanta gradi (come quelli di una Barbie, qualche tempo fa), in nessun caso riusciranno a sorreggere il corpo vivo e possente della donna, che ripeterà all'infinito, aiutata da un altro uomo, una presa in braccio inattuabile. La ripetizione di scivolamenti e cadute è la cifra tragica, ma anche ironica della pièce. Il tempo teatrale incontra il tempo personale e lo spazio scenico, occupato da sedie di ioneschiana memoria, è lo spazio dei conflitti interiori. Qui arriva, in trasparenza, la personalità di chi danza. «Danzare a volte è una questione di vita o di morte, si poteva bruciare tutto in un pezzo come questo». Nello stesso anno giunge il momento in cui, per la prima volta nella sua fortunata carriera, Dominique deve ammettere: «Io volevo fermare tutto. Non volevo fare altro che stare nel giardino dove ho trascorso l'infanzia e fare il fattore, come avevo sempre desiderato. Non volevo fare più niente». Da pochi mesi era nata Thusnelda, figlia di Dominique e Malou, che dal 2003 danza nella Compagnia. Ventiquattro anni dopo, sarà Pedro Almodóvar a consacrare su pellicola qualche istante del Tanztheater, restituendo intatto, nel proprio linguaggio, il flusso vitale di Café Müller nelle prime inquadrature di Parla con lei (2002). Nel film un sipario si alza, Pina e Malou danzano tra le sedie, il pubblico in controcampo lacrima. Quasi dieci anni dopo, ritroviamo Malou e Dominique ripresi da Wim Wenders a discutere sul modellino della scena dello storico Café... L'ho visto dal vivo al Teatro San Carlo di Napoli solo nel luglio del 2013, quando Dominique era ormai diventato il direttore della Compagnia, e ovunque, in scena e in sala, cercavo invano Pina.

Francesca Beatrice Vista

Il pubblico del festival Torinodanza (2018)

Teorie, rilevamento e prospettive di ricerca

Emanuele Giannasca

Gli studi e le ricerche sul pubblico rappresentano oggi uno degli strumenti più utilizzati dalle realtà produttive per individuare e attivare strategie di *audience development*. Si tratta di iniziative, come si evince dalla definizione dell'Arts Council of England¹ del 2006, caratterizzate da una serie di azioni che mirano a soddisfare i bisogni dei pubblici – esistenti e potenziali – e aiutano le organizzazioni artistiche a instaurare relazioni durature con gli spettatori. Attraverso processi di “avvicinamento” e “fidelizzazione”, tali azioni, come suggerisce Alessandro Bollo,² sono orientate in tre direzioni precise: l'ampliamento, la diversificazione del pubblico e il miglioramento della relazione.

Qualsiasi azione di *audience development*, dunque, implica necessariamente una primaria analisi del pubblico unitamente a una comprensione dei fenomeni sociali, culturali ed economici che caratterizzano il contesto della fruizione. Nello specifico si tratta di operare nella direzione dell'*audience profiling* mediante un rilevamento di dati qualitativi e quantitativi che attestano la ricezione di una determinata opera, o più in generale di una stagione, un festival o una rassegna. Il presente contributo intende esporre i risultati della ricerca che ha avuto come oggetto l'indagine sul pubblico dell'edizione 2018 del festival internazionale Torinodanza.

Condurre una ricerca sul pubblico significa innanzitutto affrontare la questione relativa alla natura dell'oggetto di indagine. In Italia il pubblico del teatro, e nello specifico quello della danza, è una realtà che, seppur nota a tutti, si presenta come qualcosa di indefinito e sconosciuto, sia a livello strutturale che scientifico.³ Alla categoria di pubblico, infatti, viene spesso a sostituirsi l'idea di «pubblici del teatro»⁴ che accoglie al suo interno un ampio spettro di sfaccettature dettate da differenze di carattere socio-culturale e motivazionale. A determinare tale segmentazione vi

¹ Cfr. Arts Council England, *The power of art. Visual art: evidence of impact, regeneration, health, education and learning*, 2006.

² Cfr. Alessandro Bollo, *50 sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development*, in Francesco De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano 2014, pp. 163-177.

³ Cfr. Fabiana Sciarelli, Walter Tortorella, *Il pubblico del teatro in Italia. Il quadro attuale e gli scenari futuri*, Electa Napoli, Napoli 2004, p. 27.

⁴ Ivi, p. 11.

è prima di tutto la distinzione tra spettatori “esperti” e “neofiti”, che vede a sua volta un’ulteriore ripartizione della categoria di spettatore “esperto” in “addetto ai lavori” e in “fruitore appassionato”. Tale distinzione, in particolare per quanto concerne il caso dell’arte della danza, mette tuttavia di fronte a un significativo paradosso: ai giorni nostri sono molte più le persone che praticano le discipline coreutiche riempiendo corsi di qualsiasi stile e livello, rispetto a quanti frequentano effettivamente le sale teatrali.⁵ Come ha osservato Alessandro Pontremoli «si tratta di fruitori dell’esperienza e non di osservatori, di soggetti stanchi di essere unicamente relegati in una posizione voyeuristica».⁶ In questa prospettiva la dimensione performativa sembra destinata ad assumere sempre più una valenza partecipativa piuttosto che contemplativa, riconducendo il fare teatro alla sua matrice rituale.⁷ All’idea di una fruizione estetica dell’opera d’arte viene a sostituirsi l’idea di una partecipazione commossa al processo artistico che si traduce, nel momento storico in cui ci troviamo, in quella che è stata definita «era della post-spettacolarità, della partecipazione come a priori dell’esperienza del teatro e della danza».⁸ Secondo l’estetica relazionale teorizzata da Nicolas Bourriaud, infatti, l’arte si manifesta sotto forma di relazione e incontro, e non più di semplice oggetto.

Per tali motivi è proprio la pratica di danza a rappresentare oggi una condizione imprescindibile nelle politiche di *audience engagement* e *audience development*, poiché fornisce agli spettatori strumenti di lettura della performance coreica incentrati sulla sperimentazione pratica e sull’incorporazione di costrutti culturali, sociali ed estetici. Le azioni di *audience development* nell’ambito coreico presentano un ventaglio di approcci e strategie differenti⁹ volti, da un lato, a creare una relazione e un dialogo tra pubblico e artisti e, dall’altro, a promuovere e diffondere una cultura di danza, ampliando così quella parte di pubblico definita “esperta”. Si tratta infatti di poter *esperire* la danza per essere in grado di *leggerla*¹⁰ e, eventualmente, *comprenderla*.

⁵ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018, p. VIII.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 137.

⁹ Cfr. Lorenzo Conti, Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti, *Il pubblico in danza. Comunità, memorie, dispositivi*, Scalpendi Editore, Milano 2019, p. 147.

¹⁰ Un processo di lettura che viene giustificato anche dalle teorie neuro-scientifiche. Cfr. Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore*, «Mimesis Journal», 7,1 (2018), pp. 91-111. Osserva a tal proposito Pontremoli: «si tratta di pensare la danza con la danza, di leggere dal di dentro un’esperienza che biologicamente (come dimostrano i neuroni-specchio) già sappiamo riconoscere, ma proprio perché la facciamo si inverte nel diventare la nostra carne». Alessandro Pontremoli, *La Danza 2.0* cit., p. XIII.

Nel caso del festival Torinodanza, l'indagine sul pubblico ha dimostrato che il target degli spettatori è composto per la maggior parte da appassionati o da addetti ai lavori. Per tale motivo le azioni di *audience development* dovranno, da un lato, cercare di raggiungere la categoria di pubblico potenziale, che comprende quanti già praticano danza, con attività che mettano in stretta relazione l'offerta del festival e la sperimentazione pratica (in termini di tecniche corporee e stili coreografici coerenti con la programmazione del festival); dall'altro, tali azioni mireranno a diffondere la cultura di danza sul territorio, intercettando il cosiddetto non-pubblico. È stato dimostrato,¹¹ infatti, che l'esercizio della danza – e più in generale del teatro – in differenti contesti socio-culturali, oltre a promuovere il benessere psico-fisico dell'individuo alimentando il processo di *empowerment*, rappresenta una condizione imprescindibile nella prospettiva di un ampliamento della partecipazione culturale.

L'indagine

L'indagine sul pubblico dell'edizione 2018 di Torinodanza rappresenta la fase iniziale di un progetto di ricerca,¹² promosso dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino e realizzato in collaborazione con la direzione del festival e il Teatro Stabile, che ha come obiettivo lo sviluppo e la definizione di un modello di *audience engagement* nell'ambito dello spettacolo professionale di danza dal vivo. Ai fini dell'indagine è stato elaborato e sperimentato un questionario di valutazione semplice (Figg. 1-2), prevalentemente a risposte chiuse, somministrato al pubblico prima dell'inizio degli spettacoli e raccolto al termine. Il campionamento è stato di carattere accidentale e non probabilistico, basato infatti sull'adesione volontaria degli spettatori al questionario.¹³

¹¹ Cfr. Alessandra Rossi Ghiglione, Rita Maria Fabris, Alberto Pagliarino (a cura di), *A Social Community Theatre Project. Methodology and Evaluation*, Franco Angeli, Milano 2019.

¹² Il progetto di ricerca dal titolo *Il ruolo dell'audience engagement nella gestione e programmazione dell'offerta coreica* è stato condotto da chi scrive grazie a un assegno di ricerca annuale attivato dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino con il co-finanziamento del Teatro Stabile di Torino (Supervisione scientifica: Prof. Antonio Pizzo e Prof. Alessandro Pontremoli. Unità di ricerca: Dott.ssa Rita Maria Fabris e Dott. Emanuele Giannasca).

¹³ Il questionario di valutazione rappresenta oggi uno degli strumenti utilizzati nei processi di valutazione dello spettacolo. Il DM 1 luglio 2014 per il triennio 2015-2017 e il successivo DM 27 luglio 2017 per il triennio 2018-2020 hanno significato una novità decisiva nel panorama dello spettacolo. Cfr. Alessandro Pontremoli, Gerarda Ventura (a cura di), *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019, pp. 45-57. In particolare, tra le novità introdotte come parametri di valutazione, si segnala la qualità indicizzata relativa alla capacità di raggiungere obiettivi che possono essere tradotti in termini quantitativi. Nello specifico con le modifiche introdotte nel 2017 viene richiesto ai soggetti che hanno presentato domanda di indicare gli obiettivi quali-quantitativi prefissati e soprattutto le modalità di monitoraggio

24. Tristezza 0 1 2 3 4 5

25. Quanto hai compreso lo spettacolo? 0 1 2 3 4 5

26. I materiali forniti dal Festival quanto sono stati utili alla comprensione dello spettacolo? 0 1 2 3 4 5

27. Quali di queste affermazioni ritieni che descrivano la tua relazione con lo spettacolo?

Ho incrementato le mie conoscenze Ne ho apprezzato l'esecuzione
 Ne ho condiviso le tematiche Ha suscitato riflessioni

28. In che misura lo spettacolo ha risposto alle tue aspettative? 0 1 2 3 4 5

29. Lo rivedresti? 0 1 2 3 4 5

30. Lo consiglieresti a qualcuno? 0 1 2 3 4 5

31. È valsa la pena venire a teatro questa sera? 0 1 2 3 4 5

32. Ulteriori commenti e/o considerazioni

Trattamento dei dati
 I dati raccolti, in modo assolutamente anonimo, saranno registrati, elaborati, gestiti e archiviati in forma cartacea, automatizzata e informatizzata per le esclusive finalità connesse alla ricerca. I dati, in forma aggregata, saranno soggetti a elaborazione statistica, inseriti in pubblicazioni, disseminati in congressi, convegni e seminari scientifici.

33. Età _____ 34. Città di residenza _____

35. Genere Donna Uomo Altro

36. Hai qualche forma di disabilità? Sì No

37. Titolo di studio

Diploma scuola media inferiore Laurea
 Diploma scuola media superiore Titolo *post-lauream*

38. Occupazione

Artista Docente Pensionato/a
 Dipendente privato Inoccupato/a Studente/ssa
 Dipendente pubblico Libero professionista Altro (specificare)
 Dirigente/Imprenditore Operatore culturale
 Operatore sociale

39. Che tipologia di biglietto hai acquistato?

Biglietto Intero Abbonamento a 10 spettacoli
 Biglietto Ridotto Abbonamento Under 35
 Biglietto Under 35 Abbonamento Teatro e danza
 Biglietto Under 14

Abbonamento a 3 spettacoli
 Abbonamento a 6 spettacoli

Fig. 2

La ricerca ha avuto quali obiettivi esplorativi, da un lato la definizione del profilo e le caratteristiche del pubblico, dall'altro il gradimento degli spettatori espresso in termini di impatto emotivo e cognitivo a seguito delle singole rappresentazioni.

Nello specifico è stata condotta un'indagine socio-demografica, volta a tracciare il profilo dello spettatore secondo indicatori essenziali quali l'età, il genere, l'eventuale disabilità, la residenza, il titolo di studio e l'occupazione, e un'indagine decisionale-motivazionale, orientata a individuare sia gli interessi culturali dello spettatore, sia ciò che negli studi di marketing è definito come processo decisionale del consumatore.¹⁴ In quest'area di indagine sono state altresì investigate le modalità e i diversi canali di reperimento delle informazioni.

Accanto a un inquadramento del profilo socio-demografico dello spettatore, nella valutazione del pubblico assume, tuttavia, una maggiore rilevanza, come osserva Michele Trimarchi,¹⁵ l'esperienza emotiva e cognitiva del pubblico che determina il livello di gradimento riferito alle proposte della programmazione. L'indagine sul gradimento, sebbene fondamentale nella prospettiva di valutare la qualità di un prodotto culturale, appare però inevitabilmente condizionata dalla soggettività dell'interpretazione e del giudizio del pubblico.¹⁶ L'esperienza che il pubblico fa nella fruizione della performance è un'esperienza di carattere estetico. L'agire performativo lascia, infatti, delle tracce negli spettatori che possono essere misurate in riferimento alle risposte presentate agli stimoli di una rappresentazione. Si tratta di ciò che è stato definito «hedonic response»¹⁷ ovvero un «combined response from the emotions, senses, imagination, and intellect».¹⁸ Nel caso dell'arte della

e autovalutazione. In questa prospettiva il questionario di valutazione appare una delle strategie più diffuse per quanto concerne gli obiettivi relativi al pubblico. Cfr. Annalisa Luise, *FUS: un sostegno per lo spettacolo e la danza. Il triennio 2018-2020: novità introdotte e riscontri pratici nel settore coreutico*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici, relatore Prof. Alessandro Pontremoli, a.a. 2018-19, pp. 28-44.

¹⁴ La conoscenza dei bisogni culturali unitamente all'analisi dei dati economici di spesa sono elementi fondamentali in qualsiasi processo di studio sul pubblico e sui processi di costruzione culturale dell'industria dello spettacolo. L'istituzione nel 1985 del Fondo Unico per lo Spettacolo e contemporaneamente dell'Osservatorio dello Spettacolo come organo di monitoraggio hanno inevitabilmente incrementato la diffusione di indagini sul pubblico della cultura. Si tratta di indagini che analizzano il pubblico principalmente in termini quantitativi relativi alle condizioni di accesso allo spettacolo. Cfr. Fabiana Sciarelli, Walter Tortorella, *Il pubblico del teatro in Italia* cit., p. 21.

¹⁵ Michele Trimarchi, *Urbs et Civitas: una mappa della cultura*, in Francesco De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura* cit., pp. 141-154.

¹⁶ Cfr. Fabiana Sciarelli, Walter Tortorella, *Il pubblico del teatro in Italia* cit., p. 49.

¹⁷ Elizabeth C. Hirschman, Morris B. Holbrook, *Hedonic Consumption: Emerging Concepts, Methods and Propositions*, «Journal of Marketing», vol. 46, n. 3, (1982), p. 93.

¹⁸ Chiara Santoro, Gabriele Troilo, *The Drivers of Hedonic Consumption Experience: a Semiotic Analysis of Rock Concerts*, in Antonella Caru, Bernard Cova (a cura di), *Consuming Experience*, Routledge, New York 2007, p. 109.

danza l'esperienza del pubblico, come ha dimostrato uno studio,¹⁹ appare condizionata da tre aspetti principali (*dynamism*, *exceptionality* e *affective evaluation*) che determinano la relazione tra spettatore e danzatore. A partire infatti dai processi di *mirroring* e *embodiement*²⁰ lo spettatore è in grado di leggere l'opera danzata nei suoi elementi essenziali (il movimento), di riconoscerne i tratti di eccezionalità che fanno dell'opera stessa qualcosa di extra-ordinario e di identificare una serie di emozioni che accompagnano la fruizione della performance. Una valutazione più che mai oggettiva delle emozioni suscitate può tenere conto innanzitutto delle reazioni fisiche generate da tali emozioni durante la performance²¹ o della rielaborazione mediata delle stesse in un momento successivo alla fruizione. Il primo caso consente un'analisi più oggettiva, ma richiede costose strumentazioni tecniche e al tempo stesso riduce inevitabilmente il campione di indagine; il secondo caso, invece, comporta un'analisi meno dettagliata, ma indubbiamente di più facile attuazione attraverso la somministrazione di questionari di valutazione sull'impatto emotivo. È il caso della presente ricerca i cui questionari, al fine di poter rendere il più oggettiva possibile tale valutazione, hanno compreso accanto a domande di carattere generale sull'impatto emotivo, la selezione di una serie di emozioni che riassumono l'esperienza e evidenziano il grado di coinvolgimento del pubblico. Si tratta di un ampio *range* di stati emotivi che ha tenuto conto anche di quelli che Paul J. Silvia ha definito «unusual aesthetic responses»,²² ipotizzando nella selezione anche risposte di carattere negativo. Nell'impostazione delle domande all'interno dei questionari, dunque, sono stati individuati diciassette tipi di emozioni, facendo riferimento al *GENeva Multimodal Emotion Portrayals (GEMEP)*.²³ Si tratta delle

¹⁹ Maja Vukadinović, Slobodan Marković, *Aesthetic experience of dance performances*, «Psihologija», 45 (1), (2011), pp. 23-41.

²⁰ Cfr. Andrea Zardi, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore* cit.; Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in Francesca Bortoletti (a cura di), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, n. monografico di «Culture Teatrali», 16 (2007), pp. 13-37.

²¹ Alcuni di questi sistemi tengono conto nella valutazione di reazioni fisiche come il movimento delle pupille (cfr. Catherine Stevens, Renee Glass, Emery Schubert, Johnson Chen, Heather Winkler, *Methods for Measuring Audience Reactions*, atti del convegno «International Conference on Music Communication Science», Sydney 5-7 dicembre 2007, pp. 155-158) o le risposte galvaniche della pelle (cfr. Celine Latulipe, Erin A. Carroll, Danielle Lottridge, *Love, hate, arousal and engagement: exploring audience responses to performing arts*, atti del convegno «ACM CHI Conference on Human Factors in Computing Systems», Vancouver, 7-12 maggio 2011, pp. 1845-1854).

²² Paul J. Silvia, *Looking past pleasure: Anger, confusion, disgust, surprise, and other unusual aesthetic emotions*, «Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts», 3,1 (2009), pp. 48-51.

²³ Si tratta di un modello, elaborato da Klaus Scherer e Tanja Bänziger dell'Università di Ginevra, che raccoglie registrazioni audio e video in cui dieci attori ritraggono, attraverso diversi contenuti verbali e differenti modi di espressione, una serie di stati affettivi. Cfr. Tanja Bänziger, Marcello Mortillaro, Klaus R. Scherer, *Introducing the Geneva Multimodal Emotion Portrayal (GEMEP) corpus*, in Klaus.

POSITIVO – ALTO GRADO ECCITAZIONE	POSITIVO – BASSO GRADO ECCITAZIONE
<i>Davverimento</i>	<i>Sollievo</i>
<i>Orogoglio</i>	<i>Interesse</i>
<i>Gioia</i>	<i>Piacere</i>
NEGATIVO – ALTO GRADO ECCITAZIONE	NEGATIVO – BASSO GRADO ECCITAZIONE
<i>Rabbia</i>	<i>Irritazione</i>
<i>Panico</i>	<i>Ansia</i>
<i>Disperazione</i>	<i>Tristezza</i>

Tab. 1

dodici emozioni più frequenti in letteratura che all'interno di questo modello (Tab. 1) vengono raggruppate attorno ad un asse positivo/negativo, a seconda dell'elevato o basso grado di eccitazione, al fine di poter segnalare anche le sfumature più sottili nell'ambito di una stessa famiglia emozionale.

A queste dodici emozioni ve ne sono state aggiunte altre cinque (*ammirazione, disprezzo, disgusto, sorpresa e tenerezza*) che completano l'analisi dell'impatto emotivo dello spettacolo. Il coinvolgimento dello spettatore è stato preso in esame tenendo conto di una scala di valore da 0 a 5 inserita a fianco di ciascuna emozione entro cui i rispondenti hanno avuto la possibilità di indicarvi il grado di intensità di ogni stato emotivo presentato.²⁴

L'*hedonic response*, oltre a una reazione di carattere emozionale, rappresenta un processo di *empowerment* creativo, culturale, estetico, ma soprattutto intellettuale. A tal proposito Alan S. Brown e Jennifer L. Novak-Leonard²⁵ hanno individuato l'*Art as a Means of Learning & Thinking* come uno degli gli indicatori dell'impatto estetico dell'arte²⁶ che consiste più precisamente nel «heighted cognitive state resulting from being provoked or challenged by an idea or message transmitted through the art».²⁷ Accanto all'impatto emotivo, dunque, l'esperienza della fruizione estetica ne implica uno – consapevole o meno – di carattere cognitivo, che consiste nella rielaborazione critica di tale esperienza e nella comprensione dell'eventuale messaggio o tematica veicolati all'interno della performance. Al fine

R. Scherer, Tanja Bänziger, Etienne B. Roesch (a cura di), *Blueprint for affective computing. A sourcebook*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 271-294.

²⁴ Uno strumento analogo per la valutazione delle emozioni è AESTHEMOS, contenente uno spettro di 21 emozioni che caratterizzano l'esperienza estetica. Cfr. Ines Schindler, Georg Hosoya, Winfried Menninghaus, Ursula Beermann, Valentin Wagner, Michael Eid, Klaus R. Scherer, *Measuring aesthetic emotions: A review of the literature and a new assessment tool*, «PLOS ONE», 12, 6 (2017), pp. 1-45.

²⁵ Cfr. Alan S. Brown, Jennifer L. Novak-Leonard, *Measuring the intrinsic impacts of arts attendance*, «Cultural Trends», 22, 3-4 (2013), pp. 223-233.

²⁶ Gli altri indicatori individuati sono: *Art as a Means of Feeling*, *Art as a Means of Social Bonding & Bridging* e *Art as a Means of Aesthetic Development & Creative Stimulation*, ivi, pp. 227-228.

²⁷ Ivi, p. 228.

di poter valutare anche questo tipo di impatto sono state introdotte all'interno del questionario alcune domande specifiche quali: *Quanto hai compreso lo spettacolo?* e *Quali di queste affermazioni ritieni che descrivano la tua relazione con lo spettacolo?*²⁸ Oltre a queste domande, ne sono state inserite altre che sollecitano la rielaborazione critica dell'esperienza: *in che misura lo spettacolo ha risposto alle tue aspettative? Lo rivedresti? Lo consiglieresti a qualcuno? È valsa la pena venire a teatro questa sera?*

Il festival

Nel 1987, per volere dell'Assessorato alla Cultura della Città di Torino, nasceva il Centro per la Danza, Documentazione e Ricerca e in seno a questa iniziativa prendeva il via, nella cornice del Parco Rignon della Villa Amoretti, il festival internazionale Torinodanza. Un festival che, sin dalla prima edizione aperta dalla compagnia dell'americano Mark Morris, ha saputo tener fede alla vocazione di vetrina internazionale con uno sguardo sempre attento alle novità e, soprattutto, alla «qualità nella diversità».²⁹ Oggi più che mai i festival di danza rappresentano gli spazi in cui è possibile dar voce e corpo alla coreografia contemporanea e, in questa prospettiva, assume un ruolo decisivo la figura del direttore artistico³⁰ in grado con le sue scelte di sigillare attraverso una peculiare cifra stilistica lo sguardo coreico sulla scena coeva. Si tratta di scelte che, oltre tracciare una precisa linea estetica e drammaturgica, trasformano i festival in dispositivi di potere all'interno dell'industria coreica.³¹

L'edizione 2018 del festival è segnata da un cambio al vertice che ha visto Gigi Cristoforetti, alla guida della manifestazione dal 2002, passare simbolicamente il testimone ad Anna Cremonini.³² In continuità con l'impostazione precedente,

²⁸ Quest'ultima domanda prevedeva la scelta delle seguenti risposte: *ho incrementato le mie conoscenze; ne ho apprezzato l'esecuzione; ne ho condiviso le tematiche; ha suscitato riflessioni.*

²⁹ Vittoria Doglio, Elisa Vaccarino (a cura di), *Dieci Anni con Torinodanza*, Publinsitesi, Torino 1996, p. 6.

³⁰ Cfr. Alessandro Pontremoli, Gerarda Ventura (a cura di), *La danza: organizzare per creare* cit., pp. 35-36.

³¹ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La Danza 2.0* cit., p. 13.

³² Anna Cremonini intraprende l'attività di organizzatrice presso il Teatro Due di Parma e in seguito ricopre per quattro edizioni il ruolo di assistente al direttore artistico della Biennale di Venezia. Successivamente ha collaborato con il Teatro Mercadante di Napoli e in seguito con il Festival della Fondazione Musica per Roma presso l'Auditorium Parco della Musica di Roma, dove si è occupata, tra le altre attività, dell'organizzazione e produzione di Equilibrio, festival della nuova danza e del Festival Internazionale di Villa Adriana. Da Luglio 2014 a Marzo 2017 è stata nominata dal Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, Presidente della Commissione responsabile della valutazione qualitativa e la selezione dei progetti oggetto di finanziamento e la definizione dei contributi a valere sul FUS per il settore Danza. Ha collaborato con il Teatro dell'Opera di Roma per la produzione del festival FFF- Fast Forward Festival e la realizzazione del Progetto OperaCamion. Dal 2018 è alla direzione del festival Torinodanza.

Cremonini approfondisce nella sua direzione artistica il dialogo e l'incontro con culture diverse e con coloro che di tali culture si fanno messaggeri attraverso il linguaggio universale della danza. Al centro della scena vi è l'uomo contemporaneo nella sua condizione esistenziale di cui l'arte coreica riesce a cogliere ogni tipo di sfumatura, affrontando le problematiche che contraddistinguono la nostra epoca. Non stupisce che la direzione del festival abbia instaurato una collaborazione triennale con Sidi Larbi Cherkaoui, individuando per l'appunto nell'artista belga – afferma Cremonini – «il coreografo che forse sa meglio coniugare i temi dell'identità e del multiculturalismo con un gesto universale, sofisticato ed elegante».³³ Proprio a Cherkaoui viene affidato il compito di aprire l'edizione 2018 con il dittico *Noetic e Icon*, spettacoli prodotti dalla GöteborgsOperans Danskompani e realizzati in collaborazione con l'artista visivo Antony Gormley, che rappresentano coreograficamente due aspetti significativi del vivere quotidiano: il primo descrive metaforicamente, attraverso l'utilizzo scenografico di lunghe aste flessibili in carbonio, l'ordine matematico e geometrico sotteso alle relazioni umane; nel secondo, invece, la costruzione coreografica è incentrata attorno al materiale della creta che sulla scena dà forma e distrugge sculture, analogamente all'atto poetico che ha contraddistinto gli uomini nella creazione e distruzione di idoli, sempre diversi, nel corso dei tempi.

Il secondo spettacolo di questa edizione è stato *Famille Choisie* prodotto dalla compagnia Carré Curieux che ha portato all'interno di un tendone da circo, allestito nel cortile della Reggia di Venaria, una visione onirica del mondo, costellata da divertenti acrobazie e giocolerie di quattro ragazzi che nella volontà di unirsi e dar vita a una compagnia, si sono “scelti”, per l'appunto, come famiglia. È seguito poi lo spettacolo *Bach Project*, frutto della collaborazione tra Torinodanza, Fondazione Nazionale della Danza/Aterballetto, MITO Settembre Musica, Festival MilanOltre e Les Halles de Schaerbeek e dedicato al compositore Johann Sebastian Bach. La coproduzione ha visto in scena la compagnia Aterballetto nella cornice storica del Teatro Carignano con una celebre coreografia di Jiří Kylián, *Sarabande*, unitamente alla nuova creazione, *Domus Aurea*, realizzata dal giovane Diego Tortelli.

Lo spettacolo *ERODIADE-Fame di Vento (1993-2017)*, ispirato al poema *Hérodiade* di Stéphane Mallarmé, rappresenta, invece, uno degli esiti performativi del progetto *RIC.CI-Reconstruction Italian Contemporary Choreography Anni '80-'90*, ideato e diretto dal critico di danza Marinella Guatterini, che, nella prospettiva di riproporre opere del passato, riprende la creazione del 1993 nata dalla collaborazione tra la coreografa Julie Ann Anzillotti e l'artista Alighiero Boetti. Di grande impatto visivo è stato poi lo spettacolo *The*

³³ Sergio Trombetta, *A Torino il meglio della coreografia europea. Così la danza racconta il nostro mondo*, «La Stampa», 10 settembre 2018, p. 27.

Great Tamer dell'artista greco Dimitris Papaioannou, celebre per la capacità di costruire rappresentazioni plastiche dalla forte valenza simbolica, come nel caso di quella presentata a Torinodanza, ispirata al mito di Persefone e incentrata sul Tempo "grande domatore" delle illusioni.

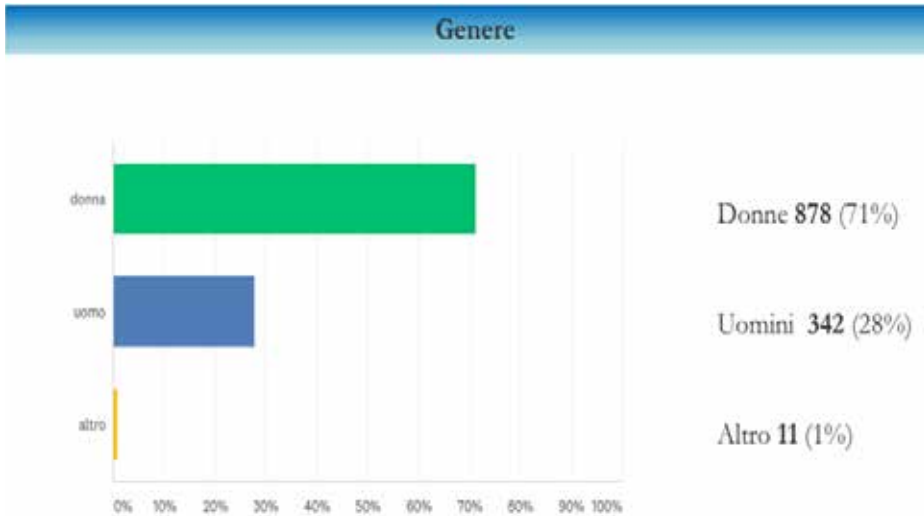
Alla giovane artista israeliana Sharon Eyal, che dopo aver militato nelle fila della Batsheva Dance Company ha intrapreso una brillante carriera coreografica internazionale, sono dedicati due spettacoli di questa edizione, contraddistinti entrambi da un lirismo appassionato. Si tratta di *OCD Love* e del suo naturale proseguimento *Love Chapter 2* in cui la tecnica ricercata della Eyal esplora temi profondi come il dolore, la perdita e il vuoto emozionale che caratterizzano spesso la fine di una storia d'amore. La compagnia Back Pocket, quindi, ha riportato il pubblico del festival in un mondo immaginario e illusorio con lo spettacolo *La Vrille du Chat* in cui l'esplorazione coreografica tenta di saggiare i limiti e le potenzialità di corpi atletici, esposti sulla scena come in un cartone animato. Lo spettacolo *Tango Glaciale Reloaded (1982-2018)*, anch'esso realizzato nell'ambito del progetto *RIC. CI*, presenta la ripresa di un'opera del teatro sperimentale degli anni Ottanta, creata da Mario Martone con il gruppo Falso Movimento, che esibisce l'attraversamento performativo dei tre protagonisti in tutti gli spazi di una casa immaginaria in un allestimento scenico dalla forte impronta pop.

La Compagnia Zappalà Danza ha presentato la ripresa dello spettacolo *La sfocatura dei corpi*, intitolata ora *Romeo e Giulietta 1.1* e dedicata alla tragica storia d'amore dei giovani veronesi che diventa, nella creazione di Roberto Zappalà, un dispositivo di analisi e messa fuoco del rapporto amoroso e delle dinamiche relazionali che intercorrono tra gli amanti e tra essi e il mondo. Ai temi dell'esilio, del confine e dello sradicamento dalla patria, è dedicato, infine, il lavoro intitolato *Du Désir D'horizons* di Salia Sanou che, a partire dall'esperienza di danza nei campi profughi del Burundi e del Burkina Faso, traduce in coreografia suggestioni significative della migrazione africana.

A concludere l'edizione del 2018 del festival è stato lo spettacolo *Requiem puor L.* interpretazione del *Requiem* di Mozart proposta da Alain Platel che, sul riadattamento musicale di Fabrizio Cassol per un complesso di musicisti africani, affronta il tema della morte offerto in scena come una sorta di rito. La paura dell'oscuro e dell'ignoto legata alla morte è resa nella sua forza e nella sua intensità dalla proiezione di un video che, accompagnando tutta la durata della performance, ritrae gli ultimi istanti di vita di una donna.

Il ventaglio delle proposte artistiche offerto da questa edizione del festival³⁴ (in

³⁴ Completano l'offerta coreica dell'edizione 2018 del festival tre performance inserite in *VERTIGINE*, progetto di produzione internazionale che ha visto coinvolti tre artisti, la danzatrice/acrobata francese Chloé Moglia, i coreografi italiani Michele Di Stefano con la sua compagnia MK e Marco D'Agostin con i rispettivi spettacoli *La Spire*, *Parete Nord* e *First Love*. Questi spettacoli rappresentano il



Graf. 1

continuazione anche con quelle precedenti) rappresenta chiaramente l'estensione estetico-territoriale della danza contemporanea dei nostri tempi teorizzata da Alessandro Pontremoli.³⁵ Molti degli spettacoli proposti infatti affondano le proprie radici in quella che è stata definita una terra di mezzo caratterizzata da «l'eclettismo degli stili e delle tecniche, che non stravolge tuttavia i linguaggi e i sistemi di movimento che provengono dal primo paesaggio e dalla tradizione storica della danza».³⁶ Ne sono un esempio, da un lato l'eclettismo coreografico delle produzioni di Cherkaoui, la cui danza caratterizzata da un'intensa fisicità accoglie tecniche e stili spesso differenti, o, dall'altro, il lavoro delle compagnie Carré Curieux e Back Pocket che traducono in gesto coreografico elementi circensi e di giocoleria.

Si tratta, dunque, di un'edizione capace di sconfinare sia nella direzione del

risultato del lavoro svolto sui territori di montagna fra Torino e Chambéry nell'ambito del progetto triennale transfrontaliero sostenuto dal programma europeo ALCOTRA (Alpi Latine Cooperazione Transfrontaliera), *Corpo Links Cluster*, che ha coinvolto Espace Malraux □ scène nationale de Chambéry et de la Savoie (capofila), Torinodanza festival / Teatro Stabile di Torino □ Teatro Nazionale, Associazione Dislivelli di Torino e Université Savoie Mont Blanc. I tre coreografi sono accomunati nella pratica coreografica dal tentativo di mettere in relazione le discipline sportive con quelle artistiche, attraverso il racconto della montagna, intesa come luogo di sperimentazione, tra innovazione e tradizione, entro cui il corpo danzante mette alla prova nella pratica performativa i propri limiti. Il rilevamento sul pubblico dei tre spettacoli è stato oggetto di un'analisi dedicata esclusivamente al progetto *VERTIGINE* di cui si dà brevemente conto alla *nota* n. 40.

³⁵ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La Danza 2.0* cit., pp. 102-119.

³⁶ Ivi, p. 105.



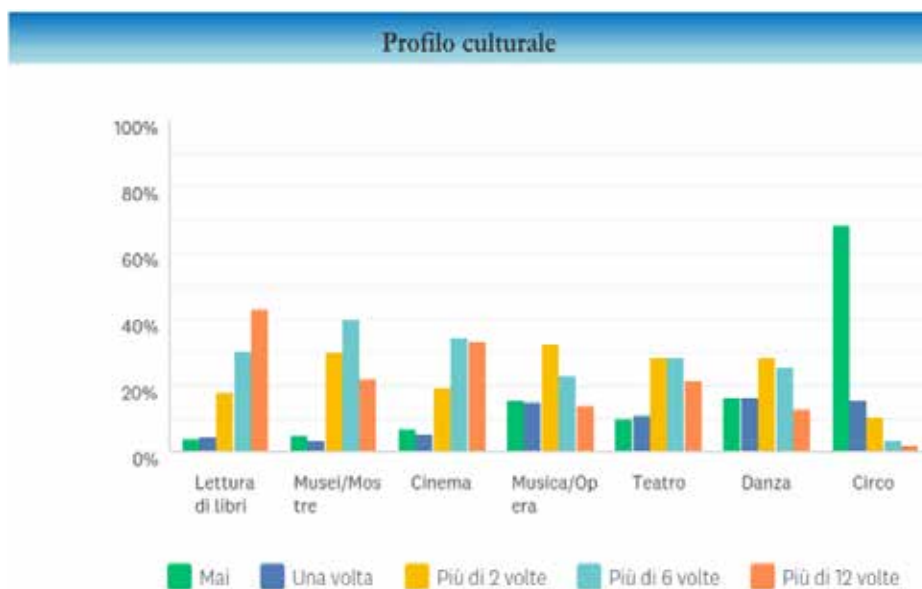
Graf. 2

primo paesaggio, mantenendo vivo lo sguardo verso la storia della danza contemporanea italiana, come nel caso degli spettacoli realizzati in collaborazione con il progetto *RIC.CI*, sia nella direzione di un meno definito terzo paesaggio dove l'arte coreica sapientemente si fonde e si amalgama in un fare performativo multiforme e multilinguistico come nel caso delle opere visionarie di Papaioannou. Tale varietà di proposte coreografiche, di visioni estetiche e di codici performativi rappresenta uno stimolo significativo per la definizione di azioni di intervento che, in virtù di una siffatta molteplicità, possono raggiungere e coinvolgere un'ampia gamma di spettatori.

I risultati dell'indagine

Gli spettatori totali al festival sono stati 10.986 e tra questi 1245 hanno partecipato volontariamente all'indagine. Tutti i rispondenti hanno avuto l'opportunità di aderire al questionario anche in modalità telematica.³⁷ Sebbene l'adesione all'indagine, pari all'11,33% dei partecipanti, appaia relativamente bassa, i dati sono in ogni caso rilevanti per una mappatura del pubblico di questa edizione del festival. Dall'indagine emerge una maggioranza di donne (878) rispetto agli uomini (342) a cui si aggiungono 11 persone che hanno indicato *Altro* come genere (Graf. 1). L'età

³⁷ Sul sito ufficiale del festival era presente un link che rimandava alla compilazione del questionario e allo stesso tempo ciascuna copia cartacea riportava un QR CODE per permettere agli spettatori di rispondere al questionario direttamente dal proprio smartphone. L'adesione è stata tuttavia decisamente bassa: i questionari compilati on-line risultano, infatti, solo 152 su 1245.

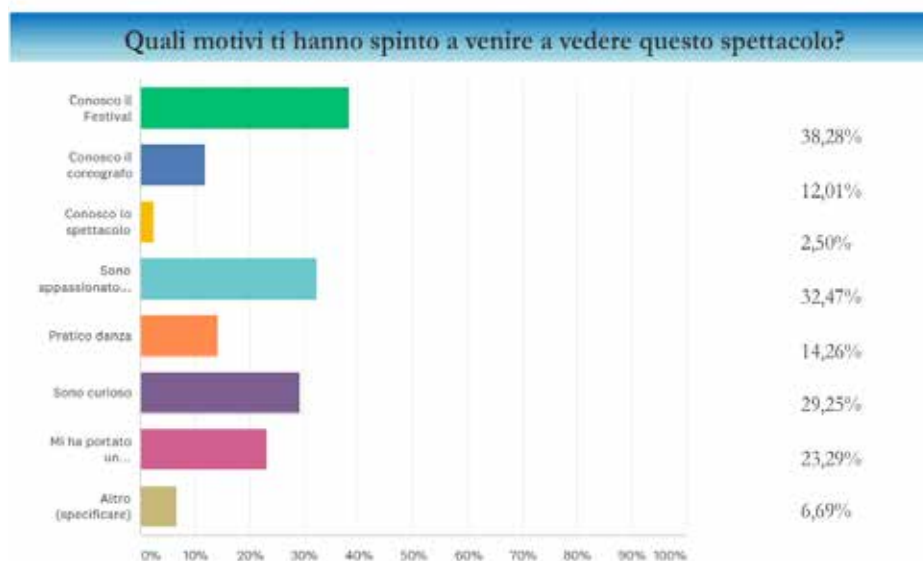


Graf. 3

media degli spettatori è di 48 anni, dato che conferma il problema del ricambio generazionale nella fruizione dello spettacolo dal vivo, nonostante la programmazione del festival sia alquanto attenta alla domanda artistico-culturale di un pubblico giovanile. Tra i rispondenti, solo 27 persone hanno affermato di avere una forma di disabilità (Graf. 1). Per quanto riguarda l'area geografica di appartenenza oltre la metà dei rispondenti (773) ha dichiarato di essere residente a Torino.

I dati sul processo di acquisto dimostrano che 501 persone hanno comprato un Biglietto Intero, mentre 205 uno Ridotto. Sono invece 82 gli spettatori che hanno dichiarato di possedere un Biglietto Under 35 e 5 un Biglietto Under 14. Sono 122 gli spettatori che rispondono di aver sottoscritto un Abbonamento a 3 spettacoli, 159, invece, uno a 6 spettacoli e 43 uno a 10 spettacoli. L'Abbonamento Under 35 risulta acquistato da 15 persone tra i rispondenti, mentre quello Teatro e danza da 38. Infine, 58 persone hanno risposto *Altro* (si tratta sostanzialmente di biglietti omaggio) e 18 hanno invece omesso la risposta a questa domanda.

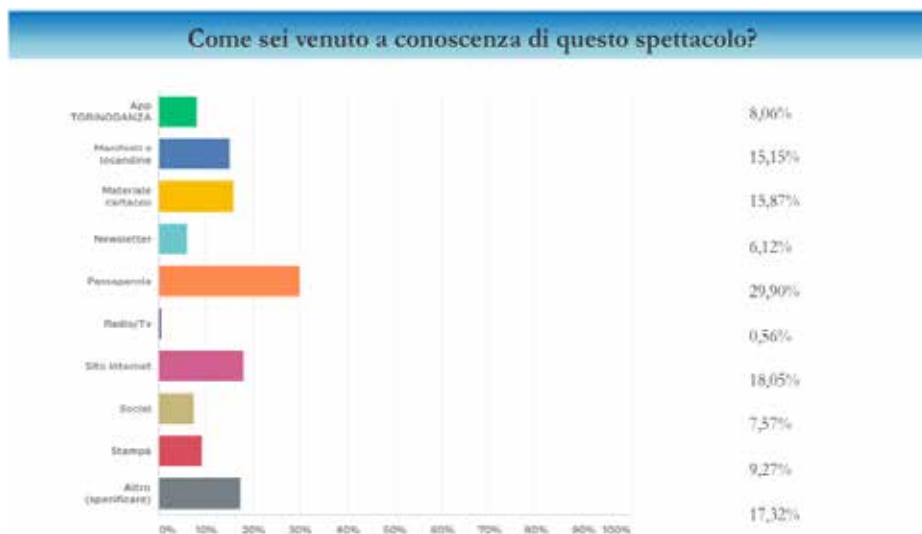
L'analisi relativa alla scolarizzazione del pubblico rileva un alto grado di istruzione tra i rispondenti: il 48,89% dichiara di avere una laurea e il 17,77% un titolo post-lauream. Tra gli spettatori restanti, 341 (27,93%) dichiarano di possedere un diploma di scuola media superiore e solamente 66 (5,41%) uno di scuola media inferiore; 23 hanno omesso la risposta (Graf. 2). Dal punto di vista occupazionale lo spettro delle professioni indicate dai rispondenti è assai variegato: si riscontra una



Graf. 4

prevalenza di dipendenti privati (17,01%), pensionati (14,89%) e liberi professionisti (13,59%). Solamente 15 persone hanno omesso la risposta a questa domanda.

Per quanto concerne il consumo culturale del campione di spettatori che ha risposto ai questionari si registra una discreta attività culturale (Graf. 3). L'affluenza ai Musei o alle Sale Cinematografiche appare maggiore rispetto a quella dello spettacolo dal vivo. Si evidenzia, infatti, una bassa frequenza del consumo dello spettacolo coreico: la maggior parte dei rispondenti (28,61%) dichiara di aver seguito più di due volte nell'ultimo anno un'attività di danza, mentre il 25,26% afferma di averlo fatto più di 6 volte. Solo il 12,96% si dichiara assiduo frequentatore dello spettacolo coreico. L'indagine, volta a tracciare la motivazione di consumo e nello specifico le ragioni di una determinata selezione all'interno dell'offerta del festival (Graf. 4), dimostra come la conoscenza del festival (38,28%) rappresenti la principale motivazione che conferma il suo radicamento culturale sul territorio. Altro motivo di consumo è la passione coltivata dagli spettatori per l'arte della danza: il 32,47% dei rispondenti si dichiara infatti appassionato di danza. Il 29,25% sostiene di avere scelto lo spettacolo perché incuriosito, mentre una discreta parte (23,29%) afferma di aver accompagnato un amico o un familiare. Decisamente più bassi i valori percentuali delle motivazioni che riguardano la conoscenza di un coreografo (12,01%) o di un determinato spettacolo (2,50%). Per quanto riguarda le modalità di reperimento delle informazioni attraverso i mezzi di comunicazione (Graf. 5), la maggior parte dei rispondenti (29,90%) afferma di essere venuta a



Graf. 5

conoscenza dello spettacolo attraverso il passaparola. Discreto appare invece il reperimento delle informazioni attraverso il sito internet (18,05%) o attraverso il materiale cartaceo (15,87%) predisposto dall'organizzazione. Un discorso analogo vale per le informazioni reperite da manifesti e locandine (15,15%). Decisamente poco efficace in termini di comunicazione risulta essere il canale radio-televisivo (0,56%).

Il cuore di questa ricerca è rappresentato, tuttavia, dalla valutazione dell'impatto – emotivo e cognitivo – che gli spettacoli hanno avuto sul pubblico. Al fine di offrirne un quadro sintetico e comparativo, si è scelto di riassumere in questa sede i principali dati raccolti e di proporli all'interno di una tabella riepilogativa (Tab. 2) che ne permetta una facile e immediata lettura.³⁸ Sono state pertanto individuate all'interno del questionario quattro domande esemplificative (*Quanto ti è piaciuto? Quanto ti ha coinvolto? Quanto l'hai compreso? Lo rivedresti?*) le cui risposte, espresse in una scala di valore che va da 1 a 10, consentono efficacemente di mettere a confronto tra loro le valutazioni dei singoli spettacoli del festival. L'indagine specifica sull'impatto emotivo viene riassunta riportando, invece, le tre emozioni,

³⁸ Tale scelta permette di poter visualizzare l'andamento generale del festival in termini di gradimento, attraverso un'immediata comparazione dei dati riferiti a ciascun spettacolo. La ricerca ha previsto, inoltre, un'indagine più approfondita sulla ricezione di quattro spettacoli, selezionati in collaborazione con la direzione del festival, i cui risultati saranno analizzati e confrontati, sia con la visione proposta dalla critica specialistica, sia con gli studi di danza relativi alle correnti estetiche di riferimento. Gli esiti di questa indagine saranno oggetto di una prossima pubblicazione.

TITOLO SPETTACOLO	Adesione al questionario	Quanto è il piacere?	Quanto ti ha entusiasmato?	Quanto l'hai compreso?	Lo ritorni?	Emozioni più ricorrenti
Noetic	5,76%	6	5	3	4	AMMIRAZIONE - INTERESSE - BENESSERE
Icon	6,07%	7	6	4	4	INTERESSE - AMMIRAZIONE - SORPRESA
Famille Choise	20,04%	7	7	4	4	DIVERTIMENTO - GIOIA - AMMIRAZIONE
SARABANDE / Bach Project	18,10%	8	8	5	5	INTERESSE - AMMIRAZIONE - ANGOSCIA
DOMUS AUREA / Bach Project	8,32%	7	7	2	5	AMMIRAZIONE - INTERESSE - SORPRESA
ERODIADÉ - Fatti di Vento (1993 - 2017)	14,36%	2	2	2	2	INTERESSE - AMMIRAZIONE - SORPRESA
The Great Taster	2,11%	7	7	3	4	SORPRESA - AMMIRAZIONE - INTERESSE
OCD Love	8,94%	6	6	5	4	AMMIRAZIONE - INTERESSE - SORPRESA
Love Chapter 2	7,32%	8	8	4	4	AMMIRAZIONE - INTERESSE - GIOIA
La Vieille du Chat	11,20%	7	8	4	4	AMMIRAZIONE - DIVERTIMENTO - INTERESSE
Tango Glaciale Reloaded (1982 - 2018)	18,81%	6	5	3	3	DIVERTIMENTO - INTERESSE - SORPRESA
Romeo e Giulietta 1.1	21,46%	5	5	5	5	AMMIRAZIONE - INTERESSE - TENEREZZA
De Desir D'horizons	14,23%	6	6	3	3	INTERESSE - AMMIRAZIONE - DIVERTIMENTO
Requiem pour L.	19,64%	7	8	4	4	AMMIRAZIONE - INTERESSE - TRISTEZZA

Tab 2

selezionate dall'elenco proposto, che ricorrono più frequentemente e con maggior grado di intensità.

È innanzitutto opportuno premettere che tali valutazioni sono da considerarsi in relazione alla percentuale di adesione al questionario da parte degli spettatori (indicata nella seconda colonna della tabella) che, oltre a variare per ogni singola rappresentazione, appare, come si è visto, nel complesso piuttosto esigua. Nel caso di più repliche di uno stesso spettacolo si è fatto riferimento alla valutazione complessiva dello stesso, sommando i dati raccolti nelle singole rappresentazioni.

Osservando il riepilogo delle informazioni riportate all'interno della tabella, si osserva che la maggior adesione di spettatori all'indagine riguarda, nell'ordine, i seguenti spettacoli: *Romeo e Giulietta 1.1* con il 21,46%, *Famille Choise* con il 20,04%, *Requiem Pour L.* con il 19,64% e *Tango Glaciale Reloaded (1982-2018)* con il 18,51%, mentre si riscontra una minore adesione in occasione degli spettacoli della serata inaugurale del festival, *Noetic* e *Icon*. Questo dato richiede, tuttavia, una riflessione a margine a partire innanzitutto dalla tipologia di pubblico della serata che per ragioni sociali e istituzionali non rispecchia effettivamente il profilo dello spettatore tipo del festival e, per tale motivo, qualsiasi informazione raccolta sarebbe stata effettivamente poco funzionale allo scopo della ricerca. L'evidente poca partecipazione all'indagine degli spettatori di questa serata è giustificata poi, oltre che da motivazioni di carattere logistico (gli ampi spazi del Teatro Regio hanno reso difficoltose e dispersive sia la consegna sia la raccolta dei questionari), anche da altre strettamente connesse all'informazione sull'indagine stessa: il pubblico, trattandosi infatti della prima occasione dell'indagine, non era effettivamente informato a sufficienza sulla stessa. A tal proposito la costante presenza del personale reclutato dall'università e preposto alla distribuzione dei questionari ha

permesso, nel corso dell'intero festival, di instaurare una relazione con una buona parte di spettatori, sollecitando così il loro interesse e favorendo la partecipazione alla rilevazione dei dati.³⁹

Per quanto riguarda il gradimento espresso dagli spettatori, gli spettacoli che hanno raccolto la valutazione più alta (9) sono stati *Famille Choisie*, *DOMUS AUREA / Bach Project*, *The Great Tamer*, *La Vrille du Chat* e *Requiem Pour L.* Tra questi solo *Famille Choisie* e *DOMUS AUREA / Bach Project* hanno riportato una valutazione altrettanto alta, relativa al grado di coinvolgimento del pubblico. Leggermente minore appare invece la valutazione del coinvolgimento emotivo nel caso degli altri spettacoli: 7 per *The Great Tamer*, 8 per *La Vrille du Chat* e per *Requiem pour L.* Tenendo conto, dunque, della parità di punteggio e della differenza percentuale di adesione al questionario, lo spettacolo che ha avuto la maggior percentuale di gradimento risulta essere *Famille Choisie*. Un discorso analogo può essere fatto per gli spettacoli che presentano un basso indice di gradimento: lo spettacolo *ERODIADE-Fame di Vento (1993-2017)* ha ricevuto una valutazione pari a 2 e lo spettacolo *Romeo e Giulietta 1.1* una pari a 3. Anche in questo caso si riscontra una stretta relazione tra gradimento e coinvolgimento emotivo: entrambi gli spettacoli hanno infatti ricevuto in proporzione la stessa valutazione per il coinvolgimento emotivo (2 per *ERODIADE* e 3 per *Romeo e Giulietta 1.1*). In questo caso lo spettacolo che si rivela il meno gradito è *ERODIADE-Fame di Vento (1993-2017)*, anche se la valutazione si riferisce a una percentuale più bassa di spettatori (14,28%) rispetto a quella di *Romeo e Giulietta 1.1* (21,46%) che, come si è visto, ha ottenuto una valutazione poco più alta (3).

Confrontando i dati raccolti nella tabella, appare immediatamente evidente che le valutazioni relative al gradimento e al coinvolgimento degli spettacoli sono strettamente connesse e sembrano procedere, seppure con variabili minime, di pari passo. Nello specifico la valutazione è nella maggior parte dei casi (8 volte su 14) la stessa sia per il gradimento, sia per il coinvolgimento; negli altri casi quella relativa al coinvolgimento emotivo appare proporzionalmente inferiore di un punto rispetto al gradimento.

La quarta colonna della tabella indica l'impatto cognitivo dello spettacolo, ovvero quanto lo spettatore abbia compreso o meno la rappresentazione. A differenza dell'impatto emotivo, quello cognitivo appare nell'insieme relativamente basso: le valutazioni riportate, infatti, non superano il valore 4. La comprensione in

³⁹ Sebbene non si tratti di un caso di questionario somministrato direttamente dall'intervistatore (*face to face*), la presenza di persone coinvolte nella ricerca che illustrava il tipo di indagine e invitava alla compilazione dei questionari è stata fondamentale nell'alimentare l'intensità della relazione tra intervistato e intervistatore che, come giustamente osserva Mario Cardano, favorisce una maggiore cooperazione dei rispondenti all'indagine. A tal proposito si veda Mario Cardano, Fulvia Ortalda, *Metodologia della ricerca psicosociale*, Utet Università, Torino 2017, p. 63.

termini di significato di uno spettacolo o la sua rielaborazione critica non sembrano condizioni determinati nella valutazione di una performance, come si evince anche dalle risposte riportate alla domanda n. 27 (*quali di queste affermazioni ritieni descrivano la tua relazione con lo spettacolo?*). In questo caso la risposta che ricorre con maggior frequenza è stata *ne ho apprezzato l'esecuzione*, mentre quelle meno indicate sono state *ne ho condiviso le tematiche* e *ho incrementato le mie conoscenze*. Dai dati raccolti risulta, tuttavia, che gli spettacoli maggiormente compresi sono stati: *Icon, Famille Choisie, Love Chapter 2, La Vrille du Chat e Requiem Pour L.* (4), mentre quelli compresi in misura minore sono stati *DOMUS AUREA / Bach Project* e *ERODIADE-Fame di Vento (1993-2017)* (2). In merito all'impatto cognitivo degli spettacoli, appare interessante riscontrare una relazione tra l'ultima domanda presa in esame (*lo rivedresti?*) e il grado di comprensione del relativo spettacolo. Se, infatti, la seconda e la terza colonna della tabella sembravano procedere in parallelo, mostrando quindi una relazione tra gradimento e coinvolgimento, anche in questo caso risulta esservi un rapporto tra la comprensione dello spettacolo e la volontà di rivederlo. Le valutazioni raccolte nella quinta colonna sono anch'esse basse ed equivalgono nella maggior parte dei casi (10 su 14) a quelle della quarta. La volontà di rivedere uno spettacolo, pertanto, appare correlata principalmente all'impatto cognitivo e meno a quello emotivo: maggiore sarà l'impatto cognitivo e maggiormente lo spettatore sarà intenzionato a rivedere lo spettacolo. Questo dato dimostra come l'impatto cognitivo possa determinare un radicamento maggiore del festival nel pubblico rispetto a quello emotivo.

L'ultima colonna della tabella riassume in maniera più dettagliata l'impatto emotivo di ciascun spettacolo, indicando le tre emozioni che compaiono con maggior frequenza. Anche in questo caso è opportuno premettere che, in primo luogo, le valutazioni vanno commisurate con la percentuale di adesione degli spettatori ai questionari e, in secondo luogo, che la maggior frequenza di un'emozione non necessariamente corrisponde al grado di intensità della stessa. Si tratta nella maggior parte dei casi di emozioni positive, fatta eccezione per gli spettacoli *SARABANDE / Bach Project*, dove, accanto alle emozioni *interesse* e *ammirazione*, compare anche *l'angoscia* e *Requiem Pour L.*, dove accanto alle emozioni *ammirazione* e *interesse* compare invece la *tristezza*. Tutti gli altri spettacoli sono caratterizzati da emozioni positive che implicano sia una forma di distacco/lontananza dello spettatore nei confronti dell'oggetto come nel caso dell'*ammirazione* e dell'*interesse* e sia un coinvolgimento emotivo maggiore come nel caso di emozioni come *gioia, sorpresa e divertimento*.⁴⁰

⁴⁰ Anche nel caso del rilevamento dati sul pubblico degli spettacoli inseriti nel progetto *VERTIGINE* l'adesione all'indagine appare relativamente bassa (21,63%). I risultati dimostrano una prevalenza di donne tra il pubblico (73,56%) con un alto livello di istruzione (il 45,28% dichiara, infatti, di essere in possesso del titolo di laurea) e in prevalenza impiegata come dipendente privato (22,01%). Il reperimen-

Conclusioni

Questo studio preliminare sul pubblico dell'edizione 2018 del festival Torinodanza ha permesso di definire in primo luogo il profilo dello spettatore medio: si tratta di uno spettatore di genere femminile di circa 48 anni, residente a Torino, il cui livello culturale appare medio-alto (come si evince dagli interessi culturali e dal titolo di istruzione), appassionato di danza (32,47%) e già fruitore del festival (38,26%). In secondo luogo, l'indagine ha prodotto risultati in merito al gradimento della manifestazione da parte del pubblico. La valutazione degli spettacoli risulta nel complesso più che positiva in termini di impatto emotivo, laddove le principali emozioni indicate dai rispondenti sono state *ammirazione*, *interesse* e *sorpresa*; quasi assenti risultano infatti emozioni di carattere negativo, fatta eccezione per gli stati di *angoscia* e di *tristezza*, presenti in minor parte e soprattutto in relazione a determinati spettacoli. Da un punto di vista dell'impatto cognitivo gli spettacoli risultano compresi solo in minor parte e, come si è visto, un impatto cognitivo così basso sembrerebbe aver influito sull'intenzione di rivedere un determinato spettacolo.

I dati raccolti testimoniano, dunque, la ricezione del festival da parte del pubblico e al tempo stesso forniscono strumenti utili a elaborare attraverso dei *focus group* un modello di *audience engagement* e uno di *audience development* in sinergia con i principali *stakeholder* del territorio. Nella prospettiva di meglio implementare tale modello si è reso necessario tenere conto di alcune criticità del processo di rilevazione dati e di riformulare il questionario in occasione dell'edizione 2019, con l'obiettivo di aumentare l'adesione degli spettatori all'indagine. È stato quindi ridotto il numero di domande per rendere più semplice e rapida la compilazione e contestualmente si è intensificata la comunicazione relativa all'indagine.⁴¹ I risul-

to delle informazioni sugli spettacoli è avvenuto prevalentemente attraverso il passaparola (46,54%) e tra le motivazioni di consumo si segnala oltre alla *curiosità* anche l'*interesse per la montagna*. Un dato interessante di questa indagine è che gli spettacoli sembrano avere avuto un maggior impatto emotivo, connotato principalmente da emozioni quali *ammirazione* (78,61%) *interesse* (74,84%), *sorpresa* (66,03%) e *divertimento* (54,71%), più che uno cognitivo. Si riscontra, infatti, che la rielaborazione critica dell'esperienza vissuta dagli spettatori ha evidenziato in primo luogo l'apprezzamento dell'esecuzione degli interpreti (58,49%) e solo in secondo luogo riflessioni scaturite dalle performance (42,77%). Poco influenti a tal riguardo sono stati i dati relativi all'incremento delle conoscenze degli spettatori (8,81%) e la condivisione delle tematiche connesse agli spettacoli (5,66%). Il gradimento degli spettacoli si attesta a un livello medio-alto come si evince dalle risposte alle domande conclusive del questionario che indagavano la possibilità di consigliare gli spettacoli a qualcuno e la valutazione finale sull'esperienza vissuta a teatro (*È valsa la pena di venire a teatro questa sera?*) a cui è stato attribuito, in entrambi i casi, il valore 4.

⁴¹ Eliminato il lungo elenco degli stati affettivi, la valutazione dell'impatto emotivo e di quello cognitivo è stata riformulata attraverso la presentazione delle seguenti domande: *quanto ti è piaciuto lo spettacolo? Quali di queste affermazioni (ho incrementato le mie conoscenze; ne ho apprezzato l'esecuzione; ne ho condiviso le tematiche; ha suscitato riflessioni) ritieni che descrivano la tua relazione*

tati di questa nuova indagine potranno meglio definire il profilo dello spettatore del festival e, unitamente all'analisi dettagliata di quattro titoli esemplificativi dell'edizione precedente,⁴² consentiranno di raccogliere informazioni fondamentali per sviluppare iniziative di *audience engagement* e *audience development* a partire dai bisogni concreti di un target di pubblico specifico e al tempo stesso di disseminare azioni aggiornate in relazione agli studi attuali sul fenomeno della danza contemporanea internazionale.

con lo spettacolo? Lo consiglieresti a qualcuno? Per quanto riguarda invece la comunicazione, oltre alla costante presenza di personale addetto alla distribuzione e alla raccolta dei questionari che informava gli spettatori sull'indagine in atto, è stato inserito anche sul pieghevole di sala relativo a ciascun spettacolo il QR CODE di rimando al questionario on-line.

⁴² Cfr. nota n. 38.

Eimuntas Nekrošius

Echi di un' eredità teatrale

Aurora Egidio

Il Napoli Teatro Festival Italia 2019 si è aperto con un omaggio a Eimuntas Nekrošius, il grande regista lituano scomparso improvvisamente il 20 novembre 2018. Intorno a lui, infatti, si è scelto di costruire un Focus, orientato a restituire nella sua complessità la figura umana e professionale dell'artista, e articolato intorno a tre eventi: una mostra, un documentario e uno spettacolo in prima nazionale.¹

Così venerdì 7 giugno alle ore 20.30 al teatro Politeama di Napoli è stato proiettato il lungometraggio *Eimuntas Nekrošius: Pushing the Horizon Further*, sabato 8 alle ore 17 è stata inaugurata a Palazzo Fondi la mostra *Il Meno Fortas di Eimuntas Nekrošius*, mentre alle 21 è andato in scena, ancora al Politeama, *Zinc (Zn)*, replicato il giorno dopo alle 19.

Il docu-film, diretto da Audronis Liuga, critico, regista e direttore dello State Youth Theatre di Vilnius, da cui Nekrošius aveva dato avvio alla sua carriera negli anni Settanta, ha rappresentato la giusta introduzione al mondo interiore e creativo dell'artista. «L'idea – spiega lo stesso Liuga in un'intervista concessa in occasione della proiezione napoletana – mi venne nel 2016, dopo che ebbe un primo attacco di cuore, un documentario che viaggia su un doppio binario, quello dell'intervista realizzata nel 2013, durante uno stage all'Olimpico di Vicenza, dove preparava la sua versione del *Libro di Giobbe* e un altro legato al suo lavoro col Meno Fortas di Vilnius basato sulle prove del *Boris Godunov* di Puškin, performance diretta nel 2015 al Lithuanian Drama Theatre. Due momenti che nel montaggio successivo si sono integrati perfettamente».²

Nel film, dall'andamento un po' lento e riflessivo, con numerosi primi piani, si alternano infatti le scene del regista al lavoro con gli attori e le sequenze di un dialogo intessuto con Nekrošius sullo sfondo rasserenante dei giardini del teatro Olimpico di Vicenza, dove per tre anni ha ricoperto il ruolo di direttore artistico, occupandosi del Ciclo di Spettacoli Classici. Le domande di Liuga, che assume anche l'incarico di intervistatore, invisibile per gran parte del tempo, diventano

¹ Desidero qui ringraziare Audrius Jankauskas, direttore artistico del Teatro Meno Fortas di Vilnius, per la sua generosa disponibilità, che mi ha consentito di ripercorrere più agevolmente il Focus nella sua integrità.

² Stefano de Stefano, «Contento che sia Napoli a omaggiare Eimuntas», «Corriere del Mezzogiorno», 7 giugno 2019, p. 7.



Zinc (Zn) di Eimuntas Nekrošius. Foto di scena di Laura Vansevičienė.

lo spunto per lunghe riflessioni personali sulla vita, sul teatro, sulla relazione con Dio, con sé stesso e con gli altri. Una delle affermazioni più incisive riguarda il rapporto con la fede, percepita come un dovere quotidiano, come un atto inevitabile che dovrebbe essere sentito da ogni uomo. Non è la promessa di un aldilà o di una ricompensa a muovere questo sentimento, ma la necessità di una fonte dalla quale attingere e da realizzare in terra. Nei passaggi successivi emerge l'esigenza di una sorta di onestà del vivere, della consapevolezza dei propri limiti, che invitano ad agire «umanamente, naturalmente». «È bellissimo – dice Nekrošius – quando la testa di una persona è sopra le nuvole e i piedi sull'erba», indicando probabilmente con ciò l'estetica di un equilibrio fra lo slancio verso l'ineffabile e il contatto con la materia, tema peraltro ricorrente nel suo teatro. Questo ritratto privato, intimo e profondo, lascia l'impressione di un uomo schivo, poco aduso alle parole e molto incline invece a procedere per lampi, immagini, allusioni, persino nel racconto. Ed è un'impressione che si fonde e si rinsalda efficacemente nelle sequenze del regista al lavoro. Nekrošius non amava far riprendere le sue prove,³ così questo documentario offre la preziosa occasione di assistere al suo processo creativo, vissuto in dialogo costante con l'attore, complice e partecipe della ricerca in corso.

Il testo, ogni suo singolo frammento, i versi di Puškin, diventano oggetto di un'analisi maniacale, condivisa, finché la parola e l'interiorità del personaggio, le sue ragioni più profonde non si condensano in un gesto, o nella reiterazione

³ *Ibid.*

del gesto, nella relazione fisica fra gli attori o con lo spazio, o ancora in un suono emblematico. La parola, dunque, traghettata in segno o suono, purché preciso, nitido ed emotivamente saturo.

Interessanti le soluzioni sceniche che egli realizza con espedienti semplici che diventano altro da sé, come i ventilatori o le pompe di gomma che, con il getto d'aria del compressore, diventano serpi che impazziscono sulla scena. O l'uso dell'acqua, elemento molto amato da Nekrošius, il cui rumore accoglie e restituisce il flusso emotivo del personaggio, veicolato dal corrispondente gesto dell'attore. O ancora il ricorso ad un palloncino lentamente e rumorosamente sgonfiato dallo zar prima di morire, per smitizzare la morte in scena, renderla non qualcosa di grandioso, ma un atto umano. Non mancano poi momenti ironici nel lavoro con gli attori del Meno Fortas, scivolate verso il codice basso (come la richiesta paradossale di emettere un peto per esprimere con autenticità il carattere del personaggio durante un dialogo), battute spiazzanti e talvolta triviali che sfociano in risate inarrestabili. E su tutto domina il consiglio di Nekrošius ai giovani attori di abbandonare «tavoli, forchette, scarpe e cose ben note», ossia la vita nella sua quotidianità, per tentare di creare invece situazioni immaginarie. È vero, precisa il regista, che l'immaginazione libera della fase di progettazione si scontra con la realtà della scena, fin dalla prima prova. Ma il lavoro e il dovere possono salvare da quel collasso creativo. Così come dall'esperienza scenica personale, che si insinua subdolamente nella preparazione di uno spettacolo, riconducendo a forme già sperimentate. Ed è per questo che non bisogna mai rinunciare a spingere l'orizzonte un po' più in là, «ricercando il calore umano in una materia dura come la pietra».⁴

L'universo poetico di Nekrošius è stato efficacemente ricostruito nella mostra, curata da Audronis Liuga e Julija Reklaitė, allestita a Palazzo Fondi, con materiali forniti dalla moglie, la scenografa e costumista Nadežda Gultiajeva, e dal figlio, Marius Nekrošius. L'intento era «sfiorare la personalità dell'artista, mostrare il suo modo di pensare e il suo punto di vista personale»⁵ attraverso l'attività ventennale compiuta nel Meno Fortas, teatro da lui fondato in una ex stamperia nel centro storico di Vilnius nel 1998, proprio con la Gultiajeva, in sinergia con il Ministero della Cultura della Repubblica Lituana. In mostra foto dell'archivio privato, in cui si vede Nekrošius al lavoro, bozzetti dei costumi e delle scenografie, disegni della Gultiajeva, costumi, elementi di scenografia e oggetti di scena relativi a spettacoli ora non più allestiti: *Amleto*, *Otello*, *Macbeth*, *Il Cantico dei Cantici*, *Faust*, *L'idiota* e *La Divina Commedia*. Disseminati lungo le due sale dell'esposizione,

⁴ *Ibid.*

⁵ Elena Aldaševa, *V Neapole prochodit vystavka «Fort Iskusstva Eimuntas Njakrošiusa» [A Napoli la mostra «Il Meno Fortas di Eimuntas Nekrošius»]*, «Teatr», 15 giugno 2019, < <http://oteatre.info/napolio-en-paroda/> > (data ultima consultazione: 4 novembre 2019).



Zinc (Zn) di Eimuntas Nekrošius. Foto di scena di Laura Vansevičienė.

testi tratti dai quaderni di appunti del regista, inerenti a quei sette drammi e al loro senso più profondo, ma anche riflessioni di carattere più astratto.

Per esempio:

Chi è Macbeth? Un personaggio creato dalla natura con quattro falciate. Perché è stato scelto il Macbeth? Forse per le sue qualità umane, per le sue debolezze. E chi sono le streghe? Il frutto dell'immaginazione di Macbeth. L'uomo non può resistere e cede. È una pressione sovrumana. Come la caduta di un masso...

O ancora:

L'idiota è semplicemente una persona buona, che vorresti incontrare ogni giorno. Persone così, come Amleto, Myškin, le vorrei incontrare nella vita. Purtroppo, non le incontri. Attraverso persone come queste, ti confronti con te stesso. E provi un senso di totale fallimento. Non sei capace di pensare, di agire così. La santità non va cercata lontano o in alto. Si trova in una mano tesa.

Ad ogni allestimento è dedicato il giusto spazio lungo le pareti, mentre al centro della seconda sala troneggia un elemento di scena dalle misure imponenti, l'osso del *Faust*, e oggetti dalla potenza evocativa, come il calderone delle streghe del *Macbeth*, la sega utilizzata nell'*Amleto*, le sedie, realizzate dal padre di Nekrošius, traghettate di spettacolo in spettacolo. Tutto, persino il visitatore-spettatore, è immerso in una luce suggestiva, morbida e calda, scandita in raggi e ombre da Audrius Jankauskas, direttore del Meno Fortas, light designer della maggior parte

degli allestimenti di Nekrošius, ivi inclusa la trilogia shakespeariana. Lo spazio, progettato da Marius, è organizzato visivamente, ma anche acusticamente. Sin dalla soglia della prima sala, si sente il suono amplificato della goccia che cade sul tamburo del fantasma nell'*Amleto*. Poi, il suono a intervalli tace, per giocare sulla contrapposizione con il silenzio, antitesi necessaria perché, come scrive Eimuntas Nekrošius, «il silenzio richiama tutti al proprio posto».

Nessun frammento video, dunque, in mostra, ma segni concreti o tracce incorporate di una fase progettuale, frammenti di un dietro le quinte che si fa spettacolo per poi scomporsi nuovamente, in tessere che conservano la propria forza evocativa, ma non possono più ricreare l'evento.

Zinc (Zn), allora, dopo la visione del documentario e la visita alla mostra, diventa l'occasione per attraversare il teatro di Nekrošius nella relazione diretta e presente.

Lo spettacolo è ispirato a due dei romanzi documentari di Svetlana Aleksievič, scrittrice bielorusa, premio Nobel per la letteratura nel 2015: *Ragazzi di zinco e Preghiera per Černobyl'*. La scelta di questo allestimento è nata da un desiderio di continuità con il progetto laboratoriale Theatre Bridges, condotto dal regista lituano nelle edizioni 2017 e 2018 del Napoli Teatro Festival Italia su queste e altre opere della Aleksievič.⁶ In più, costituisce un'opera recente ma anche un ponte con il passato, dal momento che è stata l'ultima regia, realizzata nel 2017, dopo ventisei anni di assenza, allo State Youth Theatre di Vilnius, con gli attori del Meno Fortas, coproduttore dell'allestimento.

Il titolo dello spettacolo allude a un elemento materico, questa volta però simbolo di gravità e distruzione: lo zinco delle casse in cui venivano rimpatriate le vittime della guerra in Afghanistan, lo zinco in cui venivano intombati i corpi radioattivi dopo la tragedia di Černobyl'. Due eventi luttuosi che hanno segnato l'Unione Sovietica negli ultimi decenni del Novecento, taciuti, negati, rimossi da un regime che ignora l'individuo e cancella la sua storia minima e dolorosa. Nekrošius decide di raccontarli non solo attraverso le testimonianze scomode raccolte dalla Aleksievič, ma anche percorrendo la vicenda personale della scrittrice.

Lo spettacolo si apre così con una Svetlana bambina, interpretata da Ieva Koniušaitė, che ripete diligentemente un poema in versi di Kornej Čukovskij.⁷

⁶ Nel 2019 Nekrošius avrebbe dovuto mettere in scena la riscrittura dell'*Edipo a Colono* di Ruggero Cappuccio, da rappresentare in luglio al Teatro Grande di Pompei nell'ambito della rassegna di drammaturgia antica *Pompeii Theatrum Mundi*. La regia poi è stata affidata a Rimas Tuminas, lituano anch'egli, direttore artistico del teatro Vachtangov di Mosca, che, a conclusione dello spettacolo, ha omaggiato il suo conterraneo srotolandone un ritratto sulla imponente struttura scenografica montata nell'orchestra del teatro.

⁷ Lo spettacolo, in lituano, è stato tutto sovratitolato in italiano. La poesia, tuttavia, non è stata tradotta. L'intento era creare una situazione tipica, vicina all'esperienza dello spettatore, e al suo ricordo delle filastrocche ripetute ai propri genitori durante l'infanzia. Non si è ritenuto necessario, dunque, chiarire il contenuto della poesia.



Zinc (Zn) di Eimuntas Nekrošius. Foto di scena di Laura Vansevičienė.

Lo spazio è vuoto, ma l'atmosfera è natalizia, come indicato laconicamente da un piccolo albero metallico disposto sull'avanscena, dove la piccola si dirige più volte, facendo graziosi inchini e presentandosi. Per ora solo per nome, senza aggiungere il cognome. Aspetta Babbo Natale. E non rimane delusa. Due folletti, dall'aspetto un po' clownesco, un uomo con una luccicante barba finta, e una donna con due palline di Natale a mo' di orecchini, entrambi con lunghi nasi conici di carta, entrano in scena a passo di danza, recando tanti piccoli pacchetti. Svetlana, rimasta sola, li apre emettendo piccoli gridolini di gioia, saltellando, ed entusiasta ne svela il contenuto: sette elefanti bianchi di legno, di varie dimensioni. Li mette in fila, tenta di ammaestrarli con una bacchetta da domatore, e infine ne diventa il capobranco. L'episodio, pura invenzione biografica di Nekrošius, diventa una metafora del percorso esistenziale della Aleksievič, dotata di talento letterario, ma anche di una straordinaria tenacia. Gli elefanti da lei adunati, simbolo della memoria, sono il segno del compito insopprimibile che d'ora in poi assume su di sé: farsi portavoce dei ricordi altrui.⁸ Un simbolo presto sostituito dall'enorme registratore a bobina che Svetlana adulta, interpretata da una bravissima Aldona Bendoriūte, continuerà a trascinare con sé, legato ad una corda, fardello indispensabile per imprimere i racconti dei sopravvissuti. Lo spettacolo tematicamente si divide in due parti. La

⁸ Cfr. Julija Karmazina, «Цинк»: Одиссея Алексиевич [*«Zinc»: l'Odisea della Aleksievič*], «Vaš dosug», 25 ottobre 2019
< <https://www.vashdosug.ru/msk/concert/article/2568563/>> (data ultima consultazione: 4 novembre 2019).

prima, dedicata agli esiti drammatici della guerra in Afghanistan, è introdotta da lunghe scene corali, molto agite, con dialoghi telegrafici, in cui trova spazio anche la gag del soldato paracadutato sul palco, che accende la sigaretta alla protagonista. Pochi segni scenici e precipitiamo nel pieno del conflitto: cartine geografiche a delimitare il fondo della scena, tre attori che fanno roteare nell'aria bastoni, il cui fruscio sfuma nel rumore degli elicotteri, e Svetlana, cronista, vestita di nero, ora dotata di cognome, chiaramente esibito, insieme al proprio numero telefonico, su di un cartello. E i morti, innumerevoli, esemplificati dal funerale reiterato dello stesso, identico corpo, vestito di rosso, portato in braccio dal fondo per essere depresso sull'avanscena, la prima volta con tenerezza, quasi come una Pietà, poi con fatica, con solennità, e ancora con impotenza, con insofferenza, mentre, sulla lugubre musica, si innesta il suono fragoroso di una lastra di metallo sbattuta sul palco a turno dagli attori, fino ad essere scagliata a terra e calpestata, per eseguire una sbrigativa commemorazione funebre. Come a dire, i morti sono tanti, ma tutti uguali, e vanno presto dimenticati. Segue una vivace scena corale, in cui un ufficiale conferisce medaglie «per il coraggio». A tutti, indistintamente. Uno dice: «Non c'è il mio nome». «Non importa», è la risposta. È qui, su questa folla anonima di vivi e di morti, che Nekrošius inserisce il primo lungo monologo lirico. È la voce del singolo, il cui dolore deve essere riconosciuto. La voce della madre di un reduce, che tornato a casa, nel vuoto spettrale della sua riacquisita quotidianità, ha ucciso un uomo con la mannaia della cucina, e poi «l'ha riposta nell'armadietto delle stoviglie, come un cucchiaino o una forchetta qualsiasi...». Così, con la naturalezza di una guerra che ha disumanizzato, e ha restituito un'altra persona. «Non era mio figlio...» dice la donna durante la difficile testimonianza resa all'Aleksievič, che la mette ripetutamente spalle al muro, premendole una mano sul cuore. L'accento è sull'emozione, e sulla condivisione del dolore, non sulla precisione documentaria. Si chiude così tematicamente la prima parte dello spettacolo, nettamente distinta dalla seconda, dedicata alla tragedia di Černobyl'. Funge da cesura la rievocazione di un evento biografico della scrittrice, questa volta realmente accaduto. Si tratta del processo intentato nel 1992 contro di lei da un gruppo di madri di «combattenti internazionalisti», morti in Afghanistan, riconosciutesi come parte lesa nella ricostruzione della verità sulla guerra.⁹ Il dibattito diventa in scena una paradossale partita di calcio, in cui l'arbitro media fra le opposte opinioni e testimonianze, dinanzi ad una Aleksievič stordita, ma non vinta.

E pronta, piuttosto, a elaborare ancora la sua preghiera per Černobyl': undici anni per un romanzo difficile da metabolizzare, come il dolore che si dipana in scena nella seconda parte dello spettacolo, in cui la coralità dell'inizio cede definitivamente il passo ai monologhi. Prende vita così la scena più intensa. La lunga

⁹ Per una rapida informazione sull'episodio: cfr. *ibid.*

partita a scacchi, giocata fra Ljudmila e Vasilij, uno dei vigili del fuoco mandati a spegnere l'incendio nucleare senza alcuna protezione, morto due settimane dopo, disintegrato dalle radiazioni.¹⁰ Una partita già persa, condotta con conigli di carta, contro il tempo, quattordici giorni di un dolore, e di un amore, ineffabile che la donna racchiude in un monologo profondo e toccante. E infine il racconto di un uomo «qualsiasi, piccolo», che improvvisamente si trasforma in un «uomo di Černobyl'». Scacciato da tutti, come un cane, vede morire la sua bambina di sei anni. «Voglio rendere testimonianza che mia figlia è morta a causa di Černobyl'. E si pretenderebbe da noi che dimenticassimo». È la richiesta di chi non cede all'imposizione dell'oblio. A cui Svetlana replica «Io resto qui».

Così si chiude lo spettacolo, lasciando lo spettatore turbato, emotivamente coinvolto, ma non del tutto convinto. Troppe iterazioni, forse, nella prima parte, in una scrittura scenica a tratti prevedibile nella contrapposizione, pur giustificata, fra momenti corali e accenti lirici.

Più efficace la seconda parte, sebbene i monologhi, tratti dai romanzi polifonici della Aleksievič, generino uno smottamento nel sistema di segni di Nekrošius, indebolendone la consueta organicità. Resta però altissimo il livello di elaborazione formale, e pur nei passaggi più lenti di un allestimento lungo tre ore, il regista dimostra di aver saputo costruire una faticosa, ma autentica poesia del dolore.

Dopo il Napoli Teatro Festival Italia, il documentario, la mostra e lo spettacolo sono confluiti in una serie di eventi dedicati dal teatro Meno Fortas alla memoria del maestro.¹¹ In Russia, per esempio, il paese in cui Nekrošius si è formato, studiando regia presso l'Istituto Teatrale Lunačarskij, oggi Gitis, dopo un'anteprima del docu-film proiettata al Gogol' Centr di Mosca nei mesi precedenti, *Zinc (Zn)* è andato in scena il 23 e 24 ottobre nell'ambito del festival Territorija.¹² La serie di iniziative si è conclusa in Lituania, con il ciclo *Eimuntas Nekrošius: The Last Ones*, culminato nell'inaugurazione della mostra alla Galleria d'Arte Nazionale di Vilnius il 21 novembre 2019, esattamente un anno e un giorno dopo la morte del regista, che nei suoi appunti aveva annotato:

È molto difficile concludere non con un punto, ma con dei puntini di sospensione. Non vuol dire non avere una posizione, ma un tentativo di guardare al domani, all'orizzonte... Cosa viene dopo? Alla fine, deve rimanere la speranza. Non è necessario che tutto

¹⁰ La drammatica vicenda del vigile del fuoco Vasilij e di sua moglie Ljudmila è ricostruita nei dettagli anche nella fortunata serie televisiva *Černobyl'*, prodotta dalla HBO e trasmessa da SKY nel 2019, parzialmente ispirata al romanzo *Pregghiera per Černobyl'* della Aleksievič.

¹¹ In particolare la mostra, dopo Napoli, è stata allestita a San Pietroburgo, Lublino e Vilnius.

¹² Sul sito del festival è disponibile una significativa rassegna stampa <<https://territoryfest.ru/playbill/zn/>> (data ultima consultazione: 6 novembre 2019).

ciò che hai creato tu lo prenda e lo faccia a pezzi. Forse vorresti che quella fine non arrivasse... Arriverà da sé.¹³

Credits del documentario video *Pushing the Horizon Further*: regia Adronius Liuga, operatore Donatas Buklys; aiuto regista: Juozas Javaitis; montaggio Vladimiras Novikovas; con il patrocinio del Consiglio della Cultura Lituano; copyright Theatre and Cinema Information and Education Centre, 2015.

Credits della Mostra *Meno Fortas di Eimuntas Nekrošius*: dall'8 giugno al 14 luglio 2019; luogo Napoli, Palazzo Fondi; designer Audrius Jankauskas; architetto Marius Nekrošius; curatori Audronis Liuga e Julija Reklaitė; produzione: Teatro Meno Fortas; coproduzione Fondazione Campania dei Festival (Napoli, Italia), Festival "Konfrontacje Teatralne" (Lublino, Polonia), festival teatrale "Baltiskij Dom" (San Pietroburgo, Russia); partners Ministero della Cultura della Repubblica Lituana, Consiglio della Cultura Lituano, Istituto della Cultura Lituano, Galleria Nazionale d'Arte Lituana.

Credits dello spettacolo *Zinc (Zn)*: 8 e 9 giugno 2019, in prima nazionale al Teatro Politeama, Napoli Teatro Festival Italia, Napoli; regia Eimuntas Nekrošius; tratto dai romanzi *Ragazzi di zinco* e *Preghiera per Černobyl'* di Svetlana Aleksievič; con Aldona Bendoriūtė Gadliauskienė (Scrittrice) e con Simonas Dovidauskas, Sergejus Ivanovas, Adomas Juška, Ieva Kaniušaitė, Dalia Morozovaitė, Milda Noreikaitė, Aušra Pukelytė-Kazanavičienė, Genadij Vikovskij, Vygandas Vadeiša, Vaidas Vilius; composizione Algirdas Martinaitis; scenografia Marius Nekrošius; costumi Nadežda Gultiajeva; disegno luci Audrius Jankauskas; suono Arvydas Duksta; aiuto regia Tauras Cizas; coproduzione Teatro Meno Fortas e State Youth Theatre.

¹³ La riflessione di Nekrošius appartiene ai frammenti di testi esposti nella mostra.

La questione autoctona e l'eredità coloniale del Canada

Appunti su *Kanata*, di Robert Lepage

Grazia D'Arienzo

Dopo il debutto dello scorso anno al Festival d'Automne di Parigi, *Kanata* è andato in scena in prima nazionale italiana nell'ambito del Napoli Teatro Festival il 28 giugno 2019. L'allestimento rappresenta una particolare occasione di sinergia produttiva fra il Théâtre du Soleil e il regista quebecchese Robert Lepage, a cui Ariane Mnouchkine ha ceduto – caso unico nella storia ultracinquantennale della compagnia francese – la direzione di trentadue dei suoi attori.¹

Spunto germinativo del progetto è la riflessione sulle vicissitudini coloniali del Canada e sulla sopraffazione operata dall'etnocentrismo europeo ai danni delle culture e delle tradizioni indigene, soprattutto a cominciare dal XIX secolo. Temi di sondaggio principali sono in particolare le ripercussioni della dominazione bianca sulle generazioni autoctone successive, e la marginalizzazione sociale in cui esse sono relegate anche nel contemporaneo. L'indagine si concentra insomma su una delle questioni tuttora irrisolte della nazione canadese, del resto sì demograficamente composta da una maggioranza di ascendenza europea anglo-francese, ma che deve pur sempre il proprio toponimo ad un vocabolo aborigeno – «kanata» – significante, in lingua Urone-Irochese, «villaggio», «paese».²

Numerose sono dunque le tracce sottese alla materia drammaturgica dello spettacolo, protesa ad avviluppare la Storia ed il recente, scandagliando le asimmetrie di potere tra il gruppo sociale egemone e quelle Prime Nazioni destinate invece, nell'arco di cinquecento anni, ad essere decimate e poi confinate nelle riserve.³ Un annichilimento che riguarda non solo i corpi, ma anche il sistema identitario e

¹ Per una ricognizione esaustiva sul lavoro di Lepage cfr. Anna Maria Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, Meltemi, Milano 2018.

² Cfr. <<https://www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/origin-name-canada.html#a1>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019). Il ceppo linguistico irochese comprende diversi dialetti indigeni dell'America Settentrionale, a cui appartengono non solo le lingue dei popoli Irochesi propriamente detti, ma anche quelle di altre tribù, tra cui i Wendat, rinominati dai coloni con la parola francese *Hurons*, «Uroni».

³ Oggi gli autoctoni costituiscono solo il 4.9% della popolazione del Canada. Essi si dividono in tre gruppi riconosciuti dalla Costituzione del Paese: gli Indiani – dagli anni Ottanta indicati come «Prime Nazioni» – comprendono più di 630 comunità sparse sul territorio e 50 diversi gruppi etnici; gli Inuit, ovvero gli indigeni che vivono nelle zone dell'Artico; i Métis (Meticci), discendenti delle unioni tra

valoriale dei nativi: investendosi di una presunta missione civilizzatrice nei confronti di popolazioni considerate “primitive”, il governo britannico dà infatti origine, a partire dal secondo Ottocento, ad un etnocidio sistematico che priva le tribù amerinde del loro patrimonio immateriale. Le cerimonie e l'uso di abiti tradizionali vengono proibiti, mentre provvedimenti legislativi come l'Indian Act avviano una forma aggressiva di assimilazione alla società canadese.⁴ Più di 150.000 bambini subiscono pratiche di acculturazione forzata,⁵ attraverso il circuito governativo delle Indian Residential Schools gestite da chiese cristiane: sottratti ai propri genitori e alle proprie comunità intorno ai cinque anni di età, essi sono obbligati a conformarsi agli schemi educativi, religiosi e linguistici europei, mentre patiscono spesso violenze fisiche e psicologiche.⁶ Tra il 1965 e il 1984 si impone inoltre la prassi dell'adozione coatta di prole aborigena, affidata dallo Stato a famiglie bianche – o comunque occidentalizzate – con l'intento di «killing the Indian in the child».⁷

Tali elementi compaiono in filigrana nella drammaturgia di *Kanata* messa a punto da Michel Nadeau gradualmente, in concomitanza con il lungo processo di costruzione della messinscena. L'intento è d'altronde quello di fotografare l'impatto sociale a lungo termine prodotto sui discendenti dei nativi dalle politiche discriminatorie del passato, le conseguenze della perdita di coordinate identitario-culturali e della cristallizzazione in situazioni economiche di precarietà. Costretta dalla carenza di opportunità lavorative a dipendere dai fondi assistenziali statali nelle riserve o a trasformarsi in strato sociale ghettizzato nelle periferie urbane, la comunità delle Prime Nazioni presenta infatti oggi una forte incidenza di disfun-

Indiani ed Europei. Molti componenti delle Prime Nazioni abitano ancora oggi nelle riserve, sebbene sempre più individui abbiano deciso di trasferirsi nei centri urbani.

⁴ Per approfondimenti rimandiamo all'apposita sezione sul sito ufficiale del Governo Canadese, <<https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/eng/1307460755710/1536862806124#chp4>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019).

⁵ Il termine «acculturazione» non ha valenza negativa univoca. Per tale motivo, seguiamo la tesi dell'antropologo Michel Giraud, il quale, sottolineando come «le processus d'acculturation induit par les contacts entre cultures différentes ne joue pas nécessairement et exclusivement en faveur de la culture du groupe dominant», distingue tra una tipologia d'acculturazione “forzata” e una “libera”. Cfr. Michel Giraud, *Acculturation*, «Pluriel recherches. Vocabulaire historique et critique des relations inter-ethniques», 3 (1995), pp. 19-25.

⁶ L'ultima di queste istituzioni, con sede a Regina, chiuse nel 1996. Si stima che 6000 bambini morirono nelle Residential Schools a causa di malnutrizione e cure inadeguate, mentre ancora oggi i sopravvissuti denunciano i fortissimi traumi subiti. Si vedano a tal proposito le testimonianze contenute nel progetto *Where are the Children?*: <<http://wherearethechildren.ca/en/stories/>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019). Nel 2008 il Governo canadese ha fornito le proprie scuse formali ai nativi coinvolti nel sistema, istituendo parallelamente la Indian Residential Schools Truth and Reconciliation Commission.

⁷ L'espressione rappresenta una sorta di motto delle Residential Schools e viene convenzionalmente attribuita al maggior fautore dell'organizzazione, Duncan Campbell Scott. Secondo Mark Abley la frase sarebbe invece stata pronunciata da un ufficiale militare Americano. Cfr. Mark Abley, *Conversations with a Dead Man: The Legacy of Duncan Campbell Scott*, Douglas & McIntyre, Vancouver 2013.

zioni psicologiche e problematiche derivanti dall'abuso di alcol e narcotici, senza considerare l'alto tasso di suicidi che la attanaglia.⁸ Una situazione di disagio in cui la categoria più vulnerabile è rappresentata dalle donne, scomparse o uccise nell'ordine di un migliaio tra gli anni Ottanta e gli anni Duemila nell'indifferenza più totale delle istituzioni e delle autorità all'epoca competenti.⁹

Per sviluppare la propria creazione sulla scorta da questi argomenti preliminari concordati con Ariane Mnouchkine, Lepage lavora con gli attori del Soleil per tre anni in fasi distanziate, durante le quali

on a emmené la troupe du Soleil au Canada, d'abord au Québec, puis dans l'Ouest canadien, où on a rencontré des gens qui ont été chassés de leurs réserves et se retrouvent à Vancouver, dans la rue. Puis on est allés à Banff, en Alberta, où se trouve un centre consacré à la culture autochtone. On a fait des workshops, on a recueilli des témoignages, on est aussi allés dans la nature, parce que la terre, pour les premières nations, ce n'est pas seulement celle qu'on leur a volée, c'est une continuité de leur être. On a vu des chamans et des chefs spirituels, et aussi des spécialistes des pensionnats autochtones qui représentent une page horrible de l'histoire canadienne [...].¹⁰

La forma finale raggiunta dall'allestimento prevede una suddivisione in tre atti occupanti un intervallo temporale di cinque ore.¹¹ Tuttavia, nel luglio del 2018,

⁸ Nel 2016 si contarono sei suicidi nell'arco di tre mesi presso la comunità Pimicikamak Cree Nation (Manitoba), mentre nella riserva di Attawapiskat (Ontario, 2000 persone) venne dichiarato lo stato d'emergenza dopo che undici ragazzi avevano provato a togliersi la vita nella stessa notte, aggiungendosi ai cento tentativi falliti nel corso dei precedenti dieci mesi. Cfr. <<https://www.theguardian.com/inequality/2017/aug/30/our-society-is-broken-what-can-stop-canadas-first-nations-suicide-epidemic>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019).

⁹ Cfr. il rapporto di Amnesty International *Stolen Sisters: A Human Rights Response to Violence and Discrimination against Indigenous Women in Canada*: <<https://www.amnesty.ca/sites/amnesty/files/amr200032004enstolensisters.pdf>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019). Nel 2015, il Governo del Canada ha aperto un'inchiesta ufficiale sulla questione, la National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls. Cfr. <<https://www.mmiwg-ffada.ca/final-report>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019).

¹⁰ Robert Lepage in Brigitte Salino, *Robert Lepage: "Artistes, qu'avons-nous le droit de faire?"*, «Le Monde», 17 dicembre 2018. «Abbiamo portato la compagnia del Soleil in Canada, prima in Québec, poi nell'Ovest canadese, dove abbiamo incontrato persone che sono state allontanate dalle proprie riserve e vivono a Vancouver, per strada. Successivamente siamo andati a Banff, nella provincia di Alberta, dove ha sede un centro dedicato alla cultura autoctona. Abbiamo svolto dei laboratori, abbiamo raccolto delle testimonianze, ci siamo anche immersi nella natura, perché la terra, per le prime nazioni, non è solo ciò che è stato loro rubato, è un prolungamento del proprio essere. Abbiamo incontrato degli sciamani e dei capi spirituali, e anche degli specialisti delle Scuole Residenziali, che rappresentano una pagina orribile della storia canadese» (le traduzioni dal Francese qui e altrove sono a cura dell'autrice).

¹¹ Sulla struttura originaria dello spettacolo si veda la testimonianza di Elisa Lombardi in Anna Maria Monteverdi, *Il teatro all'epoca del Lorem Ipsum. Il debutto di Kanata di Robert Lepage/Théâtre du Soleil*, «Arabeschi», 13 (2019), pp. 184-186.

quando ancora *Kanata* non è stato mai mostrato ad un pubblico, si origina una vera e propria “*controverse*” mediatica intorno ad esso.¹² Il *casus belli* è costituito da una lettera aperta inviata al quotidiano di Montréal «Le Devoir» da un gruppo di attori, registi e artisti amerindi, i quali contestano il fatto che nessun interprete autoctono sarà presente in scena:

L'un des grands problèmes que nous avons au Canada, c'est d'arriver à nous faire respecter au quotidien par la majorité, parfois tricotée très serré, même dans le milieu artistique. Notre invisibilité dans l'espace public, sur la scène, ne nous aide pas. Et cette invisibilité, madame Mnouchkine et monsieur Lepage ne semblent pas en tenir compte, car aucun membre de nos nations ne ferait partie de la pièce.

Nous ne souhaitons pas censurer quiconque. [...] Ce que nous voulons, c'est que nos talents soient reconnus, qu'ils soient célébrés aujourd'hui et dans le futur, car NOUS SOMMES. Certains ont été consultés par les promoteurs de *Kanata*. Mais nous croyons que des artistes de nos nations seraient heureux de célébrer leur fierté sur scène dans la pièce.¹³

¹² In seguito il termine ‘*controverse*’ verrà aggiunto al titolo dello spettacolo.

¹³ *Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones?*, [Testo collettivo], «Le Devoir», 14 luglio 2018: <<https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019). «Uno dei grandi problemi che noi affrontiamo in Canada, è quello di giungere a farci rispettare nella vita quotidiana dalla maggioranza [della popolazione], a volte caratterizzata da grande chiusura, persino nel settore artistico. La nostra invisibilità nello spazio pubblico, sulla scena, non ci aiuta affatto. E Mnouchkine et Lepage non sembrano considerare questa nostra invisibilità, poiché nessun membro delle prime nazioni comparirà nella messinscena. / Non intendiamo censurare nessuno. [...] Quello che vogliamo, è che i nostri talenti vengano riconosciuti, che siano celebrati oggi e in futuro, perché NOI ESISTIAMO. Alcuni [di noi] sono stati consultati dagli organizzatori di *Kanata*. Ma crediamo che artisti appartenenti alle prime nazioni sarebbero felici di celebrare la propria fierezza sulla scena, nello spettacolo». Così risponde Michel Nadeau alla polemica: «Pourquoi ne pas avoir engagé d'acteurs autochtones? Ariane Mnouchkine avait “offert sa troupe” à Robert pour faire une création. Quel metteur en scène n'aurait pas accepté l'honneur d'une telle invitation? Mais voilà, le Théâtre du Soleil, c'est une troupe, c'est un modèle unique en Europe. Ce n'est pas une compagnie qui engage des acteurs pour quelques mois selon les productions comme partout ailleurs. C'est une trentaine de comédiennes, de nationalités diverses – sans aucun Canadien ou Autochtone – qui travaillent ensemble à la semaine longue, à l'année longue, depuis 5, 10, 15, 20 ans, même plus. C'est un esprit, c'est un corps. On ne peut, pour un projet, y intégrer quelques acteurs étrangers, qui viendraient, épisodiquement, faire quelques laboratoires de création étalés sur deux à trois années, puis quelques semaines de répétition avant la première». Cfr. Michel Nadeau, “*Kanata*”: *comprendre la démarche, aller plus loin*, «Le Soleil», 31 luglio 2018, <<https://www.lesoleil.com/opinions/point-de-vue/kanata-comprendre-la-demarche-aller-plus-loin-d0b944d485cccb8c3f451cf65eebe671>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019). «Perché non scritturare attori autoctoni? Ariane Mnouchkine aveva “offerto la sua compagnia” a Robert per creare uno spettacolo. Quale regista non avrebbe accettato l'onore di tale invito? Ma, ecco, il Théâtre du Soleil, è una compagnia, un modello unico in Europa. Non è una compagnia che scrittura gli attori per qualche mese a seconda delle produzioni, come succede altrove. Si tratta di circa trenta attori, di nazionalità diverse – senza alcun Canadese o Autoctono – che lavorano insieme tutta la settimana, tutto l'anno, da 5, 10, 15, 20 anni, anche di più. Sono un'unica anima, un unico corpo. Non è possibile, per

L'intervento accende aspre polemiche in Canada e in Francia,¹⁴ con prese di posizione molto critiche da parte di alcuni giornalisti e intellettuali che riferiscono di un caso di "appropriazione culturale". Tale accusa era già stata mossa a Lepage in occasione del precedente concerto-spettacolo *SLĀV* – un percorso attraverso le *slave songs* afro-americane – e aveva visto il regista controbattere insistendo sul principio dell'impersonazione quale caratteristica imprescindibile dell'arte teatrale:

Depuis la nuit des temps, la pratique théâtrale repose sur un principe bien simple: jouer à être quelqu'un d'autre. Jouer à l'autre. Se glisser dans la peau de l'autre afin d'essayer de le comprendre et, par le fait même, peut-être aussi se comprendre soi-même. Ce rituel millénaire exige, le temps d'une représentation, que l'on emprunte à l'autre son allure, sa voix, son accent et même à l'occasion son genre.

À partir du moment où il ne nous est plus permis de nous glisser dans la peau de l'autre, où il nous est interdit de nous reconnaître dans l'autre, le théâtre s'en trouve dénaturé, empêché d'accomplir sa fonction première, et perd sa raison d'être.¹⁵

Anche il Théâtre du Soleil è oggetto di quello che Ariane Mnouchkine definisce come un vero e proprio «processo» di natura «ideologica».¹⁶ In una visione – potremmo dire – di “umanismo universalista”, la regista francese afferma:

les cultures ne sont les propriétés de personne. [...] Les histoires des groupes, des hordes, des clans, des tribus, des ethnies, des peuples, des nations enfin, ne peuvent être brevetées, comme le prétendent certains, car elles appartiennent toutes à la grande Histoire de l'Humanité. C'est cette grande Histoire qui est le territoire des artistes. Les

un singolo lavoro, aggiungere a loro degli interpreti estranei, che parteciperebbero di tanto in tanto a un progetto esteso su due o tre anni, più qualche settimana di prove prima di andare in scena».

¹⁴ Sulla diversa ricezione dello spettacolo in Canada e in Francia, e sulla diversa percezione del fenomeno del colonialismo nei due Paesi, segnaliamo le interessanti riflessioni dello specialista di arte autoctona canadese Jean-Philippe Uzel, contenute in Catherine Lalonde, *Le problème avec Kanata...*, «Le Devoir», 24 dicembre 2018, <<https://www.ledevoir.com/culture/544265/le-probleme-avec-kanata>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019).

¹⁵ *Position de Robert Lepage concernant SLĀV // Robert Lepage position on SLĀV*, comunicato rilasciato sulla pagina Facebook della compagnia del regista, Ex Machina: <<https://www.facebook.com/notes/ex-machina/position-de-robert-lepage-concernant-sl%C4%81v-robert-lepage-position-on-sl%C4%81v/1891596674225125/>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019). «Sin dalla notte dei tempi, la pratica teatrale si basa su un principio piuttosto semplice: interpretare qualcun altro. Recitare l'altro. Mettersi nei panni di un altro per tentare di capirlo e, così facendo, forse capire anche sé stessi. Questo rituale millenario richiede, per il tempo della rappresentazione, che si presti a quell'altro il proprio aspetto, la propria voce, il proprio accento e a volte, il proprio genere. / Nel momento in cui non è più consentito indossare i panni di un altro, quando ci viene proibito di riconoscerci nell'altro, il teatro si snatura, viene meno al compimento della sua funzione primaria, e perde la sua ragion d'essere».

¹⁶ Ariane Mnouchkine in Joëlle Gayot, *Ariane Mnouchkine: "Les cultures ne sont les propriétés de personne"*, «Télérama», 18 settembre 2018, <<https://www.telerama.fr/scenes/ariane-mnouchkine-les-cultures-ne-sont-les-proprietes-de-personne,n5809605.php>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019).

cultures, toutes les cultures, sont nos sources et, d'une certaine manière, elles sont toutes sacrées. Nous devons y boire studieusement, avec respect et reconnaissance, mais nous ne pouvons accepter que l'on nous en interdise l'approche car nous serions alors repoussés dans le désert. Ce serait une régression intellectuelle, artistique, politique effrayante. Le théâtre a des portes et des fenêtres. Il dit le monde tout entier.¹⁷

La travagliata *querelle* costringe in un primo momento a dichiarare la cancellazione di *Kanata*, a causa del ritiro dei finanziamenti assicurati da uno dei co-produttori americani alla messinscena. Tuttavia, Lepage e la Mnouchkine decidono poi di portare ugualmente avanti il progetto e di proporlo al Festival d'Automne in versione ridotta.¹⁸

La trama dello spettacolo presentato in questa forma sia a Parigi che a Napoli si disloca su due aree geografiche del Canada: la capitale, nell'est del Paese, e Vancouver, metropoli di formazione relativamente recente situata sulla costa del Pacifico, nella provincia della British Columbia.

La scena iniziale si svolge presso la National Gallery di Ottawa (Ontario), dove Leyla, restauratrice, e Jacques, curatore museale francese in cerca di quadri raffiguranti gli amerindi, visionano alcuni ritratti ottocenteschi, destinati ad avvicinarsi sulla tela-schermo posta su un grande cavalletto centrale. Dalla conversazione tra i due emergerà che Leyla è di origini Mohawk ed è stata data in adozione da bambina ad una coppia di iraniano-canadesi. La narrazione viene traslata quindi nella Columbia Britannica, in una dimensione temporale imprecisata che assume i tratti di un paesaggio onirico-simbolico: le colonne connotanti la sala del museo diventano i fusti arborei di «une forêt splendide et sereine».¹⁹ La natura incontaminata del mondo precoloniale è avvolta dal fumo, in una semioscurità blu attraversata con lentezza da una canoa e da un orso. Il silenzio viene però spezzato dall'irrompere nervoso delle Giubbe Rosse che, in piena luce e armate di motosega, demoliscono l'ambiente circostante: prima abbattano gli alberi, poi distruggono una struttura totemica, infine smantellano la "lunga casa" tipica delle tribù irochesi.²⁰ La dimora

¹⁷ Ivi («Le culture non sono proprietà di nessuno [...]. Le storie dei gruppi, delle orde, dei clan, delle tribù, delle etnie, dei popoli, e infine delle nazioni, non possono essere brevettati come alcuni pretenderebbero, poiché esse appartengono alla grande Storia dell'Umanità. È questa grande Storia ad essere il territorio degli artisti. Le culture, tutte le culture, sono le nostre fonti e, in qualche modo, esse sono tutte sacre. Dobbiamo attingervi con cura, con rispetto e riconoscenza, ma non possiamo accettare che ci venga impedito di avvicinarci a loro, altrimenti saremmo respinti nel deserto. Sarebbe una regressione intellettuale, artistica, politica spaventosa. Il teatro ha porte e finestre. È capace di raccontare il mondo intero»).

¹⁸ Nel titolo dello spettacolo si specifica questa parzialità attraverso l'indicazione «Épisode I», che corrisponde in realtà all'originario terzo atto.

¹⁹ *Kanata – Épisode I. La controverse*, Dossier artistique, Festival d'Automne, Parigi 2018.

²⁰ Le popolazioni irochesi erano solite vivere in abitazioni lunghe diversi metri che ospitavano più nuclei familiari. Cfr. <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/longhouse>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019).

linea si apre in due e vi esce correndo una madre indigena con in braccio il suo neonato, prontamente afferrato da una delle guardie e consegnato ad un prete.

Da questo momento in avanti l'allestimento assumerà un tono eminentemente realista, spostandosi nell'area metropolitana di Vancouver, agli inizi degli anni Duemila. Nel quartiere del Downtown Eastside, caratterizzato da estesi fenomeni di indigenza, tossicodipendenza e prostituzione che colpiscono in particolare gli autoctoni qui residenti, si intrecciano le storie delle due donne protagoniste di *Kanata*. Si tratta di Tanya, la figlia di Leyla fuggita di casa tempo addietro e diventata un'eroinomane costretta a prostituirsi, e Miranda, pittrice francese trasferitasi in Canada in cerca di fortuna assieme al suo compagno. I luoghi attraversati dalle vicende di Tanya faranno da cornice alla *fabula* principale: l'*injection center* di Hastings Street, la clinica in cui si reca per fare uso di oppiacei sotto controllo medico;²¹ la stalla in cui l'allevatore di maiali Robert "Willie" Pickton – personaggio basato sull'omonimo serial killer di native²² – la ucciderà, dopo averla attirata con la promessa di fornirle della droga; la stazione di polizia in cui l'assistente sociale che la supervisionava ne denuncerà la scomparsa. Miranda si configura invece come il contraltare scenico dello stesso Lepage e le dinamiche della sua traversia artistica ripropongono quelle della diatriba creatasi intorno a *Kanata* (e, prima ancora, a *SLAV*): decisa ad allestire una mostra con i ritratti delle amerinde uccise da Pickton, la donna sarà costretta dalle famiglie delle vittime ad annullare l'esposizione, poiché accusata di non aver chiesto il loro consenso.

Figura-cerniera della complessa e farraginoso narrazione è quella del documentarista Tobie. Anche egli membro della comunità delle Prime Nazioni, l'uomo costituisce l'anello di congiunzione tra passato e presente, rivelandosi custode della memoria di entrambe le dimensioni temporali. Il panismo ancestrale della condizione precoloniale trasuda dalla scena in cui è impegnato a registrare su una canoa, tra i flutti di una insenatura naturale del Burrard Inlet; la sua intervista video, con la quale il pubblico viene più tardi a conoscenza del sistema delle Residential Schools, racconta invece del senso di sradicamento che affligge non solo l'aborigena in primo piano (Louise), ma un intero microcosmo etnico-culturale privato del diritto all'esistenza.

Questa forma di teatro "documentario" assunta da *Kanata* si articola sintatticamente secondo matrici di evidente stampo cine-televisivo e procede per montaggio di sottotrave alternate, con una netta prevalenza dei dialoghi. Lo stile linguistico delle battute risulta in verità scialbo, ma è l'intera "sceneggiatura" ad apparire esile, mostrando una mano drammaturgica traballante e affaticata dalla sovrabbondanza dei soggetti affrontati. A tale impressione di irrisolto contribuisce – occorre dirlo

²¹ In Canada strutture mediche legali forniscono sostanze e siringhe sterili ai tossicodipendenti che utilizzano droghe per via endovenosa.

²² Cfr. <<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/robert-pickton-case>> (ultima consultazione: 3 agosto 2019).

– anche l'interpretazione degli attori, piuttosto astenica e colloquiale, incapace di produrre guizzi emozionali persino nei *climax* drammatici o di disegnare personaggi che vivano oltre il semplice stato di bozza (fanno eccezione Louise e Leyla, a cui prestano il volto rispettivamente Nirupama Nityanandan e Shaghayegh Beshesti). Molto riusciti, invece, i quadri d'insieme – l'andamento coreografico dell'abbattimento della foresta, la lezione collettiva di Tai Chi – e i cambi di scena a vista, durante i quali i membri del Théâtre du Soleil spostano con manualità certosina gli “ingegni” creati dal regista-artigiano Robert Lepage. La componente sicuramente più apprezzabile di *Kanata* è rappresentata dalle splendide evoluzioni di una scenotecnica *flamboyante*, i cui elementi lignei su ruote sono concepiti per essere riassemblati, di sequenza in sequenza, in maniera differente: è così che, mentre la proiezione di fondo ridisegna ogni volta l'ambiente, ora due grandi cassonetti di rifiuti si combinano per formare una cucina, ora la roulotte del killer si sfalda e assume le sembianze di una farmacia ambulante, ora ancora una canoa si dilegua per diventare all'improvviso un letto a due piazze. Eppure tale magistrale congegno ad orologeria non è sufficiente, da solo, a risollevarle le sorti di uno spettacolo che si profila nel suo complesso come un'operazione poco convincente.

Kanata – Épisode I. La controverse. Con gli attori del Théâtre du Soleil: Shaghayegh Beheshti, Vincent Mangado, Sylvain Jailloux, Omid Rawendah, Ghulam Reza Rajabi, Taher Baig, Aref Bahunar, Martial Jacques, Seear Kohi, Shafiq Kohi, Duccio Bellugi-Vannuccini, Sayed Ahmad Hashimi, Frédérique Voruz, Andrea Marchant, Astrid Grant/Judit Jancso, Jean-Sébastien Merle, Ana Dosse, Miguel Nogueira, Saboor Dilawar, Alice Milléquant, Agustin Letelier, Samir Abdul Jabbar Saed, Arman Saribekyan, Ya-Hui Liang, Nirupama Nityanandan, Camille Grandville, Aline Borsari/Marie-Jasmine Cocito, Man Wai Fok, Dominique Jambert, Sébastien Brottet-Michel/Maixence Bauduin, Eve Doe Bruce, Maurice Durozier. Regia: Robert Lepage. Drammaturgia: Michel Nadeau. Direzione artistica: Steve Blanchet. Scenografia e accessori: Ariane Sauvé, con Benjamin Bottinelli, David Buizard, Martin Claude, Pascal Gallepe, Kaveh Kishipour, Etienne Lemasson, con l'aiuto di Naweed Kohi, Thomas Verhaag, Clément Vernerey, Roland Zimmermann. Pitture e patine: Elena Antsiferova, Xevi Ribas, con l'aiuto di Sylvie Le Vessier, Lola Seiler, Mylène Meignier. Luci: Lucie Bazzo, con Geoffroy Adragna, Lila Meynard. Musica: Ludovic Bonnier. Suono: Yann Lemêtre, Thérèse Spirli. Immagini e proiezioni: Pedro Pires, con Etienne Frayssinet, Antoine J. Chami, Thomas Lampis, Vincent Sanjivy. Costumi: Marie-Hélène Bouvet, Nathalie Thomas, Annie Tran. Aiuto regia: Lucile Cocito. Produzione: Théâtre du Soleil e Le Festival d'Automne à Paris. In coproduzione con: Fondazione Campania dei Festival – Napoli Teatro Festival Italia.

Ricevuti e in lettura

Riviste

- «Teatro e storia», 40 (2019) *The Mask e altre sorprese*.
«Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 10 (dicembre 2018).
«Acting Archives Review», 16 (dicembre 2018).
«Il Parlaggio», 25 (gennaio 2019).
«Il Castello di Elsinore», 79 (2019).
«Revue d'histoire du théâtre», 280 (2018) *Albert Camus et le Siècle d'or espagnol*.
«Mantichora», 8 (dicembre 2018).
«Sinestesiaonline», 26 (maggio 2019) – sezione “Rifrazioni”, n.1 (a cura di I. Innamorati e A. Sapienza).
«Comunicazioni Sociali», 1 (2019).
«Biblioteca Teatrale», 127-128 e 129-130 (luglio-dicembre 2018, gennaio-giugno 2019) *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea*.
«Biblioteca teatrale», 131-132 (luglio-dicembre 2019) *Dario Fo*.
«Acting Archives Review», 17 (maggio 2019).
«Il Parlaggio», 27 (settembre 2019).
«Culture teatrali», 28 (2019) *Leo de Berardinis oggi*.
«Sciami/Ricerche» 6 (ottobre 2019).
«Il Pensiero», 1 (2019) *Luoghi del sapere: teatro e conoscenza*.

Volumi

Umali Amparo Adelina C., Umewaka Naohiko, Matteo Casari, *Nō Theater and Cultural Diplomacy. With a Glimpse into Philippine Practices*, University of the Philippines, Shizuoka University of Art and Culture, University of Bologna, 2018.

Fabio Francione, *Paolo Grassi. "… Senza un pazzo come me, immodestamente un poeta dell'organizzazione 1919-1981"*, Skira, Milano 2019.

Vittorio Alfieri, *Saul*, a cura di Laura Peja, ETS, Pisa 2018.

M. I. Biggi, F. Cotticelli, P. Maione, I. Yordanova (a cura di), *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, Turchini, Napoli 2018.

Valentina Valentini (a cura di), *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai. Intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, Titivillus, Corazzano 2019

B. Draïef, É. Négrel, J. Ruimi (a cura di), *Theatre et charlatans dans l'Europe moderne*, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2018.

S. Brunetti, M. Prandoni (a cura di), *Gysbreght van Aemstel di Joost van den Vondel. Il crollo di Amsterdam in una tragedia del Secolo d'Oro olandese*, edizione critica, traduzione e fortuna, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

L. Cavaglieri e D. Orecchia (a cura di), *Memorie sotterranee. Storia della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2018.

Gerda Baumbach, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 2. Historien*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2018.

Valentina Venturini, *Nato e cresciuto tra i pupi*, Editoriale Scientifica, Napoli 2017.

Valentina Venturini, *Il teatro di Gaetano Greco*, Editoriale Scientifica, Napoli 2018.

Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019.

August Strindberg, *Lettere*, a cura di F Perrelli, Cue Press, Imola 2019.

Schilpa Bertuletti, *La danza Odissē. L'identità culturale femminile nell'India contemporanea*, Clueb, Bologna 2019.

Lucie Comparini, Andrea Fabiano, *Dictionnaire Goldoni*, Classiques Garnier, Paris 2019.

Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene, con un saggio introduttivo di L. Mancini, Edizioni di Pagina, Bari 2019.

Georg Fuchs, *Il teatro del futuro*, a cura di E. Perone, Cue Press, Imola 2019.

Cinzia Toscano, *Il teatro dei Robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*, Bologna, Clueb, 2019.

Paola Bertolone (a cura di) *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018.

Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, a cura di G. Bellati, ETS, Pisa 2018.

Jacques Copeau, *Les dernières batailles (1929-1949)*, textes établis, présentés et annotés par Maria Ines Aliverti et Marco Consolini, Gallimard, Paris 2019.

Erica Magris e Béatrice Picon-Vallin (a cura di), *Les Théâtres documentaires, Deuxième Epoque*, Montpellier 2019.

Annamaria Cascetta, *European Performative Theatre. The Issues, Problems and Techniques of Crucial Masterpieces*, Routledge, Londra-New York 2019.

Mara Fazio e Pierre Frantz (a cura di), *L'orecchio e l'occhio. Lo spettacolo teatrale, arte dell'ascolto e arte dello sguardo*, Artemide, Roma 2019.

Franco Perrelli, *Filosofie moderne del dramma antico*, Edizioni di Pagina, Bari 2019.

Simona Brunetti (a cura di), *Il mecenatismo spettacolare dei Gonzaga. Scritti per il Progetto Herla*, con la collaborazione di Elena Zilotti, Il Rio, Mantova 2019.

Arianna Béatrice Fabbricatore (a cura di), *La danse théâtrale en Europe: identités, altérités, frontières*, Hermann, Paris 2019.

Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Accademia University Press, Torino 2019.

Simona Scattina, «Non tutti vissero felici e contenti». *Emma Dante tra fiaba e teatro*, Titivillus, Corazzano 2019.

Stefania Onesti (a cura di), *I passi della danza. Indagini sulla creazione coreica*, Edizioni di Pagina, Bari 2019.

Paolo Puppa, *Scene che non sono la mia. Storia e storie di violenza nel teatro tra due millenni*, Titivillus, Corazzano 2019.

Carlo Titomanlio, *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale*, La casa Usher, Firenze 2019.

Vincenza Di Vita, *Un femminile per Bene. Carmelo Bene e le Ma-donne a cui è apparso*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

Silvia Mancinati, *Carlo Goldoni negli anni parigini. Tra autore e attore, testo e scena*, con una prefazione di Marzia Pieri, UniversItalia, Roma 2019.

Iskrena Yordanova e Francesco Cotticelli (a cura di), *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Regime*, Hollitzer, Wine 2019.

Maria Pia Pagani, *Russkij venok dlja Èleonory Duze* [Ghirlanda russa per Eleonora Duse], Staraja Basmannaja, Mosca 2019.

Giovanni Azzaroni, *Sguardi sul corpo tra oriente e occidente. Studi di antropologia filosofica*, Clueb, Bologna 2019.

Gabriele Sofia, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol'd*, Bulzoni, Roma 2019.

F. Mazzocchi, A. Petrini (a cura di), *La grande trasformazione. il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, Accademia University Press, Torino 2019.

Mauro Canova, Roberto Trovato, *Teatro ed eresia a Bologna nel Cinquecento*, con edizione critica de *La fante* e della *Tragedia* di Giuseppe Baroncini, Roma, Aracne, 2019.

G. Alonge, A. Malvano, A. Petrini (a cura di), *L'Ottobre della arti*, Accademia University Press, Torino 2019.

laria Lepore, *Marc-Antoine Legrand e il teatro polemico nella Parigi di primo Settecento*, Lithos, Roma 2019.

Donato Santeramo, *Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig*, Sinestesia Edizioni, Avellino 2019.

Simona Brunetti (a cura di), *Unici. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, con la collaborazione di Giorgia Penzo e Monica Cristini, Edizioni di Pagina, Bari 2019.

Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Accademia University Press, Torino 2019.

Abstracts

L'Italia nello sguardo e nella poetica di V. E. Mejerchol'd (Antonio Attisani)

The article derives from a talk given at an important conference organised by Béatrice Picon-Vallin in Paris at the beginning of this century. It describes the relations between V. Meyerhold, Italy and Italian culture and highlights how they do mirror in his theatrical poetic. The director was in Italy three times. In 1902 he was very impressed by Milano, a «grotesque» setting inhabited by all the figures of an imminent revolution, but he sees and appreciates the old Tommaso Salvini. His second journey was in 1910, at the vigil of the Molière's *Don Juan* transformed in a comédie-ballet, and the third in 1925, when in Rome he was on the Gogol's footsteps, but also met the heretic Vjaceslav Ivanov and the unorthodox Maksim Gorki. The reader will notice how different from Stanislavsky's is the Italian influence with respect to Meyerholdian poetic.

Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies. Il caso di Jackie the Baboon (Laura Budriesi)

The performance *Jackie the Baboon* of the British company Brunskill & Grimes tells the true story of the baboon Jackie who was forced to participate in the First World War. The show is part of a project of the University of Surrey, coordinated by Laura Cull, philosopher of the performance, which combines philosophical reflection and performances, related to theory as well as the practice of Animal Performance Studies. This research path takes place in a field of studies not much frequented in Italy, that of Animal Performance Studies. In this context, performance is understood as a method of research aimed at finding answers to the animal question, through the same performance practice and to explore new relational modalities among different species. This field of research had already been opened by Richard Schechner who in the theory of performance included the activities of the primates in the broad spectrum of performing activities.

Danza e museo, un'osmosi culturale. Jérôme Bel al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci (Gaia Clotilde Chernetich)

In 2017, the Luigi Pecci Center for Contemporary Art in Prato presented an exhibition, curated by Antonia Alampi, on the French choreographer Jérôme Bel. The exhibition allows to deal with some of the issues concerning the osmosis processes currently underway between dance and museums, where dance is now considered a stable presence within the cultural offer for the public. The relationship between these two worlds, which has increased in the last twenty years and has developed considerably thanks to projects such as Boris Charmatz's Musée de la danse, opens up funda-

mental questions concerning the creative processes and programming of dance, the status of museums, but also the new methods of choreographic practice and use of art.

Il Bildungsroman di August Bournonville. Studi di danza e identità in movimento (Rita Maria Fabris)

The case of Nineteenth-century Danish dance history is a relevant field of research both for Cultural Studies on ego-documents and for Dance Studies on dancers' memoirs, because it allows to understand the personal and local experience of the canon of the French *danse d'école*, in relation to the ethical and aesthetic normative pressures of Europe at the time. The paper reconstructs the *Bildungsroman* of the well-known dancer, choreographer and intellectual August Bournonville (Copenhagen 1805-1879), during his educational years in Paris, in order to analyse its project of identity construction, personal and professional as well as social and institutional, based on the sources collected in the Danish archives and their enactment in the memories and cultural history of dance, both at a local and international level.

Festival, Antenne del contemporaneo. Una giornata di riflessione tra studiosi e operatori della danza in Italia (Fabio Acca)

On May 24, 2019, as part of the Festival Interplay, a day of reflection was organized in Turin, with the title Festival, antennas of the contemporary. The event was attended by a large amount of cultural operators and artistic directors who have been promoting contemporary dance in Italy for years. The article summarizes and contextualizes the main points of the discussion, with a proactive approach that takes into account both theoretical and more directly technical suggestions, with the idea that the trace of thought deposited can be not only a testimony and a deepening on the key issues of the event but also a collection of good practices to be put in place, in the joint effort to share what can be considered a collective heritage, developed here in the manner of a story partly turned to the past, but in part, and above all, turned to the future.

Tracce di un'esperienza, memoria di uno spettacolo. Cosa resta di Café Müller di Pina Bausch nei ricordi degli spettatori (Susanne Franco)

The essay proposes a historical-theoretical reflection on Pina Bausch's *Café Müller* (1978) and introduces and contextualizes the texts commissioned to Italian dance critics and scholars of different generations for the *Café Müller Installation* set up in November 2018 at La Lavanderia a Vapore (Collegno) as part of the *Maratona Bausch project. Dancing memory, rethinking history*. The event, curated by Susanne Franco, was conceived as a memory machine to pay homage to Pina Bausch ten years after her death, to the artistic heritage she left us and which has indelibly marked the theatre scene of the 20th and 21st centuries and, in particular, to forty years after her debut.

Il pubblico del festival Torinodanza (2018) (Emanuele Giannasca)

Aiming at encouraging audience engagement and development, surveys are a necessary tool in order to understand social, cultural, and economic phenomena that inform the way people experience live performances. This essay aims to analyse data from audience surveys carried out during Torinodanza Festival 2018. This study presents an outline of the spectators' socio-demographic profile and an analysis of data related to the audience's emotional and cognitive experience, showing the level of engagement towards the Festival programme.

Autori

Antonio Attisani, dopo essersi diplomato come attore nel 1968, ha preso parte a diversi spettacoli del Piccolo Teatro. Successivamente ha dato vita al Teatro del Sole con Carlo e Iva Formigoni e ha partecipato come attore, drammaturgo e organizzatore, al Gruppo della Rocca. Nel 1976 ha fondato la rivista «Scena», lasciata nel 1981, anno in cui ha diretto per la prima volta il Festival di Santarcangelo. Dopo alcuni anni di critica teatrale *freelance* e di lavoro redazionale presso la cooperativa Intrapresa ha ripreso, dal 1989, la direzione del Festival di Santarcangelo per un quinquennio. Dal 1992 ha insegnato Storia del teatro all'Università di Venezia e poi Culture del teatro all'Università di Torino, dove ha tra l'altro fondato la rivista «Mimesis Journal». È autore di numerosi volumi e articoli pubblicati in Italia e all'estero che coprono diverse aree di ricerca: il teatro contemporaneo e il teatro del Novecento; teatro e filosofia; il teatro del Tibet; la ricerca sul campo con il Théâtre du Radeau e il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards; motivi e figure del teatro yiddish. Oltre alla collana da lui diretta «Tutto era musica», queste sono alcune sue pubblicazioni recenti: *Un teatro apocrifo – Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Medusa, 2006); i tre volumi di *Opere e sentieri* (con Mario Biagini, Bulzoni, 2007- 2008), *Transumar – La composizione scenica secondo il Théâtre du Radeau e Francois Tanguy* (EIP, 2008), *La prova del secolo – Il teatro del Tibet tra esilio e genocidio culturale* (EIP, 2008), *Smisurato cantabile – Note sul lavoro dell'attore dopo Grotowski* (edizioni di pagina, 2009), *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi* (Accademia UP, 2012), *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte* (Accademia UP, 2013), *L'arte e il sapere dell'attore: Idee e figure* (Accademia UP, 2015), *Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)* (Celid, 2018).

Laura Budriesi, Ph.D., è ricercatore dal 2017 presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna dove insegna “Scenografia: elementi, teoria, storia”. Gli interessi di ricerca intrecciano teatro e antropologia e sono rivolti in particolare agli aspetti performativi dei rituali. Ha condotto ricerche in Mali e in Etiopia sui culti di possessione relativamente ai quali ha curato pubblicazioni e realizzato documentari etnografici. È autrice di due volumi: *Michel Leiris. Il teatro della possessione* e *Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etiopia e Haiti 1930-1983* (Pàtron 2017). Altro tema di ricerca è l'animalità sulla scena contemporanea, nella cornice degli *Animal (Performance) Studies*.

Gaia Clotilde Chernetich è *dramaturg* di danza, studiosa e autrice. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia per il progetto europeo "Dancing Museums. The democracy of beings". Nel 2017 ha ottenuto un dottorato europeo in Arti con specializzazione in Danza presso l'Université Côte d'Azur e in Scienze Filologico-Letterarie, Storico-Filosofiche e Artistiche presso l'Università di Parma. Il libro *Architetture della memoria. L'eredità di Pina Bausch tra archivio e scena* attualmente in preparazione per Accademia University Press è tratto dai suoi studi dottorali. Le sue ricerche vertono sulla danza contemporanea, la drammaturgia della danza e l'epistemologia. Collabora con "Ormete – Oralità, Memoria, Teatro", progetto che coniuga la storia orale e la storia delle arti sceniche.

Rita Maria Fabris, Ph.D., è assegnista di ricerca in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Torino, dove è anche docente a contratto di *Teatro educativo e sociale*. I suoi ambiti di ricerca sono: la storia della danza dal Settecento al Novecento, il teatro sociale e la danza di comunità, la valutazione di impatto socio-culturale delle arti performative. Fra le sue pubblicazioni: *Il balletto romantico*, in J. Sasportes (a cura di), *Storia della danza italiana*, EDT, Torino 2011; con A. Rossi Ghigliione e A. Pagliarino, *Caravan Next. A Social Community Theatre Project. Methodology, Evaluation and Analysis*, Franco Angeli, Milano 2019. Condiregge percorsi formativi e grandi eventi di danza di comunità nell'ambito del progetto ministeriale *La Piattaforma* ideato da Ass. Didee – arti e comunicazione e Ass. Filieradarte, della quale è presidente. Dal 2015 è membro del comitato direttivo dell'Ass. Nazionale DES (Danza Educazione Società).

Fabio Acca, curatore, critico e studioso di arti performative, svolge attività didattica e di ricerca al Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. I suoi contributi sono apparsi in diverse riviste di settore. Ha inoltre curato saggi e volumi, tra cui: *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, con Jacopo Lanteri (Editoria & Spettacolo, 2011); *Performing pop* (Titivillus, 2011); *La Rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia 2015-2017*, con Alessandro Pontremoli (Edizioni Anticorpi, 2018). Dal 2014 è co-direttore artistico di TIR Danza.

Susanne Franco è professore associato all'Università Ca' Foscari Venezia. Ha pubblicato numerosi studi e traduzioni sulla danza moderna e contemporanea e la metodologia della ricerca. Con Marina Nordera *Dance Discourses. Keywords in Dance Research* (Routledge, 2007) e *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (UTET Università, 2010). Ha diretto la collana "Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea" (L'Epos 2004-2011). Attualmente coordina l'unità di Ca' Foscari per il progetto europeo "Dancing Museums. The Democracy of Beings" (2018-2021) ed è responsabile

del progetto internazionale di ricerca “Memory in Motion. Re-membering Dance History” (2019-2021). Come curatrice di eventi e workshop di danza ha collaborato con Hangar Biccocca (Milano), la Fondazione Querini Stampalia (Venezia), la Foundation Pinault- Palazzo Grassi (Venezia) e la Lavanderia a Vapore-Fondazione Piemonte dal vivo (Torino).

Emanuele Giannasca ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Spettacolo e Musica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università degli Studi di Torino, dove attualmente è assegnista di ricerca. Ha insegnato Storia della danza al Liceo Coreutico “Matilde di Canossa” di Reggio Emilia e al Liceo Coreutico “Felice Casorati” di Novara. Tra le sue pubblicazioni più recenti i saggi *Giovanni Coralli al Teatro alla Scala* in José Sasportes, Patrizia Veroli (a cura di), *Giovanni Coralli: l'autore di Giselle*, Aracne, Roma 2018; *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 10 (2018), pp. 325-346.

Aurora Egidio insegna Storia del Teatro e dello Spettacolo presso l’Università degli Studi di Salerno. I suoi scritti principali sono dedicati all’avanguardia russa (*Aleksandr Tairov e il Kamernyj teatr di Mosca 1907-1922*, Bulzoni, 2005; *Okno v buduščee. Aleksandr Tairov i stanovlenie ital'janskoj režissury*, Mosca, 2016; *Danza e movimento al Kamernyj teatr di Mosca*, 2018) a Eleonora Duse («Il Castello di Elsinore», 34, 1999), a Michail Ščepkin («Actingarchives.it», 2011 e 2017), ai rapporti fra il futurismo italiano e il movimento russo (*The Collision of Italian and Russian Futurism. Marinetti's Visit to Russia*, Exeter, 2012). Nel 2015 ha ricevuto il premio del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali per la traduzione italiana della versione russa del Dabbuk (Centro di Studi Ebraici, 2012). È membro della redazione di «Acting Archives Review. Rivista di studi sull’attore e la recitazione».

Grazia D’Arienzo ha conseguito il Dottorato in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-artistica presso l’Università degli Studi di Salerno, con una tesi in Discipline dello Spettacolo intitolata *Rimediazioni. L’eredità beckettiana nel teatro digitale (1995-2009)*. Nel 2016 è stata Visiting Fellow presso la Universidad de Zaragoza. Attualmente svolge attività didattica presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell’Università degli Studi di Salerno e collabora con le cattedre di Drammaturgia e di Questioni di storia dello spettacolo dell’ateneo salernitano. I suoi interessi di ricerca vertono sugli allestimenti delle opere di Samuel Beckett, sulle tangenze fra dispositivo scenico e tecnologia, e sul teatro napoletano contemporaneo. Ha pubblicato saggi in volumi e riviste, ed è autrice della monografia *Renato Carpentieri. L’attore, il regista, il*

dramaturg (Liguori, 2018). È membro del comitato redazionale di *Rifrazioni* per la rivista «Sinestesiaonline».

Mimesis Journal Books

La parata dei fantasmi (2018)

Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realistici di corpi in azione, in realtà ombre, fantasmi, spettri, prima muti, poi parlanti, suscetibili a piacere a ogni proiezione, con il solo limite d'essere condannati a ripetere ogni volta gli stessi gesti, a pronunciare le stesse parole. Eppure questo limite non è solo una condanna, non è solo ripetizione, non ricalca necessariamente i sentieri dell'identico. Il cinema, in certi casi, è in grado di veicolare con le sue immagini qualcosa come una quintessenza, e quelle ombre, quegli spettri, quei doppi, sono in grado di dirci, sul nostro corpo, sul rapporto con il mondo, sui movimenti, sui gesti, sul tempo, sull'identità, sulla memoria, sul mito, qualcosa di rilevante anche sul piano filosofico.

La conférence des sept parfums (2017)

Pierre Guichenev

“Au début des années 1980, à l’occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c’est possible, leur garde-robe, j’avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s’exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d’identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l’espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d’adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j’ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j’ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu’à aujourd’hui”.

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec les génies *gnawa* au Maroc, la forêt sacrée d’Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne

: dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (2016)

François Kahn

Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n'avait pas l'intention d'écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l'un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage : martyr (auto-exposition totale) et trahison. C'est son vécu qui accueille l'écho d'une présence et la trace d'une transmission ; c'est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle : comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérait l'enseignant : un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l'ego. Il n'est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs. (aa)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)

Raffaele Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti "esperimenti

di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell’ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell’intreccio tra impresa sionista, recupero dell’antica lingua e costruzione identitaria dell’Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L’attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)

Marcella Scopelliti

Nell’anno che segna il cinquantesimo anniversario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un’incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l’attore si presta come prototipo universale di un uomo “nuovo” e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l’incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell’ebraismo, facendo emergere una poetica (un “fuoco inesauribile”) valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell’ultimo capitolo un’attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione “simpatica” che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petroni

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell’attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell’attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e

discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui ‘scandalosa grandezza’ non è priva di contraddizioni.

*Teorie e visioni dell’esperienza “teatrale”.
L’arte performativa tra natura e culture* (2014)
Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l’esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull’esperienza cosciente, può delinearci l’orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l’Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)
Giuliana Altamura

Il volume, nato dall’esigenza di rivalutare l’esperienza teatrale simbolista affrancandola dall’annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l’Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell’analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell’Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l’altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l’esperienza dell’Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l’importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso

la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)
Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)
Antonio Attisani

Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di 'storia del teatro' (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua 'santità' a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile. (*fc*)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente (2012)
Aa.Vv.

Il XXI secolo è destinato a diventare il 'secolo di Grotowski' perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all'insegna dell'incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte

Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993), Celid 2018.
Antonio Attisani



Atto secondo, titolo di questo libro e unico superstite di una commedia che, nelle sue altre parti, non verrà mai scritta. Una narrazione che si snoda dal sogno adolescenziale del teatro (chi sa perché?) ai primi passi sulla scena, dalle avventure della formazione al successo professionale, dal Piccolo Teatro al Teatro del Sole e alla cooperazione teatrale. E ancora, nell'Italia degli anni non solo di piombo, il passaggio all'editoria militante, poi alla critica e all'organizzazione culturale. La contrastata direzione di un festival conclude l'atto e prelude al seguente, quello dell'insegnamento universitario. Sempre guidato dall'amore per il teatro. Un amore che non smette di interrogare.

