

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 7, n. 1

giugno 2018

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 7, n. 1
giugno 2018

direttore

Antonio Attisani

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

Kris Salata Florida State University

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

segretario di redazione

Leonardo Mancini

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2018 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 978-88-31978-18-7

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis7-1

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, 7, 1 (giugno 2018)

SAGGI

Il teatro politico in Europa. Da Est a Ovest, 2007-2014
Maria Shevtsova 5

La dimension rituelle dans la videoperformance d'Orlan
Sheyna Teixeira Queiroz 25

Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni
Alfio Petrinì 39

Il *medico dei pazzi* si veste di musica
Annamaria Sapienza 77

La percezione del corpo in scena e lo spettatore.
Un approccio neuro-scientifico
Andrea Zardi 91

Il corpo mediatizzato. Corpo e personaggio nel teatro intermediale
Antonio Pizzo 113

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente.
Appunti per una postultima lezione
Antonio Attisani 127

LETTURE E VISIONI

Tempo di un *acoustic turn* anche negli studi teatrali
Livia Cavaglieri 145

Toni Servillo o Del piacere di essere attore
Eva Marinai 159

La bella decadenza. Goldoni e Pirandello "in sul calar" degli anni Dieci: tradizione, traduzione e trad-azione <i>Matteo Tamborrino</i>	163
RICEVUTI E IN LETTURA	175
ABSTRACTS	187
GLI AUTORI	191
MIMESIS JOURNAL BOOKS	195

Il teatro politico in Europa

Da Est a Ovest, 2007-2014

Maria Shevtsova

1. Introduzione

Il teatro politico è tale soltanto in una specifica società a sua volta collocata in un dato tempo-spazio e in uno specifico luogo; la sua risonanza in quanto “politico” varia a seconda dei gruppi di persone socialmente identificate cui si rivolge. Nel teatro politico non c’è nulla di assoluto, universale o essenziale. La questione della specificità di contesti che qui evochiamo non può essere ulteriormente espansa negli esempi che seguiranno: un breve articolo permette un semplice resoconto. Tuttavia, diversi dettagli, qui e lì, serviranno a suggerire le differenze tra i vari contesti sociopolitici e culturali e, all’interno di questi ultimi, anche le diversità tra gli spettacoli teatrali di cui sto per parlare.

Dunque il fondamentale principio della contestualizzazione sottende questa presentazione piuttosto che essere esplicitamente analizzato. Il mio scopo principale è un altro: selezionare alcuni casi rilevanti nel panorama teatrale europeo, più o meno a partire dal 2007 fino al termine del 2014, così che possano servire come riferimenti per disegnare, sebbene in modo ancora incompleto, il campo come appare adesso. È essenziale tenere a mente l’idea di Pierre Bourdieu secondo la quale un «campo» è costantemente dinamico, cosicché al suo interno il cambiamento è sempre incipiente; e coloro che vi partecipano prendono una posizione (*prise de position*) e la mantengono all’interno di un vasto terreno di posizioni plurali e diverse, formate dalle percezioni, le attitudini e le aspirazioni, incluse quelle politiche; e ciò guida le loro azioni.¹ Il fare teatro, in quanto forma del prendere posizione, è una di quelle azioni non soltanto cariche di valori ma anche orientate in senso valoriale, tanto quanto andare a vedere uno spettacolo o tentare di avere un punto di vista analitico su quest’ultimo dopo avervi assistito.

¹ Queste sono preoccupazioni costanti nel lavoro di Pierre Bourdieu, ma si veda la prima parte di *The Field of Cultural Production*, a cura di Randal Johnson, Polity Press, Oxford, 1993, p. 29-141. Si veda anche Maria Shevtsova, “Appropriating Pierre Bourdieu’s Champ and Habitus for a Sociology of Stage Productions”, in *Sociology of Theatre and Performance*, QuiEdit, Verona 2009, p. 83-109.

2. Teatro indipendente e Teatr.doc

Una ulteriore questione rilevante riguarda i tipi di teatro messi in atto. Tutti, a prescindere dai rispettivi processi creativi o dai risultati artistici che possono raggiungere, si pongono in relazione, positivamente, negativamente o in modo quasi indeterminato, con le istituzioni, il potere istituzionale, il capitale simbolico e l'appoggio economico, e ciò rischia di fare emergere la questione del controllo: i teatri X, Y e Z sono finanziati dallo stato, la città e altri organi governativi o da denaro privato e fondazioni? Quali sono le condizioni poste per il finanziamento? I teatri che si trovano in una relazione negativa rispetto al quadro ufficiale sono caratterizzati da una singolare mancanza di buona parte, se non di tutti, quei *benefit* che derivano dalle sovvenzioni, a prescindere dai condizionamenti derivanti. Questo è più frequentemente il caso dei numerosi piccoli teatri conosciuti come “sperimentali”, “alternativi”, “underground”, o semplicemente “indipendenti”.

Ognuna di queste definizioni – e ce ne sarebbe anche altre – ha una colorazione politica che dipende dallo specifico contesto. Viene in mente il piccolo teatro Maladye di Budapest, che si definisce “indipendente” non perché riceva denaro da privati (sebbene con difficoltà e in misura insignificante), ma per indicare la propria opposizione alle attuali politiche dello stato ungherese.

Anche la compagnia moscovita Teatr.doc, che si dedica principalmente al *verbatim theatre*, è indipendente.² La sua attenzione ai nuovi autori ha preparato il terreno per la compagnia Praktika, fondata nel 2015, poche via più in là. Teatr.doc è stata fondata nel 2002 da alcuni drammaturghi in seguito al clamoroso imprigionamento dell'avvocato Sergey Magnitsky e alla sua successiva e traumatica morte in carcere.

Il lavoro di Teatr.doc è stato inizialmente modellato sui precetti documentari e neo-naturalisti del Royal Court di Londra, coerentemente con le tendenze delle scene russe e britanniche nei tardi anni Novanta. L'esempio londinese può essere stato l'inesco, così come il Maladye può essere considerato un caso parallelo di teatro indipendente, ma sia il Teatr.doc sia il Praktika operano all'interno di parametri che sono piuttosto specifici della Russia al volgere del ventunesimo secolo. Questi due gruppi sviluppano apertamente lavori di tipo sociale ed esercitano una certa influenza. Inoltre coscientemente e schiettamente mediano l'opinione pubblica, come testimoniato dalla varietà demografica dei loro spettatori.

Inoltre Teatr.doc ha esteso la propria missione, creando una piattaforma per tutti coloro che la pensano alla stessa maniera, i giovani, i registi innovativi, e, a partire dal 2013, soprattutto per Dmitry Volkostrellov, un ex allievo di Lev Dodin

² Il *verbatim theatre* è un tipo di teatro basato su eventi realmente accaduti i cui testi sono costruiti sulla base delle esatte parole dei protagonisti della vicenda. I materiali possono provenire da documenti storici o da interviste svolte per l'occasione [N.d.T].

e direttore del Teatr post, un altro teatro indipendente fondato a San Pietroburgo nel 2011 dallo stesso Volkostrelov. Il monologo *The soldier* del Teatr post, una performance di dieci minuti con non più di due righe di testo di Pavel Pryazhko, è una azione chiara e schietta, anche se a volte può sconcertare gli spettatori per la sua criptica brevità. Un giovane soldato, in licenza da una località non specificata, percorre un corridoio, si libera dei suoi abiti e fa una doccia; il tutto filmato in situ in tempo reale. La sua sintesi immaginifica lascia spazi affinché gli spettatori possano connettersi o disconnettersi a piacimento e questa libertà permette allo spettatore di scorgere nella performance una critica della guerra. Le sue due uniche righe di testo, aforisticamente poste al termine dell'azione, incoraggiano questa critica: «Un soldato tornò a casa in licenza. Quando era tempo di tornare nell'esercito, non lo fece».

La freschezza della *Gestalt* in questa performance, con il suo epilogo un po' fiabesco, mette in evidenza l'atteggiamento disincantato del soldato. Al tempo stesso la performance sembra rivolgersi a spettatori altrettanto disincantati a causa della loro mancanza di consapevolezza o addirittura negazione della guerra, della loro immunità fisica e psicologica rispetto ai suoi orrori, e quindi della loro incapacità o riluttanza nel provare empatia per le vittime. Un soldato che si fa una doccia, come nella vita di tutti i giorni, e che, soprattutto, è reso più distante dalla proiezione, non è certo immediatamente percepito come un assassino. Né le azioni quotidiane che svolge meccanicamente suggeriscono la sua capacità di uccidere; a meno che non sia precisamente questo il punto. In altre parole, le sue azioni abitudinarie potrebbero benissimo alludere al sistematico, e sistemico, assassinio prodotto dalla macchina della guerra.

Assistendo a *The Soldier*, può essere d'aiuto tener presente che uno dei temi più importanti nelle regie di Volkostrelov è il cinismo, una mancanza collettiva di empatia altrimenti definibile come "autismo sociale"; questa immagine di autismo è talmente presente nelle sue messinscene da suggerire che il regista la voglia ribaltare sul pubblico in quanto riflesso critico. Questo "autismo sociale" è legato, sebbene non coincida, con il vecchio concetto marxista di "reificazione" laddove le persone sono trattate come cose e le relazioni tra loro sono intese come meramente strumentali.

La mancanza di sostegno o di *sponsorship*, termine oggi di moda in Russia, genera alcune difficoltà – luoghi di fortuna, spazi minuscoli, affitti e attori non pagati, e così via. Ciò comporta diverse conseguenze per i piccoli teatri ai quali facevamo riferimento, ma colpisce anche i "teatri di comunità" o di "partecipazione" così come i teatri di strada, che sono più diffusi in Europa occidentale rispetto a quella centrale e orientale. Allo stesso modo, influisce paradossalmente anche in quel teatro politico marginale e marginalizzato – si pensi alla controcultura degli anni Sessanta – che ha acquisito una sorta di *status* secondario nel più ampio campo del teatro, raccogliendo tutte le sue varie categorie.

3. *Le istituzioni, le compagnie e la politica*

Lo stato inferiore, attribuito o percepito, di questa particolare categoria *fringe* del teatro politico tende a essere il risultato di una presa di posizione tra collaboratori che, rifiutando di essere cooptati dalla società – cioè la nozione di “vendersi” alla società – inseguono *deliberatamente* una condizione minore, poiché anche così si rappresenta il rifiuto di uno *status quo* politico. In ogni caso, si tratti di condizione scelta oppure imposta, questa variante del teatro politico, deve essere distinta dal teatro politico di Mejerchol’d, Brecht, Piscator che, al contrario, impegnati una intensa lotta politica, hanno esercitato un peso politico (ma a che prezzo!). I tre teatri russi ai quali abbiamo fatto riferimento (Teatr.doc, Praktika, Teatr post) non emulano affatto questi iniziatori – al contrario, dissacrano i politici eroici – ma senza tirarsi fuori dalla rete sociale. Sono al tempo stesso al di fuori e dentro questa rete, senza, fino a ora, consegnarsi a essa. La mia ultima osservazione preliminare riguarda la scelta degli spettacoli di teatri europei finanziati dallo stato. La mia selezione non è motivata da un malsano debole per le istituzioni, ma dalla necessità di mettere in evidenza che i teatri istituzionalizzati certamente possono, e lo fanno, generare un teatro politico, in ogni accezione del termine “politico”, come è il caso dei teatri istituzionali nei paesi ex comunisti dell’Europa dell’Est. In altre parole, un teatro non deve essere per forza marginale o controistituzionale, marginalizzato o affamato di approvazione istituzionale, per produrre un teatro politico.

La seconda ragione per la mia selezione è legata con la mia prolungata ricerca sul lavoro dei registi. Che siano innanzitutto registi di teatri stabili, sebbene non esclusivamente, ha molto a che fare con il fatto che essi siano direttori di compagnie stabili. Alcuni di questi teatri sono stabili e permanenti, le compagnie per la maggior parte composte dagli stessi attori per trenta o più anni, come il Maly Drama di San Pietroburgo. Altre sono compagnie famose di lunga durata, i cui attori restano per un periodo prolungato, generalmente dai dieci ai quindici anni, e poi vanno a lavorare altrove mentre il teatro e il suo marchio rimangono invariati. A questo tipo appartengono il Théâtre du Soleil di Parigi o la Volksbühne di Berlino.

Tuttavia, il punto chiave del mio interesse per le compagnie stabili è che la loro pratica favorisce lo sviluppo continuo di attori e registi e, ancor più importante, una collaborazione creazione; e ciò, nello spazio-tempo-luogo, fa sì che queste compagnie siano territori riccamente stratificati per la ricerca nei processi creativi e al tempo stesso funzionino come indicatori, proprio per la loro durata, delle tensioni politico sociali, dei mutamenti e dei cambi che avvengono nelle rispettive società. Le compagnie stabili finanziate dallo stato sono una caratteristica dei teatri nazionali europei (con l’eccezione del National Theatre britannico, che non ha una compagnia stabile).

La mia selezione indica come gli spettacoli vengano a contatto con i grandi problemi, politici e non, del mondo contemporaneo e come su questi abbiano presa. L’interrogativo posto da simili compagnie non riguarda tanto il dove sta andando

il teatro politico quanto cosa *potrebbe* essere se considerato all'interno degli ultimi sette anni circa. Si tratta quindi di una questione di teatro *politico* o di un teatro ha (soltanto) una *dimensione* politica? Questa distinzione è praticabile? Le domande suggeriscono una doppia differenza. La differenza tra quel materiale che ha un contenuto politico esplicito e quello dal quale il contenuto politico può essere dedotto. La seconda differenza riguarda la comunicazione diretta e indiretta, che riguarda sia gli strumenti formali e stilistici, sia il materiale presentato e agito. Una terza possibilità, riguardante cosa costituisca un teatro politico o ciò che fornisce (soltanto) la dimensione politica, sorge dall'argomento di Heiner Müller, in un'intervista del 1987, in cui afferma che è la forma e non il contenuto dell'arte a renderla politica.³ Seguendo Müller: è il *come* fai teatro a renderlo o meno politico.

Oltretutto, di che tipo di politica possiamo discutere, in un'epoca in cui si sbandiera la fine delle ideologie, e dove, unitamente a una travolgente crisi economica globale, nelle democrazie sembra che si rendano i cittadini sempre più impotenti e deprivati, tanto da porre a rischio la stessa nozione di cittadinanza? Negli ex paesi comunisti d'Europa la cittadinanza è resa ancor più vulnerabile laddove gli aspiranti cittadini lottano contro i riflessi repressivi che tardano a morire e, in più, lottano con – o contro – il consumismo conformista e le altre richieste di “modernizzazione” avanzate dal capitalismo neoliberista. L'Europa come entità, prima conosciuta come «Unione Europea», è l'alfiere sempre più disarmonico di questa “modernizzazione”.

Quindi, quale tipo di politica è possibile in un'epoca di rivoluzioni falsamente partite, guerre rampanti e guerre civili, religiose, razziste, e terrorismo fondamentalista, e le tattiche terroriste – se l'aggettivo non è troppo forte – di disinformazione, invasione dei media, cultura delle celebrità e idolatria del denaro? Quest'ultimo esempio di società civile e intimidazione in stile terroristico ha fatto crescere un narcisismo palpabile che erode lo spirito di collettività e un cinismo tangibile nei confronti della politica, dei politici, e soprattutto degli ideali, di natura politica o meno. Lo «spirito dell'utopia», con tutto il rispetto per Ernst Bloch, è virtualmente inimmaginabile in questo scenario.⁴

4. *Trovare un impulso per il cambiamento*

Bene, il preambolo e la parte principale del mio articolo si sono fuse, portando alla memoria una discussione pubblica tra registi avvenuta al Teatro Nazionale Ungherese il 27 marzo 2014, registi secondo i quali il cinismo ambientale, nel suo impatto sul pubblico e quindi sull'intero ruolo del teatro nella società, era

³ Citato in *Anatomy Titus Fall of Rome*, «Theatre Notes», 29 novembre 2008, <<http://theatrenotes.blogspot.it/2008/11/review-anatomy-titus-fall-of-rome.html>>

⁴ 4. Cfr. Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia*, Stanford University Press, Stanford 2000.

molto preoccupante. Attila Vidnyanszky, direttore artistico e organizzativo di questo teatro, ha sostenuto che «il cinismo di oggi divorava ogni cosa» e disorienta i registi nello svolgimento del loro lavoro. Valery Fokin, regista del potente teatro Aleksandrinskij, che il governo supporta e mette in bella mostra, ha fatto eco a quei sentimenti, definendo quel cinismo pervasivo come «fatale» nella sua distruzione dei «valori interni» dai quali dipende la vitalità del teatro.

Quanto al suggerimento che fosse la politica a essere responsabile per questo stato di cose, Fokin ha risposto che siamo «noi» – cioè coloro che hanno un ruolo nel teatro – i responsabili. La sua risposta è coerente con il suo senso dell'etica personale, con il suo sentimento di responsabilità e con i risultati che il suo teatro produce. Ma Fokin non crede che il teatro sia capace di indurre un cambiamento collettivo. E neppure crede che possa cambiare gli individui. Al massimo può dare un certo «impulso al cambiamento».

In generale, il ragionamento di Fokin suggerisce che il suo “noi” è una collezione di individui moralmente motivati, mentre la politica è “loro”; e la sua idea che la politica sia fuori, estranea alle imprese artistiche, è stata una convinzione comune per decenni per la miglior parte dell'intelligenza russa a causa, sebbene non esclusivamente, della sfiducia generata dalla repressione del dissenso, caratteristica dei regimi dispotici. Comunque, se “il politico” ha acquisito soltanto connotazioni negative e se crediamo che il teatro politico si sia allontanato, per definizione, dalle persone perbene nella società, ne consegue che il teatro politico non è una proposta fattibile per gli artisti seri.

O lo è? Sembrerebbe, quindi, necessario passare dal campo della politica a quello della storia e dell'arte per dare una qualche credibilità al teatro politico. Quando ciò accade, un'opera teatrale può avere dimensioni politiche senza essere dominata dalla politica, anche se è interamente permeata da motivi politici; e, evitando l'agit-prop e altri metodi similmente didattici e persuasivi, il processo produttivo può dedicarsi alla costruzione artistica, conservando la sensibilità artistica e le abilità necessarie per un teatro meditato, ben fatto e di qualità. Questo tipo di qualità nella percezione del “nostro” contro il “loro” sarebbe antitetica rispetto alle caratteristiche di agitazione e propaganda giudicate proprie del teatro politico.

5. *L'umano di Dodin e la derisione di Krymov*

Questo passaggio verso la storia e l'estetica si trova nella battuta iniziale dello spettacolo di Lev Dodin, *Life and Fate*, del 2007, prodotto dal teatro Maly a partire dal racconto del 1960 di Vasily Grossman, rimasto inedito in Russia per ragioni politiche fino al 1988, con l'inizio della *perestroika*. Lo spettacolo, il primo a essere basata su quel libro, accolse la sua esplosiva tesi secondo la quale nazismo e comunismo fossero due facce della stessa medaglia: erano regimi totalitari intercambiabili. Ancor più esplosiva era la contesa di Liss, ufficiale della Gestapo, in

dialogo con Moskovskoy, ebreo comunista, in un campo di concentramento, in cui Liss sosteneva che i nazisti avevano molto da imparare dalle atrocità messe a punto dall'Unione Sovietica.

I prigionieri del campo erano identificati direttamente dai loro pigiama a strisce. Il campo invece era rappresentato metaforicamente, in modo indiretto, da una rete da pallavolo, elemento centrale di quell'allestimento. La rete era utilizzata in alcuni flashback sulla gioventù del protagonista prima della guerra, o per sequenze di ricordi, immagini o sogni; funzionava anche come indicatore del passaggio di tempo – passato, presente e indicazioni del futuro – in quanto luogo, situazione evento o racconto. La rete quindi permette un cambiamento di fuoco, senza che ci sia un cambiamento di scenografia, dalla cucina alla camera da letto, dall'appartamento all'ufficio al campo di battaglia di Stalingrado (1943) colto in un lampo, e infine al Gulag, l'altra faccia del campo nazista.

Lo spettacolo è un capolavoro di montaggio simultaneo, nel quale le storie familiari, l'amore e la trasgressione morale – Shtum, lo scienziato nucleare al centro della narrativa familiare, è indotto con l'inganno a tradire i propri colleghi – sono in contrappunto con la Storia. Non c'è momento migliore per leggere l'agghiacciante capacità suggestiva della rete di pallavolo di quando i musicisti di una banda di ottoni vi si fermano dietro, in una linea orizzontale, suonano Schubert, si spogliano, piegano accuratamente i loro vestiti e poi entrano in una ipotetica camera a gas creata con una luce bassa, quasi vaporizzata sulla parete posteriore. I loro strumenti restano sul palcoscenico dietro la rete come il segno delle vite che una volta erano *vive*. La scena, così finemente intagliata da Dodin, riflette l'interesse centrale della sua opera per ciò che lui chiama «l'umano» in opposizione a ciò che potrebbe essere chiamato, eufemisticamente, «l'umano politicizzato» o meglio ancora «l'inumano politicizzato».

Life and fate, è uno spettacolo memorabile sul venire a patti con una storia traumatica e ha forse aiutato a spianare la strada a Dmistry Krymov, che è circa quindici anni più giovane di Dodin (che ha compiuto settantuno anni nel 2015). Krymov, designer e pittore, affronta la storia con i modi della satira e il *burlesque* in opere- installazioni. *Opus No. 7*, del 2009, la sua prima importante messinscena, è fatta di due parti contrapposte. La prima è costruita sul potere visivo delle immagini, rinforzato, all'inizio, dal ruggito di una macchina invisibile il cui soffio spazza via migliaia pezzetti di giornale nello spazio attraverso alcuni fori praticati poco prima nei pannelli che compongono un lungo muro bianco di carta. Diventa subito abbastanza chiaro che le immagini apparentemente casuali che seguono si riferiscono in qualche modo alla Shoah, per associazione piuttosto che per connessione logica, e si intrecciano con la seconda parte del lavoro.

Questa seconda parte ha come fuoco l'infame persecuzione di Dmitrij Šostakovič, che nel 1936 fu accusato in un articolo della «Pravda» (che pare sia stato scritto da Stalin) di non comporre musica ma una cacofonia, con riferimento all'opera

Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk. Qui un enorme pupazzo di una donna, indubbiamente la Madre Russia, viene manovrato attraverso lo spazio fra tre finti pianoforti, che sono condotti in scena e poi sfasciati. Nella scenetta che segue, un pupazzo nano di Šostakovič è seduto davanti a una tastiera. Madre Russia lo afferra, se lo stringe al petto e lo schiaccia mentre appaiono alcuni cartelli con i nomi di artisti che furono vittime di Stalin, e si sente la voce di Šostakovič che legge la propria ritrattazione.

Questa lettura è profondamente inquietante poiché, dalla sua inflessione priva di passioni e quasi neutra, possiamo intuire la paura di Šostakovič e la sua umiliazione pubblica tanto quanto la brutalità degli anni di Stalin. Anche così, il suo immediato e potente effetto è virtualmente negato dalla prevalente derisione che invade la seconda parte, in contrasto con il tono relativamente sobrio della prima. L'universo di Grossman fa capolino attraverso la struttura di Krymov, e ciò non sorprende molto, vista la sovrapposizione tra i pezzi di storia che hanno selezionato.

Le composizioni estetiche di Krymov, a partire da *Opus No. 7*, hanno scavato nella derisione, motivate non tanto, a quanto sembra, dal “cinismo di oggi” quanto da qualcosa come il disprezzo, o il regolamento di conti, dove i figli si oppongono ai padri e poi, insieme a questi, al passato storico. L'incontenibile disprezzo è pienamente evidente, secondo il mio punto di vista, in *Gorki 10*, del 2012, che, come il precedente lavoro, è diviso in due parti. La prima è una scenetta farsesca e grottesca su Lenin. La seconda è un collage di diversi scritti, in particolare tratti da *Qui le albe sono quiete* di Boris Vasilyev, che racconta della Seconda guerra mondiale, con un *pastiche* visivo che fa riferimento alla famosa messa in scena di Yury Lyubimov del 1970, tratta dallo stesso racconto.

Lo scopo di queste citazioni da racconti e drammi famosi, così come quelle relative a Lyubimov, è di “rimproverarli” per la loro abilità ideologica e/o il sentimentalismo con cui ritraggono la vita sovietica. Il tono di *Gorki 10* lo accosta a una decostruzione parodica di Čechov che, nel frattempo, aveva attirato la sua attenzione e lo aveva impegnato in *Honoré de Balzac. Notes on Berditchev* (del 2013) ispirato alle *Tre sorelle*. Qui le sorelle sono ibridi tra zombi e vampiri appena sorte dalle loro bare.

6. *L'aragosta di Bogomolov: Lear. Comedy*

Ciò detto, l'aspetto più interessante del teatro della derisione di Krymov (la terminologia è la mia) sta nel come esso s'inserisce in una corrente che circola tra quei registi poco più che quarantenni, esemplificata in Russia, per quanto riguarda gli scopi di questa discussione, dal *Lear. Comedy* (2011) di Konstantin Bogomolov. Lo spettacolo è ispirato a Shakespeare, ma vi sono diversi frammenti dello *Zarathustra* di Nietszche, dei *Racconti della Kolyma* di Varlam Šalamov e dalla poesia di Paul Celan.

Bogomolov disseziona la tirannia, il desiderio di potere, la corruzione politica, la depravazione sessuale e così via fino a comportamenti sfigurati o sfiguranti, con una ferocia sconosciuta; tutti, inclusa Cordelia, riproducono, come cloni, il dittatoriale e sboccato Lear. Il fatto che nessuno abbia alcuna coscienza o esprima la minima simpatia, empatia o rimorso è una raffigurazione devastante di quell’“autismo sociale” al quale facevamo riferimento, ma anche di una condizione sociopatica che, come mostra lo spettacolo – prendendo di mira il Cremlino passato e presente, da Stalin a Putin – è configurata nel potere assoluto. Il fatto che una donna interpreti Lear (Rosa Khayullina del Teatro d’Arte di Mosca) e, soprattutto, che l’intero cast sia *en travesti* rappresenta un sotterfugio per non fare nomi, e questo tentativo di anonimato è una strategia, tra le altre in questo spettacolo, per farlo assurgere a caso emblematico invece che particolare.

In *Lear. Comedy* fanno capolino gli anni Quaranta, dunque la guerra è inevitabilmente inscritta nello spettacolo. La barbarie della guerra è teatralizzata, mostrata e derisoriamente sminuita; gli occhi Gloucester sono estratti con un cavatappi; Cordelia si trasforma improvvisamente in un pilota con giubbotto di pelle e occhiali, mentre il fantoccio in plastica di un’aragosta – probabilmente metafora di una mitragliatrice – gli pende al fianco; il *Giorno della Vittoria* [*Den pobedy*], la canzone patriottica per eccellenza della Seconda guerra mondiale, è intonata con voce roca invece che cantata, con suoni animaleschi e musica rock, saggiando con questo sacrilegio beffardo i limiti a cui lo spettacolo può spingersi (i veterani di guerra non riderebbero).

Per Bogomolov, questa guerra è, come lui stesso dice «la guerra del nostro fascismo contro il loro.⁵ Gli echi di Grossman risuonano in questa affermazione, intenzionali o meno. Però, visto il riferimento di Bogomolov al fascismo, non c’è dubbio che il suo spettacolo implichi l’idea di un “nostro” e di conseguenza anche di un “noi” responsabile di una storia politica gravida di ulteriori catastrofi.

Il riconoscimento di Bogomolov dell’azione della politica nella storia ci riporta al precedente punto sullo straniamento notato nell’accenno a Fokin che – è cruciale ora notarlo – come Dodin appartiene a una generazione di registi che *hanno lavorato in epoca sovietica*. Non è il caso di Bogomolov e della sua generazione di registi. Per Fokin, come abbiamo detto, la politica è essenzialmente altro dal teatro, un dominio separato dal teatro, quindi il teatro politico sarebbe un’anomalia. Dal canto suo Bogomolov affronta di petto la questione politica, poiché non c’è dubbio che *Lear. Comedy* è un teatro totalmente politico, anche grazie alla sua unilateralità, al suo binario unico e alla grana grossa. Quest’ultima caratteristica emerge in tutta

⁵ Tratto da una discussione avuta nel corso di una tavola rotonda con il regista presso il Golden Mask Theatre e il National Awards Festival a Mosca, il 6 aprile 2013.

la sua aggressività quando lo spettacolo è messo a confronto con lo stratificato e sobriamente strutturato *Life and Fate* di Dodin.

Inoltre, *Lear. Comedy* non ha alcuna clausola di uscita-dalla-società come quella disponibile nel teatro “contro-culturale”. Cerca intenzionalmente un’alta visibilità, quella incoraggiata dalle istituzioni stabili; specialmente in quanto è nato in associazione con una di esse, nientedimeno che il Teatro d’Arte di Mosca, dove nei precedenti tre anni, Bogomolov ha goduto di sempre maggior fama e successo di critica e di pubblico. Chiaramente, la protezione e il marchio di un teatro stabile non sono da buttar via. I suoi nemici sono i tradizionalisti, gli ortodossi conservatori e il pubblico di destra i cui interventi sul Teatro d’Arte di Mosca per licenziarlo hanno esercitato notevoli pressioni sulla sua integrità professionale.

7. *Purcarete in Craiova*

I teatri nazionali sono una componente integrale delle istituzioni stabili in Europa come il Teatro d’Arte di Mosca (che, bisogna notare, non è mai stato classificato come “nazionale”), e il Teatro Nazionale di Craiova in Romania, una istituzione di provincia in quanto distinta dal suo omologo nazionale di Bucarest, è un esempio significativo di come la forza di una compagnia teatrale in un quadro sovvenzionato sia in grado di generare e sostenere il teatro politico in condizioni di libertà.

Il teatro Craiova è indelebilmente legato a Silviu Purcarete, del quale ha nutrito i talenti a partire da poco prima della caduta di Nicolae Ceaușescu nel 1989, e per tutti gli anni Novanta. È qui che il regista ha realizzato con una mano sicura i suoi spettacoli esageratamente violenti, eccessivi, saturi di metafore, presentandoli in molti festival internazionali.

Il *Titus Andronicus* del 1992 è diventato l’ambasciatore e il biglietto da visita di Purcarete e di Craiova. Sull’onda dell’esecuzione dell’odiato dittatore, *Titus Andronicus* ha liberato nel teatro la rabbia che circolava nella nazione contro la tirannia, e ha ricordato la storia al fine di prenderne atto, così come i registi russi avrebbero fatto un decennio dopo o poco più. Ma a quel punto la Russia non aveva ancora “giustiziato” Stalin e il suo ritardo nell’elaborazione del trauma mediante il teatro era legato agli impacci e alle complicazioni dei suoi nuovi meccanismi di libertà democratica. Inutile dire che la Russia è anche un paese molto più grande della Romania e con una struttura economica socio-economica molto più difficile da cambiare.

Eppure, alcuni fattori dell’esperienza comune possono aiutare a rendere conto della ferocia del *Titus Andronicus* di Purcarete e del *Lear. Comedy* di Bogomolov, e gli stravaganti strumenti teatrali che li compongono. Tuttavia il confronto non deve essere condotto troppo in là, dal momento che Purcarete, senza rinunciare all’idea che la violenza politica genera molteplici forme di altra violenza, aveva sviluppato un linguaggio teatrale meno incline alla derisione diretta dall’esterno

e più verso l'ambivalenza assurda. Ciò comportava uno scavo grottesco, sia nel senso delle *gargouille* dell'architettura gotica, per enfatizzare l'impatto visivo, sia nel senso di Mejerchol'd per la sorprendente giustapposizione degli opposti, con il suo evidenziare l'ambivalenza del significato.

Misura per misura di Purcarete (del 2008) è un buon esempio. Commissionato dal Craiova, lo spettacolo è ambientato in un luogo tra la mensa e l'ospedale psichiatrico, dove i malati e i presunti non-malati si mescolano e si accoppiano. Tutto ruota intorno all'ambiguità. Isabella non è meno insignificante, nella sua presunta innocenza, di Angelo con tutta la sua rettitudine; i cortigiani di Angelo, sia in abiti domestici che professionali, sembrano inquisitori e torturatori. La sinistra presenza di uno stato di polizia viene a galla proprio lì, nella mensa-manicomio, dove tutto è spazzatura, come suggerito dalle pile di segatura e paglia sul pavimento. Purcarete fa prendere le scope ai suoi attori per spazzare via la segatura e la paglia – allusione a un cortile e quindi alla presenza di animali – sparse sul pavimento sin dall'inizio, ma anche rimestate continuamente, come un organismo vivente condizionato dal movimento che si svolge sul palco. Lo spettacolo si chiude suggerendo che il vecchio non può essere spazzato perché, come un organismo vivente, ritornerà con il nuovo. Allora, ci si potrebbe chiedere, qual è il prodotto di quella speranza di cambiamento contenuta nell'euforia della rivoluzione rumena?

Negli anni passati tra questi due spettacoli Purcarete era emigrato in Francia fissando lì la sua vita familiare in Francia e mantenendo la sua vita lavorativa in Romania. Oltre a conservare il suo stretto rapporto con l'ensemble Craiova, ne ha stabilito un altro con il Teatro Nazionale Radu Stanca a Sibiu. Il *Faust* del 2007 era avvolto nella sua caratteristica opulenza scenica: fiamme infuocate; getti di acqua corrente; diavoli volanti; rapaci starlet indiarvolate (non senza un tocco di misoginia); Mefistofele che usciva da sotto le tavole da pavimento, o appariva sugli scaffali o scendeva dal soffitto; visitazioni che fluttuano dentro e fuori la nostra vista; e sempre in questo stile frenetico.

Il potere della conoscenza e come questa incoraggi il pensiero, la critica e la rivalutazione sono al centro della messinscena, così come voleva Goethe, e in questa idea risiede la sua dimensione politica. Tuttavia, la celebrazione della teatralità è la dimensione più forte dello spettacolo, mentre le allusioni politiche passano in secondo piano con l'imporsi della sensualità di tutto l'impianto.

8. Polonia e Germania: potere soft

Ma non abbiamo ancora finito con la satira o con *Titus Andronicus*. Il *Titus Andronicus* del 2012 di Jan Klata del Teatr Polski di Wrocław, in collaborazione con Staatsschauspiel Dresden, rivisita la Seconda guerra mondiale. Gli attori tedeschi interpretano i romani e quelli polacchi i goti, invertendo i vecchi stereotipi di entrambi i paesi su chi sia civilizzato e chi barbaro. In generale i drammi di

Shakespeare testimoniano che la guerra non può essere un luogo di civiltà, non più di quanto faccia il ciclo della vendetta al quale il *Tito Andronicus* fa riferimento. Frammenti di *Anatomie Titus, Fall of Rome - Ein Shakespearekommentar* di Heiner Müller, lasciano filtrare nello spettacolo la prospettiva di Müller sul potere come forza che cannibalizza se stessa in quanto distrugge il colonizzato. Questo, per Müller, fu l'Impero Romano nella sua colonizzazione dei Goti e dell'Africa. L'allegoria della Germania nazista è trasparente, ma invece di essere attivata dallo spettacolo, rimane in essa sospesa come una sorta di fondale di informazioni che devono essere riconosciute dagli spettatori. Lo spettacolo è bilingue, in tedesco e in polacco, il che suggerisce che si tratti di un dialogo – o uno scontro – tra due culture e/o un approccio interculturale. I sottotitoli sono utilizzati nella lingua appropriata per il pubblico.

A giudicare dalla messa in scena, l'intenzione di entrambe le compagnie era quella di rivisitare la seconda guerra mondiale in modo da seppellirla ridicolizzando vari stereotipi tedeschi e polacchi sviluppati prima, durante e dopo di essa. La scena di apertura ha un tono affaristico e solenne, con uomini in T-shirt che vantano illustrazioni di guerra in stile punk e trasportano diversi barili, uno per uno, che potrebbero contenere bottini di guerra ma sono in realtà le bare dei figli di Tito uccisi in azione.

Questo è un prologo silenzioso per il seguito che invece fa leva sulla commedia e tende verso la farsa. Gli scherzi xenofobi sull'incomprensibilità del linguaggio e delle abitudini culturali degli altri non appartengono né a Shakespeare né a Müller, sono stati redatti dagli attori e dal regista durante le prove. Lo scopo era di mettere in primo piano i pregiudizi attuali tra e intorno a loro. In altre parole, l'enfasi dello spettacolo è sul qui ed ora, e la sua vicenda, presa in prestito da Shakespeare, è compilata in base ai ricordi collettivi tedeschi e polacchi, preconditione per questa enfasi.

Il seguito, a sua volta, escoriente o lurido, o semplicemente sprezzante o frivolo, si appropria del tipico bagno di sangue shakespeariano per denunciare gli stereotipi in quanto strumenti di potere. In questo spettacolo il potere è fondamentalmente inteso come una forma di manipolazione e di lavaggio del cervello. Tuttavia, la messa in scena altera i parametri del testo, spostandosi dalla politica *hard-core*, incluso l'indottrinamento politico, verso ciò che dovrebbe probabilmente essere definita una questione di stile di vita.

Ad esempio, lo sgonfiamento satirico, mediante un rock *heavy-metal* sparato al massimo, di una canzone di guerra polacca che aveva una forte carica simbolica, e che era stata la sigla di una serie televisiva alquanto nazionalista molto popolare decine di anni fa; o la derisione della musica di Chopin, un'icona nazionale, splendidamente eseguita durante le spaventose scene di vendetta dei Romani; o il jingle di una pubblicità di un detersivo in polvere in un episodio osceno; o la Tamora, regina dei Goti, sessualmente caratterizzata e presentata nello stile grafico delle

riviste che seguono i divi; o il pornografico stupro in stile B movie della figlia romana, Lavinia. Klata e le due compagnie che lavorano con lui ritengono che oggi il potere in Germania e in Polonia non è il “duro” potere del governo ma il potere “morbido” dell’influenza mediatica e della narcosi pop del capitalismo.

Se *Titus Andronicus* sia una convincente visione del luogo in cui oggi il potere realmente risiede, è da verificare. Ma non si può negare che la sua forza lo inserisca in quel “teatro di derisione” descritto prima, e posiziona Klata in prossimità con il *Lear: Comedy* di Bogomolov.

9. Germania: “il capitalismo paga per la critica”

Inoltre, la messa in scena di Klata entra in contatto con l’iconoclastia di Rene Pollesch al Volksbühne e, forse, con maggior ragione, con il suo *Kill Your Darlings! Streets of di Berladelphia* del 2012. Pollesch uccide le parole d’ordine: ne è testimone il riferimento a *Madre Coraggio* nella riproduzione del carro di Brecht, che gira in tondo sul palco per una virtuosistica parodia delle chiacchiere da spettacolo eseguita dal suo attore Fabian Hinrich. Il carro è fatto di compensato non verniciato per sottolineare ironicamente che si tratta di una imitazione dell’attrezzatura che Brecht aveva utilizzato per tale effetto nell’allestimento del dramma. Hinrich incide le tavole del palcoscenico con la sua frusta da circo, la numerosa comitiva si dispone in cerchio mentre il carro scorre intorno al palco. L’intero allestimento dimostra la tesi di Pollesch, descritta da monologo di Hinrich su come lo spettacolo caratterizzi il capitalismo contemporaneo.

Come è noto, Frank Castorf, direttore del Volksbühne, da molti anni ha posto il capitalismo a centro delle sue creazioni sceniche, brandendo la trinità profana potere, sesso e denaro secondo quella che ho altrove definito come la sua moda “postdadaista”.⁶ Recentemente Castorf si è rivolto a Balzac, alla sua fenomenale critica del capitalismo e a ciò che questo offre al potere politico. *La Cousine Bette* di Castorf, andata in scena nel 2013, potrebbe non essere ancora la sua ultima parola – non più delle sue messinscene a Bayreuth del ciclo dei Nibelunghi di Wagner nel 2014 – sul capitalismo inteso come sifilide (la metafora è di Balzac) nella crisi economica mondiale del ventunesimo secolo. Castorf riprende con gusto, e per i propri obiettivi, la corrosiva immagine proposta da Balzac: la malattia ereditaria nelle famiglie utilizzata per rappresentare la diffusione del capitalismo nella Francia del XIX secolo.

Nonostante Castorf provenga dalla ex Germania dell’Est, la sua critica del capita-

⁶ Per ulteriori dettagli su Castorf e Ostermeier in relazione a quanto qui dibattuto si veda Christopher Innes e Maria Shevtsova, *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge University Press, Cambridge MA 2013, p. 105-111. Nello specifico delle osservazioni sulla visione di Fokin, si faccia riferimento alle pp. 94-96.

lismo è affine a quella di Thomas Ostermeier, nato e allevato in Germania occidentale e direttore della Schaubühne nella Berlino riunificata (1990). Ostermeier non fa mistero della necessità di attirare i giovani e il suo linguaggio teatrale è diventato sempre più simile al loro linguaggio del corpo, ai loro codici di abbigliamento (tagli di capelli, gesti, riferimenti culturali pop) e anche alle loro confusioni su come stabilire una propria posizione rispetto ai diversi valori sociali in conflitto con i quali devono costantemente fare i conti. Così il suo *Nemico del popolo* del 2012 è proprio un'opera di giovani per i giovani e problematizza come sia possibile agire con integrità in un mondo fondato su transazioni commerciali, che si riversano sui rapporti transazionali tra gli esseri umani.

Mentre Ostermeier rispolvera Ibsen, usa anche il dispositivo di un dibattito con il pubblico, che gli attori fanno scaturire uscendo dalla propria performance in scena. Il dispositivo è un curioso ritorno alla fine degli anni Sessanta e a una tecnica del teatro politico degli anni Settanta, o al fare il teatro politicamente, riprendendo la distinzione di Müller. In questo processo, Ostermeier riprende un argomento, ripetuto in un forum pubblico alla Schaubühne nel marzo 2013 e ribadito in un'intervista a «Le Monde» (6-7 luglio 2014), secondo il quale lo stato neoliberista – in fin dei conti il neoliberalismo è principale fattore unificante nell'Unione Europea – capisce che deve sovvenzionare il teatro per il proprio benessere. Il capitalismo assimila le critiche, afferma Ostermeier, per «svilupparsi meglio»; e il ruolo del teatro è quello di continuare nella sua critica, pur essendo «pagato» per farlo. La diagnosi e la soluzione di Ostermeier suonano come realpolitik di vecchio stile, con una leggera tendenza al cinismo.

Tuttavia, e a prescindere dall'opportunismo consapevole che traspare dalle spavalde parole di Ostermeier, il regista richiama l'attenzione su un problema serio, vale a dire la contraddizione degli stati democratici – una contraddizione dialettica, nella terminologia di Brecht – i quali non possono far altro, in nome della stessa democrazia, che lasciare agli altri la libertà di criticarli. Inoltre, questi stati, quando sono guidati dal neoliberalismo, non hanno altra alternativa se non accettare e *finanziare* le critiche al neoliberalismo, alias il capitalismo, anche quando il neoliberalismo statale, *alias* capitalismo statale, è in discussione: tale è la condizione della politica neoliberale e dell'economia neoliberale nel mondo di oggi. Il denaro deve essere dato da qualcuno per qualcuno attraverso l'esercizio (imprenditoriale) della critica.

10. *Il Macbeth aziendale di Mnouchkine*

C'è una differenza di prospettive e personaggi non appena attraversiamo la strada per raggiungere Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, il cui *Macbeth* è stato presentato verso la fine d'aprile 2014. *Macbeth* è il primo spettacolo di shakespeariano di Mnouchkine trent'anni dopo *La dodicesima notte* del 1982, che era stata seguita da *Riccardo II* e *Enrico IV, prima parte* nel 1984. Aveva inteso

che *Riccardo II* e *Enrico IV* come parti di un più grande e non realizzato ciclo shakespeariano, certamente politico.

La politica è sempre stata parte integrante sia della vita professionale di Mnouchkine, sia della sua vita come cittadino che combatte per la giustizia sociale. Il breve ciclo shakespeariano che era riuscita ad allestire aveva annunciato, per la prima volta, il suo interesse per le forme stilizzate e altamente corporee del teatro asiatico, e per l'ininterrotto accompagnamento musicale dal vivo. Mnouchkine stessa aveva realizzato le traduzioni, con alcuni piccoli tagli, in un francese moderno e colloquiale, e ha tradotto il *Macbeth* in un registro simile.

Il Soleil è stato fondato nel 1964, affermandosi subito nel panorama teatrale come un teatro di “creazione collettiva”. Questo, nel contesto socio-politico del maggio 1968 e del suo scorrere, almeno nello spirito, negli anni Settanta, era stata anche una presa di posizione politica, così come era – e rimane – sia la forma e la pratica dell’organizzazione del Soleil sia la prassi della compagnia.

Riccardo II era realizzato alla maniera del Kabuki piuttosto che esserne una replica e il suo idioma fatto di tonalità asiatiche immaginarie, non totalmente esente da un certo orientalismo, ha contrassegnato una serie di messe in scena i cui testi erano di Hélène Cixous. L’ultima delle serie di Cixous è stata *Tambours sur la digue* del 1999, un’opera meravigliosamente magica e sontuosa che aveva tra i suoi temi principali diversi imbrogli immobiliari e la corruzione politico-finanziaria. L’allestimento presentava attori che interpretavano pupazzi i quali a loro volta interpretavano personaggi; i finti pupazzi erano manipolati da altri attori burattinai vestiti di nero, i quali apparivano a lato dei compagni lungo tutta la durata della performance.

Mnouchkine ha chiaramente in antipatia il teatro psicologico e l’estetica naturalista e realista. «Il realismo è il nemico» ha dichiarato in più di una occasione;⁷ e questo totale rifiuto del realismo implica il suo incondizionato accogliere nella teatralità che ha sussunto il suo stile immaginario le performance asiatiche e il loro accentuato uso del movimento, del trucco-maschera, dei costumi, dei copricapi, in breve di tutto ciò che è esteriorizzato e mette in luce non il *personaggio* bensì *l’attore*, nello stesso momento ne amplificava la performance.

Quando Mnouchkine ha abbandonato le versioni Soleil del Kabuki, del Kathakali e così via, dopo *Tambours sur la digue*, ha mantenuto però alcune caratteristiche di quella teatralità, ad esempio i volti dipinti di bianco, il trucco ostentatamente pesante; nel contempo cercava nuovi principi sui quali basarsi. In questo senso bisogna leggere i carrelli su cui sono stati allestiti alcuni episodi di *Le dernier caravansérail* del 2003; quei carrelli che venivano spostati dentro e fuori lo spazio da attori soltanto parzialmente visibili e proni sulla scena. Di questo tipo sono

⁷ Ad esempio in *Entretiens avec Fabienne Pascaud: l’art du présent*, Plon, Paris 2005, p. 58.

anche le tecniche di ripresa, i trucchi cinematografici, la recitazione esagerata da film muto e le scenette impossibili delle pellicole di avventura, tutte realizzate con umorismo, in *Les naufrages du Fol Espoir*, crea del 2009, la creazione immediatamente precedente a *Macbeth*. *Les naufrages du Fol Espoir*, in cui era coinvolta Cixous, presenta l'idea di una comunità utopica, distrutta dall'interno da parte di coloro che avevano compiuto grandi sforzi per avviarla. Lo spettacolo sceglie un punto di vista quasi pessimista, seppur non disfattista, su una impresa affrontata con speranza per quanto folle potesse sembrare.

Qualunque sia lo spettacolo che Mnouchkine offre al pubblico, la sua teatralità garantisce una trasmissione indiretta di coscienza sociale, morale e politica e una trasposizione metaforica di questioni sociopolitiche importanti per il tempo in cui viene presentata. Le questioni del momento riguardano l'immigrazione, i senzatetto, l'esilio, il viaggio dei rifugiati e la loro ricerca di asilo (il caso di *Le dernier caravansérail*) unitamente a tutto un insieme di altri dilemmi socio-politici e umanitari che attraversano l'intero lavoro. Mnouchkine, nel suo approccio alla politica attraverso la teatralità, dove la metafora è fondamentale, rivela un terreno comune con la teatralità dell'Europa orientale.

11. *La perfidia del potere*

E poi arriva *Macbeth* con una teatralità più discreta rispetto a quella solita del Soleil, e con un trattamento più diretto dei temi politici. Macbeth e Lady Macbeth sono una coppia *glamour*. Tutta la semiotica sociale dei loro abiti, dal casual-chic maschile di Macbeth alle raffinate bluse e agli abiti su misura di Lady Macbeth, e così come per la loro casa – pregiati marmi sul pavimento, divani dalle forme affusolate, il tavolino da caffè, la scrivania di Macbeth con i computer – evocano le famiglie reali moderne, l'eleganza borghese e/o una élite di politici, banchieri, uomini e donne d'azienda. Serge Nikolai, nel ruolo di Macbeth, ricorda finanche Nicolas Sarkozy, dal momento che aveva interpretato una figura malvagia tipo Berlusconi nella *La ville parjure* nel 1994 (testo di Cixous). Anche la casa di Macduff assomiglia, nel suo *design*, alla confortevole abitazione di Macbeth.

Lady Macbeth sembra possedere un negozio di fiori di alta classe (a meno che non sia una serra del suo castello) allestita di fronte un muro coperto di rose che è probabilmente la fonte delle centinaia di petali di rose rosse con cui si riveste il pavimento per accogliere Duncan, vittorioso della guerra. Duncan arriva in un elicottero, evocato dal rumore dei rotori, di fronte a una folla di fotografi e giornalisti saldamente riuniti, come saranno più tardi per l'incoronazione di Macbeth, anche se in una più grande frenesia. L'universo delle celebrità sottende queste immagini, che vengono ritoccate satiricamente con dettagli esagerati che aggiungono un sapore critico all'altrimenti banale fasto queste scene.

Un simile processo di teatralizzazione del quotidiano si verifica per la stucche-

vole visione sentimentale della beatitudine danarosa nel graticcio di rose rosa di Lady Macbeth, quando la vediamo mentre invasa i fiori, indossando un grembiule e con i guanti da giardinaggio, le mani piene di terreno, nel momento in cui il marito torna a casa per essere accolto da un bacio. Cosa potrebbe desiderare di più questa giovane coppia, se ha tutto? La risposta, come sappiamo dal riferimento alla «impetuosa ambizione» di Macbeth, è diventare re.

I cliché domestici, dei quali lo spettacolo è pieno, s'incrociano con i cliché della politica familiare tratti dal cinema, dalla televisione e da riviste come «Elle» e «Hello!». Non è sempre facile capire quando i cliché che denotano la nazionalità sono scherzi. I pantaloni corti e i calzini alti al ginocchio associati ai colonialisti inglesi sembrano essere visti comicamente, mentre il folto gruppo di scozzesi, in *kilt* e *tam o 'shanters* [copricapi tradizionali scozzesi], nelle ultime scene di guerra, quando la foresta di Birnam effettivamente si muove contro il tiranno, potrebbe anche non esserlo. In effetti questo tableau scozzese – perché è proprio disposto come un tableau – potrebbe decorare una scatola di biscotti scozzesi. Eppure resta il dubbio su come *debba essere visto*, dati gli eventi rappresentati.

Al contrario, gli elementi soprannaturali sono trattati in modo inequivocabilmente teatrale. Le streghe, i cui abiti sono stranamente imbottiti, sono raggruppate insieme per sembrare una catasta emergente dal paesaggio. Improvvisamente questa catasta comincia a parlare. Macbeth guarda in una botola del palcoscenico la spada immaginaria che appare per lui. Anche il Banquo esce dalla botola, ma in forma di fumo e luce. È visibile soltanto a Macbeth durante una scena sottilmente ironica di una cena formale, che ricorda fugacemente, nella sua breve e superba danza, le coreografie di Pina Bausch. L'episodio della cena, apparenza ingannevole, potrebbe ben sintetizzare in che modo lo spettacolo intende la perfidia del potere.

12. *Unico ma non isolato*

Il breve spazio che mi resta per una conclusione è probabilmente meglio lasciarlo aperto, dato che i promontori tratteggiati nel mio panorama teatrale potrebbero essere uniti da diverse direzioni, a seconda del punto di partenza. Dal punto di vista della fine della mia analisi piuttosto che del suo inizio, sembra che le connessioni tra i punti disegnino percorsi che non sono estranei l'un l'altro.

Questi esempi teatrali hanno caratteristiche comuni, sebbene ciascuno sia abbastanza distintivo, con una voce unica nel suo cronotopo specifico; eppure nessuno di essi è un caso isolato proprio perché le società, in particolare oggi, all'inizio del ventunesimo secolo, non sono sigillate ermeticamente. Esse si collegano, come può accadere soltanto nel nostro mondo e mercato globale, e sono sempre più politicamente interdipendenti, a prescindere dai tira e molla tra antagonismi. Questi esempi, se considerati nell'insieme, rivelano uno schema di toni, che sono per lo più varianti di sfumature in un catalogo di colori, sfumature che hanno a che fare

con la presa in giro e un certa prospettiva critica, disillusa e pungente, sulle forze politiche contemporanee.

Tuttavia, nessuna di queste variazioni tonali sembra offrire qualcosa di simile a un'alternativa, per non parlare di una soluzione, a un mare di problemi proposto quotidianamente dai notiziari di tutto il mondo. Il teatro è disarmato come i cittadini di fronte ai disastri quotidiani; cittadini che non sono tanto guidato ma piuttosto sviati, sia nel senso direzionale sia nel senso morale del verbo sviare. Ciò che sorprende è la differenza di enfasi tra i diversi teatri nei sette anni qui individuati, a partire dal 2007, più o meno al riconosciuto inizio della grande crisi economica che continua fino ad oggi, alla fine del 2015.

In quasi tutti i casi citati, l'inizio della crisi ha una storia o almeno un retroterra di teatro politico, o di teatro con una dimensione politica o di teatro fatto politicamente. Prendiamo l'ultimo esempio citato, Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, la cui connessione con la politica risale a cinquant'anni fa. La differenza di accento dipende dal fatto che gli spettacoli di cui si è parlato riguardano principalmente la traumatica storia politica della propria società, e ciò vale soprattutto per il teatro in Russia e in Romania, o con il capitalismo e le sue attuali manifestazioni politiche, economiche e culturali, fenomeno che appare particolarmente pronunciato in Germania. In Francia, questa seconda tendenza si riflette in forma concentrata nel Théâtre du Soleil.

Naturalmente, la differenza tra i due punti di vista ha a che vedere con la longevità del capitalismo nell'Europa occidentale, rispetto alla quale l'ascesa del neoliberismo, negli ultimi quindici anni e più, è stata posta in un maggiore rilievo. Al contrario, l'avvento del neoliberismo nei paesi comunisti dell'Europa Orientale è un fenomeno recente e nel suo avvio l'esperienza di confrontarsi con la propria storia politica è stata lenta e dolorosa.

L'ammissione, il riconoscimento e la responsabilità della devastazione della storia politica innescano risposte complesse, inclusa la negazione. La ferocia di Bogomolov, per esempio, è senza dubbio una reazione pienamente consapevole contro gli spessi strati di autoprotezione che in Russia hanno portato a una perdurante o addirittura totale mancanza di memoria storica, in particolare tra le giovani generazioni. Da qui l'impulso di Bogomolov a "ripristinare" la coscienza storica, condiviso, anche se in modi diversi da Dodin, Volkostrelov, Gremina e dai drammaturghi e registi del Teatr.doc nel loro complesso.

Esistono alcune variazioni tra i due punti di riferimento qui identificati nel campo teatrale: la storia politica e il capitalismo con il suo volto neoliberale. Anche se non è stato possibile concentrarsi su di esse, sono stati individuati diversi esempi. Altrettanto vale per la non ovvia sovrapposizione tra storia traumatica e la critica del capitalismo neoliberista nel *Titus Andronicus* allestito dal Teatr Polski a Breslavia e dallo Staatsschauspiel di Dresda. Così, per il momento, i due principali punti di riferimento qui segnalati sembrano essere quelli intorno ai quali alcuni

degli spettacoli citati possono essere identificati, così come potrebbero esserlo anche altri non discussi in questa occasione.

Versione adattata per la pubblicazione di un intervento presentato alla conferenza *Whither Political Theatre?* il 19-20 settembre 2014 presso il St John's College, Università di Cambridge. La conferenza è stata promossa dalla British Academy come British Academy Research Event. Traduzione di Antonio Pizzo.

La dimension rituelle dans la videoperformance d'Orlan¹

Sheyna Teixeira Queiroz

« le plus profond, c'est la peau ».²
Paul Valéry

Introduction - nos objets de recherche

Orlan est une artiste française née à 1947, reconnue pour ses œuvres liées à des interventions corporelles comme revendication sociale et féministe. Elle a introduit aussi l'utilisation des médias et des nouvelles technologies dans les arts. A 17 ans, elle commence ses premières performances photographiques, mais le premier scandale c'était en 1977 avec *Le Baiser de l'Artiste*. Elle est aussi fondatrice du Symposium de Performance de Lyon et de la première revue d'art contemporain sur Minitel, l'*Art-Accès Revue*. Elle était également enseignante à l'École Nationale de Beaux-Arts de Dijon. Entre 1990 et 1993, elle réalise une série de neuf opérations-chirurgicales-performances envisageant dénoncer les stéréotypes de beauté sur le corps imposés par la société. Parmi ses derniers œuvres, *Le plan du film* et une exposition rétrospective au musée *Artium de Vitoria*, Espagne.³

Nous avons sélectionné une série de cinq œuvres à partir de l'article journalistique de Sabrina Silamo que fait une rétrospective des pièces emblématiques et nous donne un contexte général de l'art produit par Orlan. Notre intention n'est pas de faire l'ensemble de tous les œuvres, mais, à travers de ces cinq présentés, d'introduire une pensée sur le rapport entre l'art et société, et entre le rituel et le contemporain. Sabrina Silamo écrit que ces œuvres résument sa démarche artistique.

D'abord une série de 18 photographies noir et blanc qui représentent Orlan comme une madone baroque. Entre les photos plus emblématiques, *Orlan accouche d'elle m'aime*, où elle pose avec une poupée dans une position qui impressionne l'observateur pour sembler un accouchement d'elle-même, la poupée est son miroir. *Le corps-sculpture sans visage avec cul*, est clairement une critique aux valeurs sociaux donné au sexe des femmes ou à son cul, plus qu'à son propre visage, dans le

¹ Cet article est résultat du Séminaire de Philosophie de l'Art conduit par Mme. Anne Boissière à l'Université de Lille SHS, dans le programme de Master 2 en Danse / Pratiques Performatives.

² David Le Breton cite Paul Valéry. Paragraphe 2.

³ Informations de l'extrait biographique d'Orlan sur le texte de Monique Sicard.

cas, caché par l'angle de la caméra. Elle se met à l'envers, couchée, nous voyons les jambes croisées couvrant l'image du visage et les bras tendus sur l'autre côté. Dans *Body-Sculpture No.3 called 'Shiva, or Many-Armed tentacles'*, elle essaie de reproduire la position de Shiva (une des Dieux de l'hindouisme), avec des bras d'une poupée noire, en mélangeant et en critiquant les questions raciales sur le corps. Dans tous les photographies elle apparaît nue. Dans *La Baiser*, Orlan propose aux visiteurs un baiser contre une pièce de 5 francs, en questionnant peut-être, combien vaut un baiser ? Jusqu'où nous pourrions dénuder un corps ? Elle-même précise : « Le strip-tease au-delà de la peau est impossible, il y a toujours des a priori qui recouvrent le corps des femmes ».

Dans *L'écorché version cyborg*,⁴ Orlan est projetée en image 3D, sans la moindre peau. L'œuvre était faite à partir des images médicales qui montrent sa silhouette charpentée, les muscles et les veines. Sur la condition du dénudé des corps féminins, Brigitte Hatat écrit à propos d'Orlan :

« Vous dites qu'il n'y a pas de nudité possible pour une femme, que la femme est habillée d'images, d'enveloppes, et qu'on ne peut jamais les ôter toutes, sauf à faire apparaître soit le vide, soit la chair, comme dans la danse des sept voiles : le grand vizir s'ennuie, demande qu'on enlève un à un les sept voiles qui recouvrent le corps de la danseuse, et quand il n'y a plus de voile à ôter, c'est la peau qu'on lui arrache ».

La série des opérations de chirurgie esthétique qui ont questionnés le concept de beauté féminine dans les années 90. Elles ont été transmises au public par vidéo. Leurs transformations physiques consistaient en implants, à l'adaptation de la technique du *sfumato* pour noyer les contours de son visage et à l'extraction de sa chair. En questionnant l'identité de soi, pendant la chirurgie, elle lit des textes. Dans la sixième chirurgie par exemple, elle lit la préface du livre *Le Tiers instruit* de Michel Serres, mais il y a eu des textes d'Antonin Artaud, Alphonse Allais, Deleuze, Guattari, Julia Kristeva.

La chair extraite est dans les stèles en verre sur lesquelles sont gravées en 15 langues différentes le passage du texte de Michel Serres « Le monstre courant tatoué, ambidextre, hermaphrodite et métis, que pourrait-il nous faire voir à présent sous sa peau ? Oui le sang et la chair... ». Clair rapport entre le langage et la performance, entre le rite des mots et les rites de la chair, entre le corps et la pensée.

Dans la série *Self Hybridations*, l'artiste manipule les photographies de sa recherche sur la beauté issue de la culture africaine, l'amérindienne, la précolombienne, l'égyptienne et la mérovingienne. Il s'agissait de la déformation du crâne, le strabi-

⁴ Selon le dictionnaire Oxford en ligne, «cyborg» : « A fictional or hypothetical person whose physical abilities are extended beyond normal human limitations by mechanical elements built into the body ». Consulté le 20/10/2017. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/cyborg>

sme, des faux nez, entre autres modifications du corps humain. En 2013, le scan de son crâne, exposée à Enghien, montre l'implant dentaire à base de bœuf, c'est à dire qu'elle a cassé aussi la barrière entre un corps humain et un corps animal. Son corps est conçu des parties hybrides dans la matière organique elle-même.

Notre dernière référence, la série d'autoportraits inspirés de l'Opéra de Pékin, où le visiteur peut scanner le tableau comme un QR code et découvrir Orlan effectuant des acrobaties tel un acteur du spectacle chinois en réalité augmentée. Elle aborde le travestissement, soulignant le fait des femmes étaient interdits de jouer et de chanter à l'Opéra de Pékin.

Le concept de rite qui nous amènera à comprendre les rapports entre les œuvres et les conflits de valeurs de la société contemporaine mise en scène par la vidéoperformance sera explicité dans la seconde partie de cet article.

La vidéoperformance comme esthétique

Nous comprenons par vidéoperformance, l'esthétique d'art que joue l'interdisciplinaire avec l'art-vidéo et la performance – avec ou pas des dispositifs interactifs ou technologiques. Selon Leotte :

« En d'autres termes, la distinction entre les vidéoperformances et la performance serait dans la façon dont la composition est faite en tenant compte ce qui est la manière dont la vidéo est connectée à l'action. Alors que dans la performance, la vidéo apparaît comme un élément supplémentaire de la performance, et que peut être remplacé, dans la vidéoperformance, il est la raison de l'émergence d'un nouveau système de caractéristiques auto poétique. (...) Pour simplifier, on éliminerait les autres éléments de la vidéoperformance et on examinerait ensuite la vidéo comme un système et le corps comme un autre. La physique nous a déjà montré que l'union de la propriété de deux systèmes ne correspond pas à la somme de leurs propriétés individuelles, mais un résultat qui est un système origine en couplant ces premiers. Ce couplage régit la modification des éléments qui étaient les seules qualités à quelque chose qui fait partie d'une nouvelle identité résultant de l'association. (...). Ainsi, la vidéoperformance est un art systémique ».

C'est pour ça que nous concentrerons notre analyse sur les deux séries : les chirurgies et les projections 3D. Sur l'introduction des nouvelles technologies dans l'esthétiques autour de la vidéoperformance, notre justificatif est explicité par Gracia :

« (...) vidéoperformance est considérée, dans notre concept, une sous-catégorie de technoperformance. (...) Considérant que dans la performance il y a une action participative en cours d'élaboration dans le temps et l'espace, et que cette action intègre les aspects psychologiques et/ou physique du spectateur, doivent être vidéoperformance (...), la relation interprète-vidéo-spectateur passe également à un moment et un espace spécifique. La différence est que dans ce dernier cas, il y a une unité de relation, l'interdépen-

La dimension rituelle dans la vidéoperformance d'Orlan

dance «symbiotique». De notre point de vue, cette interdépendance résout le doute et définit les vidéoperformances en tant que concept ».

Si comme explique Arthur Danto dans *Après de fin de l'art*, l'opinion de l'artiste compte pour contextualiser son travail dans un cadre esthétique, nous pouvons remarquer la citation d'Orlan :

« (...) je disais au chirurgien d'essayer de refaire le geste opératoire, parce que la photo ou la vidéo n'avait pas eu le bon angle... Il y a aussi l'esthétique. Chaque opération correspondait à une esthétique volontairement différente, avec l'idée qu'il y a autant de pressions sur le corps des œuvres d'art qu'il n'y en a sur le corps tout court. »⁵

Avec cette citation nous est claire la démarque spectaculaire présente dans l'art et que la peut différencier de la vie commune. Orlan, conclue :

« (...) dans une photo de madone, il y a à la fois une sculpture de plis et l'utilisation du skaï – le skaï bien éclairé ressemble à du marbre. Cette sculpture parle d'un certain type d'art – notamment Le Bernin – mais le socle sur lequel je suis cite non pas l'histoire de l'art mais les technologies actuelles, puisque ce socle est un écran vidéo. Il n'y a pas de schisme entre l'ancien et l'actuel, les deux choses sont dites en même temps. »⁶

Hatut la questionne, « Que pensez-vous de l'impact de la science et des nouvelles technologies sur la fabrique du corps ? », elle répond :

« Je pense que la science actuellement introduit du fondamentalement nouveau. Construire du vivant, utiliser les cellules souches, obtenir des clones ou des organes, tout ce qui est manipulations génétiques et biotechnologies, font sauter des verrous et remettent en question notre prêt-à-penser et les croyances religieuses obscurantistes, donc posent vraiment une question. ».

Et sur les valeurs que ça apporte à la société autant que l'art engagé et le rapport entre les nouvelles esthétiques avec l'utilisation des médias et influence la vie quotidienne :

« Ce qui n'a pas changé est que, effectivement, dès qu'il y a des avancées – avancées entre guillemets –, qu'elles soient technologiques, scientifiques ou biotechnologiques, elles font peur et provoquent des réactions épidermiques de résistance, d'opposition et de retour à la tradition, à l'ordre, etc. Donc, dès que la science interroge notre manière de vivre et de penser, elle pose problème. »⁷

⁵ Orlan sur son art charnel en entretien avec Brigitte Hatut. Paragraphe 37

⁶ *Ibid.* Paragraphe 38.

⁷ Réponse d'Orlan lorsque questionné sur l'impact de la science et des nouvelles technologies sur la fabrique du corps. Paragraphe 43.

À partir du moment où l'art pose des problèmes à la société, nous pourrions comprendre la raison et le pouvoir de la dimension rituelle dans la vidéoperformance et nous poser la question de comment cela arrive depuis le primitivisme jusqu'à l'adaptation ou l'influence de la modernité.

La dimension rituelle entre le primitivisme et la contemporanéité

Nous avons plusieurs des définitions du concept de rituel, mais celui de Christine Desrochers, nous donne un regard plus large et fait un rapport entre les concepts primitif (passé) et contemporain (présente) du rite:

« Au vingtième siècle, on s'y est tout d'abord intéressé dans le contexte de la religion et du mythe. Établissant des liens entre le rituel et le théâtre, le sociologue Emile Durkheim mettra en relief la force du rituel en tant qu'action favorisant la cohésion sociale (Schechner 2002 : 50). La vague structuraliste viendra ensuite mettre en relief comment les rituels nous permettent d'analyser et de comprendre les structures et les valeurs d'une société présente ou passée. Les recherches de l'ethnologue Arnold Van Gennep sur les rites de passage permettront bien sûr de situer la fonction structurante des rites dans la vie humaine, et surtout d'en établir les trois grandes phases : séparation, marge et réagrégation à un groupe social. Plus récemment, de nombreuses recherches ont porté sur l'importance des pratiques rituelles pour la symbolisation culturelle et la communication sociale. Selon ce point de vue, les rituels s'avèrent parmi les formes d'expression et de représentation les plus efficaces de la communication humaine et sont la constituante intrinsèque de toute interaction sociale. Les travaux de l'anthropologue Erving Goffman mettront clairement en évidence la préséance de ces petites performances rituelles vécues au quotidien. »⁸

Desrochers laisse claire la relation et l'importance du rituel dans une société, n'importe quelle soit son temps ou chronologie, le rite sera toujours un outil de communication. Dans ce cadre, d'un côté nous aurions l'art comme outil esthétique de communication et d'autre côté, le rite comme outil symbolique. Ce que les approche est la façon sensible qu'ils ont pour motiver les transformations sociales (depuis les petites actions quotidiennes jusqu'à des transformations historiques).

Victor Turner (2005) cité par Duarte (2013), approche encore plus le rite dans l'art par sa définition : « Le rite est l'interruption de la routine. C'est la dramatisation de ce qui est continu dans la société, selon une volonté et une symbologie qui ne sont pas inscrites dans un 'manuel culturel' ».⁹ Ici, nous prenons en compte les possibilités symboliques de l'art et son pouvoir de représentation à partir du geste.

⁸ Christine Desrochers. Paragraphe 2.

⁹ Duarte 2013, page 45. Libre traduction de l'original en portugais : « O rito é a interrupção da vida rotineira. É a teatralização e a dramatização daquilo que é contínuo na sociedade, segundo uma vontade e uma simbologia que não está inscrita em um 'manual cultural' ».

Duarte continue : « C'est une rupture avec les formes traditionnelles de représentation du monde ».¹⁰ Alors, cette rupture est la même de la performance, d'abord un rapport avec la réalité, la présence et la vie quotidienne, et après, la rupture, le cassé avec tous les règles imposées par la société en mettant place le rite avec ses actions hors 'manuel culturel'.

Notre intérêt ici n'est pas de caractériser le primitif comme intemporel, exotique ou anonyme, mais comme expression de l'organisation sociale d'une certaine époque et d'une certaine culture, ou encore comme le définit Goldstein : « Premiers, en français, désigne à la fois l'antécédence temporelle et la proximité à l'état d'origine ».¹¹ L'important pour le rapport entre le primitivisme et le modernisme, c'est justement les valeurs qui reviennent de temps en temps, et qui ne reflètent pas le progrès d'une société, mais sa façon de vivre. Entre le rituel dans les sociétés dites « extra-occidentales » et le rituel dans nos sociétés dites « modernes », ce qui nous intéresse est le contexte et l'objectif dans lequel il est inséré. Dans les sociétés extra-occidentales, le rite était une manière de conduire les forces inconnues et de leurs demander des événements comme la pluie ou le soleil, ou guérir d'une maladie, etc. Dans nos sociétés « occidentales » ou modernes, les rites peuvent être compris comme des actions quotidiennes (si nous tenons en compte les principes du concept de rite au-dessus), comme la répétition des habitudes spécifiques, à des horaires, ou le désir de changements d'une situation à travers de certaines actions (croiance de qu'une action symbolique peut changer l'avenir), etc. Alors le rite d'influence « extra-occidentale », soit moderne, soit primitif, pourrait-il introduire les valeurs de la société contemporaine dans le domaine artistique, et plus précisément dans celui de la vidéoperformance ?

D'abord, Duarte fait une importante réflexion sur le rapport entre le rite et les contradictions des valeurs sociales : « (...) les rituels sont des éléments de conscience de la vie sociale. Le moment où la société est et doit être (l'ordre dominant et son maintien) se légitime dans ce qu'elle ne devrait pas être (les contradictions exposées par les rituels). (...) les rituels ont le pouvoir de légitimer le comportement social ».¹²

Alors sur l'application du rituel dans la mise en scène de la performance, Desrochers fait un important remarque « Un des principaux objectifs consiste à

¹⁰ *Ibid.* Libre traduction de l'original en portugais : « É um rompimento com as formas tradicionais de representação do mundo »

¹¹ Ilana Goldstein 2008, p. 302-303. Libre traduction de l'original en portugais : « Premiers, em francês, denota ao mesmo tempo anterioridade temporal e proximidade ao estado original »

¹² Duarte 2013, page 46. Libre traduction de l'original en portugais : « (...) os rituais são elementos de conscientização da vida social. O momento no qual aquilo que a sociedade é e deve ser (a ordem vigente e sua manutenção) se legitima naquilo que ela não deve ser (as contradições expostas pelos rituais). (...) os rituais têm o poder de legitimar o comportamento social ».

expliquer comment ces actions sociales et esthétiques agissent sur nous et nous transforment. ».¹³ Ça reste une affirmation, mais aussi une question. Cette question peut, elle-même devenir la réponse, par exemple, lorsque Orlan réfléchit à son propre travail : « La chair seule, la matière seule, ne m'intéresse pas, tant qu'il n'y a pas l'ossature d'une pensée, d'un projet de société, d'un positionnement clair au carrefour de l'histoire de l'art, de l'humanité et dans le contexte actuel. ».¹⁴ C'est à dire que le rite, lui-même, n'intéresse pas l'art ou l'œuvre, mais ce qui est intéressant, c'est comment ce rituel agit sur la société. À la fin, l'œuvre ne sera pas le rite, mais la compréhension du rite par l'artiste.

Monique Sicard considère les chirurgies d'Orlan comme une mutation, où sa « (...) présence dénoncera l'étroitesse des morales, la petitesse des hiérarchies, le carcan des conventions, l'arrogance des vertueuses sociétés. Sur la table rase d'un passé révolu, ils seront l'inquiétant espoir d'une culture à construire, à reconfigurer ».¹⁵ Donc, Orlan pourrait être considérée surtout comme l'artiste qui a fait émerger les rites d'une nouvelle société basée sur des modifications du corps par le biais de la science, même si cette dernière est au service du mieux-être de l'humanité ; elle est la pionnière de nouveaux rites scientifiques dans l'art contemporain.

Ce rapport mutant est comme un certain mélange entre le primitif et le contemporain à travers la relation du corps avec le politique ; selon Monique Sicard, « Il avait arraché l'humain futur aux foules et aux formules, affirmé le primat du corps sur le politique, installé les premières briques d'un post-humanisme ».¹⁶

Interrogé par Hatat sur sa conception de l'art, Orlan répond : « L'art qui m'intéresse s'apparente, appartient à la résistance. Il doit bousculer nos *a priori*, bouleverser nos pensées, il est hors normes, il est hors la loi. Il n'est pas là pour nous bercer, pour nous resservir ce que nous connaissons déjà. Il doit prendre des risques, au risque de ne pas être accepté d'emblée, il est déviant et il est en lui-même un projet de société. ».¹⁷ Ces risques sont les risques qui imprégnent les valeurs sociales, le jugement et la croyance à nos règles modernes.

La dimension rituelle dans l'œuvre d'Orlan n'est pas dans la douleur, Brigitte Hatat questionne, « En quoi l'art charnel, tel que vous l'avez intitulé et travaillé, se distingue-t-il du body-art ? », elle répond : « J'ai voulu me différencier de cela parce que je pense que le fameux 'tu accoucheras dans la douleur' est d'un ridicule incroyable à notre époque où on a toute la pharmacopée pour ne pas souffrir. Notre époque a presque jugulé la douleur. Là aussi, j'essaie de mener à bien, et d'une

¹³ Christine Desrochers. Paragraphe 3.

¹⁴ Brigitte Hatat sur Orlan. Paragraphe N. 1.

¹⁵ Monique Sicard (2003). Page 130

¹⁶ Page 132.

¹⁷ Réponse d'Orlan à la question de Brigitte Hatat sur « Pourriez-vous nous dire quelle est votre conception de l'œuvre d'art ? ». Paragraphe N. 2.

manière citoyenne, un travail contre la douleur, contre le fait qu'il y ait encore du prestige à souffrir. J'ai fait cela dans les équipes médicales, dans mes interventions télévisées, dans ma sphère privée, dans ma tribu, dans ma famille et dans mon pays, qui est justement très ancré dans cette tradition chrétienne de la rédemption ou de la purification par la douleur. »¹⁸ Donc, elle refuse le rituel chrétien pour mettre en place à des rituels citoyens.

Quand Orlan met en discussion la place du corps dans ces œuvres en disant : « Mais actuellement, parmi ces artistes (de la body art), ceux qui m'intéressent sont dans des scénarios qui travaillent le corps et les nouvelles technologies, le corps et la pollution, le corps et la mal-bouffe, le corps et les manipulations génétiques, les biotechnologies, etc. C'est cette situation du corps actuel qu'il est intéressant d'interroger. »,¹⁹ elle définit le corps en tant que lieu de son propre rituel, c'est là que reste claire son intérêt aux questions plus contemporaines, des objets, des *softwares*, des applications qu'amènent nos rituels.

Si nous prenons en considération l'affirmation de David Le Breton : « Outre les impératifs d'apparence et de jeunesse qui régissent nos sociétés, les usages de la chirurgie esthétique sont souvent le fait d'individus en crise (divorce, chômage, vieillissement, décès d'un proche, rupture avec la famille, etc.) qui trouvent dans ce recours la possibilité de rompre d'un coup l'orientation de leur existence en changeant les traits de leur visage ou l'aspect de leur corps. »,²⁰ nous pouvons comprendre les mutations esthétiques à travers les interventions sur le corps comme un rite de passage. L'individu nécessite une métamorphose pour se retrouver soi-même dans son propre corps, l'extérieur devient miroir de ce qui est à l'intérieur, la silhouette est matière du *self*, « Rite personnel pour se changer soi en changeant la forme de son corps ».²¹ David Le Breton définit la chirurgie esthétique :

« La chirurgie esthétique est une médecine destinée à des clients qui ne sont pas malades mais souhaitent changer leur apparence et ainsi modifier leur identité, bouleverser leur rapport au monde non pas en prenant le temps de se transformer soi, mais en recourant à une opération symbolique immédiate qui modifie un trait du corps perçu comme obstacle à la métamorphose. Médecine postmoderne par excellence, par son souci de rectification pure du corps, elle se fonde sur un fantasme de maîtrise de soi du client et sur l'urgence du résultat ».²²

Avec cette définition, nous voyons bien les chirurgies esthétiques en rapport avec le lieu du corps d'Orlan. Le corps est en même temps, outil, motif et

¹⁸ Question dans le paragraphe 39. Réponse dans le Paragraphe 40.

¹⁹ Orlan sur s'art charnel. Paragraphe 41.

²⁰ David Le Breton. Paragraphe 3.

²¹ David Le Breton. Paragraphe 16.

²² David Le Breton. Paragraphe 26.

place pour les rituels de passage contemporain, soit pour les résultats de beauté, soit pour l'immédiateté (rapport avec le temps et le sentiment d'urgence que nous avons dans l'actualité). Les modifications corporelles permettent de changer l'identité, le genre, la couleur, la race, les formes, etc., tout ce qui est hors du corps, tout ce que nous pouvons regarder et qui peuvent imposer des modèles ; mais ces modifications ne changent jamais ce qui est à l'intérieur du corps, et qui peut être malade.

Nouvelles technologies comme rite des valeurs sociales

« (...) les rituels ne se séparent pas des autres comportements sociaux de manière absolue ».²³

Alors la performance et la vidéoperformance ne séparent pas les comportements sociaux des ceux que sont artistiques, soit avec le geste, soit dans le thème, le rituel et les comportements sociaux seront toujours présents. Pour Peirano, le rituel lui-même est un acte de regard politique sur la société : « En tant qu'actes de la société, les rituels révèlent des visions du monde dominantes ou conflictuelles de groupes particuliers ».²⁴

Dans l'œuvre d'Orlan cette pensée peut être appliquée au fait de donner au public le pouvoir de sculpteur son regard sur l'art : « (...) une intervention sur un visage sculpte d'abord le regard de l'autre (...) ».²⁵

Sur ses chirurgicales-performances, Orlan défend : « Mais il est vrai que toucher au corps comporte quelque chose de dérangent. Nous sommes encore profondément marqués par les principes judéo-chrétiens qui disent qu'on ne doit pas toucher au corps. Le corps est conçu et pris comme un tout ».²⁶ Ces principes sont aussi des rituels millénaires qui sont encore considérés comme des valeurs morales, motif des critiques sur toutes les interventions au corps, mais Orlan les réfute : « C'était une époque où faire quelque chose avec le corps et par le corps dans l'art me paraissait extrêmement politique. »,²⁷ c'est-à-dire qui est le moment de casser, de changer ou de transformer les valeurs attachées au corps.

Si nous tenons en compte que la présence est une propriété importante de la performance et que la vidéo et les nouvelles technologies sont des propriétés qui

²³ Mariza Peirano p.10. Libre traduction de l'original en portugais : « (...) rituais não se separam de outros comportamentos sociais de forma absoluta »

²⁴ *Ibid.* p. 11. Libre traduction de l'original en portugais : « Como atos de sociedade, os rituais revelam visões de mundo dominantes ou conflitantes de determinados grupos »

²⁵ Monique Sicard (2003). Page 131.

²⁶ Réponse d'Orlan à Brigitte Hatat : « Comme les opérations chirurgicales-performances auxquelles on a trop volontiers réduit votre œuvre ? ». Paragraphe 5.

²⁷ Orlan en entretiens à Brigitte Hatat sur le rapport à son corps. Paragraphe 7.

différencie la vidéoproduction des autres esthétiques, nous pouvons confirmer le corps comme objet de rite moderne au service du 'progrès' : « L'anatomie n'est plus un destin mais un accessoire de la présence, une matière première à façonner, à redéfinir, à soumettre au *design* du moment. Le corps est devenu pour nombre de contemporains une représentation provisoire, un gadget, un lieu idéal de mise en scène pour 'effets spéciaux' ». ²⁸ C'est à dire que le corps anatomique est un objet sur lequel interviennent les outils technologiques pour ses sujets croyants – les êtres humains –, l'acte de transformation, alors devient rituel.

L'individu se sacrifie en faveur d'un idéal collectif comme explicite David Le Breton, « Dans une société d'individus, la collectivité d'appartenance ne fournit plus que de manière allusive les modèles ou les valeurs de l'action » ²⁹. David Le Breton inscrit Orlan dans le *Body Art* en définissant cette esthétique :

« Le premier temps du *body art* s'inscrit dans le climat politique difficile de l'engagement américain au Vietnam, de la guerre froide, de la découverte de la drogue, du bouleversement des relations homme-femme, de la remise en question de la moralité ancienne notamment à travers la libération sexuelle, le culte du corps ». ³⁰

Cette définition nous permet de considérer ces événements – qui sont aussi des valeurs de la société moderne et contemporaine – comme ce qui guide les nouveaux mouvements et les esthétiques de l'art dans l'actualité. A ce propos, Le Breton complète :

« Il met en jeu une conscience aiguë de l'écartèlement entre les possibilités d'épanouissement individuel et d'enfermement des sociétés dans un carcan moral et surtout marchand. Les mots d'ordre de transformer la société (Marx) et de changer la vie (Rimbaud) conjuguent leur force critique contre les défenses d'un monde obstiné à durer malgré ses inégalités et ses injustices ». ³¹

Comment les rites deviennent-ils miroir des événements sociaux ? : « Les rites de passage marquent la transition d'un état social à un autre, le revendiquent et le légitiment, lui permettent d'être, sinon complètement compris, du moins culturellement acceptés. Pour les individus qui s'y soumettent, cette nouvelle étape de leur vie sociale est de totale disponibilité, car, comme l'affirme Turner, non seulement une nouvelle connaissance sera adoptée, mais une modification ontologique inscrite dans sa trajectoire. » ³²

²⁸ David Le Breton. Premier paragraphe.

²⁹ David Le Breton. Paragraphe 5.

³⁰ David Le Breton. Paragraphe 22.

³¹ David Le Breton. Paragraphe 22.

³² Duarte 2013, page 46. Libre traduction de l'original en portugais : « Os ritos de passagem marcam a transição de um estado social para outro, ele o reivindica e o legitima, o torna passível de ser, se

Ce qu'on pourrait comprendre comme rituel 'de passage' – social – dans la performance est dit par Duarte : « Ce serait exactement ce que la société ne veut pas et ne peut pas exprimer ». ³³ Dans ce sens, l'artiste peut être compris comme l'agent transformateur, celui qui traverse le rite de passage et cause le changement dans la société de manière invasive, soit dans son propre corps, soit dans les corps des autres agents ou dans le système de fonctionnement des règles.

Conclusion

Le rapprochement plus évident entre le rituel et la vidéoperformance est que les deux révèlent des ruptures dans l'ordre social. Orlan devient un miroir mouvant qui reflète les valeurs de la société contemporaine. La beauté est devenue vraiment une valeur sociale qui est mise en scène par les médias (comme outil de diffusion de masse) de façon répétée ; elle influence nos pensées et nos regards par rapport aux autres et à nous-mêmes. Cela change notre état physique et psychique, nous amène à des rituels de 'passage' qui permettent les transformations personnelles. Par conséquent nous arrivons à la définition du rituel : un concept (motif), un objet (le corps), un sujet (l'individu-performeur) pour la transformation.

Les valeurs sociales sont à la fois le concept et l'objet de la performance. La performance est le rituel, et Orlan était notre sujet de transformation, son corps est sa propre œuvre. Entre le primitif et le contemporain, ce qui reste essentiel est le rite comme croyance et qui amène à la transformation à travers une intervention.

Comme conclusion, nous laissons les trois piliers – Orlan, le rituel et les valeurs sociales – en tension pour la suite des recherches sur l'influence du rite sur les contextes historiques et sociaux de la contemporanéité.

não compreendido completamente, pelo menos aceito culturalmente. Aos indivíduos que a eles se submetem cabe uma total disposição essa nova etapa de sua vida social, pois como afirma Turner, não somente um novo saber será adotado, mas uma modificação ontológica está inscrita em sua trajetória » ³³ *Ibid.*, page 47. Libre traduction de l'original en portugais : « Ele seria exatamente aquilo que a sociedade não quer e não pode expressar ».

RÉFÉRENCES :

AITA, V. H. A. (2014). *Um tributo a Arthur Danto, filósofo-artista da vida contemporânea*. «Revista Fórum Permanente – Textos-Sala de Leituras, Rio de Janeiro, 2014. Disponible: <<http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6/textos/um-tributo-a-arthur-danto-filosofico-artista-da-vida-contemporanea>>.

Brigitte Hatat. Entretien avec Orlan. Revue L'en-je lacanien N. 3 | 2004/2. Éditeur ERES. (Pages 165-184). <<http://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2004-2-page-165.html>>.

Christine Desrochers. *Des étroits entre rituel et performativité*. Revue d'art contemporain ETC. N. 79 | Septembre-Octobre-Novembre 2007. URI : <[id.erudit.org/iderudit/35049ac](http://iderudit.org/iderudit/35049ac)>.

David Le Breton. *Le corps accessoire*. Revue L'Adieu au corps [En ligne]. 2015. Éditions Métailié. (Pages 29-56). Consulté le 20/10/2017. URL : <<http://www.cairn.info/l-adiou-au-corps--9782864247296-page-29.htm>>.

Duarte, A. (s.d.). *Antropologia da Performance: a liminaridade e as contradições do social*. Recuperado em 2013, setembro 28, de <http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/antropologia_da_performance_a_liminaridade_e_as_contradicoes_do_social.pdf>.

Gracia Silvio de. *A Dimensão Eletrônica Da Obsolescência Do Corpo Às Estratégias Da Tecnoperformance*. In: *Performance Presente Futuro*, p. 48-51. Editor Oi Futuro Foundation Rio de Janeiro – BR, 2008 (<<http://www.artesquema.com/>> Accède : 23 février 2017).

Ilana Goldstein. *Reflexões sobre a arte “primitiva”: O caso do musée Branly*. Revue Horizontes Antropológicos, Porto Alegre. Ano 14 | N. 29, p. 279-314. Janvier/Juin 2008, Brésil.

Leotte, Rosângela. *Da Performance ao Vídeo. Dissertação de Mestrado*. Ano de Obtenção: 1994. Regina Pollo Muller. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Brasil.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. *Drama, ritual e performance em Victor Turner*. Revue Sociologia & Antropologia | Rio de Janeiro, V. 03.06 (Pages 411-440), Novembre 2013.

_____. *O Potencial Performático - Das Novas Mídias às Performances Biocibernéticas*. Tesi di dottorato. Anno di ottenimento: 2000. Orientador: Eduardo Peñuela Cañizal. Universidade de São Paulo. São Paulo, Brasil.

Mariza Peirano. *Temas ou Teorias ? O estatuto das noções de ritual e de performance*. CAMPOS-Revista de Antropologia Social 7.2 (2006). URL : <<http://revistas.ufpr.br/campos/article/download/7321/5248>> (Pages 9-16).

Michel Collet. *Orlan Destruction, camouflage, une chirurgie de l'image*. Revue Inter. N. 75 | Hiver l'Année 2000 (Pages 36-37).

Monique Sicard. *Orlan, post-woman*. Les cahiers de médiologie N. 15 | 2003/1. Éditeur Gallimard (p. 129-133). <http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CDM_015_0129>.

Paule Mackrous. *La figure mythique de Mouchette : effet de présence et rituel*. Revue d'art contemporain ETC. N. 79 | Septembre-Octobre-Novembre 2007 (Pages 13-15).

Sabrina Silamo. *Entre chirurgie esthétique et art contemporain, la folie Orlan en cinq œuvres bien barrées*. Revue Sortir Paris sur le Télérama.fr. Article publié le 15/09/2015. Consulté le 20/10/2017. URL : <<http://www.telerama.fr/sortir/entre-chirurgie-esthetique-art-contemporain-la-folie-orlan-en-cinq-oeuvres-bien-barrees,131345.php>>.

Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni

Alfio Petrini

1. La casa editrice Cue Press ha compiuto un'opera meritoria pubblicando il saggio di Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, trad. di Sonia Antinori, postfaz. di Gerardo Guccini, Cue Press, Imola 2017. In una breve antologia di osservazioni e dialoghi figurano alla fine del libro i contributi di Giorgio Degasperi (*Un teatro postepico*), Marco De Marinis (*Il teatro postdrammatico. Un superamento della rappresentazione e della messa in scena*), Lorenzo Mango (*Crisi di segni e drammaturgia della visione*), Antonio Attisani (*Un panorama, in realtà, neoaristotelico e neodrammatico*), Cristina Valenti (*Crisi della personalizzazione drammatica e crisi dell'individuo come agente del conflitto sociale*), Marco Martinelli (*Il futuro del teatro saranno i piccoli gruppi*). La prima edizione del libro risale al 1999, la sua progettazione a dieci anni prima.

2. Sul libro pesa una notevole quantità d'idee che risultano a tratti affastellate. L'autore getta nel crogiuolo della lettura una serie innumerevole di nomi, con riferimento a periodi storici, gruppi, istituzioni culturali, artisti e movimenti culturali che si sono succeduti nel gigantesco arco temporale che va dal predrammatico a Grotowski, attraverso il drammatico, l'epico, le avanguardie storiche, il postdrammatico e la performance.

3. Lehmann non è l'inventore della «cosa» (M. De Marinis), ma della definizione che dà il titolo al libro. Si presume che la raccolta di recensioni, articoli di giornale e riflessioni occasionali sia avvenuta nel corso degli anni sulla base di una selezione ragionata. Il libro non ha un tono profetico, anche perché non vuole fare alcuna profezia, semmai manifestare l'auspicio di un chiaro successo da parte di un genere ritenuto più attrezzato di altri. Forse, con il passare degli anni, ha perso qualcosa in tensione attiva e presente. E mi pare che abbia ragione Attisani quando sostiene che l'opera offra in sostanza un «panorama evocato più che accuratamente analizzato, neoaristotelico e neodrammatico, perché le avanguardie hanno ripreso l'idea fondamentale di Aristotele circa il teatro inteso come estrazione e presentazione delle azioni essenziali, anche a scapito delle tradizionali nozioni di conflitto e di personaggio».

4. Superando le resistenze classificatorie che mi sembrano destinate a conclusioni inconcludenti, ritengo di poter dire che il postdrammatico non sia un genere di

teatro, ma una metodica di lavoro che un ipotetico regista, con un gruppo stabile di collaboratori, utilizza in funzione di una scrittura scenica incardinata nella relazione fondamentale, interattiva e ineludibile, che vive tra palcoscenico e platea del teatro senza dramma, dove conta soltanto una cosa: la performance come esperienza individuale e collettiva del gruppo di lavoro.

5. In teatro soltanto l'esperienza ci può cambiare. Quindi è del comportamento che l'attore/performer deve avere la massima cura. Il comportamento che precede la tecnica (J. Grotowski). Sulla base di tali presupposti molti attori, soprattutto della generazione di mezzo, entusiasti del loro lavoro, hanno imparato a gestire l'atto performativo non facendo ricorso alle tecniche di recitazione, ma alle metodiche che riguardano la produzione delle forme organiche e che li pongono nella legittima condizione di coautori dell'evento. La strategia che implica il ri-fare ogni sera le azioni fisiche elaborate nel corso delle prove non ha lo scopo di rappresentare il personaggio, ma di rappresentare il suo comportamento, funzionale alla figurazione poetica compiuta dall'attore/performer. L'atto di disvelamento personalizzato si avvale degli strumenti dell'immaginazione e della memoria nella prospettiva fondamentale della conoscenza dell'individuo e della conoscenza dell'individuo nel mondo. In tal senso la ricchezza culturale che Grotowski ha lasciato in eredità a Pontedera Teatro nelle persone di Thomas Richards e di Mario Biagini rappresenta un valore assoluto a cui il mondo teatrale ha guardato e guarda nella prospettiva della creazione di forme vive, credibili e seducenti. Riconducibili a un evento che è un processo, non un prodotto, negano la rappresentazione del testo parlato e del personaggio. È evidente come l'apporto personale dell'attore/performer stia a fondamento dello sbocciare delle forme e della composizione scenica dell'oggetto artistico, a cominciare dalla elaborazione del testo fisico. «L'arte – sostiene Attisani – non è il riflesso della realtà, è lo svelamento e al tempo stesso la liberazione dell'energia immaginativa nascosta nella realtà». L'efficacia, quindi, non risiede nel velo della superficie (il gesto), ma nella gravidanza bene organizzata delle azioni fisiche foriere del prodigio che ogni volta si ripete e ci sorprende, e ci sorprende se ogni volta che si ripete si accende nel corpo dell'attore/performer un processo di trasformazione del pensiero che si fa sangue e del sangue che si fa pensiero.

6. In occasione di una intervista, un giornalista fa a G. G. Marquez le seguenti domande.

Giornalista – Quanto tempo ha impiegato a scrivere *Cent'anni di solitudine*?

Marquez – Venti anni.

Il giornalista – Cosa ha fatto durante questo tempo?

Marquez – Ho letto libri, giornali, riviste. E ho fatto viaggi. Molti viaggi.

Il giornalista – E poi, cosa ha fatto?

Marquez – Ho cercato di dimenticare tutto.

Nella vita è importante ricordare. Nel campo dell'arte bisogna saper ricordare e poi dimenticare. Dimenticare non per rimuovere o buttar via per impazienza, peso eccessivo o sciatteria, ma per ritrovare i fatti macerati nel tempo, diversi, ricchi di contenuto, che hanno profumo di poesia. Dimenticare è un'arte che ha bisogno di pazienza: la pazienza di aspettare che i fatti, dopo un tempo imprecisato, ritornino.

7. Non esiste il teatro, si sa, ma tanti modi di fare teatro per tante tipologie di pubblico. Ed è bene che sia così. La cosa importante è che tra palcoscenico e platea – con dramma o senza dramma, con testo o senza testo – accada qualcosa che non produca noia, quindi uno sgradevole effetto respingente. Vado a teatro per divertirmi e per provare emozioni, non per apprendere concetti o principi educativi. «Ho pianto tanto stasera: uh, quanto mi sono divertita», venne a dirmi in camerino una bella signora che aveva appena finito di vedere *Lungo viaggio verso la notte* di O'Neill.

8. Cristina Valenti trova che il pensiero di Hans-Thies Lehmann stabilisca in maniera molto suggestiva «il nesso (...) fra mondo contemporaneo e linguaggio postdrammatico»: aggiunge che «la dialettica e il confronto non sono più gli assi portanti del dibattito sociale e politico, da cui scaturisce «l'inconsistenza della forma drammatica» suffragata da una serie infinita di conflitti, grandi e piccoli, di cui è pieno il mondo. Dieci anni sono molti e molte cose sono accadute dall'anno della prima pubblicazione. Previsioni, ipotesi e scommesse devono essere verificate, sia in riferimento alla forma-dramma che alla forma-messa in scena, e al superamento della rappresentazione. Tuttavia, a parte la tipicità dell'intreccio dei segni verbali e non verbali, la linearità o la tabularità della narrazione, nonché lo spostamento in direzione della "visività", è opportuno verificare quale tipo di rapporto si è stabilito tra la drammaturgia della visione e la narrazione, per esempio. A dispetto delle mie predilezioni (di certo non peccaminose), orientate verso forme grottesche, barbariche e paradossali di teatro totale o nella ipotesi di qualunque altra predilezione registico-performativa di genere, si auspica che il teatro postdrammatico possa vivere, trasformarsi e prosperare a lungo, forse ancora per molti secoli: chi lo può dire?

9. La contesa è il luogo dove sfrigola pericolosamente la materia linguistica e dove si afferma la irriducibilità dei valori opposti e contrari.

Rella – Cos'è la sapienza?

Euripide – La sapienza non è sapienza.

Rella – La mia domanda e la tua risposta hanno una duplice ragione, una storica e una metafisica.

Euripide – Come tutti i tragici contesto il potere di risolvere i conflitti in un'unica ragione politica o etica.

Rella – La scena cava è vuota.

Euripide – La morte di Penteo e l'esilio degli altri protagonisti ci dicono che la storia è finita: che le storie sono finite: che il mito non è più in grado di dare una risposta al mistero dei conflitti che lacerano l'uomo; che rendono oscillante e imprevedibile e dunque tragico il suo destino.

Rella – Non ci sono due vie. Questa non-luce va combattuta e vinta. Dobbiamo illuminare l'opaco della sua non-verità con la luce della verità.

Euripide – Ma se l'uomo di luce combatte e vince l'uomo dell'ombra, allora egli non è l'uomo, è soltanto una parte di esso. Perché l'uomo è colui che sta tra la luce e la tenebra, tra la vita e la morte. L'uomo è una soglia, e il suo luogo, il suo *ethos*, è *atapos* anche rispetto alla verità e al dominio della luce.

Rella – Assurdo, dunque.

Euripide – Desituato e insituabile, direi piuttosto. E l'orrore non sta nell'essere senza domicilio, ma piuttosto nell'essere costretto in un domicilio.

Rella – Sono fantasmi quelli che tu sollevi.

Euripide – Sono visioni che l'uomo scorge nella sua vita interiore.

Rella – Come possiamo fare senza la verità?

Euripide – Come possiamo fare senza non-verità?

Rella – Il vero e il falso come possono esistere?

Euripide – Coesistono in una verità che è contesa. E che ha un nome.

Rella – Quale?.

Euripide – *Tò kalon*, il bello.

Rella – Stai cercando la via di fuga nell'estetica.

Euripide – Questo è il nome della soglia. E nella soglia si trovano valori opposti e contrari, che coesistono.

Rella – Dostoevskij ha detto che la bellezza è una cosa terribile e paurosa. Perché è indefinibile e definirla non si può: Dio non ci ha dato che enigmi.

Euripide – Qui le due vie si uniscono. Qui tutte le contraddizioni coesistono.

Rella – Come possiamo pensare che l'estetica abbia voce per una bellezza che fa paura?

Euripide – Tu vorresti un mondo pacificato?

Rella – «*Omnia secundum litem fieri*»: così ha detto Petrarca.

Euripide – Sono d'accordo. Le cose devono diventare. Devono venire a essere nella contesa in cui può rivelarsi la loro differenza.

Simone Weil – L'amore non fa e non subisce violenza. Ma se l'amore non fa e non subisce violenza., significa che è concordia di esseri discordi, che mantengono la loro discordanza in virtù del fatto che nell'amore come tale non c'è dominio.

10. La consapevolezza teorica e pratica relativa alla contesa, alla dualità della natura e della cultura umana e ai processi organici hanno determinato in molti performer un salto di qualità progettuale e realizzativo. L'uomo è apparso subito

per quello che è realmente: plurale e indivisibile. Se una sola parte è ignorata, è ignorato l'uomo nella sua interezza.

11. E alla consapevolezza teorica si accompagna il supporto del lavoro critico che di tanto in tanto Lehmann inserisce in modo magistrale e che risulta decisivo ai fini della comprensione dei processi e dei significati degli eventi. Sulla sua traccia propongo, a titolo esemplificativo, e a esplicitazione del mio discorso, *Bianco, Rosso, Extra dry*: trilogia che fa parte del progetto *Fra cervello e movimento* del performer-danzatore Emio Greco. La parola «fra» sta per confine, soglia, transito. Suggestisce di rimbalzo l'accoppiata corpo-mente. Rimanda al movimento del pensiero e al movimento del desiderio: due pilastri dell'arte performativa. Greco e Scholten svolgono i loro racconti puntando sulla centralità del tronco, quindi danzano con tutto il corpo (non solo con gli arti). E ci sono dei momenti molto affascinanti in cui l'anima canta. Come accade nella scatola (bianca) di *Bianco*, dove il corpo fosforescente e barbarico si libera dei legami della mente e fa saltare le regole del tempo e dello spazio. Come accade nella scatola (rossa) di *Rosso*, dove esplose il conflitto con l'altro da sé e si fa visibile l'invisibile antagonista dello scontro. Come accade in *Extra dry*, dove i corpi di Emio Greco e di Barbara Meneses Gutiérrez, nell'opporre resistenza allo strapotere della ragione, rivelano un potenziale animalesco interiore che funziona in modo originale nel processo della creazione artistica.

12. Ho letto il libro di Lehmann più volte. Una marea di capitoli e di racconti. Volevo, per presunzione forse, possederlo come fosse mio. Ma che importanza ha – mi sono detto –, se il libro non l'ho scritto io? L'ho letto, l'ho studiato, lo conosco: è mio. Così ho deciso di chiosarlo – come sto facendo –, seguendo le tracce ampie dell'opera generata dal comportamento dell'attore-performer (prima il comportamento – ripeto –, poi la tecnica, secondo il pensiero di Grotowski). Nello stendere le chiose ho immaginato di dare forma a un testo teatrale (certamente anomalo) che parlasse di teatro, soprattutto di performance (ma il teatro postdrammatico non prevede «saggi scenici con utilizzo di materiali teorici di vario tipo»?). La chiave di lettura del mio discorso è il movimento della creazione artistica in area intermediale e sinestetica: dal fare al dire, dal materiale all'immateriale, dal negativo al positivo. Tra un ragionamento e l'altro – che ho montato con tecnica cinematografica – ho cercato di stabilire connessioni interne o esterne, con modalità implicite o esplicite alla comunicazione.

13. Il teatro non ha bisogno di attori, registi e drammaturghi. Ha bisogno di uomini. Uomini capaci di costruire ponti, creare transiti, costruire passaggi. Ed è proprio alla formazione di uomini liberi che dovrebbero guardare i governi, gli enti locali, le scuole di teatro e le università: uomini liberi da ogni resistenza e da

ogni pregiudizio. Uomini che non si affidano alle virtù miracolose dell'inconscio o alle soluzioni epidermiche della ragione, ma all'operosità di una specie umana assai rara: quella dei sognatori, dei visionari, dei pazzi luminosi che si sono lasciati il mondo alle spalle per l'incapacità a stargli dietro. Non sono persone al singolare, ma al plurale. Non sono alchimisti di forme teatrali o di stilemi coreografici, ma chimici della pluralità del linguaggio. Non sono attori o danzatori, registi o drammaturghi, ma uomini che sanno di dover credere per vedere e non vedere per credere. Uomini che non hanno bisogno del paraurti del tempo per vedere. Che sono in grado d'immaginare e di accettare tutto ciò che è nuovo e sconosciuto. Che non impazziscono senza quel paraurti, ma che impazzirebbero se non lo facessero a pezzi prima d'intraprendere il viaggio di ritorno (*nostos*) con il bagaglio di alcune consapevolezza effimere: il primo passo è quello che conta; il naufrago e la marea sono un'unica cosa; la rotta è un continuo divenire che va continuamente verificato. Si tratta di uomini in possesso di un'integrità che li tiene lontani dalle mode e che li salva allo stesso tempo dall'entrare in odore di santità. L'integrità di uomini che sono in grado di sognare e di progettare l'impossibile, attribuendogli concretezza nei labirinti di senso. L'integrità di uomini che sono diventati individui e di individui che pongono l'integrità e l'unicità a fondamento della loro condizione e a completamento delle loro straordinarie facoltà.

Altro che stage di perfezionamento! Ci vorrebbero corsi permanenti di libertà, d'integrità, di conoscenza delle inciviltà latenti. Questo dovrebbe essere il progetto per l'università del futuro. Un progetto di formazione fondato sulla pratica dell'alleggerimento. Per preparare i futuri sognatori, gli uomini visionari, i pensatori indipendenti bisogna fare opera di alleggerimento. Occorre aiutarli a eliminare vecchie strutture, stratificazioni d'ignoranza, concetti arrugginiti, idee obsolete, preconcetti, falsi sentimenti, paure immaginarie, ossequi destinati alla superficie. Occorre aiutarli a evitare paludi ideologiche, grammatiche della metafisica imperante, domini irragionevoli della ragione, dipendenze da antiche e nuove divinità tecnologiche usate non come strumento, ma come fine della comunicazione. Abbiamo bisogno di uomini liberati dai legami dell'egoità, interessati a scoprire l'illusione di agire, d'investigare, senza pretendere di trasformare il conflitto in una vittoria sull'altro.

14. La danza e il teatrodanza pongono gli stessi problemi del teatro. Lloyd Newson sostiene che nella maggior parte degli spettacoli non c'è vita. C'è la danza e c'è la forma, ma quando il rigore della forma non è accompagnato da una determinata carica energetica, il processo di astrazione genera l'effetto boomerang del respingimento, come ho già segnalato nel dialogo immaginario tra Ottone e i Padri della Chiesa e nel racconto *Anatrelle*. Non si può tuttavia affermare in assoluto che il processi di astrazione non siano in grado di generare uno spettacolo piacevole.

Basti pensare al teatro orientale che nella codificazione trova il proprio punto di forza. Resta un dato di fatto: in Occidente l'astrazione paga un forte debito alla ragione e agli stilemi coreografici legati a contenuti intimistici, quindi alla ripetizione di forme tendenzialmente estetizzanti e alla centralità degli arti (movimenti con le braccia e le gambe: tronco bloccato: maschera facciale fissa che viene esibita per l'intera durata dello spettacolo). Vedo molti involucri e poche sostanze sensibili; molti danzatori e pochi uomini in scena; molte aure poetiche e pochi comportamenti poetici; spine dorsali dure come bastoni e respirazione a bocca aperta che ostacola l'accensione delle pareti interne del corpo. Non c'è caos, non c'è miscela linguistica, non c'è necessità espressiva. Non vedo autonomia creativa, ma dipendenza di un soggetto (danzatore-performer) da un altro soggetto (coreografo-regista). Non vedo forme credibili, ma cliché prodotti dalle convenzioni imperanti.

15. «E davvero incredibile – per dirla con Attisani (*Logiche della performance*, Accademia UP 2012) – che ci si possa interessare alla storia del comportamento teatrale nelle diverse civiltà ignorando figure come Francesco d'Assisi (1181-1226), il leggendario fondatore del teatro tibetano Thangtong Gyalpo (1361-1485?) e tanti altri folli luminosi [da «santi luminosi» a folli luminosi il cambio è mio] appartenenti a diverse tradizioni. Oggi possiamo affermare che la cultura e il teatro dell'Occidente non sarebbero ciò che sono se Francesco d'Assisi fosse stato considerato davvero parte della nostra storia, come è accaduto per esempio in Tibet con il *nyonpa* e fondatore del teatro Thangtong Gyalpo. Erano rivoluzionari e poeti, lottavano per cambiare se stessi e il mondo. Chiara Frugoni non si stanca di sottolineare il ruolo centrale del comportamento performativo di Francesco e spiega come gli aspetti più rilevanti delle forme teatrali da lui create fossero incompatibili con i valori e i modelli comportamentali della Chiesa e del nascente potere giudiziario moderno. Se è vero che applicarsi a tracciare una storia ipotetica è un'impresa vana, il fatto di orientare l'attenzione verso l'originaria idea francescana di teatro, o meglio – come si vedrà – di azione poetica, o meglio ancora, di performing art, aiuta a comprendere come Francesco incarnasse una concezione della teatralità non fondata sulla illustrazione di concetti o di testi, ossia sull'articolazione discorsiva, e nemmeno riducibile alla successiva predicazione tramite exempla».

La teatralità francescana era estranea al sistema della rappresentazione intesa come produzione di forme. Si manifestava come «un'attività filosofica e cognitiva, una ontologia e una gnoseologia fisiche, come gioco e insegnamento» dove ciò che contava non erano «le forme intese come prodotto e modello (immagine), ma un'azione strutturata, un processo destinato a trasformare il corpo-mente di attori e spettatori» (Attisani, *ivi*). Francesco ci invita oggi a considerare la teatralità come assunzione di un comportamento poetico che si manifesta attraverso la organizzazione di strutture fisiche, ovvero la combinazione sapiente di azioni fisiche nella

prospettiva di processi organici: protagonista l'uomo concepito nella sua intrezza (materiale e immateriale). Si tratta di processi organici che determinano, come sappiamo, la dilatazione del corpo-mente del performer che, di rimbalzo, genera la dilatazione del corpo-mente del referente che partecipa al rituale della performance (l'osservatore). Il fascino, la credibilità, la condivisione dell'atto performativo come relazione fanno la differenza.

16. Nel capitolo dedicato a «dramma e teatro» Lehmann sostiene che il «teatro moderno ha messo in discussione il modello obsoleto del dramma». Dopo essersi chiesto cosa arriverà al suo posto, risponde con le parole di Peter Szondi, ipotizzando che alla «crisi del dramma» sarebbe seguita «una epicizzazione che avrebbe fatto del teatro epico una sorta di chiave universale degli sviluppi più recenti». A partire dal 1880 – quando comincia a farsi strada la nuova tendenza drammaturgica sulla quale Szondi riflette nei termini di una dialettica forma/contenuto» –, irrompe nel dibattito culturale la sua vigorosa «teoria del dramma moderno» che entra in forte contrapposizione con «la teoria del dramma puro». Tenendo in buona considerazione il pensiero di Goethe e di Schiller anche se dotato di scarso fondamento, Szondi elabora una tesi fantasiosa: «Poiché lo sviluppo del teatro moderno porta oltre lo stesso dramma, non si può evitare di affrontarlo attraverso un concetto opposto: quello di epico». Così, il concetto antitetico si arricchisce del peso derivante dal pensiero autorevole di Brecht e determina il «blocco totale della percezione e un generale quanto frettoloso consenso su tutto quello che si considera teatro moderno».

17. Basta mettere a confronto lo stralcio dell'interrogatorio del 30 ottobre 1947, reso alla Commissione della Camera sulle attività antiamericane, con il testo teatrale *Vita di Galileo* per comprendere il rapporto di affinità esistente tra il drammaturgo tedesco e il personaggio dello scienziato italiano, e come la carica energetica s'insinui nel processo e ne determini il significato.

Stripling – Signor Brecht, lei è membro del partito comunista o è mai stato membro del partito comunista?

Brecht – Io non sono mai stato e non sono membro del partito comunista in Germania.

Stripling – Lei risponde dunque che non è mai stato membro del partito comunista in Germania?

Brecht – No, non lo sono stato.

Stripling ricorda a Brecht, con puntuali citazioni e riferimenti, il contenuto del dramma didattico *Linea di condotta*. E lo accusa dicendo che in tutto il dramma si accenna alle teorie e agli insegnamenti di Lenin, all'abici del comunismo e all'at-

tività del partito comunista. Brecht si difende con abilità. Stripling cita un articolo su un'intervista fatta a Brecht da Sergej Tretjakov, a Mosca, nel 1937, in cui si tesse l'elogio dell'impegno politico di Brecht in senso marxista. Brecht replica affermando di non ricordare con esattezza l'intervista. Pensa che sia un riassunto più o meno giornalistico di colloqui o discussioni su molti argomenti. Non soddisfatto, Stripling cita la canzone scritta per il dramma *La madre*, dal titolo *Lode dell'imparare*, in cui si esortano gli operai a essere «pronti a prendere il potere». Brecht insiste nel fare osservare che la traduzione è linguisticamente errata, poiché nell'originale li si esorta a «prendere il comando». A questo punto Stripling ripropone la domanda fatta all'inizio dell'interrogatorio.

Stripling – Signor Brecht, non ha mai presentato domanda d'iscrizione al partito comunista?

Brecht – Non capisco la domanda.

Stripling – Non ha mai presentato domanda d'iscrizione al partito comunista?

Brecht – No, no, no, mai.

Presidente – Hans Eisler non le ha mai chiesto di entrare nel partito comunista?

Brecht – No, non me lo ha mai chiesto.

Presidente – Ricorda se qualcuno le ha mai chiesto di entrare a fare parte del partito comunista?

Brecht – Forse qualcuno me lo ha suggerito, ma io ho capito che non era affar mio.

Presidente – Chi erano le persone che le hanno chiesto di entrare nel partito comunista?

Brecht – Oh, i lettori.

Presidente – Chi?

Brecht – Lettori delle mie poesie o membri del pubblico.

Presidente – Certe persone le hanno chiesto di entrare nel partito comunista?

Brecht – In Germania? Lei intende in Germania?

Presidente – No, mi riferisco agli Stati Uniti.

Brecht – No, no, no.

Il giorno dopo lo scrittore lascia gli Stati Uniti per l'Europa. Secondo Maria Fancelli, germanista, esiste una resistenza alla forma epica nell'opera *Vita di Galileo*. Tale resistenza trova motivazioni nel complicato rapporto di affinità tra l'autore e il suo personaggio, tra i tempi dell'autore e i tempi della vicenda galileiana. In altre parole, lo straniamento si scontra con i nodi di una sotterranea e complessa rete di analogie nei tempi storici, nelle funzioni e nei comportamenti che producono l'effetto di spuntare le armi dello straniamento medesimo. L'autocondanna finale determina una cesura, attraverso la quale si rivela l'ambivalenza di Galileo, si mostra la scissione, s'impone la necessità di distinguere l'eroe dal criminale. Le

numerose annotazioni susseguitesì nel tempo sul tema dello straniamento da parte di Brecht penso che debbano essere interpretate come implicita ammissione di una carenza, di una mancanza, di un vuoto, di una scissione. Sono propenso a ritenere che viltà e coraggio coesistessero – in Brecht – nel luogo della contesa. E che raccontare quella viltà sia stato un atto coraggioso di disvelamento e di apertura alla dialettica, con l'effetto di spuntare le armi dello straniamento. Il che non mi sembra cosa di poco conto, se si considera che i drammaturghi contemporanei, abitualmente in odore di santità, pensano di essere depositari della sapienza umana. Un uomo è un uomo, per dirla con Brecht, con le sue grandezze e le sue miserie. Tiene insieme verità e menzogna, opportunità e necessità, trasgressione e obbedienza, all'ordine costituito.

Brecht come Galileo, dunque? Il punto di contatto c'è, ma questo non deve fare passare in secondo piano il riflesso dell'esperienza della scrittura sulla credibilità dell'opera. La questione relativa alla natura autobiografica dell'opera alimenta la cronaca letteraria, ma non ha alcuna rilevanza artistica e culturale. Lo scrittore cosa racconta? Se ha coraggio, racconta quello che è e quello che non è, le cose che conosce e quelle che non conosce, ma che tuttavia gli appartengono. In tal senso si può dire che le opere sono sempre autobiografiche e che l'atto di disvelamento di chi scrive ha un risvolto di cattiveria nel riconoscimento dei propri errori. Brecht è stato un grande scrittore anche perché era un uomo cattivo? Il rapporto tra teatro e scienza consiste nella divulgazione di temi scientifici? Nel racconto della vita degli scienziati? Nella presenza in scena di oggetti o di strumenti scientifici? Nella contrapposizione tra umanesimo e pensiero scientifico? In questo capitolo m'interessa riportare il pensiero di Piero Ottone (editorialista del «Corriere della sera») che mi consente di entrare nel vivo della questione che ho sollevato: quella della energia vitale come variabile (arricchimento o perdita) del significato della performance. Se nel testo si ha la perdita di una variabile energetica, l'effetto drammatico diminuisce ancora di più o addirittura si annulla.

Ottone – Due teorie: un conflitto.

Lehmann – La visione tolemaica contro quella copernicana.

Ottone – La verità è scientifica.

Lehmann – Con un potenziale rivoluzionario che mette paura.

Ottone – Irriducibilità è la parola che conta.

Lehmann – No, riducibilità è la parola che dice la verità.

Ottone – Se ci scoppia tra le mani, fa saltare il mondo.

Lehmann – Il conflitto è anomalo. Un conflitto che zoppica. È sbilanciato a favore dello scienziato. Va dunque risanato e ricomposto nei termini di una disputa che deve essere giocata alla pari, mentre per i Padri della Chiesa, nella disputa, l'autore dello spettacolo mette in preventivo una energia più debole rispetto al

valore opposto e contrario incarnato da Galileo. Questo determina una perdita che pone i vescovi in uno stato d'inferiorità. Una perdita di energia – dicevo – e di tono, che segnala una debolezza e anticipa la sconfitta.

Ottone – Il conflitto che zoppica dà ragione a me! Di fronte alla «inconsistenza della forma drammatica» si comprende e si giustifica – come sostiene Cristina Valenti – il teatro postdrammatico. Il drammaturgo non deve prendere posizione e non deve rivelare dove si nasconde la verità.

Lehmann – Può anche saperlo, ma non deve scriverlo. Si tratta di una regola di fondamentale importanza.

Ottone – Se, per di più, la regia taglia il monologo di Padre Fulgenzio e ridicolizza il clero (come ho visto fare in una notte d'estate, a Roma) è facile prevedere la vampata di un durissimo scontro ideologico.

Lehmann – Il conflitto svanisce.

Ottone – No. Il conflitto non svanisce.

Lehmann – Si depotenzia, si dilegua, svanisce.

Ottone – Se si depotenzia il conflitto, si depotenzia anche l'abiura. E cade l'attenzione dell'osservatore.

Lehmann – Se va in fumo la necessità di trovare una ragionevole parola di pace tra il punto di vista che nasce dalla fede e quello che nasce dalla ragione, ci dobbiamo aspettare uno scontro anticlericale violentissimo.

Ottone – Per quanto riguarda l'osservatore, se lo spettacolo gli procurerà emozioni e divertimento si sentirà utile.

Lehmann – Che vuol dire «si sentirà utile?».

Ottone – Vuol dire che elaborerà un punto di vista originale (inteso come drammaturgia dello spettatore) sui contenuti della performance, tenendo presente che può bastare un ricordo, un sapore, un odore o una immagine per scoprire impulsi organici e che può bastare la individuazione di un bisogno per scoprire e dare concretezza alla struttura fisica.

18. Lehmann sostiene che Roland Barthes non riusciva a vedere l'intero solco tracciato dal nuovo teatro – che andava da Artaud e Grotowski fino al Living Theatre e a Wilson – e che rimase così impressionato dal teatro epico da non volere più scrivere su quell'argomento, pur apprezzando il valore delle riflessioni di semiotica di Barthes «sull'immagine, sul senso ottuso, sulla voce», che hanno ancora oggi una pregevole validità. Dopo l'illuminazione di Brecht che ha determinato il blocco barthesiano sono nate ovviamente molte altre modalità del fare teatro, che però sfuggono all'indagine del vocabolario dell'epico: il teatro dell'assurdo, la drammaturgia visiva, il teatro dei luoghi, il teatro sociale, il teatro totale, il teatro-danza, eventi, percorsi, parate, performance art, tanto per citare alcune forme: con dramma o senza dramma.

19. Molti performer, soprattutto provenienti dalle nuove arti visive, rifiutano l'arte teatrale. Hanno paura di «fare troppo». Così fanno tabula rasa di tutto ciò che potrebbe scaldare il cuore e la mente, e finiscono per non fare niente. Non sono né attori né performer. Né persone né personaggi. Nel corso della “Vetrina Arte in Transito” (CND, 2001, Roma) mi accorgo che gli artisti del Black Market International si guardano, si vedono e si piacciono molto, ma hanno quel timore dipinto sul viso, che pesa, che rivela la mancata dilatazione del corpo-mente, che di conseguenza non attiva la cesura in funzione del processo di comunicazione. L'assunzione per trascinarsi di un comportamento algido, tendenzialmente neutro, li porta a muoversi come automi.

20. Chi vede, diventa una visione.
Chi si vede, non vive, ma si vede.

21. Attorno al testo – con dramma o senza dramma – si giocano le fortune o le sfortune degli spettatori. Personalmente non sono stato molto fortunato nell'anno 2017. La maggior parte degli spettacoli che ho visto mi hanno deluso. Ne cito un paio. Uno senza il conflitto, che non mi è piaciuto. L'altro con il conflitto, che mi è piaciuto molto.

22. Ho visto *Pali*: testo di Spiro Scimone, regia di Francesco Sframeli. In scena ci sono tre pali. In cima ai pali stanno appollaiati i due protagonisti: La Bruciata e Senzamani. L'impatto visivo è buono. Predisporre alla speranza. Forse raccoglierò qualche brandello di poesia, mi dico. Cade la pioggia e i due personaggi si proteggono con ombrellini colorati. Poi, non piove più. Allora chiudono gli ombrellini e guardano verso il mare, che è un male. Un brutto male è il mare. È un mare di merda, dicono i due personaggi, e ripetono diverse volte la frase. La battuta produce un effetto micidiale. Distrugge la metafora, il sogno, l'attesa. Non ci può essere sviluppo. Non ci può essere futuro. Se il grande male del mare è un mare di merda, se l'uomo e la donna che l'osservano sono scappati in cima ai pali, vuol dire che quella merda è la merda della società che quell'uomo e quella donna hanno rifiutato in modo radicale. Questo è il messaggio. Questo c'è da capire. E quando si è capito questo, dopo pochi minuti, non c'è altro da capire. Il rifiuto vanifica l'arrivo di altri due personaggi: Il Nero e L'Altro. Si arrampicano in cima al terzo palo e scoprono il grande male di merda. Che ci stiamo a fare, si chiedono subito dopo. (È quello che mi chiedo anch'io). Pioverà, è la risposta. Cosa pioverà? Qualcosa pioverà. Qualcosa pioverà? Qualcosa pioverà. Di fronte alla descrizione di un mondo puzzolente, resta soltanto l'attesa della pioggia che verrà. Ho visto *Pali*. Tre pali che dicono tutto.

23. Mi piace ricordare *Risorgimento pop*, performance paradossale – con dramma – di Daniele Timpano e Gaetano Ventriglia (in scena). Un crepitio d’invenzioni linguistiche. Una girandola di colpi di scena. Un caleidoscopio di situazioni paradossali, comiche, surreali, che trovano pieno accoglimento da parte del pubblico. Nessuna ricostruzione storica. Nessun trucco, nessun travestimento, nessuna mediazione del personaggio. Molte improvvisazioni e un copione messo in vita con la voglia di divertirsi in scena e di divertire gli spettatori. Viva l’Italia! Una Italia nata con il primo Rinascimento, risorta con il secondo Risorgimento dopo essere rinata con il Rinascimento continuo, il che lascerebbe intendere che è morta rinascendo o che è rinata morendo per poter poi risorgere. Ma è veramente risorta? Forse muore e rinasce in continuazione. Chi lo sa? Il che non sarebbe una brutta cosa (anzi), se la morte implicasse una vera rinascita, uno sviluppo che coincidesse con un reale progresso umano. Insomma, *Risorgimento pop* è uno spettacolo sull’Italia rinata e risorta, che c’è e non c’è, ma che, forse un giorno, ci sarà. L’opera è lontana mille miglia dall’essere una rievocazione storica, un anniversario o un omaggio alla memoria. Semmai è una amnesia storica. Non relaziona un futuro luminoso a un passato glorioso. È un evento irriverente, smemorato, non didattico, non ideologico, non edificante, e perciò utile. Conferma una regola: taluni fatti, quando accadono, sono tragedie, a distanza di tempo diventano farse. Attiva un efficace rapporto di collaborazione tra testo e scena: va dritto al cuore e alla mente degli spettatori accendendo una fertile ilarità sulla quale soffia una bella energia creativa. Di certo gli spettatori avranno immaginato ciascuno il loro spettacolo, magari con contenuti diversi, conseguendo uno dei risultati più importanti del teatro, quello di stimolare la «drammaturgia dello spettatore». Ricordo due scene di grande teatro: quando il cadavere di Mazzini “s’incontra” con le ceneri di Garibaldi per una impossibile riappacificazione e quando un sacchetto di savoiardi finisce nelle fauci dei due performer: il primo impegnato a sognare il ritorno al sud dei Borboni, il secondo a opporsi ferocemente alla ipotesi di restaurazione.

24. Ho ricevuto il *Manifesto della Polipoesia*. Un genere di arte poetica che guarda alla poesia sonora «per allacciare rapporti (!, l’esclamativo è mio) con la musicalità, la mimica, il gesto, la danza, l’immagine, la luce, lo spazio, i costumi e gli oggetti». Siamo in piena teoria «interdisciplinare» e l’autore del *Manifesto* mi fa una confidenza, mostrando grande soddisfazione: «Lo sai che un cane si è messo ad abbaiare durante la recita di una poesia sonora?». Mi sorride e prosegue: «Le parole, le espressioni facciali e i suoni musicali evidentemente gli sono piaciuti». Il poeta, felice del successo animale, racconta di avere ignorato il cane e di avere tirato avanti sino alla fine della poesia sonora. Peccato! Se avesse dialogato con il cane e gli avesse risposto abbaiando le sue parole, avrebbe scoperto cose importanti (ritmo, energia e tono) di quell’abbaiare, e avrebbe fatto poesia.

25. «La poesia è in qualche posto là dietro
è là da moltissimo tempo
il poeta non fa che scoprirla.

Scrivere significa, dunque, per il poeta abbattere un muro dietro il quale si nasconde nell'ombra qualcosa d'immutabile (la poesia). Ecco perché (grazie a questo disvelamento sorprendente e improvviso) la poesia ci si offre innanzi tutto come abbagliamento» (M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Adelphi).

«Sotto la poesia dei testi,
c'è la poesia vera e propria,
senza forma e senza testo» (Artaud).

La poesia è il modello di un altrove separato dall'esistenza
offerto nei modi dell'oscurità distanziata;
il teatro lungi dall'imprimere, esprime (U. Artioli e F. Bartoli).

26. C'è una questione sofisticata che riguarda il personaggio. Il personaggio è un lessema. Gli attori della tradizione immobile lo trattano come organismo vivente. Invece di produrre energie vitali attraverso la gestione dei processi vitali, in scena pompano sentimenti. È importante mettere in preventivo quello che fa il personaggio. Da quello che fa, si capisce il messaggio rivolto allo spettatore e si comprende il comportamento che lo distingue dagli altri personaggi. Essendo un lessema, che senso ha dire all'attore di calarsi personaggio?

27. Lehmann – E tu, come hai risolto il problema della creazione del personaggio?

Petrini – Con i piedi. Un giorno ho scoperto che potevo lavorare sul personaggio soltanto dopo aver stabilito se portavo o non portavo le scarpe. Pesanti, leggere, di cuoio morbido, di stoffa? Ho capito che la sorgente del mio corpo stava nella pianta dei piedi, che dai piedi dipendeva il campo delle percezioni fisiche. Per me, ora, sono importanti come la maschera per l'attore della Commedia dell'Arte. Senza maschera il personaggio non c'è. Per me non c'è senza il suo modo di camminare e di mettersi in rapporto con il mondo circostante. (Canta). Il *duende* è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. Ho sentito dire da un vecchio maestro di chitarra: «Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale interiormente dalla pianta dei piedi. Vale a dire, non è questione di facoltà, bensì di autentico stile vivo, ovvero di sangue, cioè di antichissima cultura, di creazione in atto».

28. Stavo seduto all'ombra di un grande pino: il vento del mare lo aveva piegato verso il tetto della mia casa. D'impeto mi alzai e mi misi a cantare con il sapore di salsedine in bocca. In capacità fantastica pari al Genio Cupo del Mediterraneo che si esibiva nella Trattoria del Pescatore con grande maestria, di cui si favoleggiava in

occasione della festa del paese, soprattutto. L'anatra adulta aveva messo al mondo sette anatre, si sporse dalla grondaia e strizzò l'occhio all'anatra più piccola. Vuole andare nel laghetto, che sta in giardino oltre la strada, ma le anatre non sanno volare. La madre va dal tetto alla strada e dalla strada al tetto, non sapendo come risolvere il problema. Sono sconcertato anch'io. Esito. Indugio. Poi, all'improvviso, grido come un indemoniato, ma subito gioco con la mia voce d'ombra, (canta) con la mia voce di stagno fuso, con la mia voce coperta di muschio, e me la intreccio nella chioma o la bagno con il Sagramentino di Montefalco o la perdo in ginepri oscuri e lontanissimi: «Avanti, fai un salto. Coraggio. Scendi. Sei tu la prima. Una alla volta dovete scendere. Avanti, tocca a te, fai vedere alle altre come si fa, scendi». Niente. È inutile. Le anatre non sanno decidersi a saltare, allora tendo le braccia per accogliere l'anatra nel cavo delle mani, sostenendo la melodia del canto, ora, sempre più profonda. Gutturale. Pettorale. Ventrile, che sembra voler uscire dai piedi, e invece, sale come la febbre, in groppa a un benevolo incoraggiamento umano. L'anatra adulta si decide a saltare nel concavo delle mie mani e le mie mani possono finalmente metterla a terra. Salta la prima: saltano tutte le anatre, una dietro l'altra, in perfetta sincronia. In fila attraversano la strada, mamma anatra in testa, s'immergono nelle acque del laghetto tra gli applausi eccitanti, e si allontanano dai passanti eccitati, tant'è che finisco di cantare nel silenzio generale. Solo, e con sarcasmo, un uomo piccolino, di quegli ometti ballerini che escono all'improvviso dalle bottigliette di acquavite, disse con voce grave: 'Viva Parigi!', come a dire: 'Qui non ci interessano le capacità, né la tecnica, né la maestria. È altro ciò che ci interessa'. (Canta) Allora mi siedo come un folle, gobbo come una prefica medievale, trangugino un gran bicchiere di vino nero, come fuoco, e abbraccio il pino come fosse la mia amante, concedendo il bis senza voce questa volta, senza fiato, senza sfumatura, con la gola riarsa. Sono riuscito a uccidere l'intelaiatura della canzone per cedere il posto a un *duende* furioso e rovente, amico dei venti carichi di sabbia, che induce gli ascoltatori a stracciarsi le vesti, quasi, e le anatre a carpirsi le piume più belle, di certo, restando così tutti ignudi.

29. Non essendo comportamenti restaurati, cioè costruzioni, ma elementi costitutivi di un evento reale, le azioni non potranno mai essere ripetute, cambiate, indossate come una maschera, perché appartengono al teatro della vita del performer. Confermano due cose: 1) il primato dell'*actio*; 2) il principio secondo il quale energia, ritmo e tono funzionano come elementi fondanti del processo di comunicazione. A conclusione di questo ragionamento sulle anatre e sugli uomini, ovvero sugli elementi dinamici e flessibili dei processi di comunicazione, portatori di variabili influenti che determinano la comunicazione non soltanto tra esseri umani, ma anche tra esseri umani e animali, si può ritenere che dinamicità e flessibilità siano responsabili della continuità parola scritta/parola parlata, suono articolato/ suono musicale; inoltre della dilatazione del corpo/mente nella prospettiva della

poesia che «spakka» (M. Palladini) e genera la cesura, attraverso la quale transita il mondo. Ma sono responsabili anche della forza attiva.

30. Solomon Michoels e Veniamin Zuskin: due registi/attori ebrei finiti nel tritacarne delle purghe staliniane. Michoels diceva che si poteva insegnare a un orso a danzare, non a un attore a recitare. E aggiungeva: «I fulmini del cielo m'interessano sempre moltissimo». E chi lo ascoltava lo guardava sorridendo. «Mi sembra – proseguiva indifferente Michoels – che il fulmine sia una fessura attraverso la quale forse posso vederlo. Lui. Dio. Seduto là in fondo, mentre si lascia scoprire per un istante. Ecco perché cerco di non perdere mai l'istante del fulmine per gettare uno sguardo». Fine della lezione.

Per recitare è assolutamente necessaria l'immaginazione: questo voleva dire Michoels con la metafora dei fulmini. I due attori e registi si stimavano molto e si completavano a vicenda. Michoels ammirava i fulmini e Zuskin teneva in grande considerazione il corpo: pensava che l'attore dovesse avere addirittura un progetto artistico, un punto di vista ben chiaro per mettere in vita quel progetto e quella idea. Riteneva inoltre che l'attore/performer collegasse l'espressione poetica dell'idea a una sorta di risonanza interiore, alla insorgenza di «un'eco interiore» dell'artista che aveva afferrato quella idea e voleva che fosse viva e palpitante. Dunque, memoria, vocazione e immaginazione erano gli strumenti fondamentali, anche perché il Teatro Ebraico di Mosca era un teatro di testi e di personaggi, ma questo non costituiva un problema. Il problema era quello di trovare la chiave originale del testo e di stabilire un comportamento radicale, personalizzato, a fronte di quello che facevano in scena i personaggi.

L'attore/performer deve mettersi nelle condizioni di controllare la rotta e i dettagli della rotta: fatti, avvenimenti, naufragi, maree, passaggi e approdi conseguiti attraverso la combinazione di segni verbali e non verbali. L'ambiguità poetica del viaggio dipende anche dai continui ritorni all'inizio per il controllo continuo della fabula. Non c'è architettura linguistica senza progettazione. Non c'è oggetto artistico senza le verifiche intermedie, che tuttavia non lo salvano dalla imperfezione finale. Quanti delitti sono stati commessi sotto le bandiere sventolanti delle virtù ideologiche e della metafisica della luce! Virtù che grandi e piccoli seminatori di speranze hanno lanciato – e lanciano – a piene mani nelle bocche onnivore di vecchie e nuove divinità con la presunzione di salvare ogni volta il mondo. Delitti dell'anima e delitti della parola, compiuti a danno di artisti indisciplinati o eretici.

31. Nietzsche – Corpo io sono in tutto e per tutto, e null'altro.

Artaud – Che hai fatto del mio corpo, Dio?

Il gelo della ragione o l'incandescenza del corpo glorioso? L'affermazione di

Nietzsche e il grido di Artaud stabiliscono la differenza tra carne e corpo. Se nel corso della scrittura scenica l'attore-performer non si adopererà a determinare il transito dal corpo muto al corpo vivo cadrà nelle piane delle tecniche di recitazione, sbracciando sotto il velo della superficie e pompando sentimenti per sopravvivere. (Canta) Se il pensiero del corpo svanirà, prenderà il sopravvento il pensiero razionale che diventerà una muraglia chiusa di fronte al vuoto: peggio ancora, «intorno al vuoto» (F. Rella, *Ai confini del corpo*).

32. (Canta) Non voglio che si confonda il *duende* con il demonio teologico del dubbio contro il quale Lutero, a Norimberga, scagliò con sentimento bacchico una bottiglietta d'inchiostro, né col diavolo cattolico, distruttore e poco intelligente, che si traveste da cagna per entrare nei conventi, né con la scimmia parlante che l'astuto turcimanno di Cervantes porta con sé nella commedia della gelosia e delle selve di Andalusia o della Tunisia.

33. Franco Rella (*Le soglie dell'ombra*) fa questa considerazione: «Platone ha scritto che ogni pensiero nasce dallo stupore di fronte alla infinita mutevolezza del mondo e che da questo stupore possiamo e dobbiamo liberarci per proiettarci verso il bello, che è sempre uguale a se stesso, che mai muta, e dove ha fine ogni ricerca. Seurat nel 1884 dipinge il quadro dello stupore. È *La Baignade à Asnières*. Tutto è immobile, in un'aria diafana e trasparente che ha cancellato ogni ombra, se non quella così contigua alle cose che sembra prossima a rifluire in essa. Un giovane è seduto sul bordo dell'acqua, di profilo, completamente rilassato in una sorta di instupidito stupore. Non c'è nulla che possa fare pensare che tutto questo a un certo punto possa mettersi in moto. Che quelle figure possano alzare lo sguardo da questa acqua immota, per iniziare il viaggio verso «l'immenso mare del bello». Abbiamo visto la stessa immobilità di cristallo in Segantini: lo stesso terribile stupore. Lo ha colto con incredibile precisione Benn, quando ha scritto che questo è lo stupore della perdita della realtà. Detto senza orpelli, scrive Benn, questo è infatti l'atteggiamento di «chi ha perduto la realtà – questa è la nevrosi giunta al suo pieno sviluppo intorno al 1890, profondamente organica, irreparabile, entrata nel patrimonio genetico dei tipi finali». Questa è anche la fine dell'arte mimetica e rappresentativa. Come si possono «imitare» cose che, prese nel vortice di una velocità sconosciuta, sono inafferrabili, e che lasciano soltanto le tracce di una realtà scomparsa: in costante evanescenza e sparizione? Già negli anni trenta del XIX secolo Balzac aveva parlato di questa «perdita della realtà», che viva e mobile si pietrificava sulla tela di Porbus. Frenhofer cercava di riattivare la vita nell'opera distruggendone le figure, l'armonia, e facendo posto sulla tela alla dissonanza. Baudelaire eleva questo principio della dissonanza a principio ontologico dell'arte e della bellezza che è propria all'arte stessa: l'opera esprime l'eterno e il fugace insieme, incorpora lo stridore delle città rumorose, e al contempo si eleva al di

sopra di esse, trasformando questo rumore nella voce di una verità segreta. La linea armonica si spezza e l'arabesco diventa il disegno più ideale e spirituale di tutti: l'unico in grado di esprimere nelle sue volute la complessità del moderno».

Si tratta di un ragionamento sintetico e illuminante, con una forte carica polemica tendente al superamento «dell'arte mimetica e rappresentativa» che nel campo del teatro, e non soltanto, si rivela ancora in modo dilagante. E più avanti Rella aggiunge: «Ma si può parlare di bellezza per un'arte che si fonda sulla disarmonia? Che si fonda sul frammento e sul dettaglio? Compito dell'arte è quello di aprire un accesso alla realtà, e di comprendere le istanze che vi sono contenute in una forma. La bellezza non è mai stata un attributo dell'arte, ma ciò che manifesta la verità del mondo ». Si può parlare di bellezza se è arte in transito; se rompe le regole dello sviluppo del testo drammatico; se si apre alla irregolarità dello sviluppo drammatico rovesciandolo in una stasi di natura grottesca o farsesca; se insinua la divaricazione tra forma e contenuto; se cerca la credibilità delle forme. Si può parlare di ogni bellezza, purché sia vera. Oscena, barbarica, eccessiva. Si può parlare di tutte le bellezze che desideriamo praticare.

34. «La maggior parte degli errori intorno al bello – scrive Baudelaire – nasce dalla falsa concezione del xviii secolo sul tema della morale. La natura in quel periodo era considerata quale base, origine e archetipo di tutto il bello possibile. Invece la natura «non insegna nulla», essa «costringe l'uomo a bere, a mangiare». Lo costringe – continua Rella citando Baudelaire – «a uccidere il suo simile, a mangiarlo, a sequestrarlo, a torturarlo». La natura induce al delitto, la virtù, ogni virtù, come aveva detto Hegel nell'*Estetica*, è invece artificio. Cerchiamo dunque la natura al di là della natura: nell'artificio, e precisamente nell'artificio che caratterizza la vita moderna. Per esempio nell'acconciatura che “è uno dei segni della nobiltà primaria dell'anima umana”. Per esempio nel trucco femminile. «Nel nero artificiale che cerchia l'occhio e nel rosso che segna la parte superiore delle guance [...] c'è il bisogno di superare la natura [...]; il rosso e il nero rappresentano la vita, vita soprannaturale e smisurata; il bordo nero fa lo sguardo più profondo e singolare, dona all'occhio un'apparenza più risoluta di finestra aperta sull'infinito». Ancora una finestra, dunque, ancora una volta aperta sull'altro. Una finestra aperta sull'altro: sul mistero. Questo è l'ultimo grande messaggio del romanticismo prima che esso cambi nome, diventi impressionismo, postimpressionismo, naturalismo. Ma con questo «surnaturalismo» esso porta a compimento qualcosa che era, fin dall'inizio, implicito nel suo pensiero e nelle sue opere: la rottura del patto mimetico garantiva che una rappresentazione corrispondesse a una realtà definita. Qui, in questa svolta epocale, esso si compie. E «questa rottura del patto tra parola e mondo «costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa» (Steiner, *Vere presenze*). La rottura

di questo patto millenario mette l'uomo di fronte alla responsabilità della parola. La parola fiore non è in nessun mazzo di fiori ha detto Mallarmé e ha ricordato Steiner. Cosa dice questa parola? Cosa comunica? Qual è la responsabilità di chi la pronuncia e di chi si pone in ascolto?

35. La rottura del patto mimetico ha comportato, dunque, l'abbandono della natura a favore dell'artificio. Ma, nella pratica dell'artificio, qual è la forma per esprimere il mistero, l'ombra, la tenebra, il vuoto? Qual è la forma dell'indicibile? In alternativa al minimalismo afasico e alla mimesi dialogica, prima con il *Manifesto del Teatro Barbarico* e poi con la trilogia di testi (*Thauma, La Cosa e la Casa, Crosspoint*) pubblicati sotto il titolo *L'ombra di Dio*, credo di aver tenuto in buona considerazione le parole di Rella (*Le figure del male*) che si ritiene convinto della necessità di «ricorrere a mezzi iperbolici ed eccessivi». In quella occasione prosegue, affermando che è difficile dire «dove abitano questi mezzi, questa lingua, oggi, in cui ci muoviamo tra l'eccesso pornografico della rappresentazione visiva, l'eccesso del *trash*, d'altra parte, in una sorta di soffice merlettatura del vuoto teorizzata da tutte le estetiche postmoderne, decostruzioniste, ermeneutiche» (Rella, *ivi*). Ma, dopo aver considerato un errore ritenere esaurite o in corso di esaurimento le risorse per prefigurare il male assoluto o ritenerlo alla portata dell'uomo, Rella rilancia l'idea di «fare emergere una rappresentazione non minimalista, non silenziosa, ma un interrogativo urlato in faccia a Dio e al mondo come avevano fatto Dostoevskij o Kafka nella *Colonia penale* o Francis Bacon nella smorfia demoniaca dei suoi Papi».

36. Poi Rella analizza le opere di Willocks (*Rimacchiati di sangue*), di Ballard (*Cocaine Nights*), di Connolly (*Tutto ciò che muore*) e il film di Singer (*I soliti sospetti*), e arriva a sostenere che con la rottura del patto mimetico tra l'Otto e il Novecento la responsabilità dell'artista è enormemente aumentata. È proprio la rottura di questo patto che impone una nuova e terribile responsabilità, in quanto se nulla fonda il linguaggio che usiamo, questo linguaggio poggia interamente su chi lo produce». E prosegue dicendo che «la critica dovrebbe, come ha scritto Benjamin, disgregare la falsa totalità che l'opera è diventata, riportandola alla sua verità di frammento, alla verità che è esibita e protetta dentro il velo di parole che esprimono l'indicibile. Oggi, al contrario, la totalità è ricostruita addirittura oltre l'opera, che diventa un mero elemento di questa totalità. Il critico, il mercante, il museo e l'artista si trovano troppo spesso impegnati e complici in una sorta di parodia dell'opera d'arte totale [...] con dispendio di oggetti, di immagini, di video, di sangue finto o di sangue vero» in funzione di allestimenti che «sembrano tradurre il senso delle singole opere in una nuova dimensione allegorica: l'insignificanza dell'opera che globalmente presentiamo è l'immagine dell'insignificanza del mondo. Ma il mondo continua al contrario a mormorare il suo significato profondo

e terribile. Le cose che lo abitano ci chiedono ancora di trovare una forma in cui questo oscuro e abissale mormorio possa manifestarsi, diventare visibile e udibile».

37. Mentre Benjamin sostiene che bisogna incedere con l'ascia affilata della ragione, senza volgersi né a destra né a sinistra, per rendere coltivabili i territori su cui ancora cresce la follia, e questo senza lasciarsi attrarre dalla selva primordiale. La selva primordiale è l'umido groviglio di Nana, da cui Benjamin ha distolto gli occhi. «Benjamin aveva paura del mito e non è stato in grado di risolvere il problema. Il più grande critico di questo secolo non è diventato il più grande pensatore a causa del suo orrore per il corpo». (Rella, *ivi*).

38. (Canta). No. Il *duende* di cui parlo – misterioso e trasalito – discende da quell'allegriissimo demonio di sale che lo graffiò indignato il giorno in cui prese la cicuta; e dall'altro malinconico diavoleto di Cartesio, piccolo come mandorla verde, il quale, stufo di cerchi e di linee, se ne andò dall'Adriatico al Tirreno a cantare con i marinai ubriachi. Ogni uomo, ogni artista, rievocherà Nietzsche; ogni scala che sale nella torre della imperfezione finale il prezzo della lotta che (l'artista) sostiene con un *duende*, non è con un angelo, come ho detto, non è con la sua musa. Silenzio. Finisco di cantare.

39. L'angelo guida e regala come San Raffaele, difende ed evita come San Michele e previene come San Gabriele. L'angelo abbaglia, ma vola oltre la testa dell'uomo, è al di sopra, dirama la sua grazia e l'uomo, senza sforzo alcuno, realizza la propria opera, la propria simpatia o la propria danza. L'angelo della via di Damasco, quello che entrò per le fessure di un balconcino di Assisi, o quello che segue i passi di Enrico Susson, ordina e non v'è modo di opporsi alla sua luce, perché agita le ali d'acciaio nell'ambiente del predestinato. Finisco di cantare nel silenzio.

40. Per cercare il *duende* non v'è mappa né esercizio. Si sa soltanto che brucia il sangue, che prosciuga, che respinge la dolce geometria, che rompe gli stili, che fa sì che Picasso, maestro del periodo azzurro e del periodo rosa dipinga con le ginocchia e con i pugni in orribili neri di bitume, sognante. E i performer che fanno nell'Umbria verde? Che fanno? Che fanno? Cantino piuttosto, furibondi cantino, ballino e suonino, perché sanno che non è possibile nessuna emozione senza l'arrivo del *duende*, e ingannano la gente regalando sensazioni di *duende* così come ingannano gli attori privi di *duende*; basta, però, un minimo di attenzione per rompere l'indifferenza, per scoprire la trappola e metterli in fuga con il loro rozzo artificio, brutti stronzi. Gli ascoltatori restano zitti. Tutti zitti.

41. L'abbraccio sta nel confronto con mondi strutturati che non conosciamo e che riconosciamo come altri. Essi entrano in noi e noi entriamo in quei mondi, trasformandoli nel corpo linguistico e semantico dell'opera.

42. La verità, la verità!

Di verità si muore.

Lo spirito dell'opera sta nella sua complessità.

43. Condivido il richiamo al meticcio e alle pratiche differenziate, non soltanto tecnologiche, in aree intermediali e sinestetiche applicate al teatro, alla danza, al teatro dei luoghi, alle parate, all'evento performativo. Per quanto riguarda la pluralità dei segni e le miscele linguistiche eterogenee, non appare scontata la consapevolezza relativa alla dualità della natura e della cultura umana. E allo stesso tempo la visione sociale dell'uomo plurale e indivisibile.

E l'anima dove si trova ?

Nel corpo.

Il teatro è corpo.

Anche la parola è corpo.

Silenzio riempito.

Bisogna imparare a disimparare.

L'anima canta, se il corpo muto diventa vivo.

44. Transitano le immagini di *Blue provisoire*: autore Yann Marussich, attore-danzatore svizzero. Guizzano come lame di luce in tutte le direzioni. Cammino, mi fermo. Mi fermo, cammino. Lo spettacolo vive ancora nella drammaturgia dell'osservatore. Marussich è andato al di là della credibilità delle forme. Ha osato l'impossibile, scegliendo una forma *extrême* di creazione artistica, andando oltre la meta conseguita da Fiadario, di cui a Santarcangelo ho ammirato il lavoro sulle tracce (suoni e luci). Marussich danza senza danzare. Fa spettacolo, negando lo spettacolo. Sceglie l'azione performativa invece della rappresentazione, la scultura invece del teatro, l'immobilità assoluta invece del movimento. Ecco, questo è il punto. Danza senza danzare per un'ora e mezza. Punta sull'attività interiore, invisibile e possente, rivelando una grande carica energetica. Nessun gesto, nessun movimento. Stare immobile, ecco l'azione fisica che ha scelto di compiere. Il movimento è in-scritto nel corpo e il corpo è concepito come spazio scenico. L'epidermide a poco a poco si colora di azzurro ed escono secrezioni da tutti gli orifizi corporei. Una piccola telecamera, installata su un robot, raccoglie il flusso delle immagini e le fasi progressive della trasformazione: vera, crudele, barbarica. La metodica rimane un mistero. *Blue provisoire* è un perfetto evento intermedia-

le, polidimensionale e sinestetico. Senza confini e senza limiti, offre una visione febbrile del potenziale dell'uomo e sfiora la soglia del favoloso possibile tra teatro e neuroscienze. L'evento performativo non doppia la realtà. È la realtà. La realtà viva, palpitante. Marussich, con il sostegno di alcuni scienziati, ha compiuto un esperimento di straordinaria efficacia, confermando l'illimitato del corpo-mente. L'evento non può essere ripetuto. Deve essere ri-fatto ogni volta, come fosse la prima volta. Afferma il rapporto tra arte e scienza, tra arte e tecnologia, tra arte e poesia.

45. L'azione individuale e collettiva degli artisti agenti nel contesto performativo della scrittura scenica si regge sulla esclusione del corpo, tant'è vero che basta guardarsi attorno per accorgersi come il dato cognitivo prevalga sul dato percettivo, come il corpo sia stato desacralizzato e il piacere trasformato in edonismo. Sotto l'influenza di verità codificate, drammaturghi, registi e attori criminali separano il pensiero del corpo dal pensiero della mente, finendo per radere al suolo la selva primordiale e innalzare sulle sue rovine cattedrali di vento che gridano vittoria per nascondere la tragedia delle forme nate morte.

46. Ragionando attorno ai codici espressivi e alla pluralità del linguaggio – in quelle aree intermediali e sinestetiche tenute in buona considerazione da Lehmann – è opportuno fare alcune premesse e forse avere alcune cautele, tornando ai primordi. Le premesse. Il codice è una «convenzione che, nello spettacolo dal vivo, permette di associare determinati contenuti a determinati elementi di uno o più sistemi espressivi» (De Marinis). Si tratta, in sintesi, di regole convenzionali, costituite da un sistema veicolante e da un sistema veicolato, che Umberto Eco chiama s-codici. Non se ne può parlare in modo differenziato, in quanto esistono codici dell'emittente e codici del destinatario, da cui ne deriva che «la competenza del destinatario non è necessariamente quella dell'emittente». La classe dei codici spettacolari comprende, tra gli altri, quelli linguistici, paralinguistici, cinesici, prossemici, percettivi, di riconoscimento e di dominazione iconica, iconografici, narrativi, retorici, ideologici, assiologici, epistemologici. Le convenzioni teatrali sono codici tecnici e specializzati che regolano l'uso dei codici spettacolari. Le convenzioni particolari sono codici tipici di un autore, di una scuola, di una corrente, di un'epoca, di un'area geografico-culturale. Le convenzioni singolari non facilitano la comprensione, anzi servono a complicare lo spettacolo. Le cautele. La parola "interdisciplinare" è comoda, ma ambigua. Perché le discipline hanno vita nominale, che può funzionare nel linguaggio discorsivo, ma non sono in grado d'interagire realmente, producendo un valore aggiunto. Lasciamo la parola "interdisciplinare" agli assessori alla cultura dei Comuni d'Italia! Se le discipline sono statiche, interagiscono i codici espressivi (di natura verbale, sonora, oggettuale, spaziale, eccetera, eccetera), e interagiscono gli attori-performer, che possono lavorare su se

stessi a condizione che stiano assieme agli altri e agiscano in scena come «collettivo di coscienza» (termine usato dal fisico Giuseppe Vitiello). Un paese civile riconoscerebbe loro il ruolo di co-autori e il beneficio del diritto d'autore per la partecipazione al lavoro di scrittura scenica fondato sulla combinazione-intreccio di codici espressivi per il conseguimento del valore aggiunto che tanto c'interessa. Un'opera multimediale non è intermediale. Un'opera intermediale è multimediale, intertestuale e sinestetica.

47. Per la seconda cautela uso una sineddoche che sottostà al sintagma: pluralità/totalità. Basterebbe dire linguaggi e con il plurale sarebbe cosa fatta. Ma commetterei anch'io un errore, quello che fa parte del cosiddetto «modo materiale di parlare» (R. Carnap). In realtà avrei dovuto dire che il linguaggio realizza una pluralità di funzioni, quelle almeno, e sono sei, descritte da Roman Jakobson: fatica, referenziale, emotiva, imperativa, metalinguistica e infine quella poetica. La semiotica ha abbandonato questa classificazione, ma la trovo utile al mio discorso. Perché? Intanto per evitare confusione. E poi perché i messaggi iconici, anche se non sono linguaggi, un linguaggio ce l'hanno. Inoltre, invece di usare la parola “interdisciplinare” sarebbe meglio utilizzare l'espressione “pluralità del linguaggio”, anche perché si fa riferimento a una pluralità di funzioni.

48. Un uomo di quarantasei anni strangola il padre e la madre, poi getta i corpi nel fiume. Ha confessato il delitto, ma non ha saputo spiegarne le ragioni. Il fatto è rimasto avvolto nel mistero. Di fronte all'imbarbarimento culturale dilagante e al putridume della comunicazione della rete è possibile ipotizzare una soluzione del problema? Quali comportamenti possono essere assunti per dare una risposta che non sia quella di una semplicistica condanna? Forme di barbarie sono sempre esistite e sempre esisteranno. È possibile non vedere? È possibile non ascoltare, non pensare, non parlare? È possibile considerare normale ciò che è anormale? Il teatro civile più dice e meno dice. Più spiega, più descrive, più è edificante e più si allontana dalla poesia della scena.

49. Sono molti gli artisti disposti a tacere, a non vedere, a non pensare. Si comportano come gli uccelli: cantano. Se hanno una bella voce, incantano, ma volenti o nolenti non contano nulla. Sono ininfluenti sia rispetto alla politica dove hanno sempre fallito, sia rispetto alla società dove non hanno il potere di modificare un solo comportamento umano. Formare gli uomini, non gli artisti: questo è il problema. È la scommessa. Ma chi sarà il dissoluto che farà la prima mossa verso il superamento della precarietà e dello sgomento? La politica si agita, il teatro dorme nel bosco, la teologia civile sta in garitta. Gustavo Zagrebelski sostiene che nell'arco di un secolo si è passati dalla teologia sociale alla teologia umana. Dietro le parole gentili si nasconde la volontà della Chiesa di offrirsi come collante delle

società in crisi. Compresa la situazione, fa l'offerta che trova perfetta sintesi in una frase pronunciata a Parigi da Papa Francesco, il quale ha detto che sarebbe necessario «avere una chiara consapevolezza della funzione insostituibile della religione per la formazione delle coscienze e del contributo che essa può apportare alla creazione di un consenso nella società». Il ritorno alle origini della Chiesa riporta, come suggerisce Zagrebelski, al *De Civitate Dei* di Agostino d'Ippona, in cui la religione civile è trattata come pratica finalizzata non alla salvezza delle anime, ma alla cura del benessere materiale e della felice convivenza dei popoli. Condizioni che le democrazie liberali non garantiscono. Dalla salvezza delle anime si passa alla salvezza delle società «materialiste, disgregate, disperate, nichiliste, egoiste, prive di nerbo morale, preda di pulsioni autodistruttive, giunte a odiare se stesse»: questa è la «vibrante accusa del magistero cattolico».

La Chiesa dal palcoscenico del Gran Teatro si chiama fuori dai mali del mondo, criminalizza governanti e governati, si candida alla risoluzione dei problemi terreni attraverso lo strumento miracoloso della teologia civile. Le società sono imperfette. Di più, sono fallimentari su tutti i versanti e l'ordine civile non ha la capacità di trovare soluzioni efficaci. Il religioso tende a sostituirsi al politico, decretandone la subalternità. È evidente che la funzione civile della religione dovrebbe precedere la libertà, cioè essere inculcata, prefigurando così un principio di autorità che metterebbe sotto tutela lo Stato e la Costituzione repubblicana. Ciliegina sulla torta: il ruolo di sovrintendente spetterebbe al Dio geloso delle altre religioni.

In altre parole, dunque, la religione civile nasconde sotto il saio della fratellanza il desiderio d'intrusione e di occupazione dello spazio politico dei beneficiari. Nel conflitto potenziale «la crisi della personalizzazione del dramma coincide con la crisi della funzione del personaggio come ruolo di mediazione fra testo e attore, e corrisponde alla crisi attuale dell'individuo come agente del conflitto sociale» (C. Valenti). Il pensiero egemonico totalizzante è di fatto una barbarie che avrebbe potuto esplodere nello spazio agoracrito di uno spettacolo che fa ricorso «a mezzi iperbolici ed eccessivi» (F. Rella, *Le figure del male*). Ma la proposta del Vaticano non è stata respinta formalmente al mittente, e il silenzio assordante è diventato tombale.

50. In difesa del dramma scritto condivido la riflessione di Gerardo Guccini, il quale dice una cosa molto semplice ma molto importante: «Se il testo drammatico riesce a dare forma a quanto accade nella comunità, se si contrappone ai media di massa, perché non dovrebbe venire considerato un efficace e attualissimo tramite di relazioni teatrali?». Non ci sono in assoluto modalità migliori di altre e il performer sceglie la modalità che di volta in volta gli offre la possibilità del contatto migliore, del modo migliore di stare in scena. A questo proposito non c'è una questione

dogmatica e neppure “un’aura”, ma la libera scelta di una modalità funzionale e il conseguimento del valore aggiunto, se l’autore è un poeta che sa assumere un comportamento poetico.

51. «Di civiltà si muore», gridava Eugenio Miccini (uno dei padri della poesia visiva) al primo convegno internazionale sul Teatro Totale. Teatro civile, teatro sociale, teatro politico sono sostanzialmente la stessa cosa. Abbiamo bisogno di un teatro civile per un paese incivile, oppure di un paese civile per un teatro incivile?

Qual è la filosofia del teatro civile?

Il positivismo.

La sua fede?

Il documento.

L’ambito di riferimento?

La ragione.

La tecnica?

La realtà doppiata.

Lo strumento?

La parola-concetto.

Il pragma?

Il velo, la descrizione, l’ornamento.

Il luogo?

Qui. In un luogo non casuale.

Il tempo?

Il pulsare della giustizia terrena.

L’obiettivo?

Una superficie abbellita.

52. Storie iperboliche e grottesche. Per la barbarie e l’attraversamento del campo barbarico è necessario fare un ragionamento paradossale. Mi sarà possibile andare oltre la barbarie, se non la rifiuto a priori come cosa estranea alla mia persona e se l’accetto invece come uno dei mondi possibili che mi appartengono? In altri termini, per andare oltre la barbarie devo riconoscere di essere barbarico, anche se non ho mai compiuto atti barbarici? (*Manifesto del Teatro Barbarico*, Centro Nazionale di Drammaturgia). Sì. Sono convinto che se mi faccio carico della barbarie ho la possibilità di creare qualcosa di nuovo, un giorno, sotto il segno della civiltà e, forse, anche della bellezza. Voglio dire che la bellezza non è né una bella frase né una bella immagine. La bellezza è una cosa tremenda. È uno sguardo nuovo. È l’orecchio nuovo originato dalla latitanza di Dio. È la sinestesia che va oltre i cinque sensi. È tutto quello che a fatica ho conquistato o che potrò conquistare con l’attraversamento del campo barbarico. Accetto dunque, inciviltà e barbarie, radicate nel corpo-mente, perché credo che soltanto attraversandole posso coltivare

il sogno di una utopia concreta. Abbiamo bisogno di un teatro incivile per un paese civile, nel convincimento che il movimento della performance debba procedere, come ho già detto, dal fare al dire, dal negativo (implicito) al positivo, non viceversa, alla ricerca di forme e storie barbariche, iperboliche, eccessive, grottesche e paradossali.

53. Nei giorni relativamente lontani in cui meditavo sull'inciviltà perduta dei teatranti, l'indomito Sambati apriva con lo spettacolo *Danze locuste* un nuovo spazio teatrale nella città di Roma, chiamandolo Campo Barbarico. Campo aperto e sconfinato, terra sottoposta all'assalto di forme selvagge di vita. Territorio delimitato, umbratile, limite, soglia, luogo dell'orrore aurorale, regno di facoltà sovraumane, di silenzi riempiti, di grida, di urla, di eccessi e di paradossi rivelatori di verità nascoste. Luogo di transiti indecenti, di attraversamenti ambigui e contraddittori, di selvagge trasformazioni, di agoracrite figure di realtà. Accampamento improvvisato d'imbarbarimenti legati al sapere e al non-sapere. Dimora di corpi eretici, di pensieri caotici, di ghigni e di presenze umbratili, fuori dal baccano delle mode e delle compiacenze rassicuranti.

54. Nei campi barbarici il teatro è fatto con il sangue dei vivi e la polvere dei morti. È, come i sensi, sempre alla ricerca di nuove vie di rivolta e d'interferenza. L'uomo del campo barbarico mi appare come un amico e l'attraversamento del campo barbarico mi protegge dall'assalto della sociologia, della storia, della scienza e da un carico insopportabile d'informazione, alleati di un finto stato di natura relativo a finti esseri naturali. A fronte dell'uomo barbarico, l'uomo civile si ritrae rimpicciolendosi fino a diventare una menzognera caricatura che predica contro l'imbarbarimento e utilizza ogni cosa che serve per comunicare. Apre al trivium dove regna il rischio, l'imprevisto e il meticcio. Dove tutto è possibile, come nella mitica Taverna di Auerbach in cui Faust e Mefistofele s'incontrarono e da dove spiccarono il volo a cavallo di una botte.

55. Una immensa dimenticanza come metodica preziosa. Nel corso dell'ultima estate ho riletto alcuni libri di storia. Un'estate da ricordare e da dimenticare. Come la malattia. Come i libri. Come la storia. Certo, è importante ricordare. A volte è necessario. Allo scopo possono servire parole, immagini, monumenti, rituali, manifestazioni, leggi, iniziative concrete di solidarietà e di vicinanza ideale. In alcuni casi ricordare basta. In altri casi non basta più. In teatro è necessario ricordare e poi dimenticare. Dimenticare non per buttar via con impazienza, peso eccessivo o sciattezza, ma per ritrovare i fatti macerati nel tempo, più ricchi e profumati. Dimenticare è un'arte che ha bisogno di pazienza: la pazienza di aspettare che i fatti, dopo un tempo imprecisato, ritornino. Il ritorno dei fatti determina la necessità della creazione artistica: l'urgenza del fare artistico. E soltanto allora, nel

tempo e nel luogo del ritorno dei fatti vissuti e poi dimenticati, il corpo-mente del drammaturgo o del regista o dell'attore-performer li accoglie nello spazio scenico del corpo, non come reperti, non come supporti oggettivi di una realtà nota; non li elenca corredandoli con la descrizione di sentimenti e di buone intenzioni; non li descrive per ciò che hanno significato, ma li ri-crea per ciò che possono significare, in funzione della ricerca di quell'essenza del mondo che va oltre il significato storico dei fatti. I fatti dimenticati che ritornano non solo stimolano il sentimento di necessità artistica, ma definiscono la modalità della ri-creazione della realtà in forma poetica originale, dove etica ed estetica, verità e non-verità, sapere e non-sapere, sangue e pensiero, coesistono nello spazio della contesa.

56. Rilke diceva che i ricordi devono farsi sangue, ovvero divenire inscindibili da noi. Quando questo accade, il valore aggiunto si pone nel corpo linguistico come cuore pulsante. La scrittura rifiuta il protagonismo violento del dato, non assumendolo come contenuto del racconto, ma come stimolo esterno del processo di creazione artistica. E la bellezza del ricordo ritrovato acquisisce consistenza nel superamento del dato stesso, e della natura che – per dirla con Rella che parla di Benjamin – unisce la fugacità con l'eterno dell'idea, aprendo così una finestra sull'infinito e generando una sorta d'indeterminatezza della verità; ma consiste anche nella teoria e nella prassi della forma che porta con sé la differenza e la confusione di buio e di luce, presenza e assenza, memoria e dimenticanza, contenuto barbarico e civile. Per questi motivi, al teatro che sollecita la memoria, la narrazione o l'impegno sociale preferisco il teatro barbarico, iperbolico, paradossale, eccessivo: se non è più civile, di certo non è meno civile del teatro civile; se non è più impegnato, di certo non è meno impegnato del teatro d'impegno sociale e politico. Lo prediligo perché prende in esame l'uomo a due dimensioni; perché rifiuta spiegazioni e descrizioni noiose; perché mette a margine il buonismo e la presunzione dello scrittore-autore che si sente depositario della cultura. Secondo le parole di Orfeo: perché scopre la luce nel cuore dell'ombra. Secondo le parole di Citati: perché scopre l'incognito di una verità bella e terribile: «perché considera la memoria una immensa dimenticanza».

57. Battersi per cambiare vuol dire battersi per conservare la memoria delle tragedie umane, oppure battersi per tradire il dato lasciando spazio alle forme dell'immaginazione afferenti al detto e al non-detto dell'uomo totale? È più civile e resistente all'usura del tempo un dramma storico oppure una favola barbarica di Shakespeare? Siamo sicuri che l'impegno si manifesti attraverso la drammaturgia sociale che racconta una cosa realmente accaduta piuttosto che una cosa mai accaduta? È proprio vero che il riemergere della memoria sia l'unica possibilità per ritrovarsi nel presente? È possibile fare un discorso sulla storia, pronunciando altro? È possibile che il più lontano, il più astratto, il più chiuso, apparentemente

il più bizzarro e paradossale copione sia quello che più ci informa sul passato e sul presente? Al di là delle predilezioni credo che la misura di ogni cosa – accaduta o non accaduta, comica o drammatica – sia data dal comportamento poetico assunto del drammaturgo che sa parlare al cuore e alla mente degli uomini. Se accettiamo che anche in un uomo morto si nascondano fermenti di vita, quelli riguardanti la decomposizione del corpo, potremmo condividere l'ipotesi che ogni processo degenerativo si trasformi in un processo rigenerativo.

58. Il quadro e il mondo. Secondo Simmel «la cornice» non potrà mai presentare nella sua configurazione una breccia o un ponte, attraverso i quali il mondo possa penetrare nel quadro, o il quadro possa uscire nel mondo. Il paradosso prefigura per l'arte e per la vita «imprevedibili intrecci e sorprendenti intese» (A. Trimarco, *Opera d'arte totale*) sulla strada dell'arte totale. Drammatica o non drammatica – è stata, e sarà ancora, lunga e tormentata, sotto l'influenza della metafora del *Gesamtkunstwerk*: il luogo dove confluiscono l'anima e la forma, il linguaggio e la vita, il silenzio e la parola, l'attesa e la speranza – l'arte è chiamata a rigenerare una condizione di esistenza frammentata e dispersa: dolorosa. E spetterà in particolare al *Totaltheater* e all'architettura soprattutto interpretare, rinnovandosi nel profondo, un compito che è piuttosto una missione.

Gettando uno sguardo verso altri campi artistici e altre epoche non si può non ricordare figure come Depero e Balla per «la fusione totale» capace di dare «scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile»; ma anche Schreyer per l'arte scenica che «nasce come organismo», fondata sugli stessi principi della totalità; Schitters per il superamento della cosiddetta «sintesi delle arti» che tende a mettere le radici nell'esperienza dell'artista cogliendo il respiro delle ansie, delle peripezie, delle morti e delle rinascite, affinché l'arte e la vita possano tornare, di nuovo, a intrecciarsi e a confondersi; e Gropius per il «teatro di comunità»; e Schlemmer per la teoria della trasformazione dello spettatore e dell'architettura teatrale; e infine Piscator per quel «teatro politico» in cui «architettura e drammaturgia si determinano a vicenda». E risulta altrettanto chiaro come possa e debba essere attribuito ad Artaud il merito di aver dato sulla questione della totalità e dell'intreccio tra vita e forma un contributo innovativo, decisamente più convincente rispetto alle precedenti teorie.

59. Oggi, per una «nozione di coscienza», che implica «un materialismo di tipo nuovo» da illuminare di nuova luce, è pertinente il richiamo della «offerta filosofica» di Carlo Sini come «novità sostanziale» e della «meditazione» conseguente, che «non è puramente mentale, è propria di tutto l'essere umano»: per questo decisamente affascinante. «In un mondo in cui non bastavano l'economia, la filosofia e la scienza, è nato il teatro. Prima del teatro c'erano le arti dinamiche fuse in un

tutt'uno, poi separate. E prima delle arti dinamiche c'era – e c'è – il corpo. Quella segnata da Sini è una svolta che realizza un sostanziale superamento del pensiero occidentale basato soprattutto sul modello della meccanica classica. Per Sini, tutte le cose, compresi i pensieri e le parole sono da considerarsi non come realtà a sé stanti ma come i “significati” che essi assumono attraverso l'interazione con le altre cose, e la filosofia diventa una scienza della interrogazione, anche di se stessa, tra l'altro unificando il paradigma “occidentale” della terza persona con quello orientale della prima persona». Quella di Sini è una filosofia quantistica, applicando e sviluppando la quale si può stare meglio – scrive Attisani – e più consapevolmente in un mondo visto non come un solido che sta nello spazio e si evolve nel tempo, bensì come un insieme di campi quantistici la cui interazione genera ciò che denominiamo tempo, spazio, particelle, onde e luce: «Voglio dire che con Sini si libera il materialismo dai lacci della dialettica e dello storicismo in cui è impastoiata per esempio la disciplina teatrale più avanzata, senza ignorarli, ma utilizzando le due categorie in un contesto assai più vasto che, per utilizzare i concetti della fisica quantistica, potremmo definire indeterminismo e relazionalismo».

«L'indeterminismo è la constatazione che il futuro non è determinato univocamente dal passato, ma è sostanzialmente imprevedibile. Il concetto di relazionalismo nasce dalla constatazione che la realtà è relazione: ogni velocità è relativa a un'altra, ogni ritmo a un altro, tutte le caratteristiche di un oggetto esistono in relazione a un altro oggetto. Il passaggio dal montaggio meccanico alla “composizione quantistica” dell'opera teatrale avviene a) quando una compagnia è un'associazione di individui attivi nel processo creativo; b) quando i suoi componenti provengono da differenti tradizioni; c) quando il lavoro comune comprende il laboratorio (formazione, esercizio e sperimentazione) e, molto importante, d) laddove consapevolmente o meno, si procede verso una riunificazione delle arti dinamiche (poesia, musica, danza, canto e recitazione)».

60. Lo spettatore e l'attore sono i cardini della comunicazione, ma la drammaturgia dello spettatore, pur essendo una pratica ineludibile, allo stato attuale delle cose risulta molto famosa, poco conosciuta e ancor meno praticata. «Promozione del pubblico» oppure «diffusione della cultura teatrale» sono davvero brutte parole. Le istituzioni culturali pubbliche dovrebbero impegnarsi nella trasformazione di queste brutte parole in progetti piacevoli. Meno politica, dunque, e più politiche per l'uso sociale del bene culturale teatro. Anche per questa attività ci vuole fantasia e immaginazione. Ci vuole un maestro vero, una *location* teatrale stabile, spettacoli di alta qualità, un team ristretto di giovani ricercatori capaci di articolare ipotesi guida incentrate sul tema del rapporto platea-palcoscenico, e infine una casa editrice disponibile a curare la disamina e la pubblicazione dei significati della ricerca.

La metodica: improvvisazioni su canovaccio. Tematiche: a) il rapporto sala-scena; b) messaggi nascosti; c) messaggi espliciti.

61. Cosa separa ciò che condividi da ciò che non condividi?

Anche in ciò che non condivido c'è qualcosa che condivido.

Rispondi per enigmi.

Chiedo parole utili per l'uomo che muore.

Conserva la differenza, se vuoi che l'uomo non muoia.

Che c'entra la differenza con la scrittura scenica?

Conserva la differenza se vuoi fare la differenza.

È il successo che fa la differenza.

Silenzio riempito.

62. La bellezza sta nella irriducibilità del conflitto.

La contesa e l'unità dei due poli vanno conservate. La contesa è il luogo dove le cose conservano la differenza e soltanto dalla differenza può nascere la bellezza.

Ho capito: deluso dall'etica e contrariato dall'estetica, vuoi darti alla filosofia.

L'idea non può esistere senza opposizione, così come l'uomo non può esistere senza la sua interezza.

L'idea risiede nella chiarezza dei contenuti.

Se l'uomo di luce combatte e vince l'uomo dell'ombra, allora l'uomo è soltanto una parte di esso.

Cerco la verità.

Cerco anche la non-verità.

Il vero e il falso non possono stare insieme.

Stanno insieme nell'unità della contesa.

Tra il bene e il male scelgo il bene.

E io scelgo la luce dell'ombra.

Che senso ha?

Non ha senso per la morale, forse, e per la scienza. Per l'arte è una naturalità fuori di dubbio.

È naturale cercare di rendere chiaro ciò che è oscuro.

Ma portando alla luce una idea, rischi di fare buio.

È portando il buio che nascondi la verità.

Voglio dire che non si può separare quello che deve restare unito.

Soltanto sulla linea della soglia posso sperare di raccogliere qualche scintilla di luce.

Sei matto. Soltanto perdendo la ragione posso dare senso alla scrittura scenica.

Che orrore!

L'orrore non sta nel perdere la ragione, ma nel ritrovarla.

È la ragione che suggerisce la verità!
La ragione dice parole che mentono.
Io non dico menzogne. Dico quello che penso.
Anch'io dico quello che penso, ma lo penso assieme al suo contrario.
La contraddizione è una perdita che mi arricchisce.
La contraddizione è una ricchezza utile.

Silenzio riempito.

63. Il mistero è una porta chiusa.
Aprila e dirai una menzogna.

Silenzio riempito.

64. Perché non rispondi?
Che hai detto?
Lo vedi, non mi ascolti.
Non sono sempre in grado di dare risposte.
Dopo la de-creazione compiuta da Dio cosa è rimasto all'uomo?
L'uomo è diventato padrone del mondo, ma ora deve salvarsi da solo.
E come può salvarsi?
Sghignazzando.

Silenzio riempito.

65. Soltanto la parola dice la verità.
La parola dice il sapere, ma è impotente di fronte al non-sapere.
Quali sono le nostre migliori parole?
Le migliori parole stanno in bocca ai nostri comportamenti.

66. Lehmann: «Il tratto essenziale del postdrammatico è (come si è visto) il principio di narrazione, come ricordo-racconto personale degli attori-performer: anche quando agiscono all'interno dei ruoli non si fingono personaggi». Le attività riguardano concerti scenici, saggi scenici con utilizzo di materiali teorici di vario tipo, esplorazioni delle relazioni tra teatro e cinema, disseminazione del testo nello spazio scenico («postdrammatico della parola»), trasformazione di drammi classici o testi narrativi in monologhi, cori come lingua non conflittuale ma addizionale, processi di socializzazione, pratiche eterogenee in ambiti sociali, pedagogici e terapeutici. «Attraverso le sue inclinazioni», il postdrammatico rivela di essere «sul punto della sua scomparsa: esso realizza il carattere come genere: una festa, un'assemblea, un evento eminentemente sociale e persino politico, ma ha anche

una vocazione reale che elabora con mezzi di ordine estetico-teatrale». La «configurazione» che ne scaturisce in prima battuta è un «accadimento»: non implica rappresentazione (per la poca importanza data al testo), ma costituisce approccio a una esperienza diretta reale che Lehmann considera «teatro concettuale». È da qui che scaturisce l'importanza della ricerca sul rapporto platea-sala e che si manifesta la necessità di «una teorizzazione dei processi teatrali che si fondi scientificamente anche a livello antropologico». Il che vale come conferma della tesi che fa coincidere «la questione dello spettatore con il nucleo centrale del teatro, perché senza attore e senza pubblico lo spettacolo non esiste» e appare sempre più importante fare crescere dal punto di vista qualitativo e quantitativo «possibilità esperienziali degli spettatori», riconducibili alla cosiddetta drammaturgia dell'osservatore. E, per questo, servono forme vere, che si oppongano al consumismo superficiale, mettendo al tempo stesso in gioco la situazione live assieme alle possibilità estetico/performative per l'articolazione di tematiche sociali con finalità artistiche e non didattiche.

67. A suffragio delle modalità del fare teatro prese in esame nel libro, Lehmann si avvale di segmenti mirati di lavoro critico svolto in modo magistrale nel corso degli anni e che si riferisce alle scritture sceniche delle compagnie che ha seguito in giro per il mondo. Ho apprezzato anche i rapidi riferimenti al futuro del Futurismo, quando Lehmann richiama il valore della tecnica della simultaneità, alla quale aggiungo – perché no? – quelle della indeterminatezza, dell'eterogeneità, dell'alogicità, della sintesi e della flessibilità. Al tempo dell'*Orlando Furioso* non sono stati molti i critici e gli studiosi a scrivere che Sanguineti e Ronconi avevano applicato allo spettacolo i principi della simultaneità e della indeterminatezza, rompendo il silenzio degli autori sulla provenienza dell'idea. E non sono stati molti coloro che hanno detto come gli stessi principi avessero influenzato gli ambienti americani dell'happening e dei *mixed media* (Cage, Oldenburg, Kaprov, Rauschenberg, Warhol, Alprin). Il silenzio trova spiegazione nella collusione del movimento con il regime fascista. Va anche detto che il giudizio negativo attribuito da Bartolucci alle poche pagine scritte da Marinetti, tutte estetizzanti, ha determinato uno dei tonfi della cultura europea. E il teatro mancante d'ispirazione poetica non è stato un altro tonfo apparso sotto le vesti di uno sviluppo che non coincideva con un reale progresso sociale?

68. Il rapido e violento sviluppo della civiltà industriale, lo sviluppo tecnologico e scientifico, la pratica del volo e i lunghi viaggi «obbligano la società europea, allo spirare del XIX e all'inizio del XX secolo, a una trasformazione fino a metterla in crisi» (M. Verdone). Cambiano i modi di vivere e di lavorare. Le arti cercano idee e materiali di provenienze diverse, si combinano in unità nuove e attingono al procedimento del montaggio, applicato nella officina come al cinematografo,

nel cantiere edile come nelle arti figurative. E il vivere codificato? Crolla sotto l'avvento delle opere di Rimbaud e di Lautréamont.

69. Il Futurismo si pone come movimento che ha in sé due tendenze. Una di distruzione e l'altra di prospettiva. La distruzione riguarda musei, ruderi, cimiteri, culturalismo, professoralismo, accademismo, imitazione del passato, lungaggini, tradizionalismo, accademismo, moralismo, immobilità, pedanteria, viltà opportunistica, autorità degli avi, femminismo. In termini generali si pone come contestazione totale, pubblica e privata dell'uomo, la famiglia e la scuola, la filosofia e la scienza. Lancia messaggi all'umanità contro: l'attore tradizionale, la supremazia dell'attore, il teatro borghese, il teatro letterario, la scenografia dipinta, l'azione logica e progredente, la ricostruzione storica, la razionalità, il teatro fatto e dissociato dal pubblico, il teatro psicologico, la tecnica teatrale, l'antropomorfismo, il sentimentalismo, la commedia, il teatro per gli orecchi, la dimensione tradizionale, il palcoscenico. E lancia messaggi a favore: l'attimo, la supremazia dell'autore, il teatro antiborghese, il teatro teatrale, la scenografia costruita o astratto-luministica, l'azione analogica e visionica (per montaggio, per *flashback*), la vita dinamica contemporanea, l'irrazionale, l'assurdo, l'astrazione, il teatro associato con il pubblico, il teatro antipsicologico, la non-tecnica e la politecnica teatrale (utilizzo del varietà, del cinema, del circo, dello sport, della radio), il teatro di cose e oggetti, il teatro antisentimentale e della crudeltà, il teatro-gag (della trovata, della sorpresa), il teatro per gli occhi, la polidimensione, la scena del mondo.

70. «Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) – scrivevano i futuristi nel manifesto del 1913 – perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana». Sembrano parole scritte oggi. Ieri il teatro era minuzioso lento analitico diluito psicologico naturalistico, degno al più dell'età della lampada a petrolio. Oggi è descrittivo noioso psicologico didascalico pedagogico ideologico mimetico moralistico sospetto (nella esaltazione della ragione) asfittico (nella gabbia dell'assoluto ideologico). La fatiscenza non cambia. Entrambi negano stupori, meraviglie, poesia, partecipazione. Se le forme non sono credibili non suscitano fascino e lo spettatore – invece di sentirsi utile – si sente respinto o ignorato.

71. La sottovalutazione dell'attore e la esaltazione nel ruolo primario dell'autore, accompagnato dalla aggressività di questi nei confronti dello spettatore hanno messo l'osservatore al centro anche dello spettacolo dal vivo futurista. «Il pubblico è il deuteragonista. O l'antagonista». (P. Fossati, *La realtà attrezzata*) Ne discende che la creatività promossa fisicamente dal teatro non si limita al momento della percezione, ma dura per un tempo più lungo, che va oltre l'evento e comprende

anche la parte del luogo fisico del teatro. C'è dunque un movimento. Un passaggio dal soggettivo all'oggettivo, dall'oggettivo al collettivo. Da qui la battaglia culturale contro l'io, come risulta chiaro dal *Manifesto tecnico della letteratura futurista*. La distruzione dell'io è possibile. Perché c'è un'altra dimensione alla quale fare riferimento: la materia. «La materia è la matrice del movimento, dell'azione, del divenire, come verità altra» (Fossati, ivi). Dunque, la contrapposizione fino alla rissa, lo scontro caotico di forze opposte e contrarie, e l'aggressione fomentata diventano una necessità. Un fatto insostituibile perché la materia e la vita possano tendenzialmente coincidere. Abbandonata ogni posizione intellettualistica e psicologica, sono messe in primo piano azione fisica e creatività. E rileggendo Nietzsche, Sorel, Bergson e James, «cos'è la materia – si domanda Fossati – se non vita e la vita se non scontro, urto, violenza, realismo contro culturalismo?» Anche la parola è un fatto materico. E i processi organici per la produzione delle forme organiche (dal fare al dire, dal materiale all'immateriale) dipendono dal lavoro sulle azioni fisiche (Stanislavskij/Grotowski). Il teatro mette in scena la vita e determina l'azione. Non mette in scena un testo. Lo mette in vita. Il che non è ovviamente una questione terminologica.

72. Lo spettatore e l'autore degli eventi futuristi sono i cardini della comunicazione teatrale. Anzi, devono divenire il marchio dell'operazione artistica, scrivevano Marinetti, Corrà e Settimelli nel *Manifesto del Teatro Sintetico*. «Nella vita non ci accade mai di afferrare per intero un avvenimento con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti fattuali combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, caotizzati». Il teatro ri-crea la realtà che esiste già a brandelli. Il teatro è allora il mondo: è sintesi di elementi, non è esplorazione di frammenti dati, ma la coesione che hanno al di là dell'esser frammenti, secondo un progetto che il teatro determina, come tale dinamico, simultaneo, sintetico».

73. La frammentarietà è una teoria che sposta le connessioni tra scena e scena dall'esterno all'interno della struttura linguistica. Perché ciò si verifichi sono però necessarie alcune condizioni 1) che si lavori sulla frase, non sulla parola, 2) che per dinamismo s'intenda non soltanto il movimento e il ritmo del movimento, ma anche lo slancio verso il dinamismo dell'azione fisica dotata delle qualità che ne specificano e ne determinano il significato.

74. La sintesi risponde alla violenza, alla provocazione e al dinamismo indicato poc'anzi. La sintesi è un accozzo impensabile, una pazzia geniale, una sfacciataggine satiresca, un intruglio di pensieri prepotenti, un mixer di pensiero e di sangue. La sintesi è sorpresa. È seduzione. È ferocia. La sintesi non è un'opera tradizionale di breve durata. È una creazione veloce, ma non superficiale. Una combinazione fulminante di segni. Crea nuove forme e nuove istituzioni letterarie, quali le battute

in libertà, la compenetrazione, il poemetto animato, la sensazione sceneggiata, l'ilarità dialogata, l'atto negativo, la battuta riecheggiata, la discussione extra-logica, la deformazione sintetica, lo spiraglio scientifico, le metafore condensate, le immagini telegrafiche, le somme di vibrazioni, i nodi di pensiero, i ventagli di movimento, tanto per indicarne alcune. La sintesi teatrale è atonica, dinamica, simultanea, autonoma, alogica e irrealista. Stringe «in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli». La buona pratica della sintesi non va confusa con la confezione del «corto teatrale». La sintesi è ricca. Il «corto» è povero. La sintesi è verticale. Il «corto» è orizzontale. L'opera sintetica è frutto dell'invenzione di Vittorio Alfieri. La chiama «scorcio» e non la mette in pratica. Ci pensa Marinetti ad applicarla, senza tuttavia citare il drammaturgo astigiano. E ci pensano Sanguineti e Ronconi a utilizzare la teoria della simultaneità nell'*Orlando Furioso*, senza citare la fonte futurista. E ci pensa infine Pirandello a utilizzare in modo brillante la simultaneità, l'indeterminatezza e il metalinguaggio, dimenticandosi di Marinetti e compagni. Ma che importa! La storia dell'arte è caratterizzata da plagi infiniti.

75. Con la simultaneità e l'indeterminatezza (nel *Manifesto del varietà*) i futuristi esaltano il meraviglioso, la caricatura, il ridicolo, il sarcasmo, la balordaggine, la satira, la dissacrazione, l'exasperazione dell'intelligenza fino alla follia luminosa e confermano un interesse forte per la necessità di agire, per la provocazione che sottopone il corpo e l'anima a una tensione violenta, che apre verso la simultaneità dei pensieri, dei riferimenti e degli eventi come sostanza sintetica e dinamica in continuo divenire.

76. I futuristi vogliono che il teatro sia anche atecnico. Evidentemente fra le rose dei Manifesti c'è qualche spina che rende inaccettabile l'atecnicità. La negazione della tecnica convenzionale implica l'affermazione di una tecnica alternativa. Lo stile e la poetica sono una grande fatica. Sono un magistero. Una fatica e un magistero. Confidano nella intuizione e cadono nell'aura vagamente poetica, invece che approdare alla poesia vera.

77. Gino Gori, un parafuturista intelligente, svolge approfondimenti di sicuro interesse. Condivide la critica radicale alle «convenzioni». Accetta in pieno la sintesi, ma sostiene che l'opera debba essere suggestiva, cioè capace di suscitare idee ed emozioni. È nella frase, dunque, che si realizza l'arte combinatoria dei segni e la produzione di senso, non nella parola. «La parola in sé non rappresenta mai altro che una indicazione sommaria di significati. Nessuno scrittore può realizzare un'opera d'arte senza avere appreso – e faticosamente – la tecnica». Le parole in libertà si reggono su una fragile intuizione. È la frase che consente di mettere in preventivo un

sistema variegato di segni. È nella frase – sintatticamente e aritmicamente costruita – che risiede la complessità del punto di vista e la sua carica di suggestione.

78. «Amore sole cane tetto ponente è una pseudo-frase. È una sintesi banale» (Gori). La parola è un luogo comune generico che non esprime alcun punto di vista. La parola, non producendo stile e poetica, non distingue un artista da un altro artista. È una tecnica che nega una tecnica convenzionale e che raggela la comunicazione. Il teatro futurista, pur volendo combattere la logica e la razionalità delle vecchie convenzioni, ha reso omaggio proprio alla logica e alla razionalità delle forme, negando il rapporto sensuale che l'artista ha con la sua arte.

79. Mettendo da parte l'attore e puntando tutto sull'autore, i drammaturghi futuristi inventano il «caricamento di senso degli oggetti». A tale proposito può essere ricordato il fantoccio in *Elettricità sessuale* di Marinetti, oppure il protagonismo di sette sedie e una poltrona in *Vengo*. Continuamente spostate dai domestici di una casa, le sedie restano nella vana attesa di essere occupate dagli ospiti in arrivo. Le ombre si allungano sempre di più verso la porta, dando l'impressione che siano le sedie stesse a volersene uscire dalla casa.

80. Il Futurismo ha lanciato un messaggio universale – «Tutto è buono per comunicare» – valido anche per il postdrammatico. Con il «teatro aereo», che considera il cielo contenitore e contenuto di evento, i futuristi hanno anticipato il «teatro dei luoghi». Con le «serate futuriste» e i «piatti di artista» hanno realizzato eventi intermediali e sinestetici, fatti «di sguardi sulla vita e di riflessioni sull'arte» (Bartolucci), che non hanno niente a che vedere con i rituali algidi dei professorini della performance internazionale contemporanea incentrati sulla pratica demenziale delle prove e della ripetizione, invece che sull'intuizione fulminante.

81. Non si può negare un sistema con l'edificazione di un altro sistema, se non si vuole che la lotta contro il passatismo diventi un nuovo passatismo (G. Camerini e P. Fossati). L'alternativa alle acque riflessive di Narciso sono le acque torbide e agitate di Afrodite che aprono un varco primordiale, barbarico e indisciplinato, capace di generare quello sguardo sulla vita e sull'arte indicato da Bartolucci.

82. Non c'è albero senza radice. Non c'è ricerca senza tradizione. Il Futurismo ha affondato il bisturi nel ventre secco del teatro, cercando il futuro e trasformando la polvere cosmica in nuove forme di drammaturgia? La risposta porta il nome di Luigi Pirandello.

83. Ora ti conosci?

Mi conosco un po' di più.

E tu mi conosci?

Non ti conosco.

Non hai fatto nulla per conoscermi?

Ho fatto quello che è stato possibile fare, ma è stato impossibile arrivare fino in fondo.

Perché mai?

Perché la vista esteriore guarda verso di te, mentre quella interiore è rivolta altrove.

Allora m'ignori.

Ignoro chi sei e come stai, perché non sono in grado di conoscerti, e ancora di più ignoro il mondo, perché ancora di meno posso conoscerlo.

Non sai dirmi altro?

Posso dire che il mondo esiste, che le cose che ci stanno attorno esistono, posso dirlo ma non ne sono pienamente convinto.

E delle cose che non si vedono cos'hai da dirmi?

Dico che esistono, tuttavia se non conosco le cose che vedo, figuriamoci quelle che non sono in grado di vedere, che non posso toccare

che non posso ascoltare;

inoltre, se per dire le cose che vedo o che posso toccare non mi servo delle parole perché le cose parlano da sole per dire le cose che non vedo o che non posso toccare ancora di meno mi servono le parole perché temo che siano mute a volte.

L'unica cosa che posso fare è varcare il confine della soglia, il luogo umbratile della scoperta dove sono nelle condizioni di conoscervi e di conoscere in parte il mondo in cui viviamo

nonché di chiamarvi per nome, Lehmann e Attisani

per le due occasioni che mi avete offerto: studiare su un libro difficile, pregnante d'idee, e pubblicare sulla rivista tecnologica «MJ».

Grazie.

Di testa e di cuore.

Il mistero dell'uomo può essere soltanto accarezzato.

Il medico dei pazzi si veste di musica

Annamaria Sapienza

Esistono testi drammatici che, per molteplici ragioni, mantengono la stessa efficacia in ognuno dei linguaggi ad essi applicati. *'O miedeco d'e pazze* di Eduardo Scarpetta appartiene senza dubbio a tale categoria tanto che, dal suo concepimento ad oggi, è stato declinato in tre espressioni artistiche che hanno confermato ed esaltato le caratteristiche peculiari della scrittura del suo autore.

Ricavato da *Pension Chottle* (1890) di Carl Laufs e Wilhelm Jacoby, *'O miedeco d'e pazze* viene rappresentato nel 1908 al Teatro Sannazaro di Napoli con grande successo.¹ Secondo una prassi consolidata, l'autore/attore napoletano compone la sua scrittura su esempi drammaturgici della produzione d'oltralpe, soprattutto francese, vivace e già proiettata verso un nuovo pubblico borghese. Scarpetta, com'è noto, provvede a tradurre gli originali non solo nei termini di una personale traduzione in napoletano, ma applicando a essi una radicale reinvenzione locale degli ambienti e dei caratteri. Il problema della derivazione della maggior parte delle opere di Scarpetta dalla drammaturgia straniera coeva è questione discussa fin dal suo tempo e, se da un lato individua il repertorio della *pochade* e del *vaudeville* come patrimonio fortunato di ispirazione, dall'altro riconosce un'alterità che riduce di fatto il debito contratto.² L'introduzione a protagonista di un personaggio geneticamente napoletano come Felice Sciosciammocca già da sola dissuaderebbe dal considerare i testi scarpettiani semplicemente come traduzione dei referenti stranieri, ma la presenza in compagnia di attori tradizionalmente chiamati ad una funzione scenica autoriale distanzia definitivamente la dipendenza dalle fonti sul piano rappresentativo.³ *'O miedeco d'e pazze*, ultimo e applaudito capolavoro del

¹ *Pension Chottle* è l'edizione francese della tedesca *Pension Schöller*. Nel 1930 Georg Jacoby, figlio di uno dei due autori (Wilhelm Jacoby), ne ricava un film con il titolo in tedesco.

² Fonti dirette per la ricostruzione del teatro di Eduardo Scarpetta restano gli scritti autografi *Don Felice, memorie*, Fratelli Carluccio, Napoli 1883; *Dal San Carlino ai Fiorentini. Nuove memorie*, prefazione di Benedetto Croce, Il Pungolo Parlamentare, Napoli 1900; *Eduardo Scarpetta e il teatro napoletano*, «Cronache musicali e drammatiche», 23 giugno 1904; *Cinquant'anni di palcoscenico*, Gennarelli, Napoli 1922 (ristampa Savelli, Roma 1982). Si segnalano, inoltre, come testi di base: Maria Scarpetta, *Felice Sciosciammocca mio padre*, Morano, Napoli 1949; Mario Mangini, *Eduardo Scarpetta e il suo tempo*, Montanino, Napoli 1962; Felice De Filippis, Mario Mangini, *Il Teatro Nuovo di Napoli*, Berisio, Napoli 1967, pp. 131-150; Salvatore Di Giacomo, *Storia del Teatro San Carlino*, Berisio, Napoli 1967, pp. 370-390.

³ Al di là dell'esempio di Scarpetta il teatro napoletano, almeno per tutto l'Ottocento, presenta molteplici difficoltà sull'attribuzione dei testi, anche quando appartenenti al repertorio locale, proprio in

genio di Scarpetta costruito secondo una tecnica collaudata, ribadisce l'impossibilità di valutare la componente testuale in maniera disgiunta dalla sua rappresentazione sulla scena, soprattutto in un momento maturo della sua carriera di autore e di attore.⁴

Infallibile macchina comica, il testo presenta momenti nei quali la finzione confonde i piani della comprensione umana in soluzioni esilaranti che affidano al succedersi rapido delle situazioni, ai tempi serrati dell'azione scenica e a una sorta di misura insita nella scrittura, l'effetto complessivo dell'opera. Rappresentata con immancabile successo di pubblico per lungo tempo da molte compagnie teatrali, nel 1954 il regista Mario Mattoli ne trae un film che esalta la geniale autonomia recitativa di Totò nei panni del protagonista. La pellicola, il cui cast comprende un folto numero di interpreti napoletani, riscuote grandi consensi sul piano nazionale ed è destinata a imprimersi nella memoria degli spettatori più del suo capostipite teatrale.

Nel 2015 il compositore Giorgio Battistelli continua la storia camaleontica dell'ultima fatica di Eduardo Scarpetta trasformando la commedia in un'opera lirica, o meglio, in un'«azione musicale napoletana»⁵ della quale scrive sia la musica che il libretto. La trasposizione dona al testo drammatico un *habitus* nuovo che, grazie anche alla soluzione scenica realizzata dal regista Francesco Saponaro, ne rivitalizza i meccanismi comici e rappresentativi mediante l'applicazione della prassi drammaturgica musicale di un artista contemporaneo a un testo di tradizione.

Giorgio Battistelli è una singolare figura di compositore nel panorama musicale europeo, autore di una produzione che può definirsi sperimentale in un'accezione estesa, ricca di influenze e suggestioni, nella quale confluiscono molteplici forme semantiche. Parallelamente a una solida formazione accademica, il Maestro coltiva un'attitudine alla contaminazione che scardina i confini strettamente musicali, si schiude ad ambiti di altro genere e struttura singolari processi di creazione artisti-

virtù di un'appropriazione raggiunta grazie all'invenzione scenica e alla relativa fortuna di pubblico: «Era una prassi diffusa – afferma Antonio Pizzo – dove l'attore che scrive rimetteva in piedi storie e commedie ricevute in eredità dalla tradizione del proprio mestiere, fino a formare sia un repertorio personale, sia una lunga lista di opere convalidate dal diretto successo di pubblico». Antonio Pizzo, *Scarpetta e Sciosciammocca. Nascita di un buffo*, Bulzoni, Roma 2009, p. 17.

⁴ Com'è risaputo, la decisione di abbandonare le scene cade dopo la tortuosa vicenda del processo per plagio subito per *Il figlio di Iorio*, parodia della *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio. Nonostante fosse stato assolto, dopo oltre un anno, Scarpetta è amareggiato dall'esperienza e decide di abbandonare il mondo dello spettacolo dal vivo ormai irrimediabilmente cambiato. Dopo *O medico d'e pazze*, Scarpetta partecipa a qualche spettacolo della compagnia del figlio Vincenzo e collabora con Rocco Galdieri alla scrittura delle prime riviste d'avanspettacolo, mantenendosi lontano dall'attenzione della stampa e soprattutto dagli occhi del pubblico. Cfr. Aa.Vv., *Il processo D'Annunzio-Scarpetta*, Morano, Napoli, 1908; Eduardo Scarpetta, *A causa mia*, Morano, Napoli 1908.

⁵ Tale è la definizione riportata sul frontespizio del libretto: Giorgio Battistelli, *Il medico dei pazzi*, Ricordi, Milano 2014.

ca. Le arti visive, la danza, la narrazione, il cinema, il teatro in tutte le sue forme intervengono quali elementi costitutivi di prodotti compositi nei quali la musica è elemento guida che assorbe le suggestioni estetiche delle espressioni che intervengono nella composizione dell'opera (come mostrano, tra le altre, le esperienze realizzate con protagonisti accomunati dal medesimo metodo compositivo quali Studio Azzurro, Moni Ovadia o Virgilio Sieni).⁶ Alla base della costruzione artistica di Battistelli permane una riflessione preliminare sul ruolo della musica nel contemporaneo, soprattutto dei suoi bilanciamenti tra innovazione e tradizione, che individua il movimento del suono come chiave drammaturgica dei codici messi in campo, strumento di indagine con il quale attraversare forme e contesti di ogni genere (narrazioni, fatti di cronaca, trattati scientifici...). La musica dunque si impone come arte spuria che, esattamente come il teatro, non si sottrae al dialogo con i segni provenienti da altri territori.

All'interno di un vasto ed eterogeneo repertorio, Battistelli ha prodotto opere musicali ispirate a testi teatrali già esistenti quali *The Cenci* (1997) dal discusso testo di Antonin Artaud; *Richard III* (2004), dal capolavoro di Shakespeare; *Napucalisse* (2013), «oratorio grottesco» su testo in dialetto flegreo di Mimmo Borrelli.⁷ Un interesse specifico per il cinema italiano caratterizza, inoltre, un ventaglio di lavori tratti da celebri esempi come *Prova d'orchestra* (1995), «sei scene musicali di fine secolo» liberamente tratte dalla pellicola felliniana; *Il fiore delle mille e una notte* (1998-1999), balletto in otto scene dal film omonimo di Pier Paolo Pasolini; *Miracolo a Milano* (2007) ispirato alle opere di Cesare Zavattini e Vittorio De Sica; *Divorzio all'italiana* (2009), adattato dall'originale di Pietro Germi, Alfredo Giannetti e Ennio De Concini.

Nel caso del *Medico dei pazzi* (trentatreesima opera per la scena del Maestro e secondo incontro con il teatro napoletano dopo l'esperienza con Borrelli) Battistelli è sicuramente suggestionato dalla fortunata pellicola di Mattoli irrimediabilmente abbinata alla figura di Totò, ma attinge maggiore ispirazione dalla messinscena realizzata da Eduardo De Filippo nel 1959 e trasmessa in diretta televisiva dal teatro San Ferdinando di Napoli.⁸ L'attenzione di Battistelli si rivolge, dunque,

⁶ Nell'impossibilità di sintetizzare il lungo percorso formativo e la ricca attività artistico-produttiva di Giorgio Battistelli si rimanda al sito ufficiale del Maestro: www.giorgiobattistelli.it

⁷ *Napucalisse* è un esempio particolare di opera in musica che il teatro San Carlo di Napoli commissiona a Giorgio Battistelli. In qualità di *composer in residence*, infatti, il Maestro scrive le musiche per l'«oratorio grottesco» di Mimmo Borrelli, che si risolve in un prodotto per soli, coro di voci bianche, coro misto e orchestra.

⁸ Dal 1955 al 1959 il ciclo *Il teatro in diretta* trasmette sul primo canale RAI sei commedie napoletane (di autori diversi) rappresentate dalla compagnia di Eduardo De Filippo in diretta da diverse sale italiane: *Miseria e nobiltà*, *Non ti pago*, *Questi fantasmi*, *Tre calzoni fortunati*, *La Fortuna con la F maiuscola*, *Il medico dei pazzi*. Cfr. anche Paola Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo*. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo, Edizioni Kappa, Roma 1995.

anche all'autorevole esempio teatrale del figlio naturale di Scarpetta che, a mezzo secolo di distanza dalla nascita del testo, sceglie come ambientazione il suo tempo. Eduardo infatti trasporta la vicenda alla fine degli anni Cinquanta, trasferendo il clima contraddittorio del "miracolo" economico in una storia che non perde la sua funzionalità scenica. In realtà l'attenzione di Battistelli rispetto alla fonte è di tipo comparativo e mostra di considerare la triangolazione Totò-Scarpetta-Eduardo come paradigma evolutivo dell'espressività teatrale napoletana.⁹

La riflessione induce Battistelli a concepire la possibilità di riformulare in maniera complessiva l'ultimo testo di Scarpetta, componendo sia la partitura che il libretto in un'operazione di ricerca che sfrutta la potenza narrativa della musica per rivitalizzare i meccanismi comici del testo. L'azione musicale elaborata, che italianizza il titolo e mantiene il napoletano nei dialoghi, debutta in prima assoluta a Nancy,¹⁰ per approdare al teatro Malibran di Venezia per la stagione lirica 2015-2016 della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia con una nuova edizione scenica diretta da Francesco Saponaro.¹¹

La storia è nota: Ciccillo vive da anni a Napoli mantenuto dal ricco zio Felice Sciosciammocca, sindaco di Roccasecca, che lo crede studente in medicina. Quando lo zio giunge a Napoli con moglie e figlia, per mascherare la sua vera condizione di parassita e nullafacente, il nipote fa credere ai parenti che la pensione in cui vive sia una clinica psichiatrica da lui gestita e che gli ospiti siano i folli degenti della struttura convinti di essere rispettivamente la proprietaria, un maggiore a riposo, un violinista fallito, un attore scalcagnato, quali in realtà sono davvero. Felice, dunque, viene indotto da Ciccillo a credere che la pensione sia un manicomio e che i comportamenti dei suoi abitanti siano la testimonianza delle loro patologie. Ma nell'equivoco creato ad arte dal nipote, è lo zio che rischia di esser scambiato per pazzo dagli ignari pensionanti. Tra esilaranti fraintesi e bizzarre situazioni, l'inganno viene scoperto e l'impostore è perdonato in un accomodante finale.

⁹ Per una parabola teatrale rintracciabile nelle sue mutazioni tra Eduardo Scarpetta e Eduardo De Filippo si segnala Giuseppina Scognamiglio e Pasquale Sabbatino (a cura di), *Gli Scarpetta e i De Filippo. Una famiglia di artisti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014.

¹⁰ L'opera nasce su commissione dell'Opéra National de Lorraine e debutta il 20 giugno 2014 con la regia di Carlos Wagner.

¹¹ *Il medico dei pazzi*, azione musicale napoletana. Libretto e musica di Giorgio Battistelli, liberamente adattato dalla omonima commedia di Eduardo Scarpetta. Editore proprietario Ricordi, Milano. Maestro concertatore e direttore Francesco Lanzillotta. Regia e scene Francesco Saponaro. Costumi Carlos Tieppo. Light designer Cesare Accetta. Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Maestro del Coro Claudio Marino Moretti. Personaggi e interpreti: Rosina Damiana Mizzi, Bettina/Carmela Arianna Donadelli, Concetta Lorian Castellanò, Amalia Milena Storti, Ciccillo Sergio Vitale, Michelino Giuseppe Talamo, Errico Maurizio Pace, Felice Marco Filippo Romano, Luigi Matteo Ferrara, Raffaele Filippo Fontana, Carlo Clemente Antonio Daliotti. Venezia, Teatro Malibran, 15-23 ottobre 2016.

Come accennato, in questo come negli altri esempi del suo repertorio, Scarpetta costruisce il testo come un preciso congegno farsesco che sfrutta i principi della commedia degli equivoci e i tratti tipici della tradizione dialettale. La storia, nell'accentuazione dei numerosi inganni, evidenzia quanto il punto di vista con il quale si osservano le situazioni determini la discriminante tra normalità e follia. Scarpetta esprime tale concetto con estrema leggerezza, forse con inconsapevole volontà, in una scrittura drammatica che delinea la natura ambigua dei rapporti relazionali, mostra le trappole del giudizio superficiale ed esalta scenicamente le conseguenze dei fraintesi. Il punto di vista, espresso nella fluidità della scrittura drammaturgica, è assunto da Battistelli come nucleo di base della sua riduzione la quale, sia nella compilazione del testo che nella stesura della partitura, lavora per sottrazione in un dialogo continuo fra testo e musica.

Il libretto è costituito da un tempo unico suddiviso in quattordici scene, rispetto alle ventisette che costituiscono la commedia che presenta la classica divisione in tre atti. La riduzione operata da Battistelli snellisce le azioni di contorno cancellando battute e personaggi minori ininfluenti ai fini della storia mantenendo, per quel che resta, il testo originale. Sono così eliminate le parti del maggiore a riposo, di Peppino il barista che lascia il posto alla cameriera Bettina, di Margherita (figliastro di Felice) e di don Nicolino «'o quantaro» creditore di Ciccillo. Invenzione assoluta operata da Battistelli è l'introduzione di un coro che fa da contrappunto alle azioni dei protagonisti, specchio della collettività e sostegno cadenzato della rappresentazione.

Fulcro dell'attenzione dell'opera in musica è canonicamente Felice Sciosciammocca e, in particolare dalla sesta alla tredicesima scena, il libretto restituisce il ritmo esilarante degli avvenimenti nei quali si dipana il groviglio delle conseguenze delle direttive ricevute da Ciccillo, ovvero, assecondare i presunti folli e dissimulare la visita al manicomio. E infatti la struttura testuale, benché suddivisa nei quattordici momenti ricavati dal libretto, presenta un flusso continuo di azioni che si susseguono senza soluzione di continuità, una sequenza unica di scene regolate dall'equilibrio di pause e dinamiche riprese.

Dal punto di vista strumentale il Maestro utilizza un organico orchestrale classico, regolare per numero e tipologia di strumenti, che accompagna l'azione di dodici interpreti presenti in scena supportati dal coro. Sul piano musicale, volendo fornire solo indicazioni di massima lasciando l'analisi tecnica a competenze strettamente musicologiche, la scrittura elaborata per *Il Medico dei pazzi* presenta una più essenziale composizione rispetto allo stile tipico di Battistelli:

Ha trovato un legame strettissimo, quasi madrigalistico, tra parola e la sua resa musicale (sia nella scrittura vocale che nel suo accompagnamento strumentale), con minuziose pennellate timbriche, legando ogni idea musicale a ciò che sta succedendo in palcoscenico, come se l'orchestra fosse una sorta di specchio sonoro della drammaturgia teatrale.

Ha usato un'orchestra leggera, di dimensioni quasi mozartiane, con una scrittura strumentale asciutta, molto dinamica, sempre attenta al micro-dettaglio, usata raramente per creare grandi masse sonore. E ha messo in gioco materiali dotati di una plasticità immediata, con una scrittura anche complessa, ma mai artificiosa, capace di cogliere la comicità con sottili distorsioni, tratti leggeri, spesso allusivi, giocando "rossinianamente" su effetti onomatopeici, reiterazioni incalzanti e un po' demenziali, ricorrendo anche a citazioni verdiane suggerite dal libretto.¹²

Dal punto di vista vocale, invece, la gamma delle tecniche adoperate propone un'apprezzabile varietà che alterna il recitativo al momento canoro puro, il canto/parlato (*Sprechgesang*)¹³ al coro, in una tessitura dinamica nella quale le voci sono utilizzate in tutte le possibili varianti fino a riprodurre suoni onomatopeici e sonorità proprie del dialetto napoletano. Infatti, mediante un tappeto di locuzioni indistinguibili («Jamme, Scio, Cafè, Signò, oh, mamma, jammoncenne, cià, scia, ccà...») il coro rende il brusio di un Meridione frenetico e, allo stesso tempo, ribatte in parallelo le azioni dei personaggi principali. Tra la quarta e la quinta scena, ad esempio, il coro della gente di strada, prima dal vivo e poi fuori scena prepara l'ingresso concitato di Felice e Concetta:

CORO, GENTE DI STRADA

[a bocca chiusa e quindi parole sciolte] (si sentono delle grida che provengono dall'esterno del caffè) Cafè! signò! Scio, jamme. Oh, jammoncenne, scio, scia, mamma, oh! Oa, jamme, scia, jamme ccà, scio, scia, oh, no, si, no.

Scena Quinta

CORO, GENTE DI STRADA

(fuori scena) [a bocca chiusa]

CONCETTA Imbecille, scostumato!

FELICE Ve faccio arrestà, sangue di Bacco!¹⁴

L'inizio e la fine dell'opera, in particolare, presentano la conversione delle reiterazioni verbali in una sorta di *grammelot* composto dal groviglio delle richieste degli avventori del bar che, nella sua resa globale, appare come una velata parodia

¹² Gianluca Mattiotti, *Il Meridione come metafora del mondo di oggi*, «Venezia Musica e Dintorni», 65, ottobre 2016, p. 20.

¹³ Per *Sprechgesang* si intende lo stile vocale adoperato per la prima volta da Arnold Schönberg nel quale si fondono caratteristiche del canto e del parlato. Lo *Sprechgesang* ha rivoluzionato il rapporto parola-suono e ha ampliato le possibilità del canto tanto da essere utilizzato dalle prime correnti musicali d'avanguardia.

¹⁴ Giorgio Battistelli, *op. cit.*, atto I, scene IV e V, pp. 6 e 7.

delle esigenti richieste italiane (e napoletane) in materia di caffè in una borghesia vincolata più al rituale sociale che al gusto per la bevanda:

CORO Oh! Cappuccino! Caffè macchiato, latte macchiato, cappuccino chiaro, cappuccino scuro, caffè macchiato! Caffè! Ah! Caffè lungo, caffè ristretto, caffè doppio, caffè! Ah! Caffè espresso, caffè espresso macchiato caldo, caffè lungo in vetro, caffè in tazza grande, un caffè decaffeinato bollente, per favore! Caffè! Caffè corretto! Caffè lungo in tazza grande! Caffè d'orzo macchiato freddo, grazie! Caffè ristretto molto caldo! In tazza piccola senza schiuma! Caffè americano, caffè corretto grappa, un caffè senza zucchero e uno doppio in tazza grande! Caffè!¹⁵

Tuttavia lo stile musicale non cede mai alla tentazione del pittoresco e, soprattutto, evita facili derive verso il colore locale, la canzone napoletana o la tarantella. Si può, invece, parlare di utilizzo drammatico degli strumenti musicali che (soprattutto attraverso le sezioni ritmiche di piccole percussioni) sostiene la dimensione comunicativa ed emozionale delle scene, secondo un ampliamento funzionale delle potenzialità tecniche che punta alla definizione di atmosfere perfettamente in linea con la situazione comica.

Ad un'attenta osservazione, nella quale la visione si fonde con l'ascolto, la musica assume un particolare ruolo direttivo capace di orientare l'attenzione dello spettatore. Il tessuto sonoro, con il linguaggio drammaturgico che gli è proprio, sottolinea all'occorrenza personaggi e situazioni in modo tale che il pubblico sia guidato all'interno della stravagante catena di *qui pro quo* generati dalla menzogna. L'elemento comico attraversa l'intera operazione, senza per questo rinunciare ad una componente strutturalmente sperimentale. Non sfugge al Maestro la perspicacia con la quale Scarpetta si è aperto al nuovo secolo, l'ironia e l'intelligenza con le quali ha personalizzato i testi stranieri con il linguaggio della tradizione, mettendo sul mercato opere nelle quali si intrecciano nuovi tipi, molteplici vissuti e inediti contesti.

L'incontro con Francesco Saponaro, eclettica figura di regista napoletano con una variegata produzione artistica, ha determinato lo sviluppo e la convergenza delle istanze di base del Maestro Battistelli nella realizzazione del *Medico dei pazzi* nel panorama lirico italiano. All'interno di una carriera segnata soprattutto dal teatro e dal cinema, Saponaro ha coltivato costantemente una certa sensibilità musicale e ha dedicato una parte del lavoro al teatro d'opera.¹⁶ Prima del *Medico dei pazzi* Saponaro realizza le regie di *Manon Lescaut* (2010) e *La Bohème* (2015)

¹⁵ Ivi, scena I, p. 1. Il medesimo *grammelot* è presente alla fine della scena III, ivi, p. 4.

¹⁶ Francesco Saponaro è regista, drammaturgo e film-maker. Ha realizzato numerosi spettacoli in Italia e all'estero con una spiccata attenzione agli allestimenti in spazi non convenzionali integrando differenti linguaggi espressivi a partire dai testi di grandi autori tra cui: Eschilo, Bernhard, Havel, Pirandello, Cechov, Beckett, Kafka, De Filippo, La Capria, Moscato, Patroni Griffi e Pau Mirò. Da

di Puccini, rispettivamente per il Teatro d'Opera Nazionale di Danimarca e il Teatro San Carlo di Napoli, mentre sono del 2017 gli allestimenti del *Segreto di Susanna* di Ermanno Wolf Ferrari per il Festival dell'Opera Buffa Naples and Europe e di *Carmen* per Fondazione Teatro delle Muse/Marche Teatro.

Tuttavia, oltre a rappresentazioni canoniche nel genere operistico, nel 2012 Saponaro realizza *La Bohème a Vigliena*, tappa singolare della produzione del regista che annuncia lo stile e le modalità interpretative applicate all'opera di Battistelli. Si tratta di una particolare edizione del capolavoro pucciniano ambientata negli anni Ottanta nella periferia di Napoli e allestita nell'ex stabilimento conserviero della Cirio ivi collocato, oggi sito di archeologia industriale e sede del laboratorio di scenografia del Teatro San Carlo. L'esecuzione, restituita attraverso l'essenziale partitura per pianoforte, è dislocata in diversi punti dell'edificio e impone al pubblico una partecipazione totale sul piano fisico ed emotivo.¹⁷ La messinscena traccia un percorso trasversale all'interno di una moltitudine di campi che vanno dalla letteratura alla prosa, dalle arti visive al cinema, compiendo continue incursioni nei generi teatrali, nel repertorio popolare come in quello colto, in un'operazione che si configura come percorso collettivo di ricerca artistica.

L'impostazione registica della *Bohème a Vigliena* ritorna, in termini di apertura ed assimilazione di codici artistici plurimi, nell'allestimento del *Medico dei pazzi* che presenta un'ambientazione a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Saponaro concepisce una rappresentazione che reca i segni contraddittori dello snodo epocale tra i due decenni a Napoli dove il conflitto tra la città metropolitana e la provincia è apparso particolarmente evidente. Nel complesso, infatti, l'allestimento è caratterizzato da un sistema di dialettiche antitesi che coinvolge le forme musicali, i generi teatrali, le trasformazioni sociali e i fatti storici.

Riferimento ineludibile è, anche per il regista, la già citata messinscena eduardiana del 1959, ma ad essa si uniscono i film di Vittorio De Sica *L'oro di Napoli* (1954) e *Ieri, oggi e domani* (1963) nei quali emerge un particolare affresco sociale ed economico in bilico tra arretratezza e ansia consumistica. Napoli, in particolar modo, è protagonista di fatti cruciali della politica cittadina che occupano un posto a parte all'interno del dibattito culturale di quegli anni in ambito nazionale, dove la città smarrisce progressivamente la sua memoria tra indolenza e spinta produttiva.¹⁸

diversi anni collabora con la compagnia Teatri Uniti, si occupa di progetti di formazione all'interno di scuole di recitazione ed è autore di diversi documentari.

¹⁷ L'opera è risultato di un laboratorio intensivo con partecipanti selezionati attraverso incontri coordinati con forze operanti sul territorio (associazioni, scuole, cooperative), al fine di ricostruire la memoria recente di un territorio ai margini. I cantanti, invece, sono scelti tra artisti emergenti del panorama nazionale e i diplomandi del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli.

¹⁸ Tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta si assiste al definitivo sorpasso della Democrazia Cristiana al Partito di Unità Monarchica di Achille Lauro, destituito dalla carica di sindaco nel dicembre del 1957 e definitivamente sconfitto in un tentativo di riconquista della poltrona nel 1961.

Sebbene all'interno di due forme artistiche differenti, tanto nella rappresentazione di Eduardo De Filippo che nei film citati di Vittorio De Sica, emergono immagini di una Napoli luminosa affiancata da spaccati nei quali risaltano ritardi e degrado sociale, risultato di uno sviluppo annunciato e mai compiuto.

La messinscena di Saponaro, che firma anche le scene, riproduce tale dinamica nell'alternanza di atmosfere solari e cupe tensioni in un gioco che amplifica l'incompatibilità tra i fatti reali e la costruzione indotta di una verità parallela. La scenografia, fissa ed estremamente stilizzata, favorisce la possibilità di una doppia lettura dividendo il palcoscenico in due piani praticabili e quattro riquadri che ospitano i diversi luoghi nei quali si svolge la storia, mediante l'introduzione di pochi elementi o attraverso la proiezione di immagini. E' agilmente riprodotto, ad esempio, il caffè della Torretta (sulle cui pareti si riflettono le onde del mare di Mergellina) che fa da contrasto alla proiezione della collina violentata dai mostri di cemento della speculazione edilizia. In altri momenti, un collage fotografico dal quale si distinguono alcuni dei volti di Napoli (come Eduardo e Peppino De Filippo, Sophia Loren, Vittorio De Sica) all'occorrenza lascia il posto al salotto della pensione Stella attraverso la sovrapposizione di tende.

Nella versione in musica del *Medico dei pazzi* il personaggio di Felice Sciosciammocca ribadisce il ruolo drammaturgico assegnatogli dal suo autore nella prosa, ovvero, conquista una postazione strategica che assiste e vive dall'interno la parabola della borghesia a cavallo di due secoli tra euforia e crisi. L'invenzione di questo personaggio, con la sua apparente e disarmante semplicità, ha di fatto rivoluzionato la drammaturgia dialettale di fine Ottocento assumendo una posizione liminale tra la maschera buffonesca (con Pulcinella in prima linea) e il modello della nuova classe sociale in ascesa, nella consapevolezza e nell'urgenza di non poter ignorare una trasformazione certamente epocale.¹⁹ Autore, attore e capocomico di sé stesso, Eduardo Scarpetta vive in prima persona la storia transitoria della sua condizione di artista e di libero cittadino: al cambiamento in atto della cultura teatrale, che ha esaurito la forza dei suoi modelli e dei suoi caratteri, si associa la faticosa mutazione di una Napoli postunitaria, in bilico tra vecchia aristocrazia, plebe e nuova borghesia.²⁰ Nell'opera in musica creata da Battistelli, Felice arricchisce il suo patrimonio espressivo rintracciando nel linguaggio sonoro un inedito

Annamaria Sapienza, *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro*, Liguori, Napoli 2015, pp. 9-18; Alberto Giovannini, *Il tradimento dei sette puttani*, «Roma», 13 settembre 1961. Cfr. Percy A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Einaudi, Torino 1975; Antonio Ghirelli, *Napoli dalla guerra a Bassolino 1943-98*, Esselibri-Simone, Napoli 1998.

¹⁹ Cfr. Enzo Grano, *Pulcinella e Sciosciammocca. Storia di un teatro chiamato Napoli*, Berisio, Napoli 1974.

²⁰ Cfr. Antonio Pizzo, *La discussione sul teatro dialettale postunitario*, «Il Castello di Elsinore», 35, 1999, pp. 49-80.

strumento di comunicazione e, di conseguenza, una rinnovata forza rappresentativa. Inoltre, la presenza di una marcata componente visiva presente nello spettacolo firmato Battistelli-Saponaro (affidata all'impiego di proiezioni, al montaggio fotografico, ad elementi scenici altamente formalizzati e ad un'ambientazione non coerente con l'epoca di scrittura), sottrae a Felice ogni connotazione storica legata al personaggio in favore di un comportamento straniato, quasi surreale che travalica qualsiasi naturalismo.²¹

A dispetto di una presunta superficialità troppo spesso imputata alla drammaturgia di Scarpetta, nel *Medico dei pazzi* traspare il caustico ritratto di una società immersa in un falso sistema di comunicazione, un vuoto relazionale che emerge a partire dalla caratterizzazione dei personaggi allo stato «normale». Nell'abitudine della vita quotidiana, essi manifestano atteggiamenti bonariamente ossessivi che scaturiscono da un presente in continua trasformazione, un cambiamento inarrestabile che innesca l'ansia del domani espressa in dialoghi apparenti (l'apprensiva ricerca di Amalia di un marito per la propria figlia, l'angoscia del debutto teatrale di Raffaele, l'urgenza della cronaca di Luigino, le fissazioni paralizzanti del violinista Errico). Ciò costituirebbe, nell'interpretazione di Vittorio Viviani, una metafora della società del nuovo secolo smascherata mediante un sofisticato espediente teatrale:

Gli esemplari del medio ceto napoletano son personaggi disumanizzati, chiusi nel loro piccolo mondo individualistico, nelle loro meschine fantasie che hanno sempre la cifra dell'assurdo. I loro contatti scambievoli sono tante matrici di equivoci; le parole che essi vicendevolmente si scambiano sono moduli d'espressione astratti, pur nella loro fattispecie umile, quotidiana. [...] il gioco è realizzato proprio attraverso l'intrecciarsi di quelle relazioni immaginarie, che con la sua fantasia satirica il poeta ingarbuglia e ripara dall'alto, sconvolgendo miserabili creature, e sorridendo egli stesso nel contemplarle, sfrenate e indifese, allucinate e senza scampo di salvezza, con il distacco lucido e spietato del moralista illuminato.²²

Tanto il compositore quanto il regista del *Medico dei pazzi* mostrano di riconoscere l'innovazione operata da Scarpetta individuando in essa tratti di significativa modernità, un ponte nella nuova epoca gettato con tempestiva destrezza mediante uno sguardo sarcastico e divertito, ma non per questo banale ed epidermico.

²¹ Tali aspetti sono stati riconosciuti in modo unanime dalla critica allo spettacolo. Cfr. Alberto Annarilli, *Il medico dei pazzi, La comicità napoletana a Venezia*, <www.cultura.com>, 26 ottobre 2016; Enrico Fiore, *I «pazzi» di Scarpetta fra Rossini e Pappagone*, <www.controcena.net>, 16 ottobre 2016; Lukas Franceschini, *Il medico dei pazzi*, <www.operalibera.net>, 23 ottobre 2016; Alessandro Cammarano, *Il medico dei pazzi*, <www.operaclick.com>, 21 ottobre 2016; Massimiliano Virgilio, *Il genio teatrale di Eduardo Scarpetta diventa un'opera musicale alla Fenice di Venezia*, <www.fanpage.it>, 14 ottobre 2016.

²² Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli 1992, p. 682.

L'intera operazione drammaturgica firmata Battistelli-Saponaro poggia su tale presupposto così che, in perfetta intesa tra le parti, risulta quanto mai calzante la scelta di trasportare la nota trama in un periodo di altrettanti stravolgimenti, ovvero, in quell'interstizio nel quale il miraggio del progresso tentava di obliare la tragica eco del dopoguerra. In un processo convergente tra creazione musicale e messinscena, libretto e partitura sono protagonisti di una rispettosa relazione condotta a quattro mani: la verbalità è rafforzata dalla potenza musicale, mentre lo spartito trova corpo nelle voci, nella lingua e nella fisicità degli interpreti.

'O miedeco de 'pazzi, intendendo cioè la commedia dialettale di partenza, adotta la parola quale terreno di ambiguità e travestimento, intenzionalmente costruita per il funzionamento dei meccanismi della comicità rafforzati dall'allusività iperbolica della lingua napoletana. Nell'azione in musica la qualità sonora rafforza il livello irrazionale della comprensione e del senso, in un percorso emozionale che sostiene ciò che la logica del dialogo non può esprimere in pieno, ovvero, ciò che le situazioni trasmettono al di là del significato. Ne è un chiaro esempio la percezione di latente pericolo e muto timore che traspare dalle battute apparentemente innocue di Felice Sciosciamocca al suo giungere alla pensione/casa di cura Stella: il disagio di una situazione sconosciuta e avvertita come non controllabile, emerge dai toni recitativi del canto e del parlato, sostenuto da un tessuto musicale che opportunamente accompagna l'ingresso di individui percepiti dal protagonista come folli, strategicamente introdotti come ombre inquietanti che traspaiono da un tendaggio.²³

Nella caratterizzazione dei personaggi Saponaro asseconda i tratti della riforma scarpettiana, ovvero, cancella progressivamente aspetti tipici delle maschere dialettali che emergono solo in filigrana. Campione esemplificativo è Michelino, amico di Ciccillo incaricato di convincere lo zio che la pensione sia un manicomio. Nel recitare la parte di un cantante folle, ed essendo l'unico a fingere davvero di esserlo, nella mutazione volontaria il personaggio raggiunge una teatralità pressoché estrema, tale da mostrare solo l'eco delle convenzioni farsesche solitamente riferite ai caratteri della tradizione, in nome di una cifra più emblematica rafforzata dall'artificiosità conclamata della componente sonora. Dunque il lavoro compiuto dal regista con i cantanti/attori mira ad appoggiare il tempo interno della musica, in una messinscena incalzante e mai statica che sfrutta la potenza comunicativa della scrittura di Scarpetta, transitando nella drammaturgia musicale in un sistema rappresentativo che si presenta vorticoso e perfettamente calibrato.

A incorniciare le azioni dei personaggi principali intervengono una serie di scene d'insieme nelle quali il coro compone una folla variegata (fannulloni che prendono il sole, donne equivoche, massaie con la borsa della spesa, sacerdoti), impegnata in brevi e veloci azioni o collocata ai lati della scena a commentare nel silenzio l'acc-

²³ Giorgio Battistelli, *op. cit.*, scene VII e VIII, pp. 10-11.

duto. Nell'assortimento degli abiti e degli atteggiamenti, il coro è la manifestazione visibile dell'epoca in cui è ambientato l'allestimento, di quel miracolo economico capace di modificare i costumi pur nell'incoerenza dei suoi esiti. Tuttavia, al di là di ogni riferimento storico-filologico, il coro appare immagine attuale di una caotica entità dai modi sbrigativi, inarrestabile nei movimenti e seriale nei comportamenti. Paradigmatica tra le tante, la sequenza nella quale da una delle travi dei palazzi in costruzione un facchino lancia sulla folla vestita alla moda una balla d'indumenti usati (con un gesto tipico dei mercanti di panni vecchi) dalla quale spunta una bandiera americana, cimelio "usato" di un recente passato bellico e orizzonte immaginario del futuro.

Il *Medico dei pazzi* è in realtà spazio teatrale per eccellenza, traslato di un luogo nel quale ogni elemento può essere rappresentato/interpretato come regolare o anomalo e assumere significati variabili nell'invenzione che lo accoglie. Nondimeno, la presenza di citazioni rende l'opera un viaggio nella storia nello spettacolo, memoria viva che ne rafforza i tratti identitari. Non sfugge, quindi, la caratterizzazione di Felice Sciosciammocca che assume i tratti del Pappagone inventato da Peppino De Filippo, oppure la scena della lettera di Felice a Don Carlo che riporta immediatamente alla memoria la leggendaria dettatura di Totò a Peppino De Filippo in *Totò, Peppino e la malafemmina*. D'altra parte, lo stesso Scarpetta nella commedia nomina storici attori italiani come Salvini e Zacconi, inserisce frequenti citazioni verdiane dalla *Traviata* all'*Otello* e riferimenti ai teatri San Ferdinando, San Carlo e La Scala, sostenendo così una dimensione metateatrale che amplifica il potere ludico della rappresentazione.²⁴

Punto di partenza del teatro napoletano moderno, il repertorio di Eduardo Scarpetta si offre come crocevia tra il teatro di "mestiere" (governato dal capocomico e da pratiche tradizionali) e i primi segnali di una mutazione borghese, sul piano artistico e organizzativo. L'intuizione dei mutamenti del gusto del pubblico, non più attratto dall'impianto pulcinellesco, porta questa particolare figura di autore/attore/capocomico a farsi portavoce del cambiamento mediante una rivoluzione interna all'arte rappresentativa e alle figure che vi abitano. *'O miedeco de' pazzi* è senza dubbio il punto d'arrivo, cronologico e formale, del percorso artistico di Scarpetta e della riflessione sulla necessità di leggere il presente con gli strumenti dell'ironia, armi necessarie di un teatro che gioca con il suo divenire.

Una lezione, personale quanto assoluta, che consente alla trasposizione musicale di attraversare Napoli nella sua storia artistica e teatrale, non solo mediante l'assun-

²⁴ Nel libretto dell'opera tali riferimenti sono affidati a Errico (Scena II), Raffaele (scena XI) e Michelino (scena IV, scena VI). Giorgio Battistelli, *op. cit.*, pp. 3, 16, 5, 10. Risulta, invece, soppressa nel libretto la citazione all'*Africana* di Giacomo Meyerbeer (1865) presente nella commedia di Scarpetta (atto I, scena II). Eduardo Scarpetta, *'O miedeco d'e pazze*, in Eduardo Scarpetta, *Tutto il teatro*, a cura di Romualdo Marrone, Newton Compton, Roma 1992, vol. V, p. 200.

zione del testo drammatico di base e i riferimenti al suo autore, ma attraverso le immagini, le citazioni, i rimandi ad un orizzonte culturale ricostruito visibilmente sulla scena con uno sguardo attuale. Pur nella levità dei toni e delle situazioni in campo, *Il medico dei pazzi* individua Napoli come autentica metafora del contemporaneo, luogo simbolico per leggere e interpretare il mondo attraverso le manie di un'umanità universale e multiforme. Si tratta di un'operazione che sfrutta la potenza di una cultura identitaria (Scarpetta, Totò, De Sica, Eduardo e tutta la memoria della tradizione) per compiere un'ennesima invenzione nel segno del tradimento indotto e autorizzato dalle fonti, una creazione autentica e mai grottesca che scandaglia i territori del comico e traghetta la profondità drammaturgica nei territori della musica.

La percezione del corpo in scena e lo spettatore

Un approccio neuro-scientifico

Andrea Zardi

1. *Un percorso trasversale*

Negli ultimi vent'anni il meccanismo della relazione fra spettatore e attore (danzatore e performer) è un campo d'indagine che ha attirato in maniera molto concreta l'attenzione di diversi ambiti di ricerca. Gli studi compiuti in anni recenti sui meccanismi cerebrali che sottendono l'attività percettiva hanno influenzato significativamente la prospettiva di ricerca di chi si occupa di arti performative. L'antropologia teatrale aveva analizzato approfonditamente la figura dell'attore nello spettacolo teatrale, lasciando sempre un po' nell'ombra lo studio dello spettatore come parte complementare a ciò che avveniva in scena, trascurandone, a volte, il ruolo attivo nella ricezione e fruizione dello spettacolo.

Marco De Marinis nella sua *Semiologia del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo* (1982) ripercorre il passaggio dello *spettacolo* da opera-prodotto a insieme di processi e pratiche ricettive che vengono indagate attorno al fatto teatrale, in un'analisi dell'esperienza dello spettatore dal punto di vista dei processi che si svolgono attorno al palco.

Particolarmente importante è stata la presa di coscienza che, non meno dell'attore, anche lo spettatore è provvisto di un corpo, oltre che di una mente e di una competenza enciclopedica e intertestuale, e che è con il suo corpo e nel suo corpo (in realtà, corpo-mente, corpo-memoria) che egli fa esperienza dello spettacolo, cioè lo percepisce, lo vive, lo comprende, gli reagisce.¹

Il mondo delle arti sceniche e quello della scienza hanno iniziato a interagire attraverso alcune ricerche specifiche nell'ambito delle neuroscienze cognitive: la scarsa interazione fra queste due dimensioni ha dato la possibilità a questi studi di dare una lettura interdisciplinare innovativa, terreno fertile per un ulteriore sviluppo delle ricerche e attraverso metodologie sperimentali che prima non erano state prese in considerazione.² I primi approcci interdisciplinari finalizzati a indagare la

¹ Marco De Marinis, *Il corpo dello spettatore. Performance studies e Nuova Teatologia*. Relazione al convegno «Le scienze cognitive in Italia. Bilanci e prospettive», Università di Messina, 28-30 novembre 2013, p. 196.

² Per una bibliografia essenziale sulla relazione attore – spettatore: Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello*

relazione fra attore e spettatore arrivarono con gli anni Ottanta e Novanta: Eugenio Barba definisce il teatro come l'arte dello spettatore, il quale percepisce attraverso tutti i sensi ciò in cui è coinvolto. L'antropologia teatrale individua i principi che l'attore mette in opera per permettere questa attivazione percettiva dello spettatore. Nel contempo occorre ricordare l'Etnoscenologia di Jean-Marie Pradier, che indaga la trasmissione della cultura attraverso il corpo e fino a oggi, con le nuove discipline quali la neurofenomenologia, le scienze della complessità, la psicologia cognitiva e le neuroscienze.³

Cercheremo di comprendere, in questo contributo, su quali piani siano stati condotti gli studi sulla fruizione dello spettacolo, in particolare nella danza, come insieme dei processi attivi che lo spettatore innesca, attraverso un esperimento realizzato in ambito neuro-scientifico, al fine di cercare di approfondire quali meccanismi neuronali si attivano quando categorie differenti di spettatori osservano la danza. Si tratta di indagare uno dei linguaggi che più ha a che fare con la corporeità ma la cui ricezione è legata a parametri di spazio, tempo, codici, cultura e condizione dello spettatore.

Un approccio all'embodiment

La "Nuova Teatologia" indaga la traccia che uno spettacolo lascia nella memoria dello spettatore, passando attraverso il suo corpo: Marco De Marinis la definisce una «embodied teatrology»,⁴ ovvero egli ripensa al corpo dello spettatore negli stessi termini di quello del *performer*. Il corpo diventa agente attivo, dimensione costitutiva di ogni fenomeno culturale e sociale e, di conseguenza, di ogni esperienza estetica: lo spettatore è portatore di una serie di attivazioni che avvengono attraverso i meccanismi nervosi, biologici e quindi corporei, e conoscenze che emergono attraverso la fruizione dello spettacolo. Il richiamo alla filosofia di Merleau-Ponty risulta molto forte in questo ambito, in particolare in riferimento alla teoria per cui la percezione del mondo si costruisce attraverso il corpo:

Orbene, è appunto il mio corpo a percepire il corpo dell'altro: esso vi trova come un prolungamento miracoloso delle sue proprie intenzioni, una maniera familiare di trattare il mondo. Ormai, come le parti del mio corpo formano insieme un sistema, così il corpo altrui e il mio sono un tutto unico, il diritto e il rovescio di un solo fenomeno; l'esistenza

spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno, Roma, Bulzoni 2013.

³ In questi ambiti i testi fondamentali sono: Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993; Jean-Marie Pradier, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997; Clelia Faletti e Gabriele Sofia, *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Torino, Antigone, 2011; Gabriele Sofia, *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, in «Antropologia e Teatro», 4, 2013.

⁴ Marco De Marinis, *Il corpo dello spettatore* cit., p. 195.

anonima, di cui il mio corpo è in ogni momento la traccia, abita contemporaneamente questi due corpi.⁵

L'io soggetto in relazione con il mondo è corpo e carne per la prima volta nella storia della fenomenologia. Per Merleau-Ponty lo spettatore sarebbe associabile ad un «animale di percezione e di movimento che si chiama corpo»,⁶ concetto che viene approfondito da Massimo Marassi:

Quindi, ogni nostra apertura relazionale al mondo, agli altri, ogni nostro modo di avere relazioni con gli altri, anche il dialogo e il colloquio, tutto passa attraverso la carne. Non c'è niente che possa essere detto, pensato, espresso, che possa istituire una relazione a prescindere dalla carne che noi siamo.⁷

All'interno degli studi teatrali avviene un cambiamento della concezione di corpo, in cui rientra anche l'indagine su un patrimonio motorio di grande interesse per gli studi cognitivi. All'interno di questa definizione Marco De Marinis costruisce un ponte con le più recenti discipline neuro-scientifiche: egli percepisce l'importanza di questo sapere nell'indagare le basi biologiche della relazione attore-spettatore.

Altrettanto interessante è la proposta, emersa di recente da più parti, di trovare posto, nella competenza dello spettatore a un «patrimonio motorio» dal quale dipenderebbe l'entità dell'attivazione dei neuroni-specchio in uno spettatore, di fronte a delle azioni performative specializzate (mimo, danza etc.), e dunque la qualità stessa della sua comprensione motoria di quelle performance.⁸

De Marinis delinea già alla fine degli anni Ottanta la potenzialità dell'incontro fra teatro e scienze biologiche, possibile bacino di nuove teorie sulla ricezione dello spettacolo dal vivo. In particolare evidenzia due dati fondamentali: il primo nel passaggio dalla nozione di pubblico a quella di spettatore, determinata da fattori biologici e culturali. Il secondo nell'*interazione* fra spettacolo-spettatore, non più come comunicazione unilaterale (dallo spettacolo allo spettatore) ma nei valori cognitivi prodotti da entrambi: il ruolo dello spettatore si rivela così decisivo.

Fra il corpo estetico e visceralmente protagonista di Merleau Ponty e questi studi sull'*embodied experience* si colloca l'idea di una *presenza*, ovvero una relazione artistica e comunicativa tra il *performer* e lo spettatore: si costituisce un livello dinamico complesso, una drammaturgia basata su un dialogo personale con chi fruisce della *performance*. Questo tipo di *embodiment* richiama fortemente il

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 459.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 220, citato in: Massimo Marassi, *Il corpo in Maurice Merleau-Ponty*, in *Il corpo al centro. Dalla teoria alla riabilitazione con il metodo SaM®*, a cura di A. Risoli e A. Antonietti. Milano, LED, 2015, p. 26.

⁷ Massimo Marassi, *Il corpo in Maurice Merleau-Ponty*, cit., p. 27.

⁸ Marco De Marinis, *Il corpo dello spettatore* cit., pp. 197-201.

modello fenomenologico dell'attore studiato da Phillip B. Zarrilli: una presenza si manifesta nel corpo del danzatore agli occhi dello spettatore in alcuni modelli che sono condizioni preliminari per la comprensione del movimento. Lo studio parte dalla fenomenologia di Merleau-Ponty e delinea due tipologie di modelli di pratica della *performance* e di ricezione della stessa, straordinariamente simili ai presupposti su cui si muovono gli esperimenti che andremo a descrivere. Questa connessione viene ben evidenziata dal *performer* Phillip B. Zarrilli:

This essay utilizes a post-Merleau-Ponty phenomenology to explore the question of how the contemporary actor's body and experience in performance might be theorized [...] two additional extra-daily modes of embodiment (and their absence) are proposed: an aesthetic "inner" bodymind discovered and shaped through long-term, extra-daily modes of practice, and an aesthetic "outer" body constituted by the actions/tasks of a performance score—that body offered for the abstractive gaze of the spectator.⁹

André Lepecki, antropologo e studioso della *performance*, nel suo saggio *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*,¹⁰ riconosce i modelli estetici e formali propri dei danzatori: ogni apparizione di un corpo in un determinato contesto si riferisce a precedenti intese, conflitti e condizioni preliminari che possono anche essere denunciati o almeno tematizzati. Le influenze di Merleau Ponty hanno avuto una risonanza notevole negli studi successivi, in particolare nella ridefinizione del ruolo dello spettatore e nella sua pro-attività attraverso il contatto sia visivo che fisico: il tatto e la vista si uniscono ridefinendo il concetto di fruizione dello spettacolo, non più legato a un lavoro di fantasia e immaginazione, ma ad un vero e proprio processo corporeo. Come ha correttamente sottolineato Erika Fischer-Lichte: «Questo processo viene messo in moto dalla partecipazione allo spettacolo, e cioè da una percezione che non si compie solamente attraverso la vista e l'udito ma attraverso una sensazione corporea che coinvolge sinesteticamente tutto il corpo».¹¹

Il fenomeno di sinestesia, successivamente sottolineato dagli studi neuro-cognitivi sulla performance, fu definita concretamente da Max Herrmann come «un'attività creativa» dello spettatore, legata a un «impulso a ripetere gli stessi movimenti e a riprodurre gli stessi toni di voce nelle proprie corde vocali».¹²

⁹ Phillip B. Zarrilli, *Towards a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience*, «Theatre Journal», 56, 4, (Dec. 2004), *Theorizing the Performer*, p. 655.

¹⁰ André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York, 2006.

¹¹ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci Editore, Roma, 2014, p. 63.

¹² Max Herrmann, *Das theatralische Raumerlebnis*, in *Bericht vom 4. Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin 1930, p. 153, cit. in Fischer-Lichte, Ivi.

2. Tra studi performativi e approcci scientifici

La relazione attore-spettatore nell'ambito della danza parte da studi culturali specifici, i *Dance Studies*, e mira a cercare le corrispondenze fra gli studi sulla semiotica del teatro negli anni Ottanta e la ricerca neuro-scientifica, seguendo il filo dell'interdisciplinarietà.

Se l'antropologia teatrale ha ricondotto l'espressione del *performer* in un sistema organizzato di prassi corporee di movimento connesse al funzionamento del nostro pensiero, le neuroscienze dimostrano che esistono dei meccanismi nervosi che ci consentono di accedere a un livello mimetico e imitativo del comportamento altrui, in condizioni di sicurezza.

The discovery of a large number of cortical areas that are involved in the production of certain motor behaviours selectively respond to those behaviours irrespective of whether they are being performed or observed indicates that the *mirror mechanism*, far from being a specific characteristic of premotor cortex, is a basic principle of brain functioning.¹³

Si intuisce che la condizione del palcoscenico potrebbe essere una situazione ideale per verificare il funzionamento di questo meccanismo. Le neuroscienze dipingono l'esperienza dello spettatore come un'esperienza performativa e non solo percettiva: vi è infatti una connessione diretta fra percezione sensoriale e sistema motorio. Davanti a un palcoscenico l'uomo che osserva non è più percepito come testimone che fruisce passivamente delle scelte registiche, ma assume un atteggiamento molto simile a quello di uno scienziato, ispezionando l'atto performativo a cui assiste e verificandone l'efficacia.

Il concetto di *embodiment*, così indagato negli studi di teatrologia ed ora con gli apporti degli studi sul SNS, si riferisce a uno stato di sintonizzazione intenzionale, e specificatamente:

[...] generata dai processi di simulazione incarnata, [...] consustanziale al rapporto di reciprocità dinamica che sempre s'instaura tra il polo soggettivo e quello oggettivo della relazione interpersonale. [...] Lo studio della dimensione neurale dell'intersoggettività e il ruolo cruciale in essa svolto da meccanismi di simulazione offrono spunti di riflessione [...] per la comprensione su basi empiriche del ruolo attivo dello spettatore, e, più in generale, per l'origine mimetica delle pratiche teatrali.¹⁴

¹³ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *The mirror mechanism: a basic principle of brain function*, «Nature Reviews Neuroscience», 17, Dec. 2016, p. 757

¹⁴ Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata* in «Culture Teatrali», 16, 2007, p. 37.

La ricerca che qui presentiamo è partita con una sperimentazione di cui esponiamo i primi risultati: un “esperimento pilota” ha fornito diversi spunti di ricerca nell’ambito dei *Dance Studies*. Tali risultati vengono confrontati con le tesi di Rudolf Von Laban che, già molto tempo prima degli studi cognitivisti, si era interrogato sul concetto di corpo e di apprendimento coreografico da un punto di vista scientifico, e non solamente artistico.

L’ esperimento è stato realizzato in una condizione diversa dalla scena teatrale, che è quella della prossimità fisica reale e immediata dei corpi, ma all’interno dello scanner per la risonanza magnetica in cui, attraverso degli speciali visori, i soggetti erano in grado di osservare video di movimenti di danza. Questa situazione, che approfondiremo più avanti, mette in discussione il concetto di *presenza* del danzatore che non è in carne e ossa sulla scena, ma viene visto attraverso uno schermo. Si tratta, infatti, di una presenza di natura molto diversa ma non per questo incapace di costruire un legame emozionale con il cervello dello spettatore. Nonostante la *sparizione* del corpo attraverso la sua assenza fisica, sussiste la possibilità di *vederlo*: Martine Époque e Denise Poulin ribadiscono il potere del video e la sua referenza al mondo reale:

La presenza di un attore sullo schermo, così come di un danzatore, è evidentemente di natura diversa da quella di un attore o di un danzatore in carne ed ossa sulla scena, ma essa produce – nonostante questa crasi – un’esperienza sensibile, concreta e reale a tutti gli effetti. Di fronte a questa immagine analogica degli interpreti, il cervello dello spettatore ricostruisce immediatamente un legame emozionale che lo porta a riconoscere empaticamente ciò che sta osservando.¹⁵

La presenza in scena non è una manifestazione normale, ma un’esposizione del corpo intensificata e diretta allo spettatore, e quindi dinamica. Si tratta di avvicinamento agli occhi del pubblico. In un’intervista di Enrico Pitozzi a Jean Luc Nancy, quest’ultimo afferma che «La danza è una presenza che si ripiega su se stessa ma, al tempo stesso, essa si mostra»:¹⁶ parla di un corpo in continuo cambio di forma. Il concetto di presenza trova punti in comune con le sperimentazioni che andremo ad esporre nell’ambito della ricezione neurologica della danza: uno di questi punti è l’empatia. La danza vissuta come *abitazione* di un corpo, che si disfa della propria presenza e fa parlare al corpo un’altra lingua. Sempre Nancy chiude l’intervista dicendo: «[Il corpo] Non sa nulla di ciò che gli accade. Ciò gli proviene da dentro

¹⁵ Martin Époque e Denise Poulin, *La presenza del danzatore senza corpo*, trad. a cura di Enrico Pitozzi in «Culture Teatrali», *On Presence* cit., n°21 annuario 2011, ed. I quaderni del battello ebbro, Bologna, p. 93.

¹⁶ Maria Eugenia Garcia Sottile e Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, trad. a cura di Enrico Pitozzi, «Culture Teatrali», *On Presence* cit., p. 12.

come se questo fosse più lontano del fuori: questa [lingua] risuona nello sguardo e nel corpo dello spettatore».¹⁷

Danza e brain imaging: risultati sperimentali significativi

A partire dalla scoperta, nel 1991, del meccanismo dei neuroni specchio da parte di Giacomo Rizzolatti e del suo team all'Università di Parma, hanno preso piede una serie di ricerche che hanno indagato questo meccanismo in riferimento alle arti performative.

Il passaggio tra questi studi di tipo ecologico alle applicazioni nell'ambito della performance, avvenne all'inizio degli anni Duemila con il gruppo di Beatriz – Calvo-Merino: Uno dei loro primi esperimenti fu quello del 2005, *Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers*.¹⁸

Il team di scienziati era formato da B. Calvo-Merino, D.E. Glaser, J. Grezes, R.E. Passingham e P. Haggard e utilizzava la tecnica della fMRI (*Functional Magnetic Resonance Imaging*). L'esperimento consisteva nella presentazione di video di danza classica e di capoeira a danzatori dell'una e dell'altra disciplina e a soggetti di controllo che non praticavano né una né l'altra. Calvo-Merino e colleghi hanno verificato una maggiore attivazione dei neuroni nella corteccia premotoria dei ballerini di danza classica alla presentazione del video di danza classica e dei danzatori di capoeira quando veniva presentato il video di capoeira. Nel caso della visione dei video da parte dei soggetti di controllo, anch'essi mostravano attivazioni, ma di entità decisamente inferiore.

Nel 2008 Calvo-Merino con P. Haggard, D. L. Glaser e C. Jola, studiosa di danza, iniziano una ricerca dal titolo *Towards a sensorimotor aesthetics of performing arts*¹⁹, studio neuro-scientifico sulle arti performative. Occorre precisare che gli studi precedenti, nei quali si affrontava la questione della valutazione estetica, erano principalmente sulla visione di dipinti e sull'ascolto di musica mentre le arti dello spettacolo, quali la danza, erano stati meno studiati. Il cuore di questo esperimento è il mettere al centro della ricerca lo spettatore: sei soggetti senza esperienza performativa hanno assistito ad azioni di danza in fMRI, e successivamente hanno dovuto valutare ogni movimento all'interno di un *range* di valutazioni estetiche: «We investigated brain areas whose activity during passive viewing of dance stimuli was related to later, independent aesthetic evaluation of the same stimuli».²⁰

¹⁷ Ivi, p. 14.

¹⁸ Beatriz Calvo Merino, D. Glaser, J. Grezes, R. Passingham, P. Haggard (2005) *Action observation and acquired motor skills: an FMRI study with expert dancers* cit., pp. 1243-1249.

¹⁹ B. Calvo-Merino, Corinne Jola, Glaser DE, Haggard P., *Towards a sensorimotor aesthetics of performing art*, Cit., pp. 911-922.

²⁰ *Ibid.*

Nel 2011 Corinne Jola, Frank E. Pollick, Marie-Helene Grosbras condussero un esperimento su questa linea – *Arousal decrease in Sleeping Beauty: audiences neurophysiological correlates to watching a narrative dance performance of two-and-a-half hours*²¹ - in cui vennero create le condizioni coerenti a una visione di un intero spettacolo in un setting scientifico. Lo spettatore vedeva la prova generale di *The Sleeping Beauty* al Theatre Royal di Glasgow. Venne scelta per ragioni di trasportabilità della strumentazione, l'analisi TMS (Stimolazione Magnetica Transcranica), ovvero una tecnica non invasiva di stimolazione elettromagnetica del tessuto cerebrale. Mediante questa tecnica, è possibile studiare il funzionamento dei circuiti e delle connessioni neuronali all'interno del cervello, provocando uno squilibrio piuttosto ridotto e transitorio, rivelando le attivazioni corticospinali e l'attività muscolare dello spettatore.

Nel 2012, sempre Corinne Jola pubblicò *Motor stimulation without motor expertise: enhanced corticospinal excitability in visually experienced dance spectators*:²² questa ricerca, realizzata con la TMS, si avvicina, per le modalità e i parametri con cui è stata condotta, a quella di cui si discuterà in questo saggio: un numero consistente di soggetti (32) vedono dal vivo tre piccole partiture da cinque minuti, realizzate da una danzatrice classica, da una danzatrice indiana e da un'attrice. Spettatore e *performer* condividevano la sala di danza nello stesso tempo. Gli spettatori non avevano esperienze dal punto di vista della prassi ed erano divisi in tre gruppi: due gruppi di esperti in una tipologia di danza e uno con poca esperienza come spettatore. L'esperimento ha dimostrato che lo spettatore, anche in assenza di un'esperienza in quello stile di danza, aveva un'attivazione neuronale corticospinale maggiore nel caso in cui conoscesse, almeno visivamente, quella disciplina. Si è quindi notata una stimolazione muscolare per ciò di cui ha avuto esperienza visiva e questa abilità empatica aumenta la risonanza motoria del soggetto spettatore.

Danza in fMRI

La problematica sostanziale di questo genere di studi orbita attorno al fatto che l'esperienza dello spettatore di un evento performativo, al momento attuale, non può essere riprodotta in condizioni di laboratorio. L'esperienza teatrale è differente da qualsiasi altro tipo di esperienza del quotidiano e coinvolge lo spettatore in modo completamente diverso rispetto ad altre esperienze di visione non contemporanee, non dal vivo, dove quello che viene recitato o danzato non avviene nello stesso

²¹ Corinne Jola, Frank E. Pollick, Marie-Helene Grosbras, *Arousal decrease in Sleeping Beauty: audiences neurophysiological correlates to watching a narrative dance performance of two-and-a-half hours*, in «Dance Research», 9, 2, 2011, pp. 378-403.

²² Corinne Jola, Ali Abedian-Amiri, A. Kuppaswamy A., Pollick Frank E., Grosbras Marie-Helene, in «*PLoS ONE*», 7, 3, March 2012.

tempo e luogo dello spettatore: ovvero il teatro è un'esperienza diversa da quella di visione video, tv o cinematografica, proprio per la particolarità dell'essere irripetibile e unica. In altre parole vi è una «frattura che si viene a creare con l'invenzione del cinema, tra spettacolo dal vivo e spettacolo tecnicamente (ri)prodotto».²³ Il problema metodologico dell'esaminare lo spettatore in risonanza magnetica per capire le diverse zone di attivazione cerebrale durante la visione video di uno spettacolo teatrale ha investito anche questo studio, arginando il campo d'indagine per evitare l'errore metodologico o l'adozione di protocolli di dubbia efficacia. Nei paragrafi precedenti abbiamo però considerato l'efficacia della *presenza* del *performer* agli occhi dello spettatore anche attraverso il video. Nella consapevolezza dei limiti dati dalle caratteristiche dell'fMRI, si è rilevata l'impossibilità di studiare l'evento performativo in uno stato "ecologico", ovvero in una situazione di presenza fisica in cui il soggetto non sia condizionato dal contesto sperimentale o dalla visione in video della danza.

Questa considerazione delle problematiche ha comunque portato a scartare tutte le possibilità che andavano a riproporre spettacoli di arti performative registrati in video, che non potevano riprodurre la condizione del "qui e ora" nello spettatore, che verosimilmente avrebbe avuto risposte di attivazione diverse da quelle provate durante lo spettacolo dal vivo. Si è escluso lo studio di attivazioni durante la visione di spettacoli 3D e ci si è indirizzati verso un tipo di ricerca che non esclude il limite ma lo affronta sulla base di un'ottica diversa, analizzando la differenza fra l'attivazione dello spettatore a livello cerebrale davanti alla visione (di materiale video) di un corpo intero che si muove e l'attivazione davanti ad un particolare fisico dello stesso corpo che esegue il medesimo movimento. La ricerca dunque si è diretta inizialmente verso lo studio della differenza percettiva fra l'intero e la parte, l'effetto dei movimenti e non la totalità dello spettacolo, non trascurando il limite del dover lavorare (con la risonanza magnetica 3Tesla) con materiale registrato. L'intento di questo esperimento è quello nell'indagare le tracce che lo spettatore attiva a livello cerebrale durante la visione, in un primo caso, di un movimento eseguito dal corpo intero dell'attore e, in un secondo caso, da un dettaglio dello stesso corpo, prendendo atto dell'impossibilità di poter riprodurre in contesti sperimentali immersione e presenza, ovvero le condizioni ecologiche della realtà.

3.3 Procedura sperimentale – Introduzione e ipotesi di ricerca

Presso il laboratorio multimediale CinEduMedia dell'Università di Torino è stato girato il video da far visionare in risonanza magnetica ai volontari con la collaborazione di un danzatore professionista. Sono stati individuati dodici movimenti di

²³ Fabrizio Deriu, *Performático, teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012, p. 176.

danza accademica, dodici di danza contemporanea e dodici movimenti di controllo, ovvero movimenti casuali che non fanno parte della pratica coreutica. Per tutti i movimenti è stata scelta una parte del corpo su cui puntare il dettaglio. Per i movimenti di controllo sono stati usati movimenti quotidiani (a titolo esemplificativo, un gesto di saluto oppure un passo). Ciascun movimento è stato ripreso con due telecamere, una riprendeva il corpo intero e l'altra il dettaglio, scelto di volta in volta in base alla parte del corpo che si muove in modo più significativo. Lo sfondo era neutro, in *chroma key* e il volto del danzatore veniva offuscato per evitare un giudizio di tipo estetico/espressivo o un'identificazione precisa. La luce nel video era perpendicolare per non creare effetti di ombre. La definizione del video era HDV e il tempo per ogni movimento era di tre secondi, durata stabilita per avere una condizione ottimale di acquisizione dei dati.

Nel video montato è stata collocata, fra la proiezione di un movimento e l'altro, una *croce di fissazione*, e i soggetti che vedevano il video in fMRI sono stati sottoposti dopo ogni singolo frammento di video alla domanda «Quanto è difficile da eseguire?», con possibilità di risposta, su una pulsantiera digitale, da 1 a 4, per valutare la concentrazione nella visione.

La sperimentazione, che si è svolta presso il Centro di Neuroradiologia 3 Tesla – Ospedale San Giovanni Battista di Torino, è stata così suddivisa:

- Esperimento pilota comportamentale in fMRI con 4 soggetti danzatori e 4 soggetti non danzatori, destrimani (valutazione realizzata tramite Test di Edinburgh).

Criteri di selezione: I danzatori sono stati selezionati in base all'esperienza pregressa nella pratica della danza (superiore ai 10 anni), alla tipologia di formazione e all'attività professionale e non amatoriale.

- Esperimento in fMRI: 20 danzatori professionisti + 20 soggetti di controllo, a cui poi verrà sottoposto un questionario “Interpersonal Reactivity Index” (IRI), un test in cui si cerca di stabilire dei confini alla capacità di *empatizzazione* di un individuo nei suoi diversi aspetti.

A tutti i soggetti sono state poste delle domande post-esperimento:

- I movimenti ti sono risultati tutti chiari?
- Hai avuto un tempo sufficiente per darne un giudizio con la pulsantiera?
- Su quali parametri hai basato il tuo giudizio? Hai immaginato qualcosa nel pensare a quel movimento?
- Hai avuto una percezione delle difficoltà dei movimenti e delle parti del corpo?

Esponendo, durante la risonanza magnetica funzionale, quaranta soggetti alla visione di passi di danza appartenenti rispettivamente al vocabolario accademico e a quello contemporaneo, si è cercato di capire quali fossero le aree cerebrali maggiormente coinvolte in danzatori professionisti e in soggetti privi di formazione e pratica della danza. Ciascun soggetto è stato sottoposto a una sequenza funzionale di risonanza magnetica e sono state condotte per ciascun partecipante due sequenze

funzionali di risonanza magnetica. Il tempo dell'esperienza in totale per ciascun soggetto era di 45 minuti: dopo la fase pilota è stato ridotto a una sola sequenza per un totale di 30 minuti, non avendo rilevato una sostanziale differenza nella riduzione a una sequenza.

Dopo la prima fase "pilota", non si sono rilevate concrete differenze di attivazione tra la visione di un corpo intero di un movimento e la visione di una sua parte: per questa ragione nel proseguimento dell'esperienza sono stati visionati solo i movimenti a corpo intero.

Gli obiettivi di questa ricerca seguono principalmente due tracce: la prima presenta un'indagine sui processi cognitivi e neuronali che vengono innescati nell'osservazione della danza, dal punto di vista di soggetti che praticano la danza a livello professionale o semi-professionale e da soggetti che non conoscono questo vocabolario.

Una seconda strada percorsa indaga se vi sia un'effettiva differenza fra la visione di passi di danza presi dal vocabolario accademico e sequenze invece più collocabili nell'universo della danza "contemporanea".



Fig. 1. Esempio di inquadratura larga con movimento associabile alla danza contemporanea



Fig. 2. Esempio di inquadratura di dettaglio di un movimento associabile alla danza contemporanea



Fig. 3. Esempi di inquadratura larga - movimenti quotidiani

Fig. 4. Esempi di inquadratura larga - movimenti di danza accad.

Risultati dell'esperienza pilota

I risultati dell'esperienza appena riportato hanno indicato che nei danzatori si verifica, oltre alle attivazioni rilevate negli altri esperimenti, anche un'attivazione dell'area somato-sensoriale primaria (S1). Quest'area è deputata all'attività di localizzazione dello stimolo periferico e della proprioccezione: capacità quest'ultima, che risulta particolarmente importante nella nostra ricerca in quanto i danzatori dimostrano un maggiore consapevolezza del corpo e della sua presenza nello spazio rispetto ad altri corpi o oggetti. La corteccia somato-sensoriale è in stretta connessione con il sistema motorio, il cui coinvolgimento è già stato trattato dal gruppo di Calvo Merino nel 2005.

The network of motor areas involved in preparation and execution of action was also activated observation of actions. Crucially this activation was stronger when the subjects had the specific motor representation for the action they observed. Therefore, the parietal and premotor cortex mirror system does not respond simply to visual kinematics of body movement, but transforms visual inputs into the specific motor capabilities of the observer.²⁴

Ciò che è stato individuato ha dei precedenti in altri due esperimenti: seppur con una procedura sperimentale differente e con una stimolazione percettiva di tipo tattile, i nostri risultati sono simili a quelli riscontrati sia nell'entità delle attivazioni che nelle aree interessate. Nella prima, *Seeing Touch in the Somatosensory Cortex: a TMS Study of the Visual Perception of Touch*, i partecipanti, soggetti a stimolazione trans-cranica (rTMS) hanno distinto due diversi *tasks* visivi e la possibilità di fruire di stimoli sensoriali tattili e di avvicinamento: uno con un dito che tocca una mano (*Touch task*) e uno in cui il dito non tocca la mano, ma vi si avvicina soltanto (*Non-touch task*). Durante entrambi questi compiti, si sono verificati i coinvolgimenti delle aree della corteccia somato-sensoriale S1 e S2, evidenziando l'attivazione di quest'area a cui si attribuisce un allargamento dell'attività *mirror*.

Beyond the evidence for a crossmodal role of SI, imaging studies have also showed that SI might have mirror proprieties. Action observation and execution increases neural activity in both motor and somatosensory areas.²⁵

In questa area convergono quindi proprietà somato-sensoriali e visuali, e in particolar modo l'area S1 è coinvolta nell'esperienza della tattilità, e implica un processo di visualizzazione del corpo nella sua parte "toccata". Viene denominato nell'esperimento come *visuo-tactile mirroring mechanism of S1*, e comporta così una risonanza nell'esperienza della persona che viene toccata.

Il secondo esperimento, che come il precedente prevedeva una stimolazione tattile, è *Somatosensory activations during the observation of touch and a case of vision-touch synaesthesia*: un soggetto femminile osserva un'altra persona che viene toccata in un punto, e questo evento viene registrato come uno stimolo tattile nella stessa parte del corpo del soggetto. In questo articolo il punto focale è l'esperienza sinestetica del soggetto, che indica una iperattività dell'area somato-sensoriale in questione. Viene definita sinestesia una contaminazione sensoriale, quel fenomeno sensoriale- percettivo in cui due sensi, percepiti dal soggetto come

²⁴ B. Calvo Merino, *Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers*, *Cerebral Cortex*, August 2005; 15:1243-1248.

²⁵ Nadia Bolognini, Angela Rossetti, Angelo Maravita, Carlo Miniussi, *Seeing Touch in the Somatosensory Cortex: ATMS Study of the Visual Perception of Touch*, *«Human Brain»*, 2011. p. 9.

distinti, si manifestano contemporaneamente seppur in condizioni in cui un solo canale sensoriale è stimolato: ad esempio, all'ascolto di un suono, i soggetti con sinestesia possono vedere anche dei colori prodotti dallo stesso suono: «...is a condition in which stimulation in one modality results in simultaneous subjective experience of sensation in another modality».²⁶ In questo fenomeno risulta protagonista la S1, quindi, in questo caso, si può parlare di *see as touch*, ovvero gli individui provano la stessa sensazione che un'altra persona ha provato al contatto.

However, one possibility is that the somatosensory activity to the observation of touch observed in our study merely represents tactile imagery. There is neuroimaging evidence that SI and SII are activated by anticipation of touch in the absence of any tactile stimulation (Carlsson et al., 2000). On the other hand, the additional activation in premotor cortex suggests, at least in part, an involvement of the mirror system in this phenomenon.²⁷

Un ulteriore supporto a questi riscontri si trova all'interno della recentissima ricerca di Corinne Jola, focalizzata appunto sull'osservazione della danza contemporanea: *Neuronal bases of structural coherence in contemporary dance observation* (Corinne Jola, 2015). Questa ricerca, attraverso il *brain imaging*, cerca di mettere in luce le connessioni AON (Action Observation Network) cerebrali che si costituiscono durante la fruizione e interpretazione di sequenze coreografiche e conferma il ruolo dell'expertise motoria nell'ambito dell'analisi di brevi sequenze di danza.

Activity in this region increased with the increase in structural coherence of the observed dance. [...] The superior parietal region was not implicated by that study in the representation of language syntax (and is generally not considered a 'language' area). Indeed, there is no reason to think that kinesthesia is relevant to language syntax. In our ROI analysis based on Pallier et al.'s results for language syntax, we wanted then to find out to what extent activity in regions who showed sensitivity to size of the linguistic structure is also sensitive to dance structure.²⁸

Nella nostra esperienza sperimentale si è notato che il danzatore ha una *expertise* motoria tale che, alla visione di movimenti di danza, si manifesta anche a livello "tattile" con l'attivazione della corteccia somato-sensoriale. Si può dare a questa attivazione una caratterizzazione non solo motoria e confermare, per quanto riguarda l'area S1, l'attività di tipo *mirror* di cui sopra.

²⁶ Sarah-Jayne Blakemore, *Somatosensory activations during the observation of touch and a case of vision-touch synaesthesia*, «Brain» (2005), p. 128.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Asaf Bachrach, Corinne Jola, C., Christophe Pallier, *Neuronal bases of structural coherence in contemporary dance observation*. *Neuroimage* (2015), «Elsevier Neuroimage», p. 124.

Importante anche definire una delle funzioni dell'area S1, ovvero la propriocezione, evidentemente più sviluppata nei danzatori. La propriocezione è la capacità di percepire e riconoscere la posizione del proprio corpo nello spazio e lo stato di contrazione dei propri muscoli. Una parte dell'area S1 riceve informazioni di tipo propriocettivo dai fusi neuromuscolari e dagli organi tendinei del Golgi. Queste informazioni comprendono lo stato di tensione delle articolazioni e quindi informano il cervello dello stato in cui il corpo si trova.

Un aspetto altrettanto interessante che può essere approfondito in ulteriori ricerche è l'attivazione nei soggetti di controllo dell'area tegmentale ventrale (VTA). Questa è una delle aree appartenenti al circuito dopaminergico, in letteratura noto per essere correlato al piacere, alla motivazione, ricompensa e quindi assuefazione. In questo esperimento non era stato previsto un *task* legato alla misurazione del piacere durante la visione della danza, ma si è comunque potuto constatare che mentre i danzatori mostravano attivazioni maggiori nelle aree somato-sensoriali, i soggetti di controllo le mostravano nelle aree legate alla VTA. Questa differenza nel rapporto fra esperienza di danza e localizzazione delle attivazioni può essere terreno fertile per il proseguimento della ricerca verso altre direzioni.

L'esperimento – pilota qui esposto ha portato alla luce l'importanza nella scelta dei danzatori per quanto riguarda il tipo di formazione e la continuità nell'esperienza acquisita con il lavoro. Fin dal primo momento è emerso quanto sia forte la differenza di attivazione davanti a movimenti di danza accademica nei confronti di soggetti di esperienza più “contemporanea” in questo gruppo, mentre minore è la differenza nel caso contrario, con una più evidente attivazione davanti a passi familiari (es: la *pirouette* o un *salto di batterie*). L'ordine delle immagini permette sia ai danzatori sia ai soggetti di controllo di collegare le parti di dettaglio al movimento eseguito dal corpo intero.

Le ipotesi avanzate per chiarire la notevole attivazione delle aree nel caso di visione di danza accademica e minore nel caso delle altre sequenze sono diverse:

- La danza accademica risponde a codici e tecniche riconoscibili, soprattutto nella cultura occidentale: i suoi passi sono facilmente assimilabili e riconoscibili. Soprattutto nelle sue parti più virtuosistiche infatti, si nota una maggiore attivazione.

- La danza contemporanea risponde a un rapporto complesso con lo spazio e il tempo. Il linguaggio di un corpo che esce dalle tecniche conosciute può essere riconoscibile e connettersi empaticamente con lo spettatore se questo risponde a due presupposti: la visione di una consistente sequenza di movimento connessa in una drammaturgia, che esige un *tempo* e uno *spazio* da esplorare per essere compresa, e una forte preparazione.

- Si potrebbe ipotizzare la percezione del movimento accademico come immediatamente riconoscibile all'interno di un codice – quello della danza classica – di tipo culturale.

L'evidenza di queste attivazioni e soprattutto la loro dislocazione ci fanno riflettere su quanto sia importante ritornare al discorso sul coinvolgimento dello spettatore sul piano *fisico*. Non parliamo di un individuo deputato solo all'osservazione, ma ad un vero e proprio ruolo inconsapevole di *partecipazione* a quello che avviene sul palcoscenico.

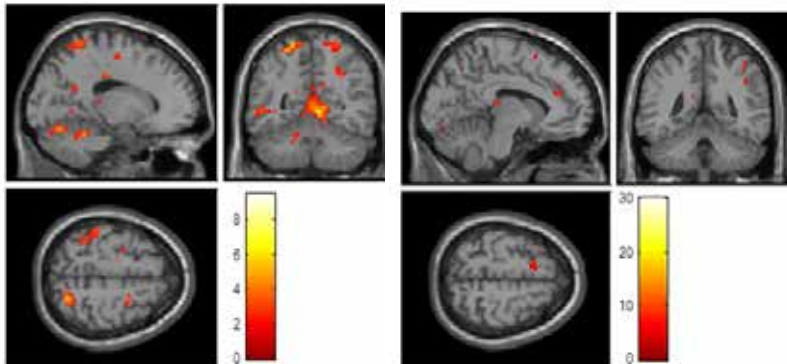
Questo aspetto è comprovato anche da ricerche simili a quella esposta:

While not all dance is performed for a large audience (such as participatory folk dances or social dancing in a nightclub), dance as performing art implies the role or involvement of spectators. The neurocognitive mechanism stimulated by watching movement in general have been widely studied [...]. Evidence from these studies suggests that when observing action, we internally simulate the observed movement using similar brain regions used to execute the movement with our own body.²⁹

Questo primo esperimento è stato il bando di prova su cui si è verificata l'efficacia dei criteri adottati e dei *task* utilizzati per la sperimentazione. Uno degli obiettivi preposti consiste nel proseguire in questo ambito di indagine con soggetti di controllo che possano essere esaminati sempre in fMRI e dopo aver sperimentato, tramite una pratica laboratoriale, alcune sequenze di danza, e comprendere quali cambiamenti sono avvenuti negli stessi soggetti.

DANZATORI e SOGGETTI DI CONTROLLO

Contemporaneo largo VS movimento di controllo largo



²⁹ Bettina Blasing, Beatrix Calvo-Merino, Emily S. Cross, Corinne Jola, Juliane Honisch, Catherine J. Stevens, *Neurocognitive Control, in Dance Perception and Performance*, in «Acta Psychol (Amst)», 2012, p. 139.

Fig. 5 e 6. Immagini delle attivazione delle aree cerebrali coinvolte durante l'osservazione dei video nel campione di danzatori e non danzatori, il cerchio azzurro indica l'attivazione dell'area somatosensoriale sinistra solo nel campione dei danzatori

Sviluppi coreologici e studi sul corpo – Risultati e procedure

«Se è vero dunque che io ho coscienza del mio corpo mediante il mondo, è anche vero, per la stessa ragione, che il mio corpo è il perno del mondo».³⁰

A oggi la scienza è in grado di aprire uno spiraglio conoscitivo nelle questioni che la danza si è posta per diverso tempo: quanto i fenomeni e i processi che dipendono dai comportamenti umani, nella condizione di attore e spettatore, possono essere osservati attraverso le attivazioni *mirror*? Le scienze cognitive chiarificano quello che per le arti performative è già implicito nell'esperienza condivisa del teatro, ovvero che la percezione del movimento non accade solo nel nostro cervello, ma coinvolge tutto il nostro sistema neuro-motorio.

Gabriele Sofia spiega molto chiaramente questo concetto:

L'attore, in scena, non usa le sue *routines* neuromotorie abituali ma deve svilupparne altre, delle tecniche del "corpo teatrale". Questo per una ragione molto semplice: ogni azione compiuta deve, in un modo o nell'altro, fare i conti con lo sguardo dello spettatore, la cui semplice presenza ne compromette ineluttabilmente la spontaneità. Per questo, l'attore è costretto a sviluppare delle altre tecniche, che le ricerche di antropologia teatrale hanno definito come "tecniche extra-quotidiane". Il modo con cui queste tecniche risuonano – tramite (ma non solo) il sistema dei neuroni-specchio – nel corpo-mente dello spettatore crea un'esperienza differente dalle esperienze quotidiane, un'esperienza performativa dello spettatore.³¹

Le neuroscienze, applicate al campo dell'arte coreutica, lavorano su due livelli: quello neurologico, che apre delle possibilità nell'orizzonte degli studi sul cervello e sull'apprendimento del movimento, e quello degli Studi di Danza, che creano un ponte con approcci più analitici e sperimentali rispetto a quelli conosciuti nei decenni precedenti.

Rimangono aperte molte ipotesi sui possibili risultati a cui queste ricerche porteranno: pare interessante ritornare a riflettere sul pensiero di Merleau-Ponty relativamente alla percezione e all'esperienza con il corpo. Per il filosofo esistenzialista la percezione, infatti, in quanto connessa alla corporeità e non riducibile a coscienza pura, attesta che il rapporto con il mondo si costruisce con il corpo, la cui dimensione fondamentale si trova attraverso la percezione: si abbandona il

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2009, p. 130.

³¹ Gabriele Sofia, *L'esperienza dello spettatore: quando il cervello non basta*, «Hystrio», 3, luglio/settembre 2015, pp. 46-47.

dualismo anima–corpo a favore di una visione più vasta di questo rapporto come campo intersoggettivo. La corporeità in Merleau-Ponty diventa punto di partenza di ogni riflessione: non esiste un concetto che possa essere formulato a prescindere dalla corporeità. Se il linguaggio Danza si definisce nel suo essere portatore di significati tramite il corpo come latore di segno e senso, viene in questa pratica espresso il concetto di Merleau-Ponty per cui un segno è quella parte visibile, trama e tessuto del non visibile di cui noi percepiamo il significato. La nostra mente è in grado quindi di percepire, attraverso fasce muscolari, l'attività *mirror* e il midollo spinale, il movimento, e di codificarlo a seconda di quanto noi abbiamo percepito e fatto esperienza nella nostra vita. Un corpo vissuto come insieme di percezione e movimento, che dispone di sé stesso per percepire l'altro. Reinterpretando Husserl nelle sue *Meditazioni Cartesiane* (1931), il corpo vissuto (*Leib*) coincide con l'oggetto-corpo (*Körper*) è visto come un'unità di percezione e movimento di cui io dispongo per agire nel mondo.

Il corpo al centro

Il precursore della centralità del corpo e della sua capacità di apprendimento del movimento si può trovare nella figura di Rudolph Von Laban, acuto osservatore dei fenomeni motori. Laban ha posto il corpo al centro della struttura dell'icosaedro e ha frammentato parti e possibilità di movimento per analizzare i flussi di energia e le dinamiche del corpo. In accordo con Laban, la danza trova fondamento nella scienza per un suo più autentico risveglio. Nell'introduzione italiana a *L'arte del movimento*, Eugenia Casini Ropa espone l'operato di Laban:

Come altri grandi ricercatori di inizio secolo [...] Laban cerca i principi dell'azione scenica come azione reale e pienamente organica, esaltata dalla consapevolezza del processo che la genera. Come Stanislavskij, la sua visione è psicofisica e non può prescindere alla base dall'analisi delle motivazioni interiori; come Mejerchol'd il movimento è primario ed è la materia prima del lavoro scenico di qualunque *performer*. Ma Laban abbraccia in un'unica visione tanto l'idea naturalistica, mimetica, dell'azione teatrale, rappresentata per lui dall'arte drammatica e dal mimo, quanto quella astratta, simbolica, stilizzata più propria della danza. Il segreto di questa conciliazione risiede proprio nella qualità metacinetica del movimento, che possiede di per sé e comunque gli elementi dinamici della propria significazione ed è in grado di trasmetterli cinestesicamente.³²

³² Eugenia Casini Ropa, Introduzione, in Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, Macerata, Esphemeria, 2014 pp. II - III

Ad oggi la ricerca neuroscientifica è in grado di offrire una cornice epistemologica alle formulazioni pragmatiche di Laban, donandoci una base ontogenetica di processi, chiaramente non solo culturali.

Non possiamo negare la lucida conclusione di Laban a proposito del movimento in termini meccanici, consapevole della questione della trasmissione emozionale attraverso i movimenti che oggi possiamo analizzare con gli strumenti delle neuroscienze:

La danza, intesa come totale immersione nel flusso di movimento, ci mette in contatto più profondamente con un medium che guida e pervade ogni nostra attività. Quindi è evidente che il valore educativo della danza è dovuto in parte all'universalità con cui il flusso di movimento è usato nella nostra vita, e in parte all'atto di totale immersione nel mezzo stesso della danza, il flusso di movimento. [...] Tutti noi crediamo di osservare le azioni degli altri con una accuratezza tale da poter comprendere e valutare le persone che osserviamo, ma in realtà siamo influenzati da fattori che ci distraggono da ciò che realmente vediamo. Idee preconcepite, pregiudizi, una immaginazione troppo fervida o una censura affrettata, tutto ciò offusca gli unici dati che abbiamo: il movimento di una persona così come viene eseguito senza riferimento ai suoi esiti, siano essi stessi produttivi, distruttivi o comunicativi.³³

Con le parole di Rudolf Benesh, la Coreologia può essere definita come «The aesthetic and scientific study of every form of human movement through the movement notation».³⁴ Supponendo che lo studio del movimento sia sensibilmente connesso alla dinamica del danzatore nello spazio, Laban integra la coreologia alla visione scientifica: ovvero si assiste alla costruzione di un sistema di analisi e descrizione della danza, che sintetizza le informazioni date dal corpo in movimento, in relazione allo spazio e agli altri elementi. Pur essendo lontani ancora da una sperimentazione propriamente scientifica, le modalità di osservazione e di rilevazione del movimento sono estremamente simili.

I territori aperti da questo tipo di studi sono numerosi, sia da un punto di vista medico sia da quello performativo, e questa pratica è dimostrata dalla collaborazione fra la “ex” compagnia di William Forsythe e la *Motion Bank*,³⁵ con la loro

³³ Eugenia Casini Ropa, Introduzione, in Rudolf Laban, *La danza moderna educativa* cit., pp. 64-65.

³⁴ Joan Benesh and Rudolph Benesh, *An Introduction to Benesh Dance notation*, A. & C. Black, London 1956.

³⁵ *Frontiers in Human Neuroscience*, 8:812, 2014. Per ulteriori approfondimenti Elizabeth Waterhouse, Riley Watts, Bettina Blasing, *Doing Duo – a Case Study of Entrainment in William Forsythe’s Choreography “Duo.”* *Front. Hum. Neurosci.* 8:812 (2014), DOI: 10.3389/fnhum.2014.00812. Per ulteriori approfondimenti sulla *Motion Bank* si raccomanda Letizia Gioia Monda, *Choreographic Bodies. L’esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Roma, Audino editore, 2016.

ricerca sull'*entrainment* e i processi di apprendimento della coreografia. Una interessante piattaforma – su cui si trovano interventi anche di grandi nomi come Deborah Hay – che raccoglie le ultime ricerche in ambito coreografico e le relazioni fra danza e neuroscienze. Sostenuto dalla Berlin School of Mind and Brain at Humboldt University, The Max Planck Institute of Brain Research di Francoforte, e il supporto economico della Fondazione Volkswagen, il progetto ha visto il riunirsi di un gruppo di ricercatori formato da scienziati, antropologi, studiosi di teatro, drammaturghi, danzatori e coreografi, dal nome *Dance Engaging Science*.

Emily Cross, psicologa, indaga sui processi con cui si apprendono più movimenti confrontando la pratica fisica e l'osservazione, e cerca di rispondere ad alcune ipotesi osservando il comportamento degli esseri umani e misurando l'attività cerebrale attraverso la risonanza magnetica funzionale: in questo caso, il processo di apprendimento che i danzatori attivano nella composizione.

Applicazioni della ricerca

L'esperimento che è stato appena esposto, nelle sue implicazioni all'interno del panorama degli studi sullo spettacolo, è solo il "pilota" di una più vasta sperimentazione - fatta con 40 soggetti fra danzatori e non danzatori - le cui analisi sono in corso di realizzazione. La ricerca è in fase di conclusione grazie alla collaborazione con il NIT (Neuroscience Institute of Turin), i cui obiettivi sono essenzialmente tre:

- definire una "antropologia dello spettatore": comprendere le dinamiche che si attivano nella visione della danza.
- delineare uno studio sulla figura di Rudolf Von Laban, in parallelo a quelli già realizzati a grandi maestri del teatro come Stanislavski e Grotowski, nel suo approccio scientifico al movimento.
- aprire nuove ipotesi di ricerca sull'influenza della danza nelle aree cerebrali somatiche.

In diversi poli di ricerca europei gli studi neuro-scientifici sulla *performance* stanno delineando una nuova figura di ricercatore che riesce ad unire, essendo a ponte fra la pratica e la teorizzazione, due dimensioni di ricerca da sempre considerate ben lontane fra di loro: sia il teatro che gli studi cognitivi si occupano di essere umano, di apprendimento e di relazioni, ed è questo il nodo fondamentale del fiorire di questo tipo di ricerca.

Quest'ultima affermazione trova conferma in una mostra di Jan Fabre, esposta nel 2014 al Magazzino d'Arte Moderna di Roma, dal titolo *Do we feel With Our Brain and think with our heart?*. Regista e coreografo belga, Fabre colloca la sua opera in un rapporto continuo fra corpo e spettatore, in cui troviamo spunti importanti nati dall'incontro fra il teatro e la scienza. La mostra è composta da alcune sue sculture: grovigli di vene, arterie e curve che danno forma al cervello, i

Thinking models, in cui sono stati inseriti elementi simbolici della poetica di Fabre e associati ad oggetti, frutta e cibo utilizzati negli esperimenti di Rizzolatti. Oltre a questo, il nucleo della mostra è il confronto – in video – fra il regista e Giacomo Rizzolatti: essi sono collegati ognuno ad elettrodi utilizzati negli esperimenti sui primati, e connessi a cuffie pre-cablate. In questo dialogo surreale, sono affrontate alcune tematiche cruciali della creazione artistica – vengono esplorati l’imitazione, l’empatia, lo stato emotivo e cognitivo.

In un'intervista di Lorenzo Taiuti su «Artribune», Fabre risponde:

Per me il cervello è una specie di globo, un universo, un bozzolo; io sento la bellezza del cervello e Rizzolatti osserva le sue meravigliose funzioni. Per lui i neuroni producono una sorta di musica. I neuroni specchio sono responsabili dell’integrazione senso-motoria della percezione e dell’azione. Questa scoperta ha rivoluzionato la concezione dei meccanismi neurali che generano la socialità e l’empatia.³⁶

³⁶ Lorenzo Taiuti, *Di arte e neuroni specchio. Cinque domande a Jan Fabre*, «Artribune», 17 dicembre 2014: <www.artribune.com/attualita/2014/12/di-arte-e-neuroni-specchio-cinque-domande-a-jan-fabre/> (24/06/2017).

Il corpo mediatizzato

Corpo e personaggio nel teatro intermediale

Antonio Pizzo

1. *Gli esordi*

Nella concezione contemporanea di spettacolo, a partire dagli anni Ottanta, l'avvento delle tecnologie digitali ha portato in evidenza il rapporto tra corpo reale e corpo mediale. Il dibattito si è mantenuto su due cardini principali (e interconnessi): da un lato la nozione di presenza dal vivo del performer come principio primo dell'arte teatrale, e dall'altro la possibilità di arricchire il binomio spazio/performer con la riproduzione di immagini in movimento. Sebbene si tratti di temi messi in evidenza negli ultimi decenni, è chiaro che siano stati problematizzati da circa un secolo. La nozione di presenza del performer si era imposta con forza già con le Avanguardie e in particolare con Artaud, così come l'utilizzo di proiezioni in eventi dal vivo risale ai primi tentativi d'introduzione del film in scena.

Questo rapporto con lo spettacolo del Novecento è stato rappresentato sostanzialmente in due modi. Steve Dixon, nel 2007, sebbene (e come molti altri) non mancasse di citare Artaud e i predecessori, poneva l'accento sugli elementi di novità e discontinuità.¹ Nello stesso anno Greg Giesekam preferiva invece marcare la linea di continuità, e denunciava una sorta di "amnesia storica" che obliterava l'uso del film a teatro nei primi anni del secolo.² Anche Gwendolyn Waltz nel 2006 aveva notato come i primissimi esperimenti di teatro multimediale non trovasse spazio nel discorso corrente, e rintracciava l'utilizzo di spettacolari scene con ambienti proiettati già sul finale dell'Ottocento.³

È indubbio che, negli esordi, il cinema ha incontrato il teatro soprattutto come una tecnica di allestimento. È probabile che nei primissimi casi le immagini fisse o in movimento entrassero a teatro innanzitutto come attrazione, secondo la fortu-

¹ Steve Dixon, *Digital Performance*, MIT Press, Cambridge 2007.

² Greg Giesekam, *Staging the Screen*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.

³ Gwendolyn Waltz, *Filmed Scenery on the Live Stage*, «Theatre Journal», 58, 4 (2006), pp. 547-73. Cfr. anche *Embracing Technology: A Primer of Early Multi-Media Performance*, in *La Decima Musa: il Cinema e le Altre Arti*, a cura di Leonardo Quaresima e Laura Vichi, Forum, Udine, 2001, pp. 543-560.

nata definizione di Gunning⁴; ma è certo che negli anni Venti, il rapporto è già più articolato. In questo senso, Giesekam ricorda non solo gli allestimenti di Piscator ma quelli di Eisenstein (*Anche il più furbo ci può cascare*, 1923).⁵ Piscator è un riferimento importante ma, ben inteso, non come scopritore dell'utilizzo del film a teatro, bensì come colui che l'ha introdotto secondo una competenza linguistica e non unicamente spettacolare. Nel suo caso infatti erano proprio alcune proprietà del nascente linguaggio cinematografico (il documento, l'oggettività filmica) ad essere utilizzate coscientemente all'interno della produzione teatrale: il cinema all'interno di un montaggio dinamico di elementi politicamente ispirato dalla dialettica marxista.⁶

Ma ciò che interessa più specificamente in questa sede è che, in quegli anni, e proprio in relazione alle messe in scena di Piscator, già si poneva la questione dei compiti dell'attore in relazione al nuovo media.⁷ Il regista notava che gli attori avrebbero dovuto aggiornare il proprio stile al nuovo impianto scenico; dovevano abituarsi alla "precisione della battuta in cui lo costringe il film", e quindi incorporarsi "nell'insieme della rappresentazione".⁸ Dal suo punto di vista era "ridicola l'asserzione che l'attore non può recitare davanti a un quadro cinematografico, perché la superficie piatta dello schermo contrasta con la sua recitazione plastica" perché, "l'uomo vivo si inserisce in un modo molto più vitale e interessante nel quadro vivo del film".⁹

A parte l'invasione dell'impianto scenografico, le questioni messe in campo da Piscator sono tre: la drammaturgia dello spettacolo in cui l'attore condivide l'azione con inserti filmici; l'ipotetico contrasto tra corpo fisico e la sua virtualizzazione nell'immagine; i problemi che il nuovo impianto poneva al ruolo drammatico. Molti decenni dopo, i primi due temi sono ancora rilevanti nel dibattito ma il terzo è stato sostituito da una riflessione sull'ontologia del corpo.¹⁰

⁴ Tom Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, «Wide Angle», 8, 3-4 (1986), pp. 63-70; cfr. anche Wanda Strauven (a cura di), *Cinema of Attraction Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

⁵ Per gli esordi di Eisenstein a teatro con il Proletkult si veda Ian Christie, Richard Taylor, *Eisenstein Rediscovered*, London, Routledge, New York, 1993.

⁶ Greg Giesekam, *Staging the Screen*, cit., p. 42. Giesekam naturalmente fa ampio riferimento agli scritti di Piscator (cfr. Erwin Piscator, *Il teatro politico*, Torino, Einaudi, 1976), ma riporta l'attenzione anche su un altro trattato in cui sono ampiamente discussi gli usi e le possibilità della proiezione cinematografica in spettacoli teatrali: Friedrich Kranich, *Buhntechnik der Gegenwart*, due volumi pubblicati da Oldenbourg nel 1929 e 33 in Germania. Sulla riflessione teorica e pratica intorno all'uso del film in scena cfr. Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1936, p. 181.

⁷ Greg Giesekam, *Staging the Screen*, cit., pp. 46-47.

⁸ Erwin Piscator, *Il teatro politico*, cit., pp. 158-159.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr., oltre il già citato saggio di Giesekam, almeno: Randall Packer e Ken Jordan, *Multimedia:*

2. La contaminazione linguistica

Nel 1966 “The Tulane Drama Review” dedicava un numero ai rapporti tra teatro e film e un articolo di Michael Kirby seguiva la linea di continuità per tracciare un breve resoconto storico.¹¹ Kirby, affascinato dalle possibilità che si aprivano per le arti visive e dinamiche, citava soprattutto il Bauhaus tra i precursori, suggerendo che, in quell’ultimo decennio, il dialogo tra codici del teatro e del cinema era avvenuto in un ambito spurio, più vicino alle arti visive, precursore della performance. È assente una esplicita interpretazione o motivazione sociologica circa l’invasione dei nuovi media a teatro; manca quella sorta di mantra che “giustifica” o “reclama” l’utilizzo dei media a teatro in quanto aggiornamento dell’esperienza del pubblico alle condizioni contemporanee. Eppure questa prospettiva è presente in molti studi degli ultimi tre decenni ed è rintracciabile anche agli inizi del Novecento. Non possiamo infatti negare che il motivo dell’aggiornamento delle arti all’esperienza contemporanea muovesse tutta l’avanguardia Futurista, e che se ne trovino tracce anche in Mejerchol’d quando nel 1930 propone una ‘cinematografizzazione’ del teatro per rispondere alle esigenze politiche e culturali del nuovo mondo socialista.¹²

Quel numero della rivista si poneva nel guado tra due modi di concepire il rapporto tra scena e film, e l’articolo di Kirby elaborava una relazione eminentemente linguistica e di codici. Era proprio il passaggio tra il film come elemento tecnologico, da utilizzare all’interno della pratica teatrale (e anche drammaturgica), e il media come sistema di comunicazione, da inserire come segno ulteriore all’interno dei codici della scena; un passaggio che si svilupperà proprio a partire dagli anni Sessanta, e che Giesekam ha descritto come la svolta dal multimediale all’intermediale.¹³ Inoltre Kirby si concentrava sui codici dell’evento scenico nella sua interezza e non sviluppava una riflessione sulla corporeità della scena e la virtualità dell’immagine eludendo di conseguenza la questione del ruolo dell’attore o la sua presenza/assenza.

L’attenzione dei codici è proprio la spina dorsale del contributo che Susan Sontag pubblica nel medesimo numero della rivista.¹⁴ Il confronto tra teatro e cinema, non è condotto (come accadeva negli anni Trenta e Quaranta con Kranich o Jones)¹⁵ sul

from Wagner to Virtual Reality, Norton, New York, London, 2002; Steve Dixon, *Multimedia Theatre 1911-1959*, in *Digital Performance*, cit., pp. 92-130.

¹¹ Michael Kirby, *The Uses of Film in the New Theatre*, «The Tulane Drama Review», 11, 1 (1966), pp. 49-61.

¹² Vsevolod Mejerchol’d, *The Reconstruction of the Theatre*, in *Meyerold on Theatre*, a cura di Edward Braun, London: Methuen, 1998, 336, 255. Cfr. anche Vsevolod Mejerchol’d, *Il teatro e il cinema*, in *La rivoluzione teatrale*, a cura di Donatella Gavrilovich, Editori Riuniti, Roma, 2001, p. 366 e p. 227.

¹³ Greg Giesekam, *Staging the Screen*, p. 9.

¹⁴ Susan Sontag, *Film and Theatre*, «The Tulane Drama Review», 11, 1 (1966), pp. 24-37.

¹⁵ F. Kranich, *Buhntechnik der Gegenwart*, Oldenbourg, Monaco e Berlino, vol. I 1929, vol. II 33;

crinale del possibile utilizzo del film come elemento della drammaturgia e messa in scena teatrale, ma come confronto tra due arti distinte. Ed emergono spunti che anticipano questioni dibattute decenni dopo. Innanzitutto confuta la differenza tra cinema in quanto testo e teatro in quanto evento perché irrilevante, almeno per quanto riguarda quella che anni dopo verrà definita *audience engagement*. In tutti i casi, dice Sontag, si tratta di rappresentazioni cognitive le cui caratteristiche non sono direttamente legate alla tecnica o modalità di produzione: “per quanto riguarda l’esperienza individuale non fa differenza se il film è identico in ogni proiezione mentre la performance teatrale è altamente mutevole”.¹⁶

L’accento posto sull’esperienza cognitiva del pubblico rende quasi irrilevante anche la questione della bidimensionalità del cinema e della tridimensionalità del teatro, che aveva già interessato Piscator ed era restata un tema ricorrente nella critica teatrale. Secondo Sontag le specificità riguardano la frammentarietà o l’organicità dello spazio.¹⁷ La differenza non risiede in una qualche essenza dello spazio rappresentato bensì nel modo in cui è organizzato: “il teatro utilizza lo spazio in modo continuo mentre il cinema, mediante il montaggio, accede a un uso alogico e discontinuo”.¹⁸ Ma, anche nel caso di Sontag, l’attore e il corpo non assumono un ruolo chiave e non sono problematizzati.

Dunque, nell’arco di sessant’anni, la relazione tra teatro e cinema nasce da un interesse scenotecnico, si sviluppa in funzione del fascino della modernità che il cinema portava con sé, per poi confluire in un più generale discorso sui media e la loro specificità e le possibili contaminazioni linguistiche, senza però sviluppare una teoria della presenza virtuale o del corpo sintetico.

3. *L’influenza post strutturalista*

Gieseckam ricorda che alle diverse richieste poste all’attore dal cinema e dalle sue nuove tecnologie è possibile aggiungere ulteriori richieste da parte della performance intermediale: “gli attori possono trovarsi a lavorare nello stesso momento con partner o ambienti reali e virtuali”; “la loro performance può essere inclusa in un complesso sistema di immagini, suoni e azioni” e “lo spazio in cui operano assume un carattere cinematografico”.¹⁹ Mentre la questione della recitazione per la macchina da presa è stata affrontata fin dagli esordi e continua a lasciare tracce

Robert E. Jones, *The Dramatic Imagination. Reflection and Speculation on the Art of the Theatre*, New York: Theatre Art Books, 1941.

¹⁶ Susan Sontag, *Film and Theatre*, cit., p. 31. Per questa autrice, come per altri in seguito, le virgolette indicano la sintetica traduzione di brani tratti direttamente dalle fonti.

¹⁷ Qui Sontag riprende alcune importanti intuizioni di Allardyce Nicoll, *Film and Theatre* cit., pp. 39-41.

¹⁸ Sontag Sontag, *Film and Theatre*, cit. p. 29.

¹⁹ Greg Gieseckam, *Staging the Screen*, cit., p. 14.

nella letteratura critica,²⁰ la questione di come le tecniche dell'attore teatrale siano influenzate dalla presenza del film o del video sono restate abbastanza in ombra. La situazione non cambiò nemmeno con la svolta performativa, tra gli anni Sessanta e Settanta, laddove all'uso scenotecnico della multimedialità si affiancava una riflessione sui codici dei diversi media.

Un punto di svolta possiamo riconoscerlo negli anni Ottanta quando gli studi post-strutturalisti e postmoderni hanno fatto da cassa di risonanza per la discussione del concetto di presenza. Naturalmente la nozione non appare improvvisamente in quegli anni, anzi era ampiamente discussa, tanto che a Nicoll, già negli anni Trenta, riteneva “impreciso e superficiale” considerare la presenza in carne ed ossa dell'attore come unico discrimine tra cinema e teatro.²¹ Ed è ubiqua in tutta la produzione teorica sull'attore, anche in Stanislavskij e tra i suoi allievi. Nel *Lavoro dell'attore su se stesso* si legge che “per avere il diritto di stare in scena bisogna che ci si senta la nostra presenza”,²² e Marija Knebel' ricorda che “la verità della presenza scenica dell'attore è il valore fondamentale del pensiero etico-estetico stanislavskiano”.²³

Ma è altrettanto chiaro che la nozione di presenza passa da valori quali verità o carisma a un preciso accento sulla corporeità con la diffusione degli strumenti di riproduzione.²⁴ Se per lungo tempo l'attore ‘in carne ed ossa’ era stato un discrimine tra teatro e cinema, già con il volgere degli anni Cinquanta alcune posizioni teoriche non riguardavano più il corpo organico bensì la capacità di produrre una specifica esperienza nel pubblico. Ad esempio, Bazin chiarisce che gli strumenti di riproduzione hanno reso più complessa la relazione tra le immagini e le loro controparti ‘reali’ in cui i termini di presenza e assenza non sono più binari ma rappresentano uno spettro in cui esistono possibilità intermedie. Nelle sue opinioni, rispetto al teatro, “ciò che il cinema perde in termini di testimonianza diretta, viene

²⁰ Si vedano per lo meno: Vsevolod Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Vision Press Limited, London, 1954; John Garfield, *Lecture on Film Acting*, «TDR», 28, 4 (1984), pp. 73–78; Mary Ellen O'Brien, *Film Acting: The Techniques and History of Acting for the Camera*, Arco, New York, 1983; James Naremore, *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley, 1988; Michael Caine e Maria Aitken, *Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making*, Applause Theatre Book, New York, 1990; Cristina Jandelli, *L'attore in primo piano*, Marsilio, Venezia, 2016.

²¹ Allardyce Nicoll, *Film and Theatre*, cit., p. 25.

²² Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Laterza, Bari, 1996, p. 348.

²³ Maria Knebel', *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, a cura di Alessio Bergamo, Ubulibri, Milano, 2009, p. 24

²⁴ Paul Auslander, *Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective*, «PAJ», 34, 3 (2012), pp. 3-11.

bilanciato dalla prossimità dell'inquadratura": il cinema e il teatro producono effetti di presenza anche se fanno leva su due prossimità differenti.²⁵

La questione assume altri caratteri con la svolta post-moderna.²⁶ Nel 1990 Roger Copeland poteva riassumere le diverse declinazioni della nozione (carisma, sincerità, autenticità, contatto fisico, reciprocità, tempo presente) ma soprattutto dichiarava una sorta di paternità morale a Derrida e Baudrillard.²⁷

L'intervento di Copeland intendeva problematizzare la nozione e rispondeva a quello di cinque anni prima di Elinor Fuchs che, sempre partendo da Derrida, definiva l'idealizzazione della presenza negli anni Sessanta (Beck e Malina, Schechner, Chaikin, Brook) quasi come "un'azione di retroguardia"²⁸ e puntava l'attenzione, invece, sulla generazione seguente (Wilson, Foreman e naturalmente The Wooster Group) i quali, "in un movimento parallelo alla decostruzione di linguaggio e scrittura fatta da Derrida, iniziavano a esporre la testualità normalmente occultata dietro il materiale fonocentrico della performance".²⁹ Fuchs descriveva una tendenza alla testualizzazione del fatto teatrale, intesa come esposizione dei materiali compositivi. L'affermazione di una pratica teatrale che manifestava una testualità nuova, un progetto di evento, in cui la scrittura emergeva smascherata e fuori dal parlato del personaggio (per esempio la voce separata dall'attore mediante i microfoni) ben si adattava all'imporsi del video che quindi avrebbe dovuto essere letto come una testualità ulteriore in cui l'azione era mostrata nella sua costruzione, nella sua compilazione e non come atto del presente. Nello specifico dei compiti dell'attore, l'agente era mostrato in disgiunzione dalle proprie azioni e, anzi, erano messe in luce le strategie compositive delle sue figurazioni.

A partire dagli anni Ottanta, il discorso sulla presenza si è spostato su un piano eminentemente linguistico e filosofico e, per quanto riguarda la performance intermediale, è diventato quasi indistinguibile da quello sui media e i nuovi paradigmi di comunicazione nelle società digitalmente avanzate. La nozione di presenza si lega

²⁵ André Bazin, *Théâtre et Cinéma (Suite)*, «Esprit», 180/181, 7/8 (1951), pp. 232-53 (232-234).

²⁶ La nozione di presenza è stata oggetto di diversi interventi tra cui segnalo: Cormac Power, *Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam, 2008; Jane R. Goodall, *Stage Presence*, Routledge, Abingdon & New York, 2008. Un importante contributo in Italia è il numero monografico di «Culture Teatrali», a cura di Enrico Pitozzi, intitolato *On Presence*, 21 (2011), in cui i diversi contributi forniscono un quadro delle posizioni e delle possibilità.

²⁷ Roger Copeland, *The Presence of Mediation*, «TDR», 34, 4 (Winter, 1990), pp. 28-44 (29). All'influenza che questi filosofi e teorici hanno avuto sulla nozione di corpo incarnano bisogna aggiungere quella di molti altri (come ad esempio Merleau Ponty). Una influenza rintracciabile anche nel campo della danza (che qui non affrontiamo) come dimostra l'importante collezione curata da André Lepecki: *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 2004.

²⁸ Elinor Fuchs, *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida*, «PAJ», 9, 2-3 (1985), pp. 163-173 (164).

²⁹ Ivi, p. 166.

alla pervasività dei media; la veridicità dell'equazione corpo-presenza nel teatro è riconsiderata a partire dalle proposte di Derrida; e più in generale, la discussione sul corpo tecnologico o mediatizzato confluisce nelle ricerche più speculative e sulle teorie del teatro.³⁰

4. *La performance intermediale*

Questa tendenza prosegue negli anni Novanta e i concetti di presenza e spazio immateriale si fondono in un discorso sull'essere mediatizzato. Jennifer Parker-Starbuck ha buon gioco a sostenere che l'intero discorso sul teatro multimediale e su come le tecnologie abbiano invaso lo spazio del teatro, non è stato altro che un discorso sul corpo (e sul cyborg).³¹ Sul volgere del millennio la questione non riguardava la carne e le ossa dell'attore bensì l'esperienza del pubblico, vale a dire gli effetti sullo spettatore di tutta una serie di strategie di presentazione, simulazione e mediatizzazione del performer. Nel suo volume Dixon reclama la centralità del corpo in quanto principale elemento ontologico nello statuto della performance, anche se mediato dalle tecnologie: "buona parte della teoria cyber o sulla performance digitale aveva mancato di cogliere che era il medium ad essere virtuale e non il performer umano al suo interno".³² Però, in Dixon come negli altri, il discorso sul corpo obliterava i caratteri specifici della recitazione dell'attore, per dedicarsi invece all'analisi dei modi in cui la tecnologia interveniva sulla percezione della figura da parte del pubblico. Insomma, il problema della recitazione, introdotto da Piscator, si dissolve, e primeggia invece l'attenzione sugli effetti che la presenza del corpo mediatizzato ottiene sul pubblico.

Negli anni Novanta il teatro mediatizzato si era ormai imposto all'attenzione del pubblico e della critica ed erano nate una pletera di definizioni.³³ Si tratta di eventi spettacolari e teatrali non multimediali (proiezioni, film, video, computer) ma che fondano la propria drammaturgia, o in generale la propria scrittura, su una dialettica non banale tra i diversi codici utilizzati. Gieseckam li definisce come eventi in cui "l'intensa interazione tra il performer e i diversi media riesce a dare una nuova forma sia alla nozione di personaggio sia a quella di recitazione; sono performance

³⁰ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca, 1984; Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach (a cura di), *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2007; Marco De Marinis, *New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, «TDR», 55, 4 (2011), pp. 64-74; Marco De Marinis, *Corpo e corporeità a teatro: piccolo lessico portatile sulla relazione teatrale e dintorni*, in *Il teatro dopo l'età dell'oro*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 73-88.

³¹ Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2011, p. 7.

³² Steve Dixon, *Digital Performance*, cit., p. 215.

³³ Anna Maria Monteverdi, *Nuovi Media, Nuovo Teatro*, FrancoAngeli, Milano, 2011.

in cui il materiale dal vivo e quello registrato non avrebbero senso l'uno senza l'altro".³⁴

È una nuova linfa che nutre i discorsi sul performer in una teoria del corpo mediatizzato. Una teoria che, come suggerisce Dixon, ha fatto leva sulla simbologia del doppio: una immagine potente ed evocativa (forse anche usurata), certo ancora in auge, anche se con caratteri diversi.

Il topos del doppio è stato utilizzato per sottolineare la sensazione di sconcerto intrinseca nella rappresentazione mediale del corpo.³⁵ In senso altrettanto generale, questo topos può essere inteso come la tensione tra organico e inorganico, diventando così il perno di discorsi a matrice sociologica, antropologica, a volte politica, fino ad alludere ai dispositivi di controllo e subordinazione di matrice post-strutturalista. Gabriella Giannachi, prendendo ad esempio gli spettacoli in cui Marcel·li Antunez Roca era inglobato in un esoscheletro tecnologico, mette in evidenza il dispositivo del discorso scenico invece che quello meramente tecnologico e quindi sottolinea che ogni atto sul corpo è un atto politico.³⁶ Ed è in una prospettiva simile che Jennifer Parker-Starbuck ha sviluppato una complessiva lettura femminista del concetto di cyborg.³⁷

I confini di questo dibattito sono sfrangiati e si prolungano in aree anche al di fuori dell'ambito più tradizionalmente teatrologico. In alcuni casi, l'analisi della performance tecnologica sembra più interessata all'individuazione (o alla definizione) di un nuovo statuto del corpo post umano nella società dei media digitali. È una prospettiva in cui l'evento performativo è analizzato soprattutto per la sua possibilità di aprire nuove considerazioni sulla realtà contemporanea e sulla condizione dell'individuo nel mondo moderno. In questo caso, l'intervento più rilevante è quello di Matthew Causey che, in una prospettiva quasi ancora interamente post strutturalista, si sposta nell'ambito della psicologia e della cognizione seguendo la lezione di Lacan, e configura la nozione di doppio nei termini di una separazione del soggetto psicologico. Seguendo gli ordini di realtà proposti da Lacan, Causey dichiara che è la stessa rappresentazione del reale a produrre una esperienza sconcertante, qualsiasi sia il mezzo utilizzato. Il doppio non segna una nuova natura tecnologica della presenza (perché anche i nostri corpi reali servono sempre come proiezione fantasmatiche per l'altro, per chi li utilizza³⁸), e appare innanzitutto nello schermo fantasmatico della percezione.³⁹ In questi termini il doppio

³⁴ Greg Gieseckam, *Staging the Screen*, cit., p. 8.

³⁵ Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre*, cit., p. 198.

³⁶ Gabriella Giannachi, *Virtual Theatres: an Introduction*, Routledge, London e New York, 2004, p. 43.

³⁷ Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre*, cit.

³⁸ Matthew Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture*, Routledge, Abingdon e New York, 2006, p. 16.

³⁹ Ivi, p. 22.

digitale sarebbe solo una delle tante possibile manifestazioni percettibili di una scomposizione ontologica che è vera sia nella presenza tecnologia sia nel corpo organico.

In altri casi l'attenzione appare più orientata a catalogare il complesso articolarsi di modi in cui l'attività dell'attore si manifesta nella scena tecnologica. Ad esempio, Chris Salter, che per altro non abbandona il campo della tensione tra l'organico e il meccanico, continua a interrogarsi su una ipotetica «trasformazione ontologica» del corpo davanti gli occhi dello spettatore.⁴⁰

La teoria del doppio è stata elaborata, oltre che come frattura, anche i termini di sincronicità delle manifestazioni dell'agente; vale a dire che la performance digitale metterebbe in evidenza non tanto le scissioni quanto le opportunità di trasmutazione o traslazione tra realtà e media differenti nel mondo digitalizzato. Ad esempio Klich e Scheer sostengono che l'attore parli simultaneamente attraverso i linguaggi materiali e digitali, sottolineando così la possibilità che la presenza del performer tecnologico non sia obliterata o antinomica rispetto a quella digitale, bensì aumentata.⁴¹ Allo stesso modo Johannes Birringer scrive che la "performance mediatizzata implica una naturale dislocazione e ricollocazione" del performer.⁴²

Più estrema è la posizione di Broadhurst e Machon che ritengono *tout court* obsoleta la retorica del corpo come entità naturale o biologica, e propongono una entità culturalmente implicata con elementi tecnologici. In questo senso non solo verrebbe a cadere qualsiasi ipotesi di separazione e frattura ma anche l'enfasi sulla trasmutazione, in quanto non sarebbe possibile individuare entità discrete e separate bensì solo un continuum di manifestazioni ed estensioni. In altre parole il corpo non ha un confine assoluto ma definito dagli strumenti che utilizza per interagire con la realtà, e non si può più parlare di trasfigurazione ma di un continuo figurativo che va dall'organico al mediale.⁴³

Questi approcci sottopongono la nozione di corpo e di *embodiment* a una riflessione eminentemente culturale. Ancora una volta, i modelli di riferimento sono gli intellettuali post strutturalisti. Val la pena di notare che l'esperienza del corpo agito, osservato, manipolato si è sviluppata come tropo letterario e filosofico proprio negli anni in cui gli le scienze cognitive e neurologiche aprivano ulteriori vie di ricerca. Nel 2007, Bruce McConachie lamentava il divario tra estetica e scienze cognitive, in un articolo dove invitava a considerare la teoria del *conceptual*

⁴⁰ Chris Salter, *Entangled*, MIT Press Cambridge, MA - Londra, 2010, p. 222.

⁴¹ Rosemary Klich, Edward Scheer, *Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, New York, 2012, p. 55.

⁴² Johannes H. Birringer, *Performance, Technology, & Science*, PAJ Publications, New York, 2008, p. 105 e p. 128.

⁴³ Susan Broadhurst, Josephine Machon (a cura di), *Performance and Technology*, Palgrave Macmillan UK, New York, 2011, p. 149.

*blending*⁴⁴ per descrivere il modo in cui il corpo performativo in scena è sempre diverse cose contemporaneamente (ad esempio, attore e personaggio), oppure la teoria dell'*embodied realism*⁴⁵ per descrivere il modo in cui lo spettatore percepisce le azioni.⁴⁶ L'articolo apparve sul un numero del «Theatre Journal» che a questi studi era dedicato.⁴⁷ Lo stesso fece contemporaneamente anche «Culture teatrali» includendo, tra gli altri, un intervento di Vittorio Gallese che degli ormai famosi neuroni specchio è stato lo scopritore.⁴⁸

Dunque, dieci anni fa, nello stesso momento in cui appariva un'ampia letteratura sulla performance digitale, gli studi teatrali si aprivano a quelli cognitivi per discutere di *embodiement* e dell'esperienza del pubblico (e del performer).

Sembra però che le due strade non si siano unite. Ad esempio, qualche anno dopo, nel numero di «Culture teatrali» dedicato alla nozione di presenza, i riferimenti agli studi cognitivi appartengono al campo delle citazioni in nota e non diventano mai il centro dell'attenzione.⁴⁹ Oppure in un influente convegno intitolato *Corps en Scène: l'acteur face aux écrans*, nel 2015 a Parigi, solo tre interventi su novanta hanno fatto riferimento esplicito agli studi cognitivi per descrivere l'esperienza dello spettatore.⁵⁰

Vale a dire che il discorso sulla presenza, che come abbiamo visto prende una nuova via proprio in relazione alle nuove tecnologie, si è sviluppato e continua a farlo su un binario più orientato all'indagine estetica dell'evento e meno attento all'indagine scientifica dei termini in cui l'azione rappresentata interviene nella cognizione dello spettatore, seguendo un metodo che privilegia l'astrazione teorica, la creazione di categorie, all'indagine storica degli eventi.

5. Dalla presenza alla liveness

Auslander è stato il più energico animatore del discorso sull'apparire «dal vivo».⁵¹ Nel suo noto saggio *Liveness*,⁵² l'autore riconsiderava la nozione alla luce delle possibilità di trasmissione e riproduzione permesse dalla tecnologia. Nei termini

⁴⁴ Gilles Fauconnier e Mark Turner, *The Way We Think*, Basic Books, New York, 2002.

⁴⁵ George Lakoff e Mark L. Johnson, *Philosophy in The Flesh*, Basic Books, New York, 1999.

⁴⁶ Bruce McConachie, *Falsifiable Theories for Theatre and Performance Studies*, «Theatre Journal», 59, 4, 2007, pp. 553–77.

⁴⁷ Cfr. Amy Cook, *Interplay: The Method and Potential of a Cognitive Scientific Approach to Theatre*, «Theatre Journal», 59, 4 (2007), pp. 579-94.

⁴⁸ Francesca Bortoletti (a cura di), «Culture Teatrali», 16, 2007

⁴⁹ Enrico Pitozzi (a cura di), «Culture Teatrali», 21 (2011).

⁵⁰ Sorbonne Nouvelle e Université du Québec à Montréal, ultimo accesso 31 agosto 2017, <<http://acteurecrans.com/programme>>.

⁵¹ Philip Auslander, *Presence and Resistance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

⁵² Philip Auslander, *Liveness*, Routledge, Londra e New York, 1999.

da lui proposti, ciò che percepiamo presente davanti ai nostri occhi (nell'attuale orizzonte dei consumi culturali e di intrattenimento) è spesso una entità figurativa non più legata unicamente alla materialità organica della performance quanto piuttosto a un particolare allestimento mediale dell'evento. Dunque, nelle sue tesi, la capacità delle tecnologie digitali di apparire come presenze dal vivo scaturirebbe direttamente dalla loro abilità di rispondere in tempo reale. Evidentemente il ragionamento dell'autore affonda le proprie radici nello stesso terreno post-moderno al quale abbiamo fatto accenno nelle pagine precedenti; però ha il merito di farlo fiorire in una relazione più empirica tra performance dal vivo e media digitali. Lo spostamento dalla nozione di presenza a quella più mediologicamente orientata di *liveness* ha avuto un ampio seguito e ha provocato non poche reazioni. Si trattava di un concetto che entrava in rotta di collisione con l'ontologia della performance proposta da Peggy Phelan i cui gli elementi cardine erano "adesso", "corpo vivente", "irriproducibilità".⁵³ Forse proprio rispondendo alle polemiche suscitate, Auslander ha corretto la sua posizione mettendo ancor più in evidenza gli elementi culturali rispetto a quelli tecnologici.⁵⁴ La *liveness* quindi non è un tipo di percezione che dipende dall'utilizzo di una specifica tecnologia bensì è una esperienza dell'osservatore e, citando Gadamer, è il risultato di una "richiesta" di contemporaneità da parte della rappresentazione.⁵⁵

Le proposte di Auslander hanno indotto a pensare la primaria nozione di presenza in una forma scalabile, variabile a seconda delle condizioni. In questo senso, e sul piano storico, si muove il resoconto di Lehmann nel numero monografico di «Culture Teatrali».⁵⁶ Nello stesso numero, il curatore Enrico Pitozzi ha proposto la propria personale indagine sul binomio corpo/corporeità mettendo in luce l'esistenza di *gradazioni* di presenza nell'evento scenico.⁵⁷ E in un simile orizzonte Giulia Tonucci deduce una serie di modalità in cui la presenza può essere allestita in scena in termini di sovrapposizione, sdoppiamento e amplificazione.⁵⁸

⁵³ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge Londra e New York, 2005, pp. 146-148. Si ricordi anche l'importanza della presenza per il *loop di feedback* sul quale Erika Fischer-Lichte poggia il proprio discorso sulla performance; Erika Fischer-Lichte, *Estetica del Performativo*, Carocci, Roma, 2014.

⁵⁴ In polemica con Auslander, Herbert Blau riteneva la tecnologia digitale sempre e comunque una protesi dell'essere vivente, e gli avatar o le figure generate al computer solo una sorta di fantasmi e non la manifestazione indiscutibile di una presenza; Herbert Blau, *The Human Nature of the Bot: A Response to Philip Auslander*, «PAJ», 24, 1 (January 2002), pp. 22-24 (24).

⁵⁵ Philip Auslander, *Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective*, cit. Mi sembra che qui Auslander accolga in parte l'osservazione di Blau in *The Human Nature of the Bot*, cit., p. 23.

⁵⁶ Hans-Thies Lehmann, *La presenza nel teatro*, «Culture Teatrali», 2011, 21, pp. 17-30.

⁵⁷ Enrico Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, «Culture Teatrali», 21, cit., pp. 107128.

⁵⁸ Giulia Tonucci, *Digital Performance: una ridefinizione del concetto di presenza*, «Culture Teatrali», 21, cit., pp. 59-70.

Ma è anche vero la nozione di presenza è tanto ampia da non chiarire i tratti distinti della performance digitale e a questo si deve l'invito di Klich e Scheer ad andare oltre la retorica della presenza in quanto nucleo dell'esperienza della performance.⁵⁹ Resta inteso che la presenza non è più considerata all'intento delle tecniche attoriali per la rappresentazione del personaggio bensì come una qualità dell'essere è più spesso in quanto effetto cognitivo sul pubblico.

6. L'attore e il personaggio

Il discorso intorno all'attore e le tecnologie digitali è stato la porta d'ingresso per riflessioni differenti sia sulla nozione di performance contemporanea sia sulla condizione del soggetto nell'universo mediale; ma ha teso ad esulare dalle questioni specifiche riguardo i compiti o le tecniche che gli attori o i performer sviluppano per la rappresentazione dei personaggi in relazione ai nuovi media.

Certo la nozione di personaggio drammatico è stata ampiamente dibattuta nel Novecento, sia come elemento della drammaturgia sia come nozione scenica.⁶⁰ Trovo però pertinente la pragmatica osservazione di Andy Lavender secondo cui, nella prassi del teatro contemporaneo, resta spesso fondamentale "la figurazione di un io; la presentazione di una personalità mediante azioni che ci permettono di vedere l'individuo; [...] un 'altro' immaginario, formato dalla soggettività".⁶¹ La rinnovata testualizzazione del teatro, laddove i media contribuiscono a svelare i processi di costruzione delle figure che appaiono in scena,⁶² ha di certo partecipato alla sparizione della cosiddetta personificazione realistica ma, come suggerisce Gieseckam, sposta l'attenzione verso la "performance dell'identità".⁶³ Insomma, il personaggio *fictional* non è del tutto scomparso, anzi ipotizzerei che i media digitali partecipino alla sua sopravvivenza. La pratica attoriale in teatro è ancora *anche* fatta della rappresentazione di personaggi, agenti di una situazione drammaticamente elaborata. Sempre più spesso all'attore è richiesto di far ciò collaborazione con i media, e sono numerosi i casi di spettacoli dal vivo con tecnologie digitali avanzate in cui uno degli elementi cardini è la creazione del personaggio. Tendendo presente l'esperienza cognitiva che il pubblico fa di questo costrutti di performance

⁵⁹ Rosemary Klich, Edward Scheer, *Multimedia Performance*, cit., p. 104.

⁶⁰ Si vedano per lo meno: Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Bernard Grasset, Parigi, 1978; Elinor Fuchs, *The Death of Character*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1996

⁶¹ Andy Lavender, *Performance in the Twenty-First Century*, Routledge, Londra e New York, 2016, p. 108.

⁶² Elinor Fuchs, *Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida*, cit.

⁶³ Greg Gieseckam, *Staging the Screen*, cit., p. 248.

e media, sarebbe utile mettere a fuoco i compiti dell'attore, cioè all'insieme delle tecniche che deve padroneggiare.

Certo ogni discorso sui compiti dell'attore può contribuire alla creazione di una teoria sull'esperienza dell'attore,⁶⁴ ma in sede storiografica è plausibile considerare la relazione che l'attore deve costruire con gli elementi del proprio mestiere, quali competenze esplicite da acquisire. Potremmo procedere, anche nello specifico ambito della performance intermediale, a una discussione non tanto sul "saper essere" dell'attore, bensì sul suo "saper fare". Il dibattito sul teatro tecnologico, analizzando la relazione tra azioni dal vivo e contenuti medialità di vario tipo, ha proposto una nuova ontologia del corpo. A partire da questi risultati, ci sono sufficienti esempi per chiedersi cosa dovrebbe imparare un attore per contribuire ad eventi in cui i media digitali cooperano alla costruzione drammaturgica o performativa. Non si tratta quindi di predicare una specifica presenza connessa con l'agire in un ambiente altamente tecnologico e mediale, bensì di misurare di volta in volta quali strategie di figurazione sono attive e comprendere se hanno una diretta relazione con i media e in che modo. In conclusione, è opportuno che gli studi teatrali continuino a verificare i termini in cui l'attore opera ai fini della rappresentazione o figurazione di un personaggio, senza pregiudizi rispetto ai contributi delle tecnologie digitali e dei nuovi paradigmi di comunicazione. Le strategie di recitazione e i loro risultati possono variare in relazione agli strumenti digitali ma secondo logiche che si fondano su un saper fare elaborato nel tempo e nella prassi che non deve essere inteso necessariamente in una relazione proporzionale con la tecnologia utilizzata.

⁶⁴ A tal proposito si vedano di Phillip B. Zarrilli, *Acting (Re)considered*, Routledge, Londra e New York, 1995; *Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience*, «Theatre Journal», 56, 4 (2004), pp. 653-66; *An Enactive Approach to Understanding Acting*, «Theatre Journal», 59, 4 (2007), pp. 635-47.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

Appunti per una postultima lezione

Antonio Attisani

Nell'apprendimento di un mestiere, normalmente, si impara da maestri o istruttori che appartengono alla generazione dei padri. La prima fase di una carriera, poi, si svolge soprattutto in relazione con la generazione dei propri fratelli. Quando si passa all'insegnamento ci si rivolge alla generazione dei propri figli. E quando, in fine, si è fuori della produzione, nel rapporto più o meno rapsodico con il mondo ci si comporta da nonni, ovvero non si è più di fronte a una classe e si pronunciano parole che volano, oppure si risponde alle domande di qualche visitatore: sono discorsi pensati per destinatari che probabilmente non si guarderanno mai negli occhi e che faranno un uso del tutto spregiudicato di ciò che il nonno ha proposto. Mentre le convenzioni sociali (moderne) affidano ai padri la formazione dei giovani, può capitare che questi, più o meno per caso, si imbattano in qualche nonno elettivo. Oppure che questi li scelga come destinatari della trasmissione di un sapere: è capitato a Thomas Richards e Mario Biagini, ma si è trattato di un evento eccezionale.

Può anche darsi che questo schema, valido per la generazione di chi scrive e delle precedenti, non lo sia per le seguenti.

Tant'è.

Ancora teatro?, ci si chiedeva anni fa.¹ Sì, ancora teatro, rispondo oggi!

Nel lavoro teatrale il trattino tra le parole che indicano le polarità, ad esempio corpo-mente, interno-esterno o maschio-femmina, significa una congiunzione, non una separazione. Questo non-dualismo presuppone un materialismo integrale, una *praxis* inclusiva dell'immateriale e dell'invisibile, del macro e del micro, persino

¹ «Ancora teatro?», primo Seminario di Arti Dinamiche (SAD) dell'Associazione Mechri – Laboratorio di filosofia e di cultura, Milano, stagione 2015-2016. Per un ampio resoconto di quella stagione si vd. *Vita, conoscenza. Con tavole di Carlo Sini*, a cura di Florinda Cambria, contributi di Francesco Albanese, Mario Alfieri, Antonio Attisani, Enrico Bassani, Mario Biagini, Eleonora Buono, Florinda Cambria, Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Arianna Mazzotti, Egidio Meazza, Manuela Monti, Teseo Parolini, Gabriele Pasqui, Caterina Piccione, Enrico Redaelli, Carlo Alberto Redi, Roberto Sala, Carlo Sini, Michela Torri, Marco Tronconi, Jaca Book, Milano 2018.

delle credenze (anche le più astruse), cioè dei loro funzionamenti. È un pragmatismo orientato verso un preciso obiettivo individuale: quel sentimento di pienezza o, confessiamolo, di felicità che dà il compimento artistico in tempo reale. «Quelli, vogliono essere felici!», dicevano con sussiego i filosofi seguaci di Kant e Hegel dei teatranti yiddish.² Avevano ragione, ma non a sentirsi superiori.

Nessuno può sostenere che il teatro sia l'unico mezzo di ricerca della conoscenza, ma non si può negare che sia uno dei più efficaci, quando si intenda con ciò una conoscenza del senso oltre i significati letterali e una determinazione conseguente della propria possibilità d'azione nel mondo. Tra i modi del discorso, il teatro è uno dei più complessi proprio perché comprende le coppie significato e senso, alfabeto e parola, voce e gesto. (La pienezza del compimento sopravviene, in misura minore, anche in quello che Giovanni Testori chiamava il "teatro della riduzione borghese", il teatro moderno in effetti, che privilegia l'*ideografia* e la psicologia con aggiunta di scenografia, trucco e costumi).

Stiamo parlando del teatro come modo di osservazione che riguarda la scena e il mondo, non soltanto uno dei due, e come pratica che comprende drammaturgia, azioni sceniche, allestimento e "recitazione" (la parola italiana che designa ciò che altrove è gioco e performance).

Vale la pena di ricordare che in forme diverse la questione del mondo come rappresentazione e dell'individuo come attore si pone in tutte le culture da ben prima che esistesse la parola teatro.

Se il mondo è uno, eppure diverso in ogni tempo e in ogni luogo, per orientarsi occorre innanzitutto trovare il proprio punto di partenza, ossia identificare l'unità di mondo alla quale si appartiene e immaginare come essa possa funzionare a quest'altezza di tempo.

Già Socrate richiama il ruolo fondamentale del «gesto» in quanto espressione di ciò che si è e non soltanto di ciò che si ha intenzione di significare:

Nei *Memorabili* di Senofonte (III 10, 1 ss.) Socrate, conversando col famoso pittore Parrasio, gli chiede a un certo punto se è possibile «imitare il carattere dell'anima». L'artista inizialmente risponde negativamente, perché non si può rendere ciò che non ha proporzioni commensurabili (*symmetria*) né colore. Ma Socrate a poco a poco lo porta ad ammettere che in realtà «l'espressione del viso e gli atteggiamenti (*schemata*) dell'uomo, sia quando è fermo che quando è in movimento» rivelano il suo carattere,

² Cfr. Gershom Scholem, *Da Berlino a Gerusalemme. Ricordi giovanili*, cura e pref. di Giulio Busi, Einaudi, Torino 2018, p. 79. Devo segnalare qui un mio piccolo arbitrio. Scholem parla del grande filosofo kantiano Hermann Cohen, suo professore a Berlino, il quale con quel giudizio sommario, sussurrato nell'orecchio di Franz Rosenzweig «abbassando la voce in un bisbiglio tonante», si riferiva ai sionisti; ma, come è spiegato nel corso del libro, pensava la stessa cosa degli ebrei orientali in cammino verso l'Occidente o la Terra d'Israele (e io, per estensione, e conoscendoli, l'ho attribuita agli artisti yiddish).

rendendone manifesti le qualità e i difetti. Ulteriormente incalzato dal filosofo, Parrasio arriva ad ammettere che i gesti rivelano in effetti non solo l'*ethos*, ma anche il *pathos*.³

Quando Socrate parla di «espressione del viso e atteggiamenti» si riferisce all'apparire sociale dell'essere umano, alla sua scena, e occorre intendere, qui, che i cosiddetti «gesti» sono in realtà, nel contesto citato, le azioni. Per questo l'essere umano si manifesta attraverso le azioni compiute «anche quando è fermo».

Con Aristotele, poi, il poeta si differenzia dal non-poeta in quanto riflette sulle azioni, le scompone e le ricomponde rappresentandole nella propria opera. Il poeta ovvero l'artista, il compositore. Anche la questione poetica è stata declinata e coniugata nelle innumerevoli storie del mondo. In Occidente, un passo autorevole e decisivo è appunto quello compiuto da Aristotele, secondo il quale il poeta esprime l'universale (il senso del fare), mentre lo storico è concentrato sul particolare (sul fatto e il suo significato). Nella *Poetica*, Aristotele delinea la funzione del teatro spiegando ai propri liceali che esso mira a cogliere l'essenza degli avvenimenti o per meglio dire a definire i complessi di azioni. L'essenza, ovvero il senso. Il cammino intrapreso in direzione dell'essenza si distingue da una istanza metafisica univoca in quanto non ha la pretesa di arrivare a una verità eterna e valida per tutti, ma soltanto a quella che contrassegna la premessa e la dinamica di un nuovo campo d'azione.

Aristotele si pronuncia in quei termini nel momento in cui il grande teatro ateniese non esiste più in quanto istituzione civica e tuttavia considera la questione teatrale ancora fondamentale, al punto che si può frequentare anche attraverso i soli testi drammaturgici, prescindendo dalla rappresentazione, e magari prescindendo anche dai testi, nella vita, vale a dire nella *bio-grafia*. Così facendo, il filosofo distingue il teatro come strumento etico-poetico dal teatro come istituzione pubblica dello spettacolo, ossia lo rilancia come peculiare protocollo conoscitivo. Questa grandiosa liberazione dello spirito del teatro è uno degli aspetti maggiormente trascurati del lascito aristotelico. Se anche fosse vero che la natura non fa salti, la cultura, ad esempio con Aristotele, li fa, e ci ripropone un modo della conoscenza distinto dalle configurazioni con le quali è stato declinato nel mondo contemporaneo, consapevoli o meno che fossero i suoi artefici. Ciò pone il pensiero del filosofo greco sullo stesso piano delle somme teoriche teatrali come il *Nāṭyaśāstra*. Aristotele è nostro contemporaneo, a differenza del proprio maestro, perché è consapevole che il mondo non può più essere orientato dalla rivelazione divina o dall'accesso alle idee prime ed è affidato soltanto a se stesso, ovvero a un incessante lavoro di interpretazione, di scelta e decisione del significato e di cammino verso il senso.

In scena l'attore "fa" il personaggio, figura singolare dell'*ethos*, come nella vita

³ Giuseppe Pucci, *Per un'archeologia del gesto: la reinvenzione moderna della danza antica*, «Classico Contemporaneo», 2, 2016, pp. 25-40:25.

ciascuno è chiamato, nell'affrontare le proprie vicende, a scegliere continuamente attraverso quali posture dell'*ethos* possa o debba farlo. E se l'etica procede da un orientamento ideologico, non è così per il sentire, che si configura come un effetto delle azioni e degli incontri, azioni che incarnano differenti volontà di potenza e che, negli incontri, producono effetti che ne mettono alla prova le rispettive motivazioni ideologiche.

Dunque ogni declinazione della mimesi ha le proprie radici nella concretezza primaria del *tu sei ciò che fai*, in una "verità-azione" sempre caratterizzata da una specifica durata e da fasi distinte come l'inizio, la progressione, la contraddizione, il culmine e il declino.

Nella scuola (di teatro) si fa (si performa), sotto gli occhi del maestro, il quale fornisce alcune motivazioni, dà indicazioni più o meno perentorie e non di rado si limita al sì/no. A lato di ciò, il maestro svolge anche la funzione di insegnante, ad esempio aiutando a sviluppare l'osservazione, il nucleo del metodo. Arte e mestiere (artigianato).

Lo straordinario magistero di Mejerchol'd si esercitava a volte nel modo più semplice. Poteva capitare che proponesse ai suoi di notare come nella realtà accada che guardando due persone immerse in una conversazione senza sentire cosa dicono, ad esempio, si comprenda quale sia l'essenza delle differenti azioni che li uniscono. Poi, magari, avvicinandosi, si scopre che stanno parlando del tempo o comunque di un argomento affatto diverso dal motivo reale del loro incontro, poiché A, poniamo il caso, sta cercando di capire se B abbia tradito la sua fiducia, mentre questi, che in effetti lo ha tradito, cerca di non farsi scoprire. Tutto ciò lo deduciamo dai loro toni e dagli atteggiamenti fisici che via via i due assumono.⁴

Come procedere a verificare quanto andiamo dicendo e magari cominciare a metterci alla prova?

A questo punto inviterei due tra i presenti a leggere un breve dialogo tra un Uomo e una Donna. Se stiamo alle parole, e se non fosse un ampolloso linguaggio ottocentesco, potremmo dire che la scena rappresenta un orgasmo simulato in un film porno degli anni Settanta, o di un passato più remoto. In ogni caso si tratta di un significato per nulla con-movente. Dopo di ciò, lo farei ascoltare nell'esecuzione di Maria Callas e Giuseppe Di Stefano. Si tratta del duetto *Fini, me lassa!... Vieni, vieni fra queste braccia!*, dai *Puritani* di Vincenzo Bellini. A proposito dell'ascolto

⁴ Bertolt Brecht invita l'attore innanzitutto all'esercizio continuo dell'osservazione, definita «arte». Già questo ci fa comprendere quale grande differenza ci possa essere tra due persone che stanno insieme sulla stessa scena, o nella vita, una da attore e l'altra da comparsa.

ogni commento è superfluo: chi con le lacrime, chi senza, chiunque lo ascolti non può che piangere di gioia.

L'esempio proposto è però estremo, dunque assai chiaro, mentre nella vita il limite del significato (il suo farsi credere o il crederlo l'ultimo orizzonte) si manifesta normalmente in forme intermedie, assai più complesse e difficili da afferrare. Da qui la necessità dell'esercizio come verifica delle idee (e dei poteri).

Una peculiarità del teatro è quella di partire da un significato (depositato in un testo, espresso in un'idea o contenuto in una intenzione) per creare musica e canto. Musica e canto, le due cose insieme,⁵ e non soltanto l'"interpretazione" o l'esecuzione, come si tende a credere.⁶ Se per creare l'opera teatrale, a differenza dell'opera lirica, si deve anche comporre la musica, ciò non toglie che il "gesto" della performance manifesti l'*ethos* e il *pathos* di colui che la esegue, l'agente, anche se qualcuno si accontenta dell'idea che si tratti del significato emanato dal testo predisposto dall'autore precedente.⁷

In genere si definisce il teatro (o un teatro) declinando un'idea di mondo. Ciò che stiamo proponendo è che alcune concezioni e pratiche del teatro potrebbero fornire validi suggerimenti per orientarsi nel mondo. Non si tratta di passare dal sacrificio del teatro al mondo a quello del mondo al teatro – che in quanto tali sarebbero soltanto due manifestazioni di pseudo-saggezza –, bensì di definire un possibile punto d'appoggio per mettere a fuoco (e sul fuoco) un'idea di teatro come strumento (*medium*), soffermandosi a riflettere sulla sua definizione attuale in Occidente, sulla sua possibilità di applicazione e divenire in quanto pensiero del fare e fare del pensiero.

Come l'etica individuale è il frutto di una decisione continua, anche l'origine, o più modestamente il punto di partenza, dev'essere decisa in funzione del divenire; e poiché ciò che un autore dice dell'origine è la sua propria origine, ogni cosa che affermo essere così è certamente così per me e la sua condivisione con altri dipende da un volontario riconoscimento. Si tenga presente questa premessa nel considerare ciò che segue.

Una cellula istituzionale importante in questa unità di mondo è la compagnia. Ognuno giudichi se si tratta di un'invenzione ancora valida, almeno in potenza.

⁵ Ecco, per inciso, una grande differenza tra la regia dell'opera lirica e quella teatrale, ed ecco perché registi teatrali assai modesti, pur non compiendo miracoli, se la cavano decorosamente nel teatro d'opera.

⁶ Il caso del Workcenter, che esplicitamente compone musica e canti, anche quando attinge da tradizioni assai strutturate, costituisce un esempio limite e tuttavia appartenente alla medesima regola.

⁷ C'è sempre un autore precedente, un "drammaturgo" che costituisce la nostra fonte, proprio come non c'è mai un autore finale (o un autore che viene dopo, poiché chi verrà dopo non ci riguarda).

L'inizio della professione teatrale moderna può essere datato 25 febbraio 1545, giorno in cui otto uomini si recano da un notaio di Padova per sottoscrivere l'atto di fondazione di una «fraternal compagnia».⁸

Gli elementi fondamentali di quell'atto notarile che qui vale la pena di sottolineare sono i seguenti.

– La nozione di compagnia in quanto campo di forze intermedio tra comunità e individuo, modo di vivere nel mondo, di abitarlo e di viaggiare, oltre che di vivere con se stessi, nella propria solitudine. La compagnia fa parte della comunità e se ne distacca, è un'associazione tra il leader e i suoi compagni, che insieme si guadagnano il pane e lo condividono (essendo in ciò diversi dai camerati, ossia da coloro che dormono insieme, normalmente soldati).

– L'aggettivo «fraternal», ripetuto per tre volte, indica il sentimento che deve guidare l'associazione. Che *deve*, perciò è opportuno fissarlo come termine contrattuale.

– La condivisione fraterna non esclude una gerarchia: gli associati devono a Zanin da Padova piena «obbedienza di far tutto ciò che lui comanderà e andare dove lui vorrà». Zanin è stato eletto come capo «per il primo anno», non è un capo-produttore che ha scelto i propri sottoposti, anche se, evidentemente, la sua direzione nasce da un riconoscimento pregresso.

– L'aspetto economico dell'attività è assolutamente egualitario, e non prevede accumulazione, né individuale né collettiva; il profitto consiste nell'eventuale suddivisione di quanto resta, al netto della sopravvivenza, alla fine del periodo di lavoro comune. Si provvede inoltre alla creazione di un fondo per eventuali emergenze. Anche a questo riguardo sono previsti principi da rispettare e sanzioni per i trasgressori.

– L'associazione ha una durata limitata nel tempo, anche se nulla osta a confermarla, magari variandone la formazione. Ma per il tempo contrattuale si è rigorosamente impegnati.

– L'associato che si trovi in difficoltà, ad esempio per malattia, viene «aiutato e soccorso dai soldi in comune guadagnati dalla compagnia fino a che non si rimette».

– Colui che abbandona l'associazione decade da ogni diritto e ciò che gli sarebbe spettato passa agli altri, ma è soggetto a penale se danneggia l'impresa e in quel caso l'ammontare della sanzione è devoluto per due terzi in beneficenza.

– Alcuni investimenti, ad esempio l'acquisto del mezzo di trasporto, sono realizzati utilizzando i fondi comuni.⁹

⁸ In appendice si trova il testo integrale dell'atto costitutivo trascritto in “fiorentino” come appare sul sito Compagnia dei Gelosi: <<http://compagniadiegelosi.altervista.org/151-2/#more-151>>. Il documento è presentato e commentato anche in Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte. Genesi di una società dello spettacolo*, Laterza, Roma-Bari 2013.

⁹ Può sembrare strano o inverosimile, ma assicuro che il Gruppo della Rocca, la cooperativa teatrale in

L'ambiguo, o meglio il non univoco sviluppo del professionismo in senso imprenditoriale cominciò subito: da «fraternal», la compagnia teatrale divenne ben presto una impresa che comprendeva padroni, associati e dipendenti, una “ditta” o una “società” votata all'accumulazione e mossa soprattutto dal desiderio di benessere o arricchimento dei titolari, oltre che di gratificazione narcisistica. Non a caso in inglese il termine *company* indica prima di tutto una società industriale o commerciale e non a caso nei decenni scorsi il rinnovamento del teatro è passato attraverso i “gruppi”, che appunto volevano differenziarsi dalle “compagnie”.

Noi viviamo in un altro tempo, ma niente impedisce di chiederci se il senso di quell'inizio non sia recuperabile o se, addirittura, non ci sia qualcuno che già (o ancora) lavora in quel modo. È una questione che potrebbe essere utile tenere presente per riflettere su ciò che è possibile e desiderabile oggi. Voglio dire che così come la Costituzione italiana è stata scritta da rappresentanti di istanze politiche differenti che si univano per inaugurare un tempo nuovo, di inedita libertà per tutti, si potrebbe pensare a una “carta costituzionale del teatro” che avesse il fine non di imporre un modello unico bensì di approntare un complesso di regole che potrebbero incentivare lo sviluppo di una teatralità polimorfa. Vale a dire: poiché le regole esistono anche quando ne viene negata l'esistenza e comunque proiettano sulle forme teatrali un'idea di mondo, non sarebbe meglio definirne di più efficaci a partire da quelle pratiche che negli ultimi decenni, spesso in flagrante contraddizione con le “legislazioni” cui pure sono sottoposte, le sottintendono? E provare a delineare un'etica artistica propedeutica a una sorta di equità delle occasioni sincrona a una verifica dei talenti, insomma un movimento di “liberi e diversi”?

Ciò senza consumarsi nella critica disperata dell'attuale assetto legislativo e istituzionale, concepito secondo logiche affatto diverse, e senza distrarsi a costruire una propria seducente immagine di “artisti di valore” per farsi accettare. Ricordava Ariane Mnouchkine a un consesso di pubblici amministratori: «Noi non vogliamo la vostra comprensione, vogliamo non avere bisogno della vostra comprensione». Parole sante, tenute in nessuna considerazione.

È certamente possibile, sensato e necessario pensare a fondamenti etici comuni,

cui ho lavorato nei primi anni Settanta, funzionava proprio così. Ne eravamo orgogliosi, ovviamente, e sapevamo di essere un'eccezione, ma ci sentivamo aderenti a una norma giusta; i veri problemi da affrontare erano altri e riguardavano il cosa e il come del lavoro teatrale. A un certo punto, però, tutto è finito e ancora oggi nessuno di noi ha spiegato se e quanto ciò sia avvenuto a causa dei cambiamenti sociali generali oppure per la conclusione di un ciclo organico o storico. Anche il Teatro del Sole dei primi tempi funzionava così e anche in quel caso è arrivata la fine. Sono storie istruttive che nessuno ha raccontato, se non sbaglio.

come si può farne a meno. La storia non si fermerebbe per questo. Vale la pena di farlo se si è convinti che una coscienza collettiva potrebbe aiutare a intensificare e moltiplicare le esperienze positive, che sono sempre e comunque eccezioni rispetto all'orizzonte istituzionale. Ciò perché se si pensa, di nuovo con Brecht, che il teatro, come ogni arte, dovrebbe contribuire all'arte più grande di tutte, l'arte di vivere, questa non può che consistere in una moltitudine di singolarità.

Chiunque si accinga seriamente a proporre pratiche d'esempio da cui prendere le mosse non può che limitarsi ai pochi casi che la propria esperienza gli consente di conoscere. In proposito, il sottoscritto dichiara di guardare soprattutto a tre compagnie che, anche in quanto molto diverse tra loro, consentono di focalizzare alcuni principi guida: il Théâtre du Radeau e la Fonderie di Le Mans, i due rami del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, ora integrato nel teatro pubblico della Toscana, e la compagnia Batsheva di Tel Aviv. La migliore conoscenza che ho di loro non esclude, ovviamente, un panorama nel quale si allineano altre realtà non meno importanti. Un dato significativo da sottolineare a proposito dei citati è che pur essendo essi integrati in un quadro istituzionale, hanno saputo definire una operatività che poco o nulla ha a che vedere con ciò che le stesse istituzioni producono di norma.

Se si evita di attardarsi nelle utopie (una delle patologie letali del secolo scorso, che ancora gode di buona stampa) e si osservano attentamente queste realtà, si può tentare di comprendere come avvenga l'attuale passaggio, nella cultura professionistica, dal "montaggio meccanico" alla "composizione quantistica".¹⁰ Da ciò che sembra di capire questo salto naturale avviene allorché si verificano le seguenti condizioni: quando una compagnia è un'associazione di individui tutti diversamente attivi nel processo creativo; quando i suoi componenti provengono da differenti culture e tradizioni; quando tale "democrazia" si accordi con la guida assicurata da figure autorevoli; quando parte integrante del lavoro comune è il laboratorio (formazione permanente, esercizio e sperimentazione) e, *last but not least*, laddove, consapevolmente o meno, si procede verso una riunificazione delle arti dinamiche (poesia, musica, danza, canto e recitazione) o almeno al superamento della disciplina di provenienza.

Riguardo all'essere tutti attivi nel processo creativo è opportuno aggiungere, come si afferma nell'atto notarile del 1545, che le compagnie possono, anzi devono funzionare in base a precise gerarchie dalle forme e durate diverse a seconda dei casi e la cui efficacia si misura sulla capacità di organizzare il lavoro in modo che la crescita individuale si realizzi attraverso la produzione comune.

¹⁰ È un tema che ho proposto in *Visioni del mondo, incontri, idee di teatro*, «Liminateatri», novembre 2017: <<http://www.liminateatri.it>>.

Per comprendere la *conditio* relativa alla pluralità delle provenienze bisognerebbe partire dalla semplice constatazione che ogni cultura, presa in sé, è oggi al tramonto. La monocrazia, l'idea di una specializzazione incontaminata, è insensata in un mondo globale che di fatto non la rende più possibile; il sogno della propria centralità è realizzabile soltanto in ambiti locali sull'orlo dell'estinzione. C'è da chiedersi, semmai, se e soprattutto come sia possibile liberarsi di tale narcisistico istinto di morte senza dissipare le ricchezze delle relative tradizioni tecnico-poetiche. Avendo ben chiaro, però, che nessuna risposta teorica è possibile a priori e rivolgendo l'attenzione verso le numerose compagnie inter e transculturali già operanti. Non si tratta di un lavoro consistente nel togliere o nel dimenticare, ma del dialogo, del viaggio, del proprio individuale imparare a trasferirsi, a essere estranei dappertutto più che a trovare un posto confortevole in cui fermarsi. Tutto ciò senza negare la legittimità di chi opera ai massimi livelli in una singola tradizione, anzi osservandolo con attenzione e rispetto, senza mai dimenticare che il mondo sta andando in un'altra direzione.¹¹

Quando si dice che parte integrante di un efficace lavoro comune è il laboratorio (formazione, esercizio e sperimentazione) è per sottolineare che in tali realtà si lavora all'arte performativa in un certo senso come fanno gli atleti o i musicisti, con l'esercizio quotidiano convergente e distinto dalla composizione delle opere e dalla performance. Sembra un'affermazione banale, ma se si guarda all'agenda della maggior parte delle compagnie (e già le compagnie sono una minoranza delle "imprese teatrali") si vede che esiste un tempo delle prove e un tempo delle

¹¹ Un esempio di splendore e miseria della decadenza teatrale italiana lo ha appena offerto Carlo Cecchi con la messinscena dell'*Enrico IV* pirandelliano. Nel foglio di sala, l'attore-regista-adattatore spiega come ha trattato il testo, non perché lo ha scelto. Ho pensato che il perché l'avrei capito vedendo lo spettacolo e invece ho passato tutto il tempo a chiedermelo. Cecchi tratta questo Pirandello all'insegna dell'ironia, come se, dato che doveva, chissà perché, metterlo in scena, volesse almeno farlo trascorrere in fretta e divertendo il pubblico. Questa ironia, che ammicca semmai al perché non avrebbe dovuto metterlo in scena, non diventa mai vera comicità ed è uno dei contrassegni più vistosi della decadenza, ovvero del presentimento di una fine senza alternative, nel suo caso consumata "sdrammatizzando" le visioni del mondo altrui attraverso un'arte dell'attore che in altri tempi, quando era applicata ai testi di Büchner, Majakovskij, dello stesso Pirandello e persino alle farse di Antonio Petito, trasmetteva un vitale senso di rivolta, mentre ora ha la funzione di fare sorridere un pubblico alla ricerca degli ultimi passa-tempi, platee eleganti e incanutite che incarnano a loro volta la decadenza. La grande arte di Cecchi, quella sua "recitazione" (messa in gioco) attraverso una pronuncia e un gesto destrutturanti, è qui ridotta alla caricatura di ciò che è stata in tempi migliori. Ma che i tempi siano migliori o peggiori, per un attore, è una decisione. I campioni della decadenza accettano la storia come fatalità anziché contrastarla, o vorrebbero ignorarla. Naturalmente si potrebbero fare anche esempi di decadenza senza miseria, anzi pienamente illuminata dalla luce rosseggiante del tramonto, com'era per l'attore-interprete Bernhard Minetti o per l'attore totale Carmelo Bene. La storia della decadenza teatrale occidentale è insomma già scritta, ma ancora tutta da leggere.

repliche, più o meno lunghi a seconda del successo economico, ma quasi mai una prassi laboratoriale quotidiana, i cui risultati (al limite del miracoloso) si vedono negli anni.

Riguardo alla tendenziale riunificazione di poesia, musica, danza, canto e recitazione è tutto da fare e da inventare. Gli artisti della scena hanno normalmente una monoformazione e il cammino qui auspicato appare in teoria molto difficile. Viviamo in un certo senso in una preistoria e possiamo compiere soltanto i primi passi. Eppure basta guardarsi attorno per constatare che ciò sta avvenendo, anche se in modo asimmetrico (la danza, ad esempio, è in questo momento molto più innovativa, in tutto il mondo, del teatro cosiddetto di prosa). La constatazione è possibile perché questa *dynamis* comincia a emergere nelle opere, non soltanto in quelle delle compagnie citate. Di nuovo, si tratta innanzitutto di volerlo, questo superamento, poi di cominciare e poi di *continuare* a performarlo, tutti i giorni, sino agli ultimi passi, con lo sguardo rivolto alla propria disciplina di provenienza e al tempo stesso aprendosi ai maestri anche involontari di altri linguaggi artistici. L'importate è procedere pragmaticamente, senza pretendere di conoscere a priori ed esattamente quali debbano essere gli eventuali prodotti di quest'azione.

Nelle formazioni di questo tipo possono verificarsi anche altri fenomeni interessanti, ad esempio lo sviluppo *transgender* a tutt'orizzonte degli associati,¹² il loro

¹² *Transgender* nel senso di Mario Mieli (cfr. il suo *Elementi di critica omosessuale*, a cura di Paola Mieli e Gianni Rossi Barilli, e con saggi di Teresa De Lauretis, Simonetta Spinelli, Tim Dean, David Jacobson, Christopher Lane e Claude Rabant, Feltrinelli, Milano 2017), ovvero non come movimento di riforma (messa sul mercato delle differenze) bensì come rivoluzione (ritrovamento del punto di partenza essenziale) che passa certamente attraverso le rivendicazioni omosessuali, femministe ecc., ma per liberarsi dei generi (ovvero di una Norma sebbene plurale) e conquistare appunto una libertà (*trascendenza dei generi*) diversa per ognuno. Non a caso negli anni Settanta Mieli fu un interlocutore della rivista «Scena», appearing per cominciare sulla copertina (nudo e crocifisso) di un numero monografico (1, 1978) intitolato *Di che sesso è il teatro?*, domanda cui si rispondeva che il teatro li mette in discussione tutti, i generi, e che occorre lasciare emergere la transessualità sepolta in ciascuno di noi. L'attuale edizione di *Elementi di critica omosessuale*, realizzata con affetto e competenza, si separa dalla vulgata che inchioda Mieli alla parte più desueta del suo pensiero, ristretta in concetti quali Utopia e Rivoluzione, Capitalismo e Comunismo, per evidenziare, oltre questo e altri limiti del suo pensiero (ad esempio il fraintendimento di Freud o l'equivoco sulla "repressione capitalista del desiderio") e della sua esperienza (l'Aids che avrebbe sconvolto lo scenario della sessualità), quale fosse il portato di liberazione della sua proposta, che risulta attuale ancora oggi, dopo quarant'anni, perché l'istanza transculturale di Mario Mieli non riguarda un cambiamento di norma (sessuale) bensì un cammino di libertà da intraprendere nella coscienza e *nell'esperienza*. Anche per questo non si può distinguere, come fanno alcuni commentatori, tra il Mieli "serio" e il Mieli provocatorio e "pagliaccesco" che si presentava in scena, perché la performance (il «masochismo» dell'attore, secondo lui) era il luogo privilegiato di un *fare la libertà*, una *praxis* con la quale magari si imparava commettendo errori, mai comunque gli errori inutili della filosofia accademica o della politica "para-cula". È questo un argomento sul quale sarebbe utile soffermarsi in forma seminariale nell'ambito di *qualsiasi* corso di studi.

prosiegua professionale come insegnanti a vario titolo oppure leader di altre formazioni, o persino l'applicazione ad altre professioni, non necessariamente artistiche.¹³

I caratteri cui si è fatto cenno corrispondono a protocolli poetici basati su presupposti che nella fisica quantistica sono definiti «indeterminismo» e «relazionalismo» (e che il sottoscritto ha creduto di ritrovare nella "Costituzione" filosofica di Carlo Sini). Dunque si sta parlando di qualcosa che già accade, anche senza il soccorso della nostra comprensione. Ciò non toglie, tuttavia, che una consapevolezza dei processi in atto aiuterebbe a dare un nuovo impulso al lavoro delle singole formazioni e potrebbe incentivare una collaborazione vantaggiosa tra le varie discipline. Alcuni collettivi di coscienza transdisciplinari sono già operativi in diversi ambiti, ad esempio a Mechri, come ho ricordato più volte.

Il teatro, si dice, mette in scena i testi. Non è proprio così, o almeno non dappertutto. Non si ricompono in scena un testo perché è bello, ma perché in quel momento della vita ti interpella. È questo incontro a renderlo interessante anche per il pubblico. E il lavoro e il suo frutto, l'opera, sono dunque un dialogo con il testo, con l'autore e con il mondo, oppure un insieme di monologhi dei vari interpreti, i quali in ogni caso inscenano un discorso che torna a se stessi, al proprio bisogno di comprendersi e di superarsi.

E ogni tanto si presenta al pubblico uno spettacolo... Nel caso di specie, per spettacolo non si deve intendere quella cosa che si è provata per un mese o due e il cui regista scompare dopo aver ricevuto gli applausi della prima. Qui la creazione scenica somiglia più al manufatto di un artigiano che mai smette di lavorarci, che si trasforma insieme a chi l'ha fatta, qualcosa che entra nel catalogo degli artigiani-autori quando essi passano a fare altro e viene tolta dal cartellone quando non c'è più niente da capire. Nel teatro non c'è museo possibile.

Ogni manufatto d'arte (come ogni spettacolo) interpella e attraversa tutto il concernente sapere disciplinare (sia esso la falegnameria o il teatro), appartiene prioritariamente a un genere (la sedia o il dramma) ma anche a tutti i generi, ossia ai modi del discorso, esplorando attraverso di essi le proprie diverse possibili funzioni. Per questo, sia detto per inciso, si può agire nel campo artistico anche senza essere professionisti della scena.

Se quanto detto finora non è insensato, si potrebbe dare inizio – come si diceva – a un processo che invece di applicare al teatro una visione del mondo, provasse

¹³ La questione è da me avanzata nel quadro di una riflessione sulla compagnia Batsheva: *Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale). Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza*, «Mimesis Journal», 6, 1 (giugno 2017), pp. 123-155.

a ripensare una possibilità di azione nel mondo a partire dalle conquiste più significative del teatro.

Quella che stiamo evocando è una disciplina, ovvero una nuova *educazione* (parola che suggella *Nostra Signora dei Turchi*, manifesto poetico di Carmelo Bene). Se si vuole evitare che questa educazione si realizzi esclusivamente nella decadenza del proprio mondo, si deve riconoscere anzitutto che non esistono possibili “autoformazioni” e la prima mossa di chi vuole diventare un adulto consapevole è quella di lasciare la casa paterna e mettersi in cammino per trovare i propri insegnanti e imparare a utilizzarli, amarli e depredarli o anche, se ci si riesce, divorarli. L’educazione teatrale comprende nel proprio orizzonte *ethos* e *pathos*, insegna a rapportarsi a essi applicando l’analisi e la performance, ottenendone in cambio un godimento straniato, perciò cosciente: come nell’orizzonte aristotelico, la ragione teatrale è soprattutto analitica nella composizione delle figure (“personaggi”) e delle emozioni negative e il contrario (ossia patica, patosofica) nella coltura delle emozioni positive.¹⁴

Fino qui abbiamo elencato soltanto alcuni dati di fatto. Ciò che conta davvero sono i motivi e gli impulsi “spirituali” da cui sono originati e gli atteggiamenti (il modo di lavorare su se stessi e con gli altri) attraverso i quali si concretizzano. E allora, per rafforzare l’intenzione di compiere il passo, ci si può chiedere quale sia il rapporto tra questa idea di teatro e una idea di mondo, o, più pragmaticamente, in che modo i teatri cui stiamo pensando leggono e abitano il mondo cui apparteniamo.

Ebbene, i concetti finora espressi si accordano con l’idea diffusa che da decenni l’*Homo occidentalis* sia in crisi e suggeriscono che nel passato come nel presente le questioni economiche e sociali siano l’effetto più che la causa di questa crisi, originata anzitutto da un disorientamento etico e dall’incapacità di percepirsi nella fine di un modello e nella terra dell’“occidere”. Dalle nostre parti sono assai più popolari la chiacchiera tormentosa su destra e sinistra e altre intontite trepidazioni metafisiche come l’esecrazione del capitalismo o qualche residuo di idealizzazione del comunismo, vere e proprie forme di fanatismo religioso, e di pigrizia mentale che portano ad accomodarsi in questo disagio, cercando semmai soluzioni compensative, oppure a trangugiare i farmaci dell’esaltazione, della rabbia o dell’oblio. Il lavoro teatrale non può realizzarsi che sulla base di tutt’altra postura e procede invece da sentimenti di ambizione ed entusiasmo che sfidano il reale. La questione

¹⁴ Non d’altro parla *Performer* di Jerzy Grotowski, o meglio, tale è la saggezza del suo punto di partenza, poiché all’obiettivo, essendo indicibile, può alludere soltanto, con una terminologia mutuata da Meister Eckhart.

è come fare in modo che questi sentimenti non siano frustrati o ridotti a pratiche del tempo lasciato libero da una «vita di merda» (Grotowski *dixit*), e al dilettantismo.¹⁵

Abbiamo detto del teatro come disciplina e applicazione quotidiana di lunga durata, del laboratorio, della rigorosa indisciplinazione che scandisce l'esercizio dei giorni, del sottoporsi all'implacabile ripetere guadagnando in vitalità anziché perderla, del lavoro congiunto sulle tecniche e l'invenzione. Bisognerebbe soffermarsi anche sulla pazienza che il "lavoro teatrale" richiede, sull'arte dell'attenzione e dell'osservazione, del sapere ricevere e porgere la critica, del non accontentarsi mai e del cambiare strada con buonumore quando su quella percorsa non si può andare oltre. Ciò che si cerca e non si arriva mai a possedere, se non nel tempo di un fulmine o di un tuono di felicità, è sempre altrove. L'educazione è cosa diversa dall'addestramento (che certamente serve per le performance sportive o militari).

Lo stallo e la decadenza culturale subentrano quando ci si accontenta, magari avendo praticato una disciplina in forma moderata, oppure seguendo le credenze e i maestri imitabili invece che l'istinto spirituale e i maestri inarrivabili. È la ricchezza che si cerca, quella vera, basata sulla sperimentata differenza tra piacere e felicità. La felicità consente soste, riposo, appagamento, e non costringe. La si può ottenere soltanto nella condivisione della "disciplina" e uno dei suoi effetti è la sollecitazione a procedere nella conoscenza. Chiedete a un'attrice o a un attore e avrete la conferma che il suo lavoro si svolge in quest'orizzonte. La disciplina performativa è un rituale di continua trasformazione psicofisiologica, un bisogno e un sapere che mai ti consentono di dimenticare il caos, gli orrori della vita, il dibattersi fatale nell'agire-patire.

Non è possibile fare teatro senza avere grandi ambizioni, anzitutto quella di superarsi, oppure accontentandosi di essere come si è, persino quando gli altri ti apprezzano. Vi è dunque nel teatro una centralità del lavoro, non il lavoro-abbruttimento che si esegue con pena per poi compensarlo con l'umorismo e la creatività a orario fisso. Si lavora per sviluppare la propria comicità e la capacità di trovare il ritmo giusto in ogni momento della propria vita, di guardarsi nello specchio spietato dei maestri, sempre irraggiungibili, per ritrovarsi infine nel rispetto della propria singolarità. I maestri? Andare incontro al destino, cercarli, e se non se ne trovano crearli, se ne accorgano o meno.

In un certo senso il lavoro su di sé consiste – ripeto – nel mettere al centro della propria vita arte e sport, non come idee ma come *habitus*, prassi quotidiana, sapendo che nel tempo i risultati trasmutativi si vedono sempre.

¹⁵ Il cosiddetto "teatro sociale", ad esempio, è molto spesso praticato come una gratificante deriva dilettantistica, ma talvolta dispiega una potenza di "teatro applicato" da cui scaturisce la più vitale forza *antisociale* del teatro.

Esiste forse qualche controindicazione per applicare alla vita questi elementari protocolli teatrali? Difficoltà e rischi di incidenti ve ne sono certamente, come accade su ogni scena.

In teatro ci si trasforma. Il personaggio è la più piccola di queste trasformazioni, l'esplorazione di una figura dell'etica alla ricerca di ciò che c'è oltre, foss'anche niente. La disciplina e il lavoro sono attività svolte contro una natura che suggerisce abbandono e pigrizia, adattamento invece del divertimento: possibilità esclusive della condizione umana. E le novità del presente, ad esempio le protesi tecnologiche, possono servire tanto per l'addestramento all'ottusità per un uso funzionale e creativo.

Ogni lavoro può essere ripensato in quest'ottica, tutto dipende dal *come* si lavora, dal modo di vita che ne è matrice e conseguenza. Lo stesso vale per la scuola e l'università: se non ci si limita a prendere ciò che offrono, se non si sprofonda nella pigrizia morale propria delle istituzioni e s'impara invece a utilizzarle, non saranno soltanto Tempi Morti. Qualcosa del genere vale per le ideologie. Oggi ci affascina questa, domani sembra più ragionevole quell'altra, oppure si resta sempre fedeli alla stessa, va bene, ma perché non metterle, come tutto, alla prova del lavoro che si è intrapreso allo scopo di cambiare la propria vita?

La prassi teatrale delinea così un quadro decisamente a contraggenio rispetto al pensiero rivoluzionario moderno, fondamentalmente radicato nell'idea che occorra eliminare la controparte anziché interagire con tutte le altre parti, e rassegnarsi a una strategia esistenziale basata sull'inimicizia (quando non sul "principio sterministico" anarco-marxista).¹⁶ Si preferisce ancora puntare il telescopio sullo Stato invece che porsi di fronte all'abisso dell'individuo, è assai più facile cullarsi nell'idea fissa di ordinare al mondo come deve comportarsi anziché impegnarsi a cambiare se stessi.

Uno studioso tedesco ha trovato già vent'anni fa ottimi argomenti per dimostrare che i sostenitori del primato della politica sull'economia sono «idioti storici»,¹⁷ dato che i cosiddetti sistemi socialisti e capitalisti sono soggetti ai medesimi problemi, sia pure affrontati con modalità differenti, e soggetti a crolli e crisi diverse. I

¹⁶ Insuperabili per lapidaria nitidezza le parole di Nietzsche sul *ressentiment* (risentimento), «pianta [che] fiorisce in tutto il suo splendore tra gli anarchici e gli antisemiti [...] non c'è da meravigliarsi se proprio da questi ambienti nasceranno tentativi, come spesso ce ne sono stati, di sacralizzare la "vendetta" con il nome di "giustizia", come se la giustizia, in fondo, non fosse altro che un'evoluzione del sentimento di essere stato offeso» (Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano 1984, p. 33).

¹⁷ Cfr. Robert Kurz, *Il collasso della modernizzazione*, Mimesis, Milano-Udine 2017.

soliti pensatori-anime-belle obiettono che di conseguenza l'unica via d'uscita è la Rivoluzione (sempre ancorata all'idea di base dello sterminismo) e considerano un reazionario chiunque sostenga che ripensare l'economia (ad esempio la teoria del valore di Marx) sia una questione culturale, universale e urgente. Gli idioti storici non sono in grado di affrontare i decisivi misteri dolorosi del nostro tempo, come quello posto dalla prima potenza mondiale, la Cina, paese il cui capitalismo è sommamente competitivo proprio in quanto integrato nell'autoritarismo comunista, o dalle organizzazioni terroristiche, che sono a loro volta cellule comuniste a funzionamento tecno-capitalistico. Sono soltanto due esempi tra i tanti possibili.

Il fatto è che Marx è terribilmente persuasivo quando confuta la rappresentazione del modo di produzione capitalistico come qualcosa di a-storico, naturale ed eterno, però sbaglia clamorosamente quando sostiene l'idea secondo cui la soluzione consista in uno stato-padrone che attraverso la violenza si sostituisca a quello democratico. Certo, oggi come al suo tempo la merce non è più una proprietà «naturale» e il suo valore risulta connesso alle determinazioni storiche del modo di produzione, ma con molte novità positive e negative rispetto ai suoi tempi, che non si possono ignorare. È nella proiezione in avanti che il marxismo si smentisce, tant'è che le sue previsioni si sono avverate non in forma di festa ma come un incubo tragico e senza risveglio. Sarebbe perciò più utile considerare l'organizzazione economica del mondo come un insieme di codici (logaritmici – per il controllo delle merci) risultanti da una continua contrattazione (e frizione, fino allo scontro) tra le parti sociali. Il fatto di riconoscere le contraddizioni e le ingiustizie che oggi caratterizzano l'economia, peraltro assai diverse paese per paese e regime per regime, comporta la necessità di una riconfigurazione biosofica dei suoi fini e dei suoi mezzi. Naturalmente questa nuova contrattazione non può essere sempre amichevole, poiché da tutte le parti si ripresentano di continuo determinazioni sterministiche e ciò rende sciaguratamente necessari alcuni costosi (anche in senso etico) deterrenti di difesa. Riguardo alle modalità di contrattazione, però, la politica avrebbe ancora una possibilità d'azione equilibratrice.

Giudichi il lettore se il “paradigma teatrale” qui evocato potrebbe suggerire un altro modo di confrontarsi con questi temi.

In ogni caso, nelle circostanze in cui ci troviamo, il teatro potrebbe essere un luogo fertile se rinunciassero a strutturarsi come un tribunale civile, penale o militare delle idee, per riconoscersi come pratica transculturale, campo quantico di critica del giudizio e di azione della conoscenza (*acta gnosis*), non-luogo di un cambiamento permanente, vissuto e *perciò* rappresentato. Anziché credere di avere dimora nella luce della verità e pretendere di dettare al mondo la sua storia, sarebbe preferibile riconoscere di essere vagabondi tra la luce e il buio e da ciò trarre alcuni utili suggerimenti per un divenire nel nostro tempo-mondo, come: (non scoprire ma) decidere le origini, (non raccontare storie ma) praticare il controverso piacere

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente

di fare storie, (non cercare di essere rinomati ma) prepararsi a una uscita di scena dignitosa e discreta. Visto e considerato che la preistoria continua.

Fondazione della fraternal compagnia

Desiderando i sottoscritti compagni, ovvero Ser Maphio detto Zanin da Padova, Vincenzo da Venezia, Francesco de la lira, Geronimo da s. Luca, Giandomenico detto Rizo, Gianni da Treviso, Thofano de Bastian, et Francesco Moschini fondare una fraternal compagnia, che durerà fino al primo giorno di Quaresima del prossimo anno 1545, e che inizierà nell'ottava settimana di Pasqua che seguirà, hanno deciso insieme e deliberato, di modo che questa compagnia debba durare in amore fraterno fino al suddetto tempo senza alcun odio e rancore e contrasto, di osservare tra loro con ogni amorevolezza, come è costume fra buoni e fedeli compagni, tutti le regole sottoscritte, alle quali promettono di sottostare senza cercar cavillo alcuno, pena la perdita dei denari di cui diremo sotto.

Per il primo anno hanno così deciso di eleggere come proprio capo per gli spettacoli che andranno a recitar di luogo in luogo il già detto Ser Maphio, al quali tutti i compagni suddetti, per quanto riguarda l'ordine di recitare dette commedie, devono prestargli obbedienza di far tutto ciò che lui comanderà e andare dove lui vorrà.

Così, se per caso uno dei compagni, durante il lasso di tempo sopradetto, si ammalasse, sarebbe allora aiutato e soccorso dai soldi in comune guadagnati, denaro che sarebbe speso fino alla guarigione di questi. Fino a che questi non verrà ricondotto a casa gli sarà data la sua parte, ma una volta a casa, non avrà più nulla dalla compagnia.

Così, se la compagnia sarà richiesta lontano e fuori da qui, tutti dovranno essere obbligati ad andare. Tutti gli accordi che si faranno dovranno passare per il vaglio di Zanin.

Così, perché la compagnia debba durare fino al tempo predetto in amorevolezza, i compagni d'accordo fra di loro hanno deciso e deliberato che venga fatta una casella, la quale abbia tre chiavi sicure, una delle quale tenuta dal capo predetto (Maphio), l'altra da Francesco de la lira e la terza da Vincenzo da Venezia. Ogni volta che si guadagnerà si riporrà al suo interno un ducato, oppure di più o di meno, a seconda dei guadagni che verranno. Quella casella non dovrà mai essere aperta, né da essa dovrà essere tolto denaro senza consenso espresso di tutta la compagnia.

E se durante il tempo in cui esisterà la compagnia, venisse l'idea a qualcuno di tali compagni, due o più di loro, di andarsene e lasciare gli altri in condizione di danno e vergogna, allora quello che se ne sono andati, oltre alle pene sottoscritte, perdano ogni comodo e utile in denaro che si trova nella predetta casella, e quella

parta, che non deve più essere data a loro, sia ugualmente divisa in parti uguali fra i compagni che rimarranno in fraternal unione e non lontani dalla compagnia.

Così, se qualcuno dei compagni lascerà la compagnia, quello o quelli, oltre alla perdita della sua parte contenuta nella casela, incorrerà e incorrerà nella pena di cento lire spicciole. I soldi saranno devoluti in parte all'amministrazione della città in cui si trovano, una parte ai poveri, una alla compagnia e i tali (che se ne sono andati) potranno essere convocati, querelati e mandati a giudizio al volere della compagnia.

Così, si compri anche un cavallo a comuni spese della compagnia che potrà portare gli oggetti dei confratelli di piazza in piazza.

Così, quando la compagnia arriverà a Padova, cosa da farsi nel mese di giugno, siano divisi ugualmente i denari presenti nella casella.

Così, all'inizio del prossimo settembre i confratelli, pena ciò che è stato detto, d'accordo fra di loro, ripartiranno nuovamente in giro per le piazze.

Così, che i compagni di cui sopra non giochino mai a carte insieme né ad altro, se non scommettendo cose da mangiare.

Tempo di un *acoustic turn* anche negli studi teatrali

Livia Cavaglieri

Référence(s) :

Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux (a cura di), *Le son du théâtre - XIX^e-XXI^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS éditions, Paris, 2016, pp. 607.¹

<<http://www.cnrseditions.fr/art/7377-le-son-du-theatre-xixe-xxie-siecle.html>>

I suoni non sono semplici ornamenti o accessori della vita sociale. Essi ne costituiscono per molti aspetti una dimensione essenziale e necessaria.²

1. *Posizionamento storiografico revisionista e studio della dimensione sonora del teatro*

L'imponente volume curato da Jean-Marc Larrue (professore di storia e teoria del teatro presso l'Università di Montréal) e Marie-Madeleine Mervant-Roux (direttrice di ricerca emerita in studi teatrali presso il CNRS francese) si colloca nel campo di ricerca che nasce dall'incontro tra studi teatrali e *Sound Studies* e che elige a oggetto di studio privilegiato la dimensione sonora del teatro di parola, ossia tutto quanto concerne voce, musica, rumore, silenzio nel teatro di prosa e che va dall'acustica dei luoghi di spettacolo, alla produzione, riproduzione, diffusione e amplificazione del suono, fino alle pratiche di ascolto. È un territorio in fermento, ma ancora poco frequentato in generale nel mondo e ancora meno in Italia;³

¹ Le citazioni dal testo recensito saranno segnalate con l'indicazione dei numeri di pagina tra parentesi tonde, senza ulteriori riferimenti.

² Paolo Magaudda, Marco Santoro, *Dalla popular music ai sound studies: lo studio delle culture sonore*, in «Studi culturali», 1 (2013), p. 3.

³ Con l'importante eccezione di Valentina Valentini e degli studiosi aderenti al gruppo Acusma, attivo dal 2012 presso l'Università La Sapienza di Roma. Si vedano in particolare: Valentina Valentini, a cura di, *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012; Sciami. Acusma <<https://gruppoacusma.sciami.com/>> e la webzine «Sciami. Ricerche», <<https://webzine.sciami.com/>>.

del resto, almeno per quel che riguarda il nostro paese, gli stessi *Sound Studies* sono ancora frammentati e lontani dalla vitalità di produzione scientifica e dal riconoscimento accademico allargato che hanno raggiunto altrove.⁴Le premesse metodologiche attorno cui si è agglutinata la ricerca collettiva de *Le son du théâtre* si radicano in un approccio di matrice esplicitamente storica,⁵ ove la storia dello spettacolo teatrale si intreccia con la storia delle tecniche – nello specifico, la storia intermediale – e con la storia culturale – nello specifico, i *Sound Studies* e la storia dei sensi. Grazie a una doppia curatela lucida e determinata, il volume si sviluppa perciò a partire da un nucleo centrale concettualmente solido e chiaramente definito per poi irraggiarsi lungo direttive molteplici, attraverso il contributo di trentacinque fra autori e autrici, provenienti da otto paesi diversi e da specializzazioni disciplinari e professionalità differenti.

Contestando l'assunto ritenuto incontrovertibile, secondo cui «la modernité se caractériserait par un déclin de l'auditif au profit du visuel» (p. 10), i *Sound Studies* (e in particolare il loro esponente di spicco, Jonathan Sterne) hanno dato vita da qualche tempo a quello che è stato definito l'*acoustic turn* delle scienze sociali e degli studi culturali, cioè la rimessa in discussione della schiacciante prevalenza del paradigma visivo nella nostra percezione del mondo e nella costruzione della soggettività, a favore della riconsiderazione dei processi di costruzione e percezione della sonorità.⁶ La sottostimata importanza del senso dell'udito è del resto tema di battaglia anche dell'altro nume tutelare de *Le son du théâtre*, Alain Corbin, che nel suo intervento *L'historiographie de l'écoute* mette in luce quanto il passaggio alla riproducibilità del suono sia stato molto più rivoluzionario e 'straniante' della contemporanea nascita della fotografia. Se «il existait déjà le portrait et toute une série de techniques pour fixer le visible» (p. 28), se esisteva già anche un oggetto

⁴ Per un panorama dei *Sound studies* italiani, si veda il numero monografico di «Studi culturali», 1 (2013), curato da Paolo Magaudda e Marco Santoro, e in particolare il saggio introduttivo, già citato nella nota 1.

⁵ *Le son du théâtre* privilegia esplicitamente «l'approche historique contre l'approche métaphysique et ontologique» (p. 11), venendo dunque a collocarsi implicitamente più nell'ambito della teatrologia che in quello dei *Performance Studies*. Per questi due diversi approcci disciplinari, cfr. il recente Gerardo Guccini, Armando Petrini, a cura di, *Thinking the theatre. New Theatreology and Performance Studies. Atti del convegno internazionale di studi. (Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale)*, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna 2018, <<http://amsacta.unibo.it/5781/>>.

⁶ Lo stesso contributo di Jonathan Sterne ospitato in *Le son du théâtre*, intitolato *Les espaces stéréophoniques du paysage sonore*, dimostra la vocazione decostruzionista di un filone dei *Sound Studies*. Sterne ragiona qui sulla nozione di *soundscape* («*paysage sonore*» in francese e «paesaggio sonoro» in italiano), resa celebre da Raymond Murray Schafer nel suo *The Tuning of the World* (1977), e ne svela la natura di «artefact historique de la culture hi-fi» (p. 55), cui è inevitabilmente sottesa una struttura dell'ascolto culturalmente orientata, quella dell'audioposizionamento stereofonico, che presuppone la collocazione centrale dell'ascoltatore.

come lo specchio, che permetteva di riprodurre l'immagine di sé, la conservazione e la riproduzione del suono in generale e della voce umana in particolare – scrive Corbin – irrompe nel mondo negli anni Ottanta dell'Ottocento come una possibilità completamente nuova, che genera ascolti davvero inediti: l'ascolto acusmatico anzitutto e poi anche l'ascolto della propria voce, che interferisce con la costruzione dell'identità e mette in gioco il tema della presenza e dell'assenza dell'individuo (ivi).

Sull'onda di tali riflessioni che hanno rimodellato la teoria della storiografia in generale, il volume non solo porta alla luce un aspetto piuttosto trascurato della storia del teatro, ma anche esprime l'ambizione a rimettere in discussione l'intero campo disciplinare della storiografia dello spettacolo. Come esplicitano i due curatori nell'introduzione *Composer avec le sonore: historiciser, écouter, écrire*, il diffuso e sistematico oblio di una componente tutt'altro che secondaria, tanto della produzione quanto della fruizione dell'evento teatrale (l'atto di ascoltare a teatro è strutturale quanto quello del vedere), rende infatti vulnerabile e sospetta l'intera architettura su cui poggia la scienza del teatro. Prenderne consapevolezza è stato, per gli autori (lo è per anche di chi legge, a mio avviso), come scoprire negli studi teatrali una sorta di tallone di Achille, una zona opaca e facilmente attaccabile, la cui esistenza ha spinto l'*équipe de Le son du théâtre* a concepire «l'histoire à écrire comme toujours potentiellement différente du récit historique existant» (p. 11) e a «ne pas tenir *a priori* pour acquises des “données” historiques énoncées sans prise en compte du sonore» (p. 16). La predisposizione a rivedere concetti, categorie e cronologie dati per assoluti è un elemento essenziale per comprendere il significato del volume e la sua missione di ridisegnare un panorama di studi – missione che a chi scrive pare raggiunta in molti dei contributi che lo compongono.

2. Il teatro come «un lieu d'écoute»

All'interno delle direttrici di pensiero appena delineate, l'oggetto specifico de *Le son du théâtre* è la ricostruzione della dimensione tecnica, culturale e sociale del suono teatrale nel contesto occidentale (e particolarmente europeo), lungo un arco cronologico di riferimento che interessa il teatro moderno e contemporaneo (non sono quindi presi in considerazione il teatro antico e di epoca medievale), della cui parabola plurisecolare sono messi a fuoco in prevalenza fenomeni relativi al periodo dal XIX secolo alla stretta attualità.

Il teatro è un luogo d'ascolto, oltre che della visione:⁷ così potremmo sintetizzare l'assunto su cui si incardina la densa storia decennale di progetti di ricerca che

⁷ Per quanto possa essere scontato, ricordiamo che l'idea del teatro come luogo prevalentemente della visione arriva dalla tradizione greco-latina e si deposita nelle diverse parole che nelle lingue europee (e

Larrue e Mervant-Roux hanno intessuto fin dalla metà degli anni Duemila,⁸ dando vita a convegni e pubblicazioni⁹ e di fatto fondando essi stessi il campo di studi sul suono a teatro, se con questo intendiamo il superamento della frammentarietà e particolarità delle singole pubblicazioni dedicate agli aspetti acustici e sonori del teatro e l'avvio invece di una riflessione organica sulle questioni generali e sovranazionali (preferisco sovranazionale a internazionale, perché questo termine dà meglio conto, a mio avviso, della vocazione del gruppo di ricerca a riconnettere le diverse storie nazionali).

La ricchezza del volume non permette di entrare nel merito di ogni singolo contributo, perciò anzitutto enucleerò alcune problematiche generali trasversali ai saggi e poi, seguendo la divisione strutturale dell'opera, darò conto di interventi specifici, che mi sono sembrati particolarmente interessanti per spunti e prospettive, a partire certamente da una sensibilità personale, ma anche tenendo presente il contesto degli studi teatrali in Italia e le potenzialità di sviluppo di questa affascinante area di ricerca.

3. *L'eclissi sonora degli studi teatrali. Ascolto storico e vocabolario*

Una domanda cruciale è quella relativa alle motivazioni che hanno determinato la "sordità" della storia del teatro, particolarmente di quello moderno e contemporaneo. Perché gli studi teatrali hanno sistematicamente trascurato le componenti

non solo europee) moderne derivano da $\theta\alpha\tau\rho\nu$ (*theatron*) e da *spectare*. Tuttavia, non si dimentichi la rilevante eccezione inglese; cfr. nota 18.

⁸ Al progetto di ricerca originario *Le son du théâtre. Les technologies sonores et le théâtre*, diretto da Larrue e Mervant-Roux, per l'équipe francese ARIAS-CNRS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle) e quella canadese CRI (Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques), si sono poi aggiunti i progetti *Intermédialité et spectacle vivant: les technologies sonores et le théâtre (XIXe - XXIe siècles)* ed *ECHO [ÉCRIre l'Histoire de l'Oral] – L'émergence d'une oralité et d'une auralté modernes: mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000)*. Per una breve descrizione di quest'ultimo si veda in particolare Marie-Madeleine Mervant-Roux, *ECHO, cousin français d'ORMETE. Histoire orale/histoire aurale*, in Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri, a cura di, *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Dipartimento delle Arti e ALMADL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio, Bologna 2018, pp. 67-76, <<http://amsacta.unibo.it/5812/>>.

⁹ Rimando per brevità alle sole pubblicazioni collettive: *Écouter la scène contemporaine*, numero monografico di «L'Annuaire théâtral» [rivista della Société québécoise d'études théâtrales], a cura di Larrue e Mervant-Roux, 56-57 (2015); *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XIXe-XXIe siècles*, numero monografico di «Revue Sciences/Lettres», a cura di Hélène Bouvier-Smith e Marion Chénétier-Halev, 5 (2017) <<http://journals.openedition.org/rsl/1034>>; tre numeri monografici di «Théâtre/Public» (*Le son du théâtre: I. Le passé audible*, 197 (2010); *Le son du théâtre: II. Dire l'acoustique*, 199 (2011); *Le Son du théâtre: III. Voix Words Words Words*, 201 (2011)).

sonore dello spettacolo e del luogo teatrale, anche quando – nel Novecento – hanno potuto avere a disposizione una documentazione adeguata, cioè le registrazioni sonore degli spettacoli e – almeno nel caso della Francia – una consistente fonografia teatrale? Le diverse e complementari risposte che emergono dai saggi portano davvero a riconsiderare il campo disciplinare degli studi teatrali, come promesso nell'Introduzione, a partire dagli effetti discorsivi generati da due pilastri delle argomentazioni a favore della specificità del teatro: la presenza *live* e l'effimero teatrale.

Partiamo dal problema dell'acustica dei luoghi di spettacolo e della sua sparizione progressiva negli studi del secondo Novecento nell'ambito linguistico francofono. Marie-Madeleine Mervant-Roux nel saggio *Du lexique de l'acoustique au lexique de la sonorisation: une altération sourde de l'idée de théâtre* spiega il fenomeno correlandolo sia all'avanzamento della tecnologia, sia all'affermazione in Francia del campo degli *Etudes théâtrales*.¹⁰ Da un lato, a partire dagli anni Sessanta, il progresso tecnologico porta allo sviluppo di tecniche di sonorizzazione elettroacustica che rendono l'audio dello spettacolo sempre più indipendente dalle condizioni complessive dell'acustica della sala. Il *sound design* è per natura un progetto creativo effimero, rispetto alla lunga durata dell'edificio teatrale, strettamente legato all'effimero per eccellenza che è lo spettacolo teatrale e, come tale, stimola un disinteresse verso le condizioni strutturali di ascolto del contenitore, sempre più spesso modificabili *ad hoc*, come anche emerge dal saggio di Sandrine Dubouilh, *Juste pour voir? Quelle place pour le son dans la conception des lieux de théâtre (France, XX^e-XXI^e siècle)*.¹¹ Dall'altro lato, se torniamo alla domanda iniziale, Mervant-Roux mette in relazione il sopravanzare dell'interesse per la sonorizzazione (dello spettacolo) a detrimento di quello per l'acustica (della sala) con l'autonomia decretata dagli studi teatrali allo spettacolo teatrale in quanto oggetto di studio specifico e in sé concluso: «l'escamotage de l'espace de l'acoustique (celui de l'acousticien) au profit de l'espace du sonore (celui du régisseur du son), rend impossible l'élaboration d'une pensée spatiale cohérente » (p. 66). È una conclusione convincente, che spinge sia a interrogarsi sugli statuti della nostra disciplina, sia a prendere coscienza di come proprio da questa riconsiderazione dell'edificio teatrale possa iniziare un dialogo anche con gli storici dello spazio urbano, giacché «alors que la métaphore scénique nourrit les discours en

¹⁰ Mervant-Roux si riferisce implicitamente alla fondazione nel 1959 dell'Institut d'Etudes Théâtrales in seno alla Sorbona, a opera di Jacques Scherer.

¹¹ L'autrice sostiene che l'acustica sia oggi considerata un parametro non prioritario a livello di progettazione architettonica delle sale teatrali, proprio a causa della possibilità di intervenire su di essa successivamente e con relativa facilità tramite la decorazione interna (che dosa riverbero e assorbimento) e il *sound design*. Al contrario, la visibilità rimane un parametro prioritario, anche perché può essere corretta *ex post* solo a prezzo di pesanti e costosi lavori.

sciences humaines, la scène véritable – et les architectures qu’elle a engendrées – a jusqu’à présent été gommée des “cultures auditives”» (p. 71).

Per rimettere in questione l’“oculocentrismo” degli studi teatrali, Jean-Marc Larrue, nel suo *Son, présence et ontologie: perspectives intermédiales sur les enjeux du son au théâtre*, si rifà alla riorganizzazione del campo disciplinare proposta dagli studi intermediali.¹² A partire dagli anni Ottanta dell’Ottocento, «le théâtre a assez rapidement et fréquemment intégré les technologies nouvelles de reproduction du son à son arsenal spectaculaire» (p. 221), almeno in Francia dove è stata studiata la documentazione conservata nei *Fonds des relevés des mises en scène dramatiques de l’Association de la Régie Théâtrale*, mantenendo però un luogo preciso di resistenza mediatica nel rifiuto della sonorizzazione della voce dell’attore. Su questo punto di impermeabilità si è potuta puntellare la fondamentale riflessione identitaria successivamente sviluppata da teorici e pensatori di teatro, in contrapposizione all’industria dello spettacolo riprodotto: la superiorità ontologica del teatro si fonderebbe sulla presenza *live* del performer, del corpo e della voce e quindi sulla compresenza di performer e spettatore. L’antitesi tra *live* e mediato ha in qualche modo isolato e cristallizzato gli studi teatrali ritardando il riconoscimento dell’importanza del sonoro a teatro (e causando anche un certo imbarazzo di fronte al fenomeno acusmatico di separazione voce/corpo, reso possibile dall’uso del microfono, come sottolinea Daniel Deshays in *L’impossible “façade”. L’usage du microphone et son incidence sur la scénographie des espaces*). Lo statuto ontologico del teatro come luogo della compresenza attore/spettatore, su cui gli studi teatrali hanno a lungo fondato la loro specificità, viene considerato una delle cause anche del brusco declino di un mercato particolarmente fiorente, come lo era stato quello del disco teatrale in Francia fino agli anni Settanta.¹³ L’attenzione specifica alla dimensione sonora genera però almeno due problemi di metodo, che il volume inizia a sollevare e le cui proposte di soluzione rimandano ad altri progetti in corso. Anzitutto, l’impossibilità di un ascolto in senso storico e la domanda relativa a quale passato sia per noi udibile. Il nostro ascolto non può che essere “altro” (anche quando abbiamo ancora la fonte originale del suono o tutti gli elementi per riprodurlo), perché diverse sono le condizioni di ascolto e altro è l’universo sonoro cui il nostro ascoltare si riferisce. Se l’immaginazione sonora del ricercatore è un’abilità da costruire, come ritiene Sterne, una interessante soluzione in corso di sperimentazione è quella dei protocolli d’ascolto.¹⁴ Correlata all’uso di protocolli di ascolto

¹² Larrue si riferisce alla (poco conosciuta in Italia) teorizzazione del teatro come *ipermédium* proposta da Kattenbelt; si veda M.J. (Chiel) Kattenbelt, Freda Chapple, a cura di, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam 2006.

¹³ Si veda su questo l’articolo di Mervant-Roux citato alla nota 21.

¹⁴ Si veda anche Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Peut-on entendre Sarah Bernhardt? Le piège des archives audio et le besoin de protocoles*, in «Sociétés & Représentations», 35 (2013), pp. 165-182.

è la necessità di sviluppare un vocabolario adeguato per descrivere l'insieme dei fenomeni fonici producibili e udibili a teatro. È destinato a prossima pubblicazione on-line un glossario multilingua (*Le son du théâtre : mots et concepts*), che renderà conto della storia della circolazione teorica ed estetica di una ventina di parole e concetti utilizzati per descrivere il suono e l'ascolto nel teatro occidentale dal XIX secolo a oggi.¹⁵ L'acustica teatrale

La prima parte del libro (*Acoustique théâtrale*) è dedicata all'«examen de ce qui, dans l'architecture d'une salle ou la structure d'un lieu théâtral, fait que chacun, spectateur ou acteur, y entend d'une certaine façon» (p. 59, corsivo nel testo). Si tratta cioè delle condizioni del contenitore, dell'acustica delle sale di spettacolo (non delle sale per musica, che rappresentano un caso diverso e ampiamente studiato), come parte di una più generale storia dell'ascolto.

Emerge tutta l'importanza, anche dal punto di vista della storia del suono teatrale, del nesso fra luogo teatrale e repertorio: l'attenzione a un certo tipo di acustica piuttosto che a un'altra non è frutto di una coincidenza, ma evolve in concomitanza con le trasformazioni della drammaturgia. Stefan Weinzierl e Clemens Büttner, nel loro *Conditions acoustiques et pratiques théâtrales dans les théâtres italiens de la Renaissance*, presentano lo studio acustico¹⁶ dei teatri Olimpico, Sabbioneta e Farnese. Ciò che a prima vista potrebbe stupire è che i valori relativi alla riflessione del suono e ai tempi di riverbero risultano ottimali per una sala da concerto, ma assolutamente lontani dagli standard di intellegibilità della parola cui siamo abituati, al punto che i tre edifici oggi sarebbero considerati fallimentari per il teatro drammatico. Riconnettere acustica e repertorio ci fa ricordare però che questi risultati vanno letti alla luce di una risorgente drammaturgia di ispirazione antica, nella quale la dimensione musicale era strutturale: se pensiamo all'inaugurazione dell'Olimpico con coro sulla scena e orchestra posta nel retroscena, la funzionalità di quella sala *per quella concezione drammaturgica* diventa indiscutibile. Non dissimilmente Viktoria Tkaczyk, nell'ampio testo sull'evoluzione delle teorie del suono e sulla nascita delle concezioni acustiche moderne relative alla diffusione della voce, *Écouter en cercle(s). Le drame parlé et les architectes du son entre 1750 et 1830*, segnala come la ricerca di una buona acustica delle sale teatrali,¹⁷ che diventa un tema importante per gli architetti tra Sette e Ottocento, sia legata anche

¹⁵ Cfr. la pagina di presentazione del progetto: <http://glossaires-transfers.huma-num.fr/francais/le-son-du-theatre-mots-et-concepts/?lang=fr>.

¹⁶ Con «studio acustico» si intende il calcolo dei parametri acustici delle sale attraverso una modellizzazione informatica che simuli la presenza di un pubblico.

¹⁷ Ricordiamo che in questo periodo in Europa (più lentamente in Italia) si avvia un fenomeno di specializzazione nella programmazione dei luoghi di spettacoli, che sarà poi la regola nel XIX secolo. Ciò porta alla costruzione di teatri esclusivamente dedicati alla prosa e quindi bisognosi di un'acustica specifica, diversa per esempio da quella delle prime sale da concerto.

alle condizioni della drammaturgia che vi viene rappresentata. Da una parte, preme la domanda di teatri con maggiore capienza e con buone condizioni acustiche per il maggior numero possibile di posti (siamo agli albori della democratizzazione e della liberalizzazione dei consumi teatrali), dall'altra parte, la preferenza della borghesia per il dramma parlato e l'imporsi del dramma borghese, in cui l'importanza risiede nella declamazione piuttosto che nel cantato, accentuano il fenomeno.

5. *Uno spazio aurale. Rumori e suoni*

La sezione *Un espace aural. Bruits et sons* è dedicata all'esperienza uditiva dello spettatore di teatro «dont, faut-il le souligner, le nom même dit l'eclipse sonore» (p. 20).¹⁸

Qui diventa centrale il termine *auralità* (dall'inglese *aurality*), una parola di uso recente nei *Sound Studies*, che mira a significare entrambi gli aspetti dell'udito e dell'ascolto, designando «la combinaison de l'audible (ce qu'il y a à entendre) et de l'entendu (ce qui est entendu par un sujet donné, selon les protocoles et les valeurs qui structurent et colorent sa perception)» (p. 19).¹⁹ Il denso contributo di un decano degli studi sul suono, Ross Brown (*Bruit pittoresque / Cadres musicaux. La composition pittoresque et mélodramatique du son au théâtre*), indaga le origini epistemologiche dell'odierno *sound design*, risalendo fino allo scorcio del XVIII secolo (siamo al Drury Lane Theatre dove David Garrick ingaggia Philippe James de Louthembourg) – e cioè a ben prima della rivoluzione tecnologica segnata dall'apparizione del suono riprodotto sulle assi di un palcoscenico nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Dall'Inghilterra di Louthembourg, considerato da Brown il primo *sound designer* della storia, poiché le sue partiture sonore minuziosamente costruite non miravano banalmente alla ricostruzione dei suoni, ma a una vera e propria «utilisation scénographique du son» (p. 135), cioè alla creazione di una scenografia multisensoriale, l'obiettivo di «susciter le sentiment d'un espace-temps pictural» (p. 153) migra nell'Ottocento nel *melodrama* vittoriano e nel *mélodrame* francese. Questi generi (che mescolano voce, musica, rumore e prevedono scene spettacolari sempre più complesse e “realistiche”) sviluppano una cultura scenografica basata su un concetto di paesaggio non solo visivo ma anche sonoro, perché il suono ha la capacità di fornire «un axe sensible et temporel le long duquel l'espace scénique pouvait être organisé» (p. 141). È quindi all'interno del sistema della drammaturgia sonora del *mélodrame* che si sperimentano e consolidano regole ancora oggi in

¹⁸ Ma non dimentichiamo la presenza significativa del lemma «audience» nella lingua inglese, che ci parla di una cultura scenica molto più attenta agli aspetti fonici, come anche dimostra la consuetudine della “scenografia verbale”, durante l'epoca elisabettiana.

¹⁹ Specifica Larrue, a proposito del concetto specifico di «auralité du théâtre», che si tratta di «ce qu'on entend dans la salle et la façon de l'entendre» (p. 215).

vigore tanto nella colonna sonora cinematografica, quanto nella musica di scena teatrale: i principi costruttivi della discontinuità, del crescendo, della distinzione tra suono diegetico e suono non diegetico.

Il saggio di Brown, così come quello di Robert Dean (*Ibsen, le designer sonore du théâtre du XIX^e siècle*), testimoniano come gli studi teatrali possano arricchire notevolmente le proprie conoscenze, imparando a prendere in esame le drammaturgie sonore del passato, della cui raffinata costruzione e complessa artigianalità ci si è troppo spesso dimenticati. Dean, per esempio, sfruttando i trattati sulla macchinaria teatrale e la tradizione delle ricerche sulla scenotecnica, ristabilisce – nel caso studio *Quando noi morti ci ridestiamo* – i legami tra la scrittura teatrale e i metodi, le tecniche, le conoscenze «qui étaient requis pour la manipulation des dispositifs sonores disponibles à l'époque de la création des pièces» (p. 180). Il saggio è estremamente interessante non solo nel dare conto della presenza di una studiata drammaturgia sonora nel testo ibseniano, ma anche nel metodo di analisi che offre: analizzando le funzioni semiotiche e drammatiche dei segni sonori utilizzati da Ibsen nelle didascalie e nelle battute, Dean divide il testo in unità sonore che mette in relazione con le tecniche e convenzioni del *mélodrame* e con le macchine del suono allora in uso, per dimostrare le «rôle essentiel que la production d'effets sonores en direct a joué dans le développement du théâtre» (p. 180).

Con Emmanuel Cohen (*Dada : un théâtre qui fait du bruit*) entriamo nell'epoca del suono riprodotto e nell'analisi della costruzione sonora della celebre *matinée* del gruppo Littérature del 23 gennaio 1920 al Palais des Fêtes de la rue Saint-Martin, che vide Tristan Tzara in azione. Il rumore, che simboleggia l'irrompere della modernità, gioca un ruolo cruciale nell'affermazione dell'identità dadaista. Secondo Cohen fu anzi proprio la costruzione sonora della *matinée* uno degli elementi che conferirono forza provocatoria inedita all'evento, attraverso lo spiazzamento delle abitudini culturali d'ascolto degli spettatori, irritati e innervositi da una cacofonia che li chiamava a riconfigurare completamente la loro auralità.

Sul fronte della creazione contemporanea, Lynne Kendrick in *Auralité et performance de l'in audible* racconta al lettore, attraverso l'analisi di una performance inudibile (*Interiors* della compagnia scozzese Vanishing Point, commissionato nel 2009 dal Napoli Teatro Festival), come si possa creare una situazione aurale anche in assenza di suono. In *Interiors* gli attori si muovono sulla scena performando con la mimica, la gestualità e il movimento uno scambio verbale, in cui però non emettono suoni. Essi dunque agiscono solamente la situazione locutoria e uditiva, il parlare e l'ascoltare, creando nel pubblico una inedita condizione di concentrazione e di auralità priva di contenuto sonoro, ma percepibile a partire dall'osservazione attenta dei corpi e dei visi degli attori. Kendrick insomma ci fa toccare con mano come l'ascolto sia una condizione del corpo, che precede l'emissione del suono e come, anche per questo motivo, «l'auralité est un facteur clé de la formation et des mouvements au théâtre» (p. 199).

6. Teatro e tecnologia sonora

Nel capitolo quantitativamente più pesante del volume, *Théâtre et technologies sonores*, è indagata la fabbrica del suono: sia la natura intermediale del suono a teatro (prima sezione: *Les technologies sur la scène*), sia l'espansione del suono teatrale fuori dalla scena verso altri luoghi, non teatrali, della vita umana (seconda sezione: *Médiatisations du théâtre*).

Ad Antonin Artaud sono dedicati due saggi, in cui si va alle radici del rapporto tra il teatro della Crudeltà e la tecnologia moderna, in particolare quella del suono registrato, riprodotto e amplificato, che Artaud scopre nelle sue partecipazioni cinematografiche e che poi trasferisce nei progetti teatrali e tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta (*Les dispositifs de reproduction sonore dans le théâtre d'Artaud. Entendre la Cruauté* di Mireille Brangé). Un caso studio esemplare è rappresentato da *Cenci*, analizzato da Bénédicte Boisson in *Une "bande-son" trop peu écoutée : la musique de scène des Cenci d'Antonin Artaud*. Di questo famoso spettacolo è conservata, oltre agli altri più noti e usati documenti (il manoscritto della *pièce*, il *cahier de mise en scène* di Blin, alcune fotografie e una nutrita rassegna stampa), anche la registrazione della musica di scena composta da Roger Désormière, finora trascurata, nonostante l'importanza del suono, della sua capacità ipnotica e vibratoria che Artaud esplicita in più sedi in ambito teorico. L'universo sonoro di *Cenci* è abitato da musica, rumori, voci, sia registrati sia generati sulla scena, disposti secondo un piano preciso, in cui testo e suono sono strettamente correlati: «Les didascalies, détaillées et précises, font du texte dramatique une véritable conduite sonore, que la musique de scène suit de manière très fidèle» (p. 250). Il saggio di Boisson lascia inoltre emergere un vero e proprio lavoro di ricerca fonica, da parte di Artaud e di Désormière, il cui obiettivo è: «trouver des moyens non musicaux d'illustrations sonore» (p. 252) e «inventer d'autres liens entre la vu et l'entendu» (p. 257).

La sezione *Médiatisations du théâtre* analizza le culture sonore della fonografia teatrale delle origini²⁰ (con particolare attenzione per i fenomeni di rimediazione e non dimenticando i ventriloqui, "precursori dell'acusmatico", di cui racconta Patrick Feaster in *Les artifices auraux du théâtre phonographique*); gli esordi del teatro radiofonico (che comprendono anche gli *Hörspiele* brechtiani); agli spettacoli itineranti nello spazio urbano che si imperniano su una dimensione sonora, per dedicare un ampio spazio alla discografia teatrale, la cui indagine è proposta in due saggi cronologicamente contigui²¹.

Non mancando di mettere in luce anche il processo di sensibilizzazione progres-

²⁰ Come introduzione al tema, si può leggere in italiano Jacques Hains, *Dal rullo di cera al cd*, in Jean-Jaques Nattiez, a cura di, *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2001, vol. I, pp. 783-819.

²¹ Si tratta, per il primo periodo, di *Pour une archéologie des sons reproduits. Le cylindre et le disque au théâtre (1878-1930)* di Giusy Pisano e, per la fase successiva, età dell'oro del disco teatrale in

siva verso le componenti del suono da parte degli ascoltatori (che inizialmente non percepiscono i difetti di riproduzione), il saggio di Giusy Pisano passa dal *théâtrophone* (il seducente oggetto scelto per la copertina di questo libro), attraverso i cilindri di cera, fino a fonografo e grammofo, rilevandone i diversi usi, in contesti sia pubblici che privati.²² Se il cilindro non ricopre la funzione di sonorizzazione delle *pièce* teatrali per motivi più culturali che tecnici, il fonografo è inizialmente spesso utilizzato come oggetto di scena e “personaggio” (lo testimonia la documentazione conservata nei già ricordati *Fonds des relevés des mises en scène dramatiques de l'Association de la Régie Théâtrale*), mentre il disco passa dalla funzione di riproduzione della musica a quella di riproduzione dei rumori già negli anni Trenta. Mervant-Roux riporta invece alla luce un episodio del tutto dimenticato, che indica la vitalità del dialogo teatro-disco negli anni Cinquanta e Sessanta. Si tratta di due serie di dischi 33 giri, ideate da Jean Vilar stesso per un ascolto *chez soi* delle voci del Théâtre National Populaire. La prima serie consta di quattro album (1952-1961) e ripropone gli spettacoli andati in scena al Palais de Chaillot con una specifica attenzione verso la recitazione degli attori. Per essa Vilar aveva addirittura pensato una produzione completamente in proprio, affidata alle Editions phonographiques du TNP, che non vedranno mai la luce. La seconda serie (*Série spéciale TNP*, 1959-60, 12 dischi), prodotta da Lucien Adès per la casa discografica Véga, si concentra sulla presenza di Maurice Jarre, “régisseur musicale” al TNP dal 1951. In questo caso si tratta di una vera e propria «“adaptation discographique” du théâtre» (p. 360), che non si limita a riprodurre gli spettacoli, ma attraverso un montaggio mira a fare «revivre non le spectacles mais l'expérience des spectacles», lavorando esplicitamente «sur l'“opération poétique” qu'est la séparation du son et de l'image» (p. 365). Ancora una volta, Mervant-Roux sottolinea la frizione con gli studi teatrali come fattore centrale per l'oblio di queste serie: entrambi i progetti mirano a prolungare il momento dello spettacolo teatrale oltre la compresenza attore/spettatore, secondo «une conception du théâtre qui ne faisait pas de l'instant de la représentation l'alpha et l'oméga mais pensait celle-ci dans un temps long incluant des souvenirs, des ruminations, du plaisir, de l'attachement aussi, de l'addiction» (p. 367).

7. Voce e oralità

Apprendosi con un saggio della studiosa tedesca Helga Finter, dedicato alla voce dell'autore che legge in pubblico il proprio testo (*Sacrifices de la voix*), la sezione

Francia, di *Le théâtre des électrophones (1950-1970). Une scène qui suscite les lieux de sa réappropriation* di Marie-Madeleine Mervant-Roux.

²² La diffusione del suono teatrale al di fuori dei luoghi spettacolari comincia in Francia nel 1898 con il primo catalogo *Pathé disques et cylindres*, che contiene anche registrazioni di brani teatrali.

Voix et oralités si occupa dei due temi che più di tutti finora hanno ricevuto le attenzioni di quanti si sono dedicati agli aspetti sonori del teatro drammatico.

Il concetto di teatro si dilata ed è presa in considerazione, attraverso la documentazione testuale e iconografica fornita dalla stampa periodica, la voce e l'arte del dire degli imbonitori (*La voix oubliée du bonimenteur. Indices sonores d'une figure théâtrale* di Agnès Curel, che ricostruisce il caso esemplare e la «silhouette vocale» di Rodolphe Salis, proprietario e imbonitore del cabaret dello Chat noir dal 1881 al 1897).

Un numero consistente di saggi è dedicato alla voce dell'attore, intesa sia come modo locutorio di un individuo specifico (per esempio, Mounet-Sully), sia come possibilità già inscritta nel testo teatrale (negli alessandrini cantati de *La Fille aux mains coupées* di Pierre Quillard, nel teatro di Marguerite Duras, nella performance letterista) o ancora nella scrittura performativa di Romeo Castellucci, Rimini Protokoll e Gisèle Vienne. La questione della resa in scrittura della voce dell'attore è affrontata dal saggio di Anne Pellois, *La voix de l'acteur (XIX^e siècle) : appréciation, notation, évocation*. Esso imposta un lavoro di tipo analitico, che offre interessanti piste d'indagine descrittiva sia "dall'esterno" (come descrivono i recensori la voce dell'attore? E come diversamente la descrivono i dizionari teatrali, interessati al versante normativo e intrappolati nella missione impossibile di «détacher la description de la voix de la singularité vocale d'acteurs en particulier»?), p. 421), sia "dall'interno" (la notazione e l'ambizione a conservare, trasmettere e riprodurre la voce teatrale, che viene studiata a partire dalle note che Mounet-Sully appose sui propri libri, ora conservati nella biblioteca della Comédie Française).

8. I mestieri del suono a teatro

Infine, l'ultima sezione, *Les métiers du son au théâtre*, è dedicata alle pratiche di creazione del suono, agli specialisti e alla loro formazione professionale.

Basandosi sull'osservazione diretta di alcuni spettacoli e sulle interviste ai responsabili della parte sonora, Katharina Rost mette in discussione l'assunto secondo il quale le pratiche del recente *sound design* e dei più tradizionali effetti sonori sono non solo antitetiche, ma anche gerarchizzabili («*Design sonore* » contre «*Bruitage* » ? *Pour une conception performative de la création sonore au théâtre*). Questo pregiudizio si fonda sull'enunciazione in sede teorica di una serie di dicotomie (la cui più significativa è quella che assegna al *sound design* la superiorità del sapere teorico e agli effetti sonori la subalternità del sapere pratico),²³ che nella reale prassi della creazione sonora non sono così facilmente distinguibili e anzi subiscono

²³ Per esempio, «*technologie/technique, détachement/engagement et composition/performance*» (p. 501), ove i primi termini si riferiscono alla pratica del *sound design* e i secondi a quella degli effetti sonori.

processi di rimescolamento creativo continuo. La studiosa suggerisce dunque di usare l'espressione "performance sonora" per tutte le pratiche che interessano la produzione del suono, sottolineando in questo modo come l'intervento degli specialisti del suono a teatro generi anch'esso una performance.

Il volume si chiude con la trascrizione di una relazione di Jean-Paul Lamoureux, responsabile della ristrutturazione acustica della Salle Richelieu alla Comédie Française, *Quelle place pour l'acoustique dans la rénovation des salles ? L'exemple de la salle Richelieu de la Comédie-Française (chantier de 2012)*. È un congedo simbolico, legato a un'operazione – recente e tutt'altro che scontata – di ripensamento dell'acustica di un luogo teatrale, che *Le son du théâtre* ci invita a leggere come «signe d'une nouvelle reconnaissance pratique et théorique de l'auralité du théâtre» (p. 21).

Toni Servillo o Del piacere di essere attore

Eva Marinai

Recensione al volume di Anna Barsotti, *Il teatro di Toni Servillo. Con dialogo*, con un capitolo di Carlo Titomanlio dedicato alla scenografia e la Prefazione di Cesare Molinari, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.

La struttura del volume di Anna Barsotti è tutt'altro che ordinaria e racchiude in sé una nitida prospettiva di indagine: due macrocapitoli, *Toni Servillo attore* (pp. 13-88) e *Toni Servillo regista* (pp. 89-213), a firma della stessa Barsotti, più un focus, *Viaggiare leggeri. La scenografia nel teatro di Toni Servillo* (pp. 233-260), a cura di Carlo Titomanlio, cui si somma una serie di apparati: un inserto di illustrazioni, con fotografie di scena e bozzetti, una teatrografia completa, una bibliografia ragionata, una memoria di Eugenio Tescione e infine una preziosa conversazione-intervista (in cui Servillo è sollecitato a ripercorrere l'intero suo tragitto artistico da Caserta a Hollywood, in un'esplorazione critica dei molteplici aspetti dell'attività per il teatro, senza dimenticare il rapporto tra scena e set).

Toni Servillo è un attore noto *anche* al grande pubblico, che si muove con destrezza fra teatro e cinema, incarnandosi – ma sarebbe meglio dire «disincarnandosi da sé», in omaggio al maestro putativo Louis Jouvet e al suo *comédien désincarné* – nei personaggi più diversi, la cui cifra comune può forse essere rinvenuta nella molteplicità dei volti e delle nature umane, che ricorrono lungo un crinale che attraversa i secoli, e che la migliore drammaturgia d'autore sa immortalare.

Toni Servillo è un regista (di teatro, mai di cinema: e sul suo *modus operandi* si sviluppa come detto la seconda parte del volume, con dettagliate analisi dei singoli spettacoli da lui diretti). Lo è sino dagli esordi, a Caserta, quando neanche ventenne fonda il Teatro Studio insieme con quattro coetanei, imboccando una via parallela a quella delle neo-avanguardie e del Teatro Immagine, lungo la quale incontra, fatalmente, i contemporanei cammini di Mario Martone (Falso Movimento) e Antonio Neiviller (Teatro dei Mutamenti); lo è a maggior ragione quando, dopo la fondazione di Teatri Uniti (la cooperativa che fonde appunto le tre compagnie citate; siamo a Napoli, nel 1987), pone come traguardo un ideale di «riattivazione» dei classici italiani ed europei, con ciò intendendo la possibilità di risollecitare e comunicare i valori di senso insiti in un testo, nel suo autore, nel suo mondo.

L'attore-regista Servillo non è napoletano, ma è interprete eccellente della tradizione culturale e teatrale partenopea, che ha Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo come stelle polari a orientare giovani viaggiatori, vedi Enzo Moscato. Di

questi attori-autori, nonché capocomici (cioè «uomini-teatro», p. 93), Servillo porta in scena alcune opere in tempi e modi diversi nel corso della sua carriera, innervandole con contenuti e stilemi tratti anche da altri performer d'eccezione, come Leo de Berardinis e Carlo Cecchi, i quali, a loro volta non originari della Campania, hanno voluto e saputo raccogliere i frutti della fertile terra ai piedi del Vesuvio. Una ricchezza lavica, depositatasi nel tempo, con la capacità che ha una lingua di portare dentro di sé memorie antichissime. Non a caso, riguardo ai due ultimi riferimenti attoriali, Servillo afferma: «c'è [in loro] una forte tensione per il dialetto, per il corpo, per la parola che diventa azione scenica» (p. 264). In vero, nelle pagine del volume Napoli appare sullo sfondo come co-protagonista dell'indagine, territorio di incroci tra sperimentazioni e antiche ritualità, già indagato dalla studiosa in numerose occasioni, in relazione non solo a Eduardo, ma a Scarpetta, ai già citati Viviani, Moscato, finanche a Troisi.

Erede di questa lunga tradizione teatrale, l'attore-regista Toni Servillo è anche un autore? Si tratta di una delle tante questioni sollevate da Anna Barsotti; la studiosa, infatti, mette in luce come l'autorialità – ossia l'essere “autore” *oltre che* attore – da lui apparentemente respinta, si riafferma proprio là dove il *logos* è riconquistato attraverso il corpo (così analizza lucidamente Servillo: «Io ho l'impressione che questa centralità del corpo, che all'inizio ha rifiutato la parola, con tutte le attenuanti della giovinezza, alla fine la parola l'ha riconquistata attraverso il corpo», p. 264). Si chiarisce così, in modo risolutivo e fondante, che il *trait d'union* fra il teatro d'immagine e il teatro di parola è costituito dall'attore, o meglio dall'attore-autore *in praesentia*, «artefice dello spettacolo in atto» (p. 269). Per questo non è inessenziale esercizio biografico (va detto qui che la trattazione di Anna Barsotti esclude il privato ma include il vissuto artistico) citare l'aneddoto che vede il giovane Servillo assistere a una recita di Eduardo nella parte di Ciampa: «io ricordo quella visione come un riferimento intellettuale [...]. In quel momento, dentro di me, la visione di quel teatro e di quell'ultimo Eduardo, ha creato un cortocircuito, per cui ho sentito che se teatro di parola doveva essere, occorreva che fosse fortemente legato al vissuto, al modo di mangiare, di camminare, di rubare la vita, attraverso l'esposizione del corpo, della figura, l'exasperazione dei segni visivi» (p. 263).

In tale orizzonte performativo, Servillo può dunque cimentarsi in un *corpo a corpo* con autori quali Molière e Marivaux e farli parlare un linguaggio *contemporaneo* (avvalendosi delle ineguagliabili traduzioni dal francese di Cesare Garboli); oppure con Goldoni, rimaneggiato sulla carta, con l'aiuto di Costanza Boccardi, ma soprattutto sul palco, nella verifica che solo l'azione di fronte al pubblico può fornire. E si tratta di un linguaggio che il pubblico percepisce non come annullamento della distanza tra sé e il personaggio sei-settecentesco, ma come avvicinamento ai “materiali” – termine caro all'attore – del teatro *anche* canonico (i classici), praticato anzitutto in modo *fisico*, ossia attraverso una sapiente prossemica, ma anche un uso alternativo dello spazio scenico, per esempio sovrapponendo al proscenio

una pedana inclinata, «per recitare il più vicino possibile al pubblico» (p. 270), o collocando gli spettatori sul fondo scena o ai lati del palco (accade in *Misanthropo* e *Tartufo*). Su questi ultimi aspetti scenici e scenografici, già analizzati da Anna Barsotti soprattutto in relazione allo stagliarsi delle *silhouettes* servilliane su sfondi monocromi, si sofferma dettagliatamente Carlo Titomanlio nel capitolo intitolato *Viaggiare leggeri* (pp. 233-260), dal quale si evince come l'impressione di asciuttezza delle scenografie di Servillo (basti pensare alla *Trilogia della villeggiatura*, esempio paradigmatico) sia frutto di un lavoro teso alla dissimulazione, che tenta di «guadagnare cioè un livello di trasparenza, da sembrare che sgorgi *naturalmente* dal testo» (p. 234). Nel riattraversare il percorso teatrale di Servillo – aggiungendovi un'analisi delle non trascurabili regie operistiche – Titomanlio osserva appunto la creazione del *décor* come l'esito di una peculiare “intelligenza dei testi”. Renato Lori, Lino Fiorito, Daniele Spisa (quest'ultimo il più assiduo tra gli scenografi che hanno collaborato con Servillo), con la presenza immancabile di Ortensia De Francesco nel ruolo di costumista, sono stati i suoi “artisti di fiducia”, cui ha potuto delegare un'idea dello spazio fondata su pochi segni, ma necessari, efficaci («sulla staticità dell'indicazione scenografica si appoggia la mobilità dell'interprete», p. 233).

In stretta aderenza con l'esegesi barsottiana, anche l'indagine sullo spazio – elemento emblematico per chi come Servillo ha una formazione artistica “concettuale” – connota il lavoro di questo “interprete della scena” come un artigianato in grado di coniugare molteplici segni, codici, linguaggi, che trovano la loro ragion d'essere nella scansione ritmica, nella velocità (intesa anche come ritmo incalzante dei dialoghi), nel dinamismo musicale. Non a caso, Servillo ama usare metafore musicali per raccontare il proprio lavoro, non per vezzo ma perché pienamente adeguate: *Il primo violino* (di Silvia Grande, 2010) è il titolo di un precedente lavoro monografico dedicato a Servillo, senz'altro più ancorato alla sequenza cronologica degli spettacoli teatrali; ma il “senso di Servillo per la musica” è ben presente tra le pagine del libro-intervista di Gianfranco Capitta *Interpretazione e creatività* (2008); ed è icasticamente riassunto nella copertina del volume di Anna Barsotti, che ritrae l'attore nei panni del direttore d'orchestra in *Sconcerto*, sorta di melologo datato 2010.

Il testo sollecita, peraltro, molte riflessioni non solo sul “teatro di Servillo”, ma anche sul panorama teatrale italiano degli ultimi quarant'anni. Colpisce, in tal senso, come in più occasioni, nel ricco apparato di recensioni che il volume prende in esame e con cui dialoga costantemente (Enrico Fiore, Franco Quadri, Gianni Manzella, Stefano De Stefano, sono alcuni tra i primi cronisti a essersi interessati ai lavori di Teatro Studio e poi di Teatri Uniti), ma anche nella prefazione di Cesare Molinari, nonché nelle dichiarazioni di Servillo che Anna Barsotti cita lungo il racconto, emerge – non come professione di falsa modestia – l'immagine di un attore che è definito musilianamente «senza qualità» («e perciò stesso fra i maggiori

del nostro tempo», come scrive Cesare Molinari, p. 9), o si autodefinisce «efferato dilettante» (in una conversazione con Oliviero Ponte di Pino che risale al 1996); insomma, un “interprete tra gli interpreti”, che alle prove preferisce di gran lunga le repliche, cioè la «gioia del recitare» (p. 270). E viene in mente la suggestiva espressione con cui Antonio Neiwiller descrisse la vita teatrale di Eduardo: «quasi una strana ovvietà di stare in scena» (p. 31), come quella di un organismo che non vive se non è muscolarmente impegnato nell’atto di darsi al pubblico attraverso una maschera, una voce, un testo.

Il termine “recita” e il verbo “recitare” sono tanto amati da Servillo («ho fatto mille recite») è una delle affermazioni, pronunciata con orgoglio capocomicale, che più lo contraddistingue), quanto rifiutati dal teatro d’avanguardia e dai cosiddetti maestri della ricerca teatrale, che pure egli considera suoi ispiratori (Grotowski, il Living Theatre, ancora Leo de Berardinis), a conferma dell’innesto di elementi della tradizione teatrale popolare in una dimensione *altra*, con la quale s’instaura un discorso critico-creativo, che, direbbe Claudio Meldolesi, passa attraverso la memoria del corpo.

D’altra parte, proprio il rapporto che l’autrice individua tra i due poli espressivi dell’estroversione e dell’introversione caratterizzanti la maschera servilliana – cui è dedicato un intero paragrafo in una disamina minuziosa e illuminante – è alla base della gamma espressiva dell’attore, in una partitura mimico-gestuale e vocale che ne informa il corpo attoriale, in teatro come al cinema, e che oscilla tra un’eloquenza grottesca, ostentata, simpatica seppur cinica, cattiva o disumana, a un silenzio di matrice eduardiana, «intimamente, umanamente tormentato» (p. 47). Estroverso può dirsi allora il Guappo di *Rasoi* (1991), ma anche Tony Pisapia di *L’uomo in più* (primo di una felicissima serie di film con Paolo Sorrentino, uscito nel 2001) e lo “scrocco” Ferdinando nella goldoniana *Trilogia* (replicata centinaia di volte a partire dal 2007); tra gli introversi, Peppino Priore e Titta Di Gerolamo, interpretati a breve distanza di tempo in *Sabato, domenica e lunedì* (2002) e in *Le conseguenze dell’amore* (secondo lungometraggio di Sorrentino, 2004).

Ha ragione, dunque, Molinari nel sottolineare che il volume di Anna Barsotti apre a molte domande e a svariate questioni: «Se la ricchezza di un libro» si misura «sulle domande che pone e sulle problematiche che apre, [...] allora questo studio va considerato tra i più ricchi che la saggistica sull’attore abbia di recente prodotto» (p. 9). Questioni che – aggiungo – s’inseriscono a pieno titolo in un rinnovato interesse degli studi per la storiografia dell’attore, che caratterizza da sempre l’autrice, di cui basti rammentare i numerosi saggi sul teatro di Eduardo e di Dario Fo (congiunti e dialoganti nel ricchissimo volume del 2007 *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*). Questioni, infine, che consegnano l’arte del recitare, da taluni reputata ineffabile (per l’indistricabilità dei suoi processi creativi, dei suoi meccanismi e nodi relazionali), a un metodo d’analisi, a una prassi, a una sensibilità.

La bella decadenza

Goldoni e Pirandello “in sul calar” degli anni Dieci: tradizione, traduzione e trad-azione

Matteo Tamborrino

«E novellando vien del suo buon tempo,
Quando ai dì della festa ella si ornava,
Ed ancor sana e snella
Solea danzar la sera intra di quei
Ch'ebbe compagni dell'età più bella».
Giacomo Leopardi, *Il sabato del villaggio*

Esistono parole talmente inflazionate nel nostro lessico da rendere pressoché impossibile associare loro un significato attuale (nel senso di “valido per l’oggi”). Tali vocaboli risuonano sgradevolmente nelle nostre orecchie come relitti di una consuetudine scolastica assimilata a fatica. Simulacri vuoti – così essi ci appaiono – caduti dai propri piedistalli. Catene foniche al crepuscolo del proprio ciclo vitale, lemmi logori da salotto accademico. Ma “le parole sono importanti”, tanto più oggi, nell’epoca in cui *contratto* is the new *inciucio*, ai tempi del tutto-il-contrario-di-tutto, in questi anni Dieci – ormai in dirittura d’arrivo – fatti di Pinocchi (teatrali e non) e di postverità. Insomma, è l’ora (o forse l’era) del *Götterdämmerung*, nella quale si dovrebbe finalmente dire addio alle usurate categorie di ricerca¹ e di teatro di regia. Certo, è sempre difficile prendere coscienza dei cambiamenti in atto; forse perché viviamo in un periodo di *belle décadence* e non ce lo siamo ancora detti apertamente: siamo in febbrile attesa di qualcosa di nuovo e nel contempo temiamo che questo qualcosa sia più angosciante della domenica leopardiana.

In questa sede ci preme indugiare su due termini in particolare, che naturalmente ci preoccupiamo poi di declinare in ambito teatrale: *tradizione* e *traduzione*, entrambi appartenenti alla medesima famiglia lessicale e fatalmente associati al concetto di *tradimento*. Se la tradizione (da *tradĕre* «consegnare», nel latino tardo con particolare riferimento ai libri sacri) è l’ineluttabile trasmissione nel tempo, da una generazione a quella successiva, di memorie, notizie, saperi, culture e testimonianze, la traduzione (dal sostantivo *traductio*, *-onis*) è l’attività di «trasferimento» da una lingua all’altra

¹ A tal proposito cfr. Andrea Porcheddu, *La ricerca teatrale (finalmente) al capolinea*, «Gli Stati Generali», 9 febbraio 2016: <<http://www.glistatigenerali.com/teatro/la-ricerca-teatrale-finalmente-al-capolinea/>>.

di un qualsiasi contenuto scritto o orale. Dunque, la prima ci impone di confrontarci con il passato, la seconda di renderlo intelligibile. Riguardo poi l'annoso adagio "tradurre è tradire?" la saggistica contemporanea pullula di posizioni contrastanti.

Questo proemio *à rebours* ci permette di inquadrare una questione fondamentale: *tradizione* e *traduzione* riguardano, in prima istanza, il testo (altro lessema solo provvisoriamente definibile), che può intendersi a grandi linee o, alla latina, come un tessuto (*textūs*), un sistema, una concatenazione fissa fra più parti, o, alla greca (*λόγος*), come ciò che è espresso mutevolmente nel canale orale, eventualmente anche in scena.² Ancor meglio sarebbe considerarlo nell'una e nell'altra accezione: parola scritta e parola detta. Recitata.

Ora, in che modo tutto ciò ha a che fare con noi? La ragione è presto detta se si prendono in considerazione due spettacoli italiani dell'ultima stagione, *l'Enrico IV* di Carlo Cecchi e *Le baruffe chiozzotte* di Jurij Ferrini,³ che – insieme ad altri (si pensi al *Teatro comico* di Roberto Latini, prodotto dal Piccolo di Milano), ma anche *meglio* di altri – si sono dimostrati alti esempi di una tendenza oggi assai significativa: mettere in scena monumenti della drammaturgia nostrana concretizzando sostanziali riserve sui testi. Riserve a livello di idioma (ecco qui insinuarsi l'angue traduttivo)⁴ e, per così dire, epistemologiche (che hanno determinato un ripensamento generale del rapporto con la tradizione dei padri, provocando spesso dei veri e propri parricidi). Tale discorso potrebbe essere esteso anche ai più controversi lavori di Antonio Latella (*Il servitore di due padroni* o *Natale in casa Cupiello*, gravati tuttavia da un certo, cervellotico, intellettualismo) e al recentissimo *Don Giovanni* di Valerio Binasco. Opere sempre più "da" e sempre meno "di", sulla scia della somma lezione di Carmelo Bene.

Nell'opera di Ferrini e in quella di Cecchi, che selezioniamo qui come emblematiche, si respira un'aria di famiglia. Tra le rovine dei loro dissestati *décor* si rintracciano infatti suggestioni comuni, tali da giustificare la nostra duplice analisi: l'impianto capocomicale dei rispettivi *ensemble* (memori delle antiche famiglie teatrali "all'ita-

² Le lingue semitiche preferiscono parlare di *kitaab*, per designare tanto l'oggetto-libro, quanto l'idea dell'incidere, dello scolpire un concetto nella mente.

³ Nell'analisi si farà riferimento alle seguenti repliche torinesi: per *Le baruffe chiozzotte* alla serata del 14 dicembre 2017 (al Teatro Gobetti); per *Enrico IV* a quella del 23 febbraio 2018 (al Teatro Carignano).

⁴ Sulla questione della traduzione teatrale si fornisce qui di seguito una bibliografia minima (in ordine cronologico): Ortrun Zuber, *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford 1980; Carole-Anne Upton, *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Routledge, London and New York 2000; Roger Baines, Cristina Marinetti, Manuela Perteghella, *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2011. Cfr., oltre ai libri citati, il numero monografico della rivista «Tradurre» dell'autunno 2013: <<https://rivistatradurre.it/category/archivio/numero-5/>>.

liana”); la natura sorniona del primo attore; le sue scoperte velleità grandattoriali (per Ferrini ancora non pienamente realizzate, per Cecchi ormai stancamente riposte nel cassetto). E ancora: la scelta di delegare alle note di regia la descrizione del “come” si è trattato il testo, senza però indugiare sul “perché” lo si sia scelto;⁵ la confusione tra “tempo di messinscena” e “tempo di prova”; la perfetta integrazione dei corpi all’interno di scenografie solo apparentemente disadorne (e invece estremamente funzionali a rendere credibili gli intenti metateatrali dei due registi); e infine, appunto, la continua denuncia della finzione nel suo farsi, secondo la formula (freudiana) dell’atto creativo come “gioco reale”:

Il gioco è l’occupazione più intensa e prediletta del bambino. Non possiamo dire che ogni bambino giocando si comporta come un poeta, nel momento in cui si crea un mondo proprio, o piuttosto mentre riordina in un nuovo modo di suo gradimento le cose del suo mondo? Sarebbe errato pensare che egli non prenda sul serio quel mondo; al contrario, egli prende molto sul serio il suo gioco e vi prodiga una grande quantità di emozioni. L’opposto del gioco non è ciò che è serio, ma ciò che è reale. [...] Il poeta si comporta come il bambino che gioca. Egli crea un mondo di fantasia che prende molto sul serio – in cui, cioè, investe una grande carica emotiva – e lo separa nettamente dalla realtà. La lingua ha conservato questo rapporto tra il gioco del bambino e la creazione [...], definendo con il termine *Spiel* (gioco) quelle forme di composizione poetica che devono essere collegate ad oggetti tangibili e che sono destinate alla rappresentazione; troviamo così indicati con *Lutspiel* (“recita” o “gioco piacevole”) la commedia, con *Trauerspiel* (“recita” o “gioco luttuoso”) la tragedia e con *Schauspieler* (“giocatore” o “chi dà spettacolo”) coloro che eseguono la rappresentazione.⁶

Ma soprattutto – fonte comune alla quale i due performer-registi si abbeverano – è la volontà di trasporre i propri testi in una lingua agevole, che funga da utile veicolo di comunicazione per la scena contemporanea. “Coloro che eseguono la rappresentazione” sono dunque dei trad-attori.

Partiamo dalle *Baruffe chiozzotte*, cavallo di battaglia della collezione autunno-inverno dello Stabile torinese, in scena dal 21 novembre al 17 dicembre 2017 al Teatro Gobetti; lo spettacolo – che pure ha riscosso un notevole successo di pubblico (buon esito anche per la ripresa genovese al Teatro della Corte, durante il periodo natalizio) – non è stato tuttavia risparmiato dai critici, che lo hanno accusato sia di presunto inaridimento del livello linguistico sia di sfruttamento di *escamotage* di

⁵ Cfr. il pieghevole di sala di *Enrico IV* (2017) e il programma di sala di *Le baruffe chiozzotte* (2017).

⁶ Sigmund Freud, *Il poeta e la fantasia*, trad. it. di Antonella Ravazzolo, in Sigmund Freud, *Le opere complete*, vol. 1, Newton Compton, Roma 2016, p. 1337.

sicura presa. «La caratura farsesca – scrive Maura Sesia – garantisce il successo popolare un po' troppo facile. Rispettando Goldoni lo si può *tradire* meglio».⁷ Un altro rincara la dose:

Poi c'è il testo [...], la lingua che accompagna le *Baruffe*, [...] che era un originale chioggiotto di cui Ferrini ci risparmia. [...] Certo i capelli bianchi non ci devono obbligare ad andare a riassaporare il (solito) lavoro di cesello che in decenni ormai lontanissimi fece Giorgio Strehler con la sua edizione [...], ma certo ci spingono a rimpiangere quella musicalità che ne nasceva [...]. C'è [...] chi fa carte false per la genuinità di Camilleri e Montalbano, c'è chi si rilegge con avidità il *Pasticciaccio* di Gadda: e Ferrini si preoccupa della nostra comprensione, si lascia intimorire dalle chiusure e affida a Natalino Balasso una “traduzione”, [...] forse per il ricordo delle antiche collaborazioni, forse perché il sunnominato era in un periodo di pausa lavorativa? Aggiornando inoltre e immettendo in quella “traduzione”, per abbracciare meglio la spiccia quotidianità degli abiti, i vari stronza e vacca e vaffa e altro ancora, sdoganatissimi.⁸

Dulcis in fundo, la stroncatura “a fuoco lento” di Osvaldo Guerrieri: «Se a voi piacciono i bigné senza zucchero e senza crema, è probabile che troviate squisite *Le baruffe chiozzotte* [...]. Non so, ma privare il dolce del dolce è come creare un teatro vegano».⁹

Giudizi pungenti, che evidenziano un sempre maggiore ed estremamente problematico scollamento della critica (una critica in taluni casi patologicamente astigmatica) dagli umori del pubblico. Non ci addentreremo qui nei meandri delle impurità (a) critiche di molti nostri *chroniqueurs* e, d'altronde, è pur vero che scambiare un *sold out* per garanzia di qualità, come troppo spesso fanno alcuni teatranti, sia scorretto: *vox populi, vox diaboli* (almeno ogni tanto). A mo' di avvertimento, tuttavia, vogliamo quanto meno riportare una longeva affermazione di Alberto Arbasino, vecchia di mezzo secolo eppure ancora così attuale: «Prima di gemere sulla mediocrità della critica teatrale italiana, pare giusto lamentare la mediocrità deprimente di tutto il modo italiano di far critica: [...] spesso con un odorino sgradevole di esaltazione pubblicitaria per conto di terzi, o di sfoghi o risentimenti per biliosità proprie; mai, invece un tentativo d'interpretazione di idee».¹⁰

⁷ Maura Sesia, *Baruffe tradite*, «Robinson – La Repubblica», 3 dicembre 2017.

⁸ Elio Rabbione, *Jurij Ferrini orchestra alla perfezione una eccellente compagnia ma perde del tutto la musicalità di un testo*, «il Torinese», 23 novembre 2017: <<http://www.iltorinese.it/jurij-ferrini-orchestra-alla-perfezione-una-eccellente-compagnia-ma-perde-del-tutto-la-musicalita-di-un-testo/>>.

⁹ Osvaldo Guerrieri, *Al Gobetti 'Baruffe chiozzotte' di Goldoni tradotte da Balasso*, «lastampa.it», 22 novembre 2017: <<http://www.lastampa.it/2017/11/22/spettacoli/palcoscenico/al-gobetti-le-baruffe-chiozzotte-di-goldoni-tradotte-da-balasso-78yZHZJtmgWKn27cc2sdBx1/pagina.html>>.

¹⁰ Alberto Arbasino, *Situazione della critica*, «Sipario», XXII, 254 (giugno 1967), pp. 3-4.

In realtà, a ben guardare, in questa regia di Ferrini non si scorge tanto un esiziale equilibrio tra compiacenza e commercialità, che inevitabilmente porterebbe a produrre paccottiglia di sicura presa, bensì piuttosto la metabolizzazione dell'antica lezione shakespeariana del *What You Will*, ben altra cosa dal *panem et circenses*. Dare e darsi, che non è affatto un difetto. Ci sarebbe forse da ridire sull'elementarità di alcuni segni scenici, il "regista che fa il regista" *in primis*, e che imbecca i propri attori svelando di continuo la natura fittizia dell'allestimento. Ma non per la scelta in sé, quanto più per i modi lapalissiani con i quali essa è presentata, inducendo fin dall'apertura del sipario a presagire sotto quale chiave la vicenda si svolgerà, divertendo molto ma senza sorprendere troppo. Ferrini inserisce qui e là sguardi di dialogo con gli spettatori (i ritardatari soprattutto, che attende con cortesia) e cita all'occasione alcuni suoi colleghi e allievi, rendendoli verbalmente parte dell'azione. Un gioco di ammiccamenti che lo accosta all'amato Machiavelli.

Riguardo poi il volgarizzamento del testo, non è certo detestabile l'operazione di *target-orientation* messa in atto dal duo F&B, che ha reso così fruibile un testo che altrimenti avrebbe mantenuto al caldo la propria *suite* nel dimenticatoio (accanto ai vari Ruzante, *Veniexiana* e Andrea Calmo). Fosse poi una traduzione di servizio, composta dall'ultimo dei dragomanni. Ma qui si tratta dell'opera di Natalino Balasso, attore a sua volta, ben consapevole di quale debba essere il ritmo di un copione comico. È infatti, la sua, una traduzione agile, spigliata (nonostante, francamente, qualche evitabile sciaterra). Ripudiare un testo perché tradotto è assolutamente sbagliato: a coloro che affermano che, private della musicalità del chioffiotto, le *Baruffe* sono un melologo irsuto e quindi in fondo non sono nulla, verrebbe da rispondere "no v'intendo miga a vù"! D'altra parte, ciò che la traduzione fa "perdere", sempre "compensa": nel nostro spettacolo, ad esempio, tramite lo spassoso *grammelot* di Padron Fortunato/Angelo Tronca, che con la sua pseudo-lingua realizza l'ambizione di Fo – e prima ancora dei giullari e dei comici dell'Arte – «all'idioma teatrale perfetto, una lingua universale sottratta al dominio della grammatica e del vocabolario, e affidata interamente alle capacità di comunicazione paralinguistica ed extraverbale».¹¹

Appurato tutto ciò, in che misura le *Chiozzotte* del capomastro di Ovada, baruffe funamboliche che trascolorano rapide e rocambolesche nel paesaggio lagunare, possono dirsi belle e decadenti? Per un'ora e tre quarti gli interpreti (tutti giovani e vibranti) ci trascinano in un *tourbillon* di siparietti, tra scampoli di *pochade* e sghignazzi veraci. Le risate fuori copione di Beppo/Marcello Spinetta, così pronunciate da obbligare il cast a ripetere una scena corale, sono un confortante saggio di contaminazione tra vita e scena, o meglio ancora di vita che va in scena, e fanno guadagnare al giovane artista un bell'applauso a scena aperta: «devo dire che è piuttosto raro per un attore divertirsi

¹¹ Claudio Giovanardi, Pietro Trifone, *La lingua del teatro*, Il Mulino, Bologna 2015, p. 107.

così tanto mentre lavora»,¹² confida. Sul palco si alternano i vari Titta-Nane, Padron Toni, Toffolo, Donna Libera, Orsetta. Che in realtà altri non sono che Matteo Ali, Lorenzo Bartoli, Raffaele Musella, Beatrice Vecchione e Barbara Mazzi, “zucche barucche” alle prese con una sorta di straniante prova aperta, emanazioni provenienti dalla scaturigine primigenia della mente del regista, assiso in cattedra, sulla destra: queste *dramatis personae*, ancora prive di nome (e soprannome), si dirigono in scena dopo aver sostato sulle sedie poste agli estremi margini del palco. Gli uomini sono in T-shirt a strisce o in camicia da boscaiolo (Tronca arricchisce la *mise* con sciarpa e simil-*kippah*), le donne invece in pantaloni lunghi e fascetta avvolta attorno alla fronte.

La struttura del dramma è invero piuttosto fragile, come d'altronde spesso accade nel teatro del riformatore veneziano: egli ritrae un mondo lagunare fatto di duro lavoro quotidiano e di gelosie immotivate, una galleria di pescatori e fanciulle in perpetua zuffa (tra dispute legali, pettegolezzi e ripicche personali) che nella sua banalità ha un nonsoché di universale. Si potrebbe infatti comodamente sostituire a questa comunità (ex) chioggiotta il popolino di un qualsiasi altro *hinterland* urbano. Sono personaggi minimi, appena abbozzati, quelli delle *Baruffe*, eppure estremamente vicini a noi. Macchiette scanzonate a cui non bisogna prestare eccessiva fede, ma che comunque ci attraggono con mesmerico magnetismo.

Rileggendo il testo, tuttavia, non possono sfuggire certi umori malinconici e nostalgici che la scrittura goldoniana emana e che la versione ferriniana preferisce invece rabbonire, se non censurare («Della vena malinconica non c'è traccia nell'azione, dove, invece, ci si diverte, perché qui c'è una notevole serietà nel litigare, con ferocia»)¹³. Questa omissione, almeno parziale, del dolente sconcerto è un primo segnale di decadenza nell'opera trad-attiva di Ferrini/Balasso. Resta comunque il dato biografico: a smistare e interrogare i beati poveretti della *pièce* – alcuni un po' ebeti, altri un po' queruli – vi è infatti il cogidor Isidoro, carica che lo stesso Goldoni aveva svolto a Chioggia all'età di vent'anni. Un Goldoni che, dopo le *Baruffe chiozzotte* (messe in scena il 23 gennaio 1762), piantò baracca e burattini e si trasferì definitivamente a Parigi. Scrive il regista:

Questa è una commedia di poveri. I ricchi sono assenti. I potenti lo stesso. Non esistono neppure i padri: sono tutti fratelli e sorelle. Una generazione unica [...]. Il Coadiutore di giustizia è l'unica presenza del potere aristocratico-democratico. Gli “altri” poteri non esistono. C'è il più alto fraseggio goldoniano in quest'opera, il suo straordinario repertorio ritmico e comico; e funziona agevolmente sia in chioggiotto che in italiano. [...] Goldoni reinventò, rinnovò... “riformò” il teatro passando dal

¹² Si cita da un colloquio telefonico avuto con l'attore in data 15 dicembre 2017.

¹³ Jurij Ferrini, *Appunti sulle Baruffe*, in *Le baruffe chiozzotte*, programma di sala, Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale, stagione 2017/2018.

teatro all'improvviso dei comici dell'arte a canovacci sempre più precisi; veri e propri testi teatrali. Qualunque sia lo stile registico, la propria personale sensibilità teatrale, tramite cui si mette in scena un suo testo, i dialoghi serrati, i tempi e contro-tempi comici, restano al centro.¹⁴

Le chiavi di lettura e le suggestioni postmoderne alle quali Ferrini preferisce rifarsi sono numerose: lazzi «meno improvvisati di quanto non si possa credere»,¹⁵ fascinazioni da *Un giorno in pretura*, ticchettii musicali à la De André (al posto delle delicate melodie di Malipiero). Anche l'apparato scenico “decade”: l'architettura di Carlo De Marino, all'interno della quale il tira-e-molla goldoniano si consuma, è invero piuttosto sconquassata, ma comunque ben congegnata nella sua mobilità e, di fatto, funzionale agli intenti registici. Essa è composta da pedane mobili (che creano altezze e piani di capestio diversi) e dallo scheletro ligneo delle abitazioni, di cui restano in piedi soltanto porte e finestre. Sullo sfondo, con sbavatura oleografica, alcuni costumi settecenteschi su manichino decapitato (realizzati da Alessio Rosati), che mai nessuno indosserà. In questo reticolato color ruggine si staglia una rete carminia da pescatore, che casca a terra come un drappo. Dal *defilé* di *blue jeans* alla desolante nudità dello sfondato, tutto impedisce la bieca immedesimazione del pubblico, il quale – senza ammaestramenti – coglie l'opportunità, per una sera, di divertirsi e basta.

La beltà è allora tutta negli attori, nell'energia con la quale sostengono le parti, nella loro tempra. Legittimata dalla bravura degli interpreti e dal successo che ottiene, questa messinscena brilla come una vera «esplosione di giubilo» (dagli appunti di Goethe sulle *Baruffe*). Particolare menzione meritano, all'interno del *cast*, Elena Aimone, una Donna Pasqua di gran grinta e solidità scenica, e Michele Schiano di Cola, uno zannesco Padron Vincenzo che – con francesismo – fa davvero “scompiaciare”. Viene omessa, nel finale, la battuta di Lucietta/Rebecca Rossetti: «Goldoni – postilla Ferrini – con i finali non ci sapeva molto fare; come Shakespeare, d'altronde. Un problema tipico del mondo pre-cinematografico».¹⁶ Spunto interessante: che forse il teatro decadente/decaduto, per esser bello, debba saper parlare una lingua che non gli è propria (quella del film)?

Veniamo dunque al capitolo secondo. «La regia ha nel teatro di Cecchi un ruolo analogo a quello assegnato al testo drammatico: entrambi indispensabili, ma soltanto perché consentono la realizzazione di ciò che conta davvero: l'espressione dell'at-

¹⁴ Jurij Ferrini, *Appunti sulle Baruffe* cit.

¹⁵ Si cita dall'incontro “Baruffe con brio”, tenuto dall'attore in data 20 dicembre 2017 a Palazzo Nuovo, Torino (all'interno delle lezioni del corso magistrale di Letteratura teatrale italiana, prof. Franco Arato).

¹⁶ Vd. nota precedente.

tore attraverso il “gioco” del teatro». ¹⁷ *Enrico IV* è per il capocomico fiorentino il terzo *ludus* pirandelliano (peraltro prodotto nell’anno del centocinquantenario del girgentino), dopo *L’uomo, la bestia e la virtù* del 1976 e *Sei personaggi in cerca d’autore* del 2000. Proprio in occasione dell’allestimento dei *Sei personaggi*, Cecchi aveva affermato: «Lo considero, come tutti, il più grande autore italiano. E anche il più insopportabile. [...] Ma Pirandello è un punto focale, un nodo centrale nella tradizione del teatro italiano e va affrontato con il rispetto che gli si deve». ¹⁸ Rispetto puramente nominale, però, quello dimostrato a diciott’anni di distanza da tali dichiarazioni: ebbene sì, perché, come spesso è accaduto nel suo teatro, Cecchi preferisce servirsi ancora una volta della drammaturgia come banco di prova, come un semplice *divertissement*, all’interno del quale gli è possibile muoversi con accorta disinvoltura. Prodigiosamente però, e forse proprio grazie a questa libertà, l’attore raggiunge *the very heart* di ciò che recita (molto più di quanto non riuscirebbe a fare se ripettesse per filo e per segno ciascuna riga del testo). Evidentemente perché egli vive davvero, sulla scena.

Cesioe alla mano, Cecchi si accosta a questo grande classico sfrondando copiosamente le lunghissime tirate di Enrico IV, ottenendo il triplice effetto di ridurre la propria presenza, lasciar acquisire agli altri personaggi un insolito rilievo e “potersela spassare” sulla scena (senza dover mandare a memoria battute infinite). «In alcuni dialoghi ho “tradotto” la lingua dell’originale in una lingua *teatrale* a noi più vicina», ¹⁹ salvando soltanto qualche minuto relitto (come *cangia, cangiare*) a scopo di sberleffo nei confronti di quello che oggi ci appare come un italiano azzimato e “moscheto”. Paradossalmente è proprio mediante questa trad-azione (azione di traduzione scenica di un dramma della tradizione, tecnica alla quale il capocomico è assai avvezzo) che Cecchi raggiunge l’essenza gnoseologica del dramma del 1921-’22: la follia creatrice (sia essa psicosi o teatro) quale unico antidoto contro la deriva dell’identità.

Nell’analisi di *Enrico IV* la direzione da intraprendere è diametralmente opposta rispetto a quella assunta per le *Baruffe*. Si partirà infatti dalle bellezze per sfociare nel mare di “rovine”. Tutti i dispositivi scenici che la critica ha saputo entusiasticamente segnalare in relazione a questo spettacolo (*in primis* i programmatici “teatro nel teatro” e “teatro del teatro”), come se si trattasse di clamorose novità o di inusitate «promiscuità», ²⁰ sono invece – inutile sottolinearlo, forse – astuzie di lungo corso nel teatro di Cecchi, manierate (anzi, manieratissime) eppure congegnate in

¹⁷ Armando Petrini, *Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi*, «L’Asino di B.», n. 3 (1999), p. 45.

¹⁸ Carlo Cecchi, cit. in Tiziana Longo, *E Carlo Cecchi rivisita Pirandello*, «Torinosette - La Stampa», 9 febbraio 2018.

¹⁹ Carlo Cecchi, cit. in *Enrico IV*, pieghevole di sala, Marche Teatro, stagione 2017/2018.

²⁰ Rodolfo di Giammarco, *Pirandello fatto a pièce*, «Robinson - La Repubblica», 19 novembre 2017.

modo sempre così fino – con la perizia d’un orafo – da farcele amare alla follia, oggi come allora. L’antefatto dell’opera è arcinoto: vent’anni or sono, un nobile prende parte ad una giostra in costume, impersonando l’imperatore Enrico IV di Franconia; alla mascherata partecipano anche la marchesa Matilde Spina (qui la straordinaria Angelica Ippolito), donna della quale è innamorato, e il rivale Tito Belcredi (un oscuro Roberto Trifirò). Enrico IV viene disarcionato dal barone e, cadendo, batte violentemente la testa, convincendosi di essere davvero l’eponimo monarca. Il dottor Genoni (Gigio Morra) tenterà di farlo rinsavire mostrandogli Frida (Chiara Mancuso), la figliola dell’amata marchesa/Matilde di Canossa, perfettamente identica alla madre da giovane.

Trasformando «[la] follia e [la] recita della follia di Enrico IV, che nell’originale ha una causa clinica un po’ banale, [in] decisione dettata da una vocazione teatrale»,²¹ a Cecchi è concesso dare libero sfogo a tutta la propria fantasia metateatrale. Il suo *Enrico IV* non sarà pertanto la storia di un tale che desidera essere l’Imperatore, bensì piuttosto quella di un attore che recita la parte di quel tale, venendo imbeccato, ove necessario, dai finti consiglieri segreti Federico Brugnone, Matteo Lai, Davide Giordano e Dario Iubatti. L’idea centrale della rappresentazione, la sua chiave di volta, è dunque il fatto che Enrico IV sia animato da un irrefrenabile impulso a recitare (e non tanto da una buffa “amnesia”). Interessanti sono soprattutto gli scambi con l’eccellente Iubatti (nei panni di Momo/Ordulfo, nonché aiuto regista dell’allestimento), che ha il compito di suggerire le battute al proprio maestro, ora assecondandone la pazzia, ora invece ridimensionandola ogniqualevolta Enrico – o meglio: “... (Enrico IV)” – si allontani in maniera troppo vivace dal testo pirandelliano: all’occorrenza, infatti, lo redarguisce con un sempre cortese «Ehm, no, maestà». Si invertono dunque i ruoli: un tempo era Cecchi a interpretare il Kantor di turno,²² ora è invece allievo della sua stessa “classe morta”. Il dramma in tre atti di Pirandello è condensato in appena un’ora e mezza di disillusione scenica, trasformato in atto unico dal tono farsesco. Alla fine, infatti – dopo aver trafitto il rivale Belcredi – Enrico/Carlo allunga il braccio verso il collega e lo esorta dicendo: «Ora alzati, va, che domani abbiamo un’altra replica!».

Tratto tipico – “tradizionale” si direbbe – della firma cecchiana è poi il divertito snobismo delle sue citazioni, antiaccademiche e dotte al tempo stesso, antifilologiche (nel senso che muovono contro la purezza del testo) e comunque assolutamente appropriate: oltre al fantasma di Amleto, si fa menzione delle lettere inviate a Ruggero Ruggeri, il “mattatore” per cui l’opera era stata scritta; si denunciano poi i malvezzi del teatro e dei teatranti del Novecento, da cui bisognerebbe forse definitivamente condgedarsi (ad esempio, l’odiosa tendenza ad abbreviare *Le théâtre et son double*

²¹ Carlo Cecchi, cit. in *Enrico IV* cit.

²² Vd. Matteo Tamborrino, *Un dittico “color di Siena”*, «Mimesis Journal», 6,2 (2017), p. 108.

in epitomi e aforismi apodittici, starnazzati a squarciagola). Ancora, il riferimento alla *Cavalleria rusticana*, l'atto unico di Pietro Mascagni di cui si recupera il celebre «Hann'ammazzato compare Turiddu!». Riguardo il tessuto fonico e musicale, decorano i cambi-scena le tonalità minimaliste di Philip Glass.

Come nota giutamente Rodolfo di Giammarco, «l'impianto a firma di Sergio Tramonti è fra i canoni della farsa inglese e della commedia francese»: ²³ nella prima parte dell'atto unico si osserva il *backstage* di una struttura teatrale (che ricorda l'esterno di una *playhouse* elisabettiana), sulla quale sono occasionalmente adagiati – a mo' di *stender* appendiabiti – tre o quattro armature. Fanno parte dell'attrezzatura scenica e del mobilio anche alcuni treppiedi, un banchetto centrale attorno al quale si radunano gli attori/consiglieri e una radio d'epoca che emette le «note ballabili di *Lucciole vagabonde* di Bixio». ²⁴ Dopodiché la situazione si sposta in un inquietante salotto dalle pareti damascate (tra il blu e il verdastro, con decorazioni fitomorfe d'oro), poste diagonalmente e di sconsiderata altezza. Ad un certo punto della *pièce* i due pannelli si levano, lasciando intravedere lo sfondato rivestito da una sorta di vetro opalescente (il pirandelliano “specchio”) nonché il trono ligneo provvisto di rotelle ad uso del protagonista. Anche i costumi sono di gran classe (e recano l'inconfondibile tocco di Nanà Cecchi): Landolfo/Lolo, Arialdo/Franco, Ordulfo/Momo e Bertoldo/Fino indossano divise da “paggi 2.0”, con chiodo grigiastro e stivaletto al polpaccio; gli altri personaggi, prima della mascherata “dugentesca”, indossano abiti anni Venti (tra panciotti, orologi da taschino e baffetti). Angelica Ippolito è un'imponente Mrs. Dalloway in verde. Si noti altresì l'uso del trucco scuro per evidenziare il contorno degli occhi, contrapposto al pallore dei volti, in pieno stile grandattoriale (o da divi del cinema muto). C'è infine “la grande bellezza”, un Cecchi armato di corona turrata e ammantato in un doppio tendaggio giallo e arancione: le fattezze del capocomico riportano alle mente l'iconografia tradizionale dell'Imperatore, secondo una nota miniatura dell'XI secolo.

Tutti i bei segni fin qui descritti intrigano il cultore cecchiano, ma sono – lo diciamo un po' brutalmente – “usato sicuro”. Ciò che invece colpisce in maniera inaspettata durante la ripresa torinese che ha chiuso la *tournee* dell'*Enrico IV* è la grave “depressione” del *quondam* primo attore (complice anche una brutta influenza che lo ha afflitto durante i giorni delle repliche). *L'ei fu* entra in scena senza arabeschi epifanici, a metà circa dell'atto unico, ed è come avvolto da un'ombra cupa, trincerato da foschi presagi. L'impressione che ne discende è terribilmente deprimente. Chiariamo: Cecchi resta uno dei più interessanti nomi del panorama contemporaneo; è uno dei nostri intoccabili e sacri Mostri (e Mastri). Ciononostante, grava su di lui il peso di un giogo (spirituale? fisico?): l'attore-regista è presente e virtuale al tempo stesso.

²³ Rodolfo di Giammarco, *Pirandello fatto a pièce* cit.

²⁴ *Ibid.*

Ricorda, per rimanere in territorio pirandelliano, quei corpi divorati dalla cinepresa di Serafino Gubbio. E noi, come il povero operatore, rimaniamo senza parole. Divertiti sì, estasiati certo, ma anche senza parole. Completamente afasici. Carlo Cecchi è, nel suo apocalittico *Enrico IV* (parte che assume tra parentesi e con molta sospensione), una mina vagante e grottesca: ora sorride, ora si fissa allucinato. È il re nudo, ironicamente destrutturato, che sfila fatalmente in città (ma la città è quella di Dite), l'imperatore dagli abiti nuovi che inizia – forse solo per gioco? – a spogliarsi delle propria vestigia grandattoriali. Della propria corona.

Frutti freschi di stagione, queste *Baruffe* e questo *Enrico IV*. Due spettacoli che – nella loro maturità – dischiudono ampi spiragli sullo stato di salute del teatro italiano, sulle sue tendenze o almeno sullo *Zeitgeist* di questi nostri anni Dieci. Due pomi in un giardino delle Esperidi brulicante di colori – come negli autunni da cartolina – e ansioso di rifiorire a primavera. *Vera vanitas*: un teatro che tra miseria, bellezza, felicità e decadenza, tra cariatidi e telamoni, cerca di tradursi e traghettarsi verso qualcosa di nuovo, a partire da ciò che un tempo è stato, che faticosamente è ancora, ma che prima o poi dovrà cessare di essere. Palingenesi e apocatastasi. Un quadretto da perfetto Manierismo postmoderno in salsa melò.

Riferimenti

Le baruffe chiozzotte di Carlo Goldoni; regia di Jurij Ferrini; con Jurij Ferrini, Elena Aimone, Matteo Ali, Lorenzo Bartoli, Christian Di Filippo, Sara Drago, Barbara Mazzi, Raffaele Musella, Rebecca Rossetti, Michele Schiano di Cola, Marcello Spinetta, Angelo Tronca, Beatrice Vecchione; traduzione a cura di Natalino Balasso; scene di Carlo De Marino; costumi di Alessio Rosati; luci Lamberto Pirrone; suono Gian Andrea Francescutti; regista assistente Marco Lorenzi; una produzione Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale.

Enrico IV di Luigi Pirandello; regia e adattamento di Carlo Cecchi; con Carlo Cecchi, Angelica Ippolito, Gigio Morra, Roberto Trifirò, Federico Brugnone, Davide Giordano, Dario Iubatti, Matteo Lai, Chiara Mancuso, Remo Stella; scene di Sergio Tramonti; costumi di Nanà Cecchi; luci Camilla Piccioni; assistente alla regia Dario Iubatti; assistente alle scene Sandra Viktoria Muller; una produzione Marche Teatro.

Ricevuti e in lettura

Aa. Vv., *Le Arts du spectacle et la référence antique dans le théâtre européen (1760-1830)*, a cura di Mara Fazio, Pierre Frantz, Vincenzo De Santis, Garnier, Paris 2017.

Aa. Vv., *Les dramaturges espagnoles aujourd'hui*, a cura di Catherine Flepp et Marie-Soledad Rodriguez, L'Harmattan, Parigi 2017. Indice: Catherine Flepp, Marie-Soledad Rodriguez, *Introduction*; Francisca Vilches de Frutos, *Creación, producción y gestión en el teatro español contemporáneo: la Agencia femenina*; Itziar Pascual, *Asocianismo de mujeres y acción cultural: la AMAEM Marias Guerreras*; Marion Cousin, *Entre isolement institutionnel et individualisme revendiqué, une poétique de l'engagement: l'oeuvre d'Angélica Liddell à l'aune de ses conditions de production*; Géraldine Prévot, *Angélica Liddell: raconter l'Histoire, de l'éthique à la mélancolie*; Pilar Nieva de la Paz, *Modelos femeninos para la igualdad en el teatro de Itziar Pascual*; Raquel García Pascual, *La voz de los colectivos represaliados en la obra teatral de Laila Ripoll: recuperación de testimonios desde la tercera generación de víctimas*; Aymeric Rollet, *Le dialogue dans la mort chez Beth Escudé i Gallès, un espace de liberté: transgressions spatiotemporelles, culturelles, esthétiques et langagières*; Julio Checa, *Conciertos de despedida: dramaturgas españolas frente al exilio juvenil*; Claire Dutoya, *L'espace dans le théâtre de Blanca Doménech: isolement et enfermement*; Annexe: «Un os de poulet» de Laila Ripoll, traduit par Catherine Flepp et Marie-Soledad Rodriguez.

Commedia dell'Arte in Context, a cura di Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge 2018. Contributi di Daniele Vianello, Ferdinando Taviani, Riccardo Drusi, Stefan Hulfeld, Piermario Vescovo, Siro Ferrone, Virginia Scott, María del Valle Ojeda Calvo, M. A. Katritzky, Laurence Senelick, Robert Henke, Bent Holm, Bernadette Majorana, Raimondo Guarino, Anne MacNeil, Andrea Fabiano, Stefano Tomassini, Sandra Pietrini, Renzo Guardenti, Franco Ruffini, Marco Consolini, Franco Vazzoler, Erika Fischer-Lichte, Teresa Megale, Paolo Puppa, Mirella Schino, Christopher B. Balme.

Juan P. Arregui, *Hacia una historiografía del espectáculo escénico*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 2018.

Michel Dalissier, *Héritages et innovations. Merleu-Ponty et la fonction conquérante du langage*, Mētis, Genève 2017.

Andrea Fabiano, *La Comédie-Italienne de Paris et Carlo Goldoni. De la commedia dell'arte à l'opéra-comique, une dramaturgie de l'hybridation au XVIII^e siècle*, Pups, Parigi 2018.

Marco Martinelli, *Se faire lieu. Brèche dans le théâtre en 101 mouvements*, Alternatives théâtrales, Liège 2018.

Mirella Schino, *The Odin Teatret Archives*, Routledge, London & New York 2018.

Valentina Valentini, *New Theatre in Italy. 1963–2013*, trad. Thomas Haskell Simpson, Routledge, London & New York 2018.

«Alternatives théâtrales», 133, nov. 2017. *Quelle diversité culturelle sur les scènes européennes?* Numéro conçu et coordonné par Martial Poirson et Sylvie Martin-Lahmani. Auteurs: Hortense Archambault, Sylvain Bélanger, Karim Bel Kacem, Jean Bellowini, Guy Cassiers, Hocine Chabira, Sidi Larbi Cherkaoui, Serge Aimé Coulibaly, Sophie Cocheteux-Depraeter, Martine de Michele, Jasmina Douieb, Eva Doumbia, Soufian El Boubsi, Eric Fassin, Bernard Focroulle, Anne Goalard, Karine Gloanec-Maurin, Matthieu Goeury, Jan Goossens, Laura Hurt, Pascale Henrot, Mohamed Ikoubân, Bérandère Jannelle, Serge Kakudji, Chantal Loïal, Marco Martiniello, Arnaud Meunier, Cathy Min Jung, Maria-Carmela Mini, Etienne Minoungou, Denis Mpunga, Fabrice Murgia, Bwanga Pilipili, Lorraine Pintal, Alain Platel, Isabelle Pousseur, Milo Rau, Daniela Ricci, Roda Fawaz, Paul Rondin, Serge Rangoni, Mohamed Rouabhi, Sophie Sénécaut, Kazem Shahryari, Caroline Safarian, Consolate Sipérius, Sylvie Some, Maxime Tshibangu, Sam Touzani.

«Revue d'Histoire du Théâtre», 275, 3 (2017), *Casinos & spectacle aux XIX^e et XX^e siècles*. Dossier: Sarah Di Bella, *Casinos et histoire du spectacle: Une introduction*; Martin Guerpin, *La vie musicale dans les stations balnéaires et thermales (1880-1960): Jalons pour une histoire de la musique dans les casinos*; Florence Poudru, *Le ballet au théâtre du Grand Casino de Vichy (1900-1925)*; Rémy

Campos, *Le « boulevard prolongé»: Les casinos de la côte normande autour de 1910*; Philippe Normand, *Les grandes heures de la danse au casino de Deauville*; Jean-Baptiste Raze, *Un directeur artiste: Simon Max et le casino de Villerville (1893-1913)*; Frédéric Tabet, Pierre Taillefer, *Les prestidigitateurs au casino ou les enjeux de l'illusion*; Christine Carrère-Saucède, *Spectacles et Casinos en France. Recensement et bibliographie*. Varia: Gérard Brey, *Le théâtre de la grève en Espagne entre 1870 et 1923*.

«Revue Sciences/Lettres», 5, 2017, *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, xxe-xxie siècles*, a cura di Hélène Bouvier e Marion Chénétier-Alev. Indice: Hélène Bouvier et Marion Chénétier-Alev, *Éditorial*; Jean-Marc Larrue, *Problèmes et concepts: Jean-Marc Larrue, De l'audible à l'aural: les avancées des études sonores en théâtre*; Gabriele Sofia, *Mémoire phonique «incarnée» du théâtre. Prolégomènes d'une approche cognitive*; Leonel Martins Carneiro, *La voix du spectateur: la construction de l'expérience de l'évènement théâtral*; Sandrine Dubouilh, *Écrire une histoire de l'écoute à travers l'architecture des lieux de spectacle*; Daniel Deshays, *Cartographie des interstices vocaux. De la parole et de l'écoute au théâtre. Pratiques de la recherche. Production des fonds sonores: Livia Cavaglieri et Donatella Orecchia, Voix d'Italie: le projet d'histoire orale «ORMETE»*; Ricarda Franzen, *Best before... ? The Dutch theatre sound archive between shelf-life and «functional memory»*. Histoire de la diction, enjeux de la langue: Jean-Marie Villégier et Marion Chénétier-Alev, *La déclamation de Julia Bartet ou l'encodage de la mémoire vocale. Échange avec Jean-Marie Villégier autour de l'écoute de deux archives sonores*; Marion Chénétier-Alev, *Esquisse d'une cartographie des dictions françaises, 1890-1965: ruptures manifestes et filiations souterraines*; Marion Brun, *La voix dans le théâtre de Marcel Pagnol: cinéma et disque, lieux de conservation d'une parole populaire. Mémoires de spectateurs et des lieux: Bénédicte Boisson, Les voix du Théâtre du Peuple de Bussang*; Pascale Caemerbeke, *Le son du TNP de Jean Vilar: les questionnaires des spectateurs (1952-1963)*; Hélène Bouvier, *Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre. Dramaturgies radiophoniques: Clarisse Cossais, Dieter Kranz et Friedrich Luft: la critique théâtrale radiophonique dans le Berlin (Est et Ouest) d'après-guerre*; Jiaying Li, *Les enjeux du théâtre radiophonique de Jean Tardieu*; Séverine Leroy, *Le documentaire radiophonique: espace de construction d'une mémoire du théâtre? L'acteur au défi: Émilie Coulombe, Une mémoire perfor[m]ée: pratique de l'énonciation de l'acteur dans les pièces de Daniel Danis et Christian Lapointe*; Marcus Borja, *Présences audibles et écoute en présence: pour une poésie sonore du théâtre*; Noémie Fargier, *L'oubli, un paradigme pour le jeu d'acteur?*

«Acting Archives Review», VII, 14, Novembre 2017. Indice. Articoli: Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici*; Aurora Egidio, *Michail Šcepkin ovvero la difficile costruzione della memoria attorica. La figura del principe Meščerskij*; Michail Šcepkin, *Il principe P.V. Meščerskij*; Salvatore Margiotta, *Lo spettacolo è un appuntamento. Il teatro di Roberto Latini e Fortebraccio Teatro*; Carla Russo, *Federico Tiezzi e la pedagogia dell'attore*. Materiali: Mimma Valentino, *L'affresco lirico di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi*; Mariangela Gualtieri, Cesare Ronconi, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*. Intervista di Mimma Valentino.

«Àgalma», 35, aprile 2018, *La danza. Corpo, morte, pensiero*. Indice: Editoriale, ... e la danza?; Michel Bernard, *Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo"*; Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*; Stefano Tomassini, *La danza fuori-testo: ipotesi su Prélude di Cristina Kristal Rizzo*; Caterina Di Rienzo, *La danza, piccolo atto di morte*; Elena Cervellati, *L'ultimo velo. Nudi e nudità in danza, tra l'Ottocento e oggi*; Fabrizio Andreella, *Uno specchio a forma di imbuto. Il pensare di fronte al danzare*; Simona Lisi, *Danza e pensiero: una nuova prospettiva*; Elena Viti, *Fra azione e pensiero. La dimensione artistica del movimento come contributo alla formazione*. Testo: Gillo Dorfles, *Autonomia della danza*. Recensioni: Giuseppe Cambiano, *Come nave in tempesta. Il governo della città in Platone e Aristotele (Graziella Travaglini)*; Massimo Di Felice, *Net-attivismo. Dall'azione sociale all'atto connettivo (Enea Bianchi)*; Vincenzo Di Marco, *Emmanuel Lévinas. L'epifania del volto (Biancamaria Di Domenico)*; Fabrizio Fogliato, *Il cinema di Michael Haneke. La visione negata (Lorenzo Gineprini)*; Alessandro Rossi, *Sguardi dalla seconda fila. Composizione e narrazione iconica nella pittura veneta del Cinquecento (Gianpaolo Angelini)*.

«Biblioteca teatrale», 119-120 (luglio-dicembre 2016). *Forme del contemporaneo. Performance, scrittura di scena, attore*, a cura di Irene Scaturro. Indice: Nico Garrone, Ferruccio Marotti, *Frammenti di un dialogo interrotto. Dall'Istituto del Teatro al Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma*; Aleksandra Jovičević, *How Postmodernity Remembers: Women in Black and Performance of Involuntary Memory...*; Daniela Sacco, *La Jetztzeit del teatro. L'Oresteia della Societas Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci venti anni dopo*; Aldo Roma, *Defamiliarisation and Resignification on the Contemporary Operatic Stage: Claus Guth's Don Giovanni (2008)*; Fabrizio Deriu, *Toronto School's Influence on the Paradigm Shift from Theater Studies to Performance Studies*; Riccardo Frattolillo, *Aldo Braibanti e il teatro come leonardesco diletto*; Valentina Venturini, *Intorno al teatro in carcere. Il mondo visto dalla luna. Sette movimenti*; Linda Baldassin, *La lunga vita della*

fotografia tra realtà e palcoscenico. Dal reportage alla scena: due esempi brechtiani; Irene Scaturro, *La formazione dell'attore all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico": l'insegnamento di Wanda Capodaglio*. Materiali: Maria Grazia Berlangieri, *Alberto Moravia. Un frammento audio inedito dalla Conferenza sul teatro e su Beatrice Cenci promossa dall'Istituto del Teatro dell'Università di Roma (1956)*.

«Biblioteca teatrale», 121-122 (gennaio-giugno 2017). *Obiettivo Guerrieri. Parte prima*, a cura di Paola Bertolone e Stefano Locatelli. Indice: Stefano Locatelli, *Introduzione*; Marco De Marinis, *In cerca di un attore "popolare" e "nuovo". Guerrieri e la questione dell'attore nel teatro italiano fra tradizione e sperimentazione*; Maria Grazia Berlangieri, *Un teatro immaginario «in attesa che lo spirito giunga»*. Gerardo Guerrieri, *dagli esordi universitari alla conferenza sul teatro americano del 1956*; Laura Mariani, *La voce "Attore" per l'Enciclopedia dello spettacolo (1954), gli attori e le attrici, in particolare Vittorio Gassman*; Teresa Megale, *L'uomo con la macchina da spettacolo. Epifanie "guerriere" nel Teatro Club e oltre*; Silvia Mei, «Tu sei l'arte e a te si può ben dire». L'incontro confronto tra Eleonora Duse e Yvette Guilbert; Francesca Simoncini, *Le carte e i giorni: l'opera di Eleonora Duse nell'Archivio Guerrieri*; Paola Bertolone, *Effetto Shakespeare. Shakespeare nel lavoro di Gerardo Guerrieri*. Comunicazioni: Elio Testoni, *Squarzina e Guerrieri nel privato delle lettere e nel pubblico delle riflessioni*; Maria Pia Valdes, *Drammaturgia e ricerca nei testi radiofonici di Gerardo Guerrieri*; Selene Guerrieri, *Gerardo Guerrieri. Il sogno di una biografia*. Miscellanea di studi: Fabiola Camuti, *Breathing, Concentration, Consciousness: Recent Perspectives on Stanislavsky and Yoga*; Irene Scaturro, *La formazione dell'attore tra teatro e cinema: l'insegnamento di Carlo Tamberlani*.

«Danza e ricerca», 9 (dicembre 2017). Indice: Eugenia Casini Ropa, *Editoriale*; Marcella Lista, *Play Dead/Fare il morto: danza, musei e le "arti basate sul tempo"*; Samantha Marenzi, *Due allieve di Rodin. Kathleen Bruce e Malvina Hoffman tra danza, scultura, fotografia*; Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja: carte private e carte pubbliche. L'archivio dell'Accademia Nazionale di Danza di Roma*; Giulia Taddeo, *Pratiche del classico: Paolo Fabbri e la danza italiana negli anni Trenta*; Susanne Franco, *Danzare la nazione all'epoca delle postcolonie: il caso del Kenya*; Adeline Maxwell, *Danse scénique chilienne et héritage. Entre recherche d'un "langage national" et "transferts culturels"*; Laura Colombari, *Anna e Lawrence Halprin: il ciclo RSVP*; Laura Sciortino, «Senza il mio corpo lo spazio nemmeno esisterebbe». *Riflessioni dall'ultima Biennale Danza di Virgilio Sieni*; Flavia Dalila D'Amico, *Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni*; Maria Venuso, *La danza di Zorba: evoluzione di un mito moderno*; Andrea Giomi, *Percezione aptica, feedback sonoro e mediazione tecnologica*. Visioni: Rossella

Mazzaglia, *A Wish to Fly: Trisha Brown's Dancing Life*; Sara Manente, *Spectacle* #3.

«Drammaturgia», XIII, n.s. 3, 2016. Saggi: Gerardo Guccini, *Sul 'Nerone' di Boito*, Marialuisa Ferrazzi, *Le teorie riformatrici di Luigi Riccoboni nella Russia del XVIII secolo*; Lorenzo Galletti, *Il teatro tragico della compagnia Imer (1732-1749)*. Documenti e testimonianze: Teresa Megale, *Antonia de Ribera dal palcoscenico al chiostro. In fuga dalla violenza maschile*; Maria Chiara Barbieri, *La carriera teatrale di 'A Harlot's Progress' di William Hogarth*. Ricerche in corso: Emanuele De Luca, «Les savoirs des acteurs italiens»: une collection numérique pour la mémoire des savoirs; Francesca Simoncini, *Alle origini della storia degli attori. Francesco S. Bartoli, Pietro Antonio Colomberti, Luigi Rasi*; Leonardo Spinelli, *Francesco Saverio Bartoli*; Alberto Bentoglio, *Pietro Antonio Colomberti*; Francesca Simoncini, *Luigi Rasi*. Indizi di percorso e progetti: Carla Bino, *Le statue del Cristo crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV-XV secolo)*. Linee di ricerca; Piermario Vescovo, *'Terentius cum figuris' (preliminari a una ricerca)*.

«Il parlaggio», VII, 22, gennaio 2018. Articoli: Carmela Citro, *Il ruolo delle illustrazioni o fotografie all'interno dei libretti di sala dei lavori teatrali di Glauco Mauri*; Said Gada, *Reading Frantz Fanon's The Wretched of the Earth (1965) as a social drama performance*; Mariana Pensa, *Desenmascaramiento, inmigración y neo-grotesco criollo: una aproximación a Anclado en Madrid de Roberto Ibanez*; Abdeladim Hinda, *Arab-Muslim Theatre Defended*.

«Mantichora», 7, 2017, Numero speciale a cura di Matilde Civitillo, Sonia Macri, Silvia Romani. *Performatività e mondo antico: simboli, pratiche, oggetti, ritorni*. Indice: Dario Tomasello, *Editoriale*; Silvia Romani, *Premessa*. Saggi: Luca Bombardieri, *Un parto in maschera? Osservazioni sulla terracotta antropomorfa calcolitica della Fondazione Pierides (Larnaca, Cipro)*; Karen Polinger Foster, *Bees and Birds in Aegean Epiphanic Dance*; Matilde Civitillo, *Leonesse officianti e animali acrobati? Riflessioni su alcuni Mischwesen minoici e micenei alla luce delle evidenze epigrafiche tebane*; Salvatore Costanza, *Performance e giochi d'iniziazione in Grecia antica: la «tartatartaruga» (chelichel□nē) e il «calderone» (chytrinda)*; Salvatore D'Onofrio, *Il rhombos e la trottola*; Svetlana Hautala, *Corpi altrui, corpi propri: il teatro di prova della sfera medico-curativa antica*; Sonia Macri, *L'asino travestito da leone: performance e vocalità di un animale simbolico*; Tommaso Braccini, *Curare con il diavolo: aspetti performativi di alcuni esorcismi bizantini e postbizantini*; Caterina Pagnini, *Dalla pantomima classica al ballet d'action*; Arianna Frattali, *Ricreare il mito: Odyssey di Robert Wilson*; Fabio La

Mantia, *Dioniso interculturale. Gli adattamenti classici di Tadashi Suzuki*; Andrea Rabbito, *La memoria e il mito in Apocalypse now e Cuore di tenebra*.

«Teatro e storia», 38, 2017, *Fantasmismi e fascismo*. Indice: Mirella Schino, *Introduzione all'Annale 2017*; Iben Nagel Rasmussen, *Il retro del tappeto. Lettera a Ferdinando Taviani*; La redazione, *Per Dario Fo*; Franco Ruffini, *Grotowski grand-père*. Dossier. *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*. A cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa: *Introduzione* (M.S.); Mirella Schino, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre* (schede: *D'Amico-Tofano-Ridenti, Teatro maggiore e teatro minore*); Raffaella Di Tizio, *Il teatro in riviste non teatrali. La scena di Strapaese. 1926-1935* (scheda: *Complessità di Silvio d'Amico*); Doriana Legge, *Il café chantant. Quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna. 1900-1928* (scheda: *Anna Fougez, diva del varietà*); Andrea Scappa, *Il caso Campanile. L'amore fa fare questo e altro. 1930-1933* (scheda: *La compagnia Za-Bum*); Patricia Gaborik, *The Voice of the Institutions. The Inspector General, Nicola De Pirro. 1932-1939* (scheda: *Due interventi per «Scenario»*); Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica. 1932-1934* (scheda: *Danza e fascismo. Una bibliografia*); Francesca Ponzetti, *Cesarina Gualino e i suoi diari degli anni Venti*; Samantha Marenzi, *Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929* (schede: *I Sakharoff su «The Theosophist»*; *I Diari di Cesarina Gualino 1933-1937*; *Un articolo sulle danze di Cesarina Gualino*); *Il gruppo di ricerca; Teatri-di-matita* (didascalie a cura di M. S.). A seguire: Raimondo Guarino, *Osservando la performance nel passato. Da I re taumaturghi a Il grande massacro dei gatti*; Matteo Casari, *Waki. Il nō visto di lato*; Alessandra Cristiani, *Una maestra invisibile. Lettera sulla scomparsa di Yoko Muronoi*; Vito Di Bernardi, *Il Dharma Pawayangan. Attore e yoga in un trattato balinese*; Omar Valiño, *Largo viaje hacia el teatro de una Isla*; Nicola Savarese, *Al lettore. Introduzione a I cinque continenti del teatro, di Eugenio Barba e Nicola Savarese*.

Aa. Vv., *Thinking the Theatre – New Theatrology and Performance Studies. Atti del convegno internazionale di studi*, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrini (Torino, 29-30 maggio 2015 – Aula Magna Cavallerizza Reale), AlmaDL, University of Bologna Digital Library, *Arti della performance: orizzonti e culture*, 7, Bologna 2018. Indice: Gerardo Guccini e Armando Petrini, *Introduzione*. I. Materiali preparatori del convegno: Marco De Marinis, *Nuova teatrologia e Performance Studies: Convocatoria del Convegno*; Vito Di Bernardi, Monica Cristini, Renzo Guardenti, Gerardo Guccini, Armando Petrini, Anna Sica e Daniele Vianello, *Proposte tematiche: una comunicazione alla CUT*. II. Key-note speakers:

Erika Fischer-Lichte, *Intrecci fra le culture performative ripensando il “teatro interculturale”*. Per un’esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo; Josette Féral, *Analysing Performance Today in France*; Christopher Balme, *Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives*; Khalide Amine, *Performance Research in the Arab World: Between Theatrology and Performance Studies*; Maria Shevtsova, *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*; Bonnie Marranca, *Joan Jonas: The Theatre of Drawing*. III. Nuova teatrologia e Performance Studies: Lorenzo Mango, *Una questione di confini, perimetri e barriere culturali*; Eva Marinai, *Studi teatrali e Performance Studies: alcune questioni aperte sugli attuali approcci metodologici*; Edoardo Giovanni Carloti, *Una questione di esperienza (e di coscienza)*. Oltre l’umanistico, nell’umano; Renato Tomasino, *Il performer e il suo doppio*; Aleksandra Jovičević, *Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies*; Fabrizio Deriu, *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*; Dario Tomasello, *Processi di spettacolarizzazione diffusa e negoziazione identitaria nel Sud Italia: il caso dello Stretto*; Gabriele Sofia, *Storia orale, nuova teatrologia e Performance Studies. Riflessioni metodologiche*; Roberta Ferraresi, *Il paradigma performativo. Teatrologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*; Antonio Attisani, *Mechri. A farewell to my colleagues (both well known and never known)*. IV. Le funzioni dello spettacolo: Elena Tamburini, *Tra arte della memoria, teorie magiche e artistiche e il teatro dell’Arte: Giovan Paolo Lomazzo, Flaminio Scala e i comici Gelosi*; Arianna Frattali, *Il libretto della Didone metastasiana: da fossile del palcoscenico ad ipertesto*; Giulia Raciti, *La Penteseila di Kleist attraverso i linguaggi intermediali della Zattera di Babele*; Silvia Mei, *La linea di Yvette Guilbert. Genesis di una silhouette tra arte, moda e spettacolo*; Nicoletta Lupia, *Michel Vinaver: tra performativizzazione del testo e salvataggio della scrittura*; Rossella Mazzaglia, *Come la risacca: l’opera di Virgilio Sieni a confronto con la danza di comunità*; Alessandra Anastasi e Vincenza Di Vita, *Wearable Performance in Wearable Theatre*; Margherita Piroto, *Un caso di studio: i Demonstration Programs di Hanya Holm*; Paolo Puppa, *Il caso Anagoor: bellezza e dolore*; Elena Cervellati, *Tra canone e archivio vivente: rifare la “nuova danza italiana”*. V. Teatri e interazione sociale: Fabrizio Fiaschini, *Performance, processo e partecipazione. Dall’animazione teatrale al teatro sociale*; Claudio Bernardi e Giulia Innocenti Malini, *From Performance to Action. Il teatro sociale tra rappresentazione, relazione e azione*; Eugenia Casini Ropa, *Etica ed estetica della nuova danza d’interazione sociale: percezione, relazione, performance*; Maia Giacobbe Borelli, *Il teatro sociale e le esperienze di ricerca degli anni Sessanta e Settanta in Italia alla luce dei Performance Studies*; Vito Minoia, *Diversità e Inclusione: peculiarità del teatro d’interazione sociale*; Katia Trifirò, *Nel nome di Pinelli. Cronache di un teatro occupato*; Samantha Marenzi, *Dossier sul Teatro Valle occupato. Un’indagine storica sul presente*. VI. Riviste e archivi:

Giulia Taddeo, *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza*; Donatella Gavrilovich, *Nuovo modello di struttura per la catalogazione digitale e la consultazione online dei beni culturali "Performing Arts"*; Donatella Orecchia, *Ipotesi e percorsi di ricerca per una memoria orale e polifonica del teatro*; Maria Pia Pagani, *Artisti e spettacolo al Vittoriale*; Laura Piazza, *Alle fonti del metodo mimico. L'Archivio "Orazio Costa"*; Simona Scattina, *Le ragioni del conservare. Arte e memoria nell'archivio dei Fratelli Napoli*.

Aa. Vv., *Un Prometeo male incatenato – Gian Pietro Lucini, le opere, le carte*, a cura di Marco Berisso, Livia Cavaglieri, Manuela Manfredini, Mimesis, Milano-Udine 2017. Il volume comprende il saggio di Livia Cavaglieri, *Lucini e il genere "teatro"*, pp. 173-192.

Giulia Alonzo, Oliviero Ponte di Pino, *Dioniso e la nuvola. L'informazione e la critica teatrale in rete: nuovi sguardi, nuove forme, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017.

Giovanni Azzaroni, Laura Budriesi, Cristiana Natali, a cura di, *Danzare l'Africa oggi. Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari*, AlmaDL, University of Bologna Digital Library, *Arti della performance: orizzonti e culture*, 9, 2018. Indice: Giovanni Azzaroni, *Introduzione*; Nico Stai e Silvia Bruni, *Posseduti dal jinn del cinema: filmare le danze di possessione in Marocco*; Cristiana Natali, *Dal primitivismo all'autenticità. Le danze africane tra vecchi e nuovi stereotipi*; Stefano Allovio, *Un assolo lungo ottant'anni. Riflessioni antropologiche a partire dalle danze di corte mangbetu*; Katia Genero, *Danza africana: l'arte di presentificare*; Andrea Paolucci, *L'Escale 32. Diario di bordo italo-tunisino tra rap e Händel. Un viaggio iniziato nei centri sociali della periferia di Tunisi e terminato con uno spettacolo ai piedi del Sahara. Passando da Lampedusa e San Lazzaro di Savena-Bologna*; Marco Marinelli, *I sogni di Mandiaye, griot per vocazione*; Pietro Floridia, *Le danze come pratica liminale*; Silvia Bruzzi, *Sufismo, «fantasia» e performances femminili nell'Eritrea coloniale*; Cesare Poppi, *Da Kpaana a Janz: dinamiche coreografiche nel Ghana Nordoccidentale*; Laura Budriesi, *Lo zar Seifou Tchenger allo specchio di Abba (padre) G.M. Una testimonianza sulla musica azmari all'interno del culto di possessione in Etiopia*; Davide Turrini, *Africa questa (s)conosciuta: ritualità del «continente nero» secondo i Mondo Movie di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi*; Enrico Masi, *Nominando l'altro: intervento per una Pedagogia AlterCulturale*; Linda Pasina, *La Platea e il Cerchio*; Giovanni Azzaroni, *Jean Rouch ovvero un antropologo racconta con la cinepresa*.

Eugenio Barba, Nicola Savarese, *I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*, Edizioni di Pagina, Bari 2017.

Anna Barsotti, *Eduardo De Filippo o della comunicazione difficile*, Cue Press, Imola 2017.

Sonia Bellavia, *Vienna e la Duse (1892-1909)*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

Adriana Borriello, Ada d'Adamo, Francesca Beatrice Vista, *Chiedi al tuo corpo. La ricerca di Adriana Borriello tra coreografia e pedagogia*, a cura di Ada d'Adamo, postfazione di Alessandro Pontremoli, Ephemeria, Macerata 2018.

Massimo Bucciattini, *Un Galileo a Milano*, Einaudi, Torino 2017.

Laura Budriesi, *Michel Leiris. Il teatro della possessione*, Pàtron, Bologna 2017.

Laura Budriesi, *Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etiopia e Haiti. Scritti 1930 1983*, Pàtron, Bologna 2017.

Cristina Carlini, Mimma Gallina, Oliviero Ponte di Pino, *Reinventare i luoghi della cultura contemporanea. Nuovi spazi, nuove creatività, nuove professioni, nuovi pubblici*, FrancoAngeli, Milano 2017. Contributi di: Umberto Angelini, Paolo Aniello, Ada Arduini, Davide Bazzini, Emanuela Bizi, Alessandro Bollo, Fanny Bouquerel, Nicola Capone, Nicola Ciancio, Giovanna Crisafulli, Paolo Dalla Sega, Davide D'Antonio, Andrea De Goyzueta, Filippo Del Corno, Domenico Di Noia, Roberta Ferraresi, Pietro Floridia, Bruna Gambarelli, Marco Gambaro, Ilaria Giuliani, Dalia Macii, Alessandro Mazzone, Luca Mazzone, Massimo Mazzone, Stefania Minciullo, Andrea Mochi Sismondi, Bertram Niessen, Davide Lorenzo Palla, Fabio Pascapè, Carla Peirolero, Felicita Platania, Alessandro Pontremoli, Renato Quaglia, Andrea Rebaglio, Francesca Serrazanetti, Giulio Stumpo, Antonio Taormina, Massimiliano Tarantino, Carlo Testini.

Annamaria Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017, scaricabile gratuitamente dal sito: <<http://www.editricesapienza.it/node/7648>>.

Guido Davico Bonino, a cura di, *Sulle orme di Don Giovanni*, Nino Aragno, Torino 2018.

Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

Mario Galeotti, *Dino. L'amico italiano. Vita e carriera di Dean Martin*, Falsopiano, Alessandria 2017.

Donatella Gavrilovich, *Arts and Dance. Russian and Soviet Choreographers: Aleksandr Gorsky, Mikhail Fokin, Nikolai Foregger, Kasyan Goleizovsky and Fyodor Lopukhov*, UniversItalia, Roma 2017 (prima ediz. it. ivi 2012).

Chiara Guidi, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Nottetempo, Milano 2017.

Angelo Iermano, *La scienza e il comico*, Sinestesie, Avellino 2017.

Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

Massimo Marino, a cura di, *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2017.

Valeria Merola, *La scacchiera. Sul teatro di Alberto Moravia*, Sinestesie, Avellino 2017.

Katie Mitchell, *Il mestiere della regia*, a cura di Federica Mazzocchi, Dino Audino, Roma 2018.

Ermanna Montanari, *Miniature campionesi*, illustrazioni di Leila Marzocchi, Oblomov, Quartu Sant'Elena (Ca) 2017.

Anna Monteverdi, *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Lepage*, Meltemi, Milano 2018.

Claudio Morganti, *La grazia non pensa. Discorsi intorno al teatro*, a cura di Armando Petrini, Cue Press, Imola 2017.

Donatella Orecchia, Livia Cavaglieri, a cura di, *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Dipartimento delle Arti e ALMADL, University of Bologna Digital Library, Bologna 2018. Contributi di: Giovanni Contini, Alessandro Portelli, Bruno Bonomo, Alessandro Casellato, Piero Cavallari, Laura Mariani, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Mirella Schino, Francesca Romana Rietti, Gaia Clotilde Chernetich, Livia Cavaglieri, Viviana Raciti, Francesca Fava, Roberta Gandolfi, Gerardo Guccini, Susanna Ognibene, Alessandro Cecchinelli, Donatella Orecchia. Il volume scaricabile all'indirizzo <<http://amsacta.unibo.it/5812/#>>.

Maria Pia Pagani, a cura di, *Il giovane d'Annunzio e la fascinazione del teatro*, pref. di Annamaria Andreoli, Sinestesie, Avellino 2017. Contributi di Katia Trifirò,

Paolo Quazzolo, Angelo Fàvaro, Maria Pia Pagani, Alessandro Brodini, Claudio Longhi, Paolo Bosisio.

Franco Perrelli, *Tre carteggi con Lucio Ridenti: Anton Giulio Bragaglia – Guglielmo Giannini – Tatiana Pavlova*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

Mauro Petruzzello, *«Perché di te farò un canto». Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Bulzoni, Roma 2017.

Paolo Puppa, *Altre scene. Copioni del terzo millennio*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2018.

Stefano Tomassini, *New York Furioso. Luca Ronconi e «quelli dell'Orlando» a Bryant Park (1970)*, Marsilio, Venezia 2018.

Stephen Unwin, *Brecht per tutti. Guida alla teoria teatrale brechtiana e 50 esercizi per metterla in pratica*, Dino Audino Editore, Roma 2018.

Silvana Vassallo, a cura di, *Giacomo Verde videoartista*, con testi di Andreina Di Brino, Marco Maria Gazzano, Sandra Lischi, Francesca Maccarone, Anna Maria Monteverdi, Silvana Vassallo, ETS, Pisa 2018.

Victoria Worsley, *Feldenkrais per attori. Guida pratica alla scoperta di un metodo*, Dino Audino Editore, Roma 2018.

Marianna Zannoni, a cura di, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento* Titivillus, Corazzano (Pisa), 2018.

Walter Zidarič, a cura di, *Tutto il teatro di Ettore Morselli*, pref. Alfredo Luzi, postfaz. Matteo Giardini, UniversItalia, Roma 2017.

Abstracts

Il teatro politico in Europa. Da Est a Ovest, 2007-2014 (Maria Shevtsova)

What political theatre may be in contemporary times and in what sense it is 'political' are the core issues of this article. Maria Shevtsova discusses examples from within a restricted period, 2007 to 2014, but from a wide area that begins in Eastern Europe – Russia, Romania, Hungary, Poland – and moves to Germany and France. Her examples are principally productions by established ensemble theatre companies and her analysis is framed by a brief discussion concerning independent theatres, 'counter-cultural' positions, and institutional and institutionalized theatres. This latter group is in focus to indicate how political theatre in the seven years specified has been far from alien to, or sidelined from, national theatres, state theatres, or other prestigious companies in receipt of state subsidy. Two main profiles of recent political theatre emerge from this research, one that acknowledges political history, while the other critiques neoliberal capitalism; there is some unpronounced overlap between the two. Productions of Shakespeare feature significantly in the delineated theatrescape.

La dimension rituelle dans la videoperformance d'Orlan (Sheyna Teixeira Queiroz)

This article aims to stress the ritual in the context of the primitive, and the works of Orlan that have videoperformative properties. We aim to find the ritual elements in modern and contemporary videoperformance through these works. The methodology will follow research based on previous references of scientific and journalistic articles and by watching videos of selected works. The ritual dimension will be compared to everyday life to find out what social values are staged between the rite and the new technologies of the performative media.

Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni (Alfio Petrini)

The post-dramatic by Hans-Thies Lehmann is available in the Italian bookstores thanks to Cue Press Editors (Bologna 2017) that published it along with the translation written by Sonia Antinori and the afterword by Gerardo Guccini. In a brief anthology of observations, at the end of the book you can find the comments by Giorgio Degasperi (*A post-epic theatre*), Marco De Marinis (*Post-dramatic theatre – overcoming of the representation and the staging*), Lorenzo Mango (*Crisis of signs and drama of vision*), Antonio Attisani (*An actually neo-Aristotelian and neo-dramatic overview*), Cristina Valenti (*Crisis of the dramatic personalization and crisis of the individual as agent of the social conflict*), Marco Martinelli (*The future of theatre will be small groups*). The book names cultural movements, historical periods, theatre

companies and artists along a vast timeframe. Lehmann is not the inventor of post-dramatic theatre, but of the definition that titles the book that we consider a precious instrument of study and work.

Il medico dei pazzi si veste di musica (Annamaria Sapienza)

Drawn from *'O miedeco d'e pazze* written and represented by Eduardo Scarpetta in 1908, the play is a «Neapolitan action in music» written in 2014 by George Battistelli, contemporary musician among the most eclectic of the European heritage. In 2015 the work is represented at the theater Malibran in Venice with the collaboration of Francesco Saponaro, Neapolitan theater director with a long and varied experience in no conventional theatrical spaces. The set of representation chooses the passage among the years Fifties and Sixties, period in which the promises of the economic miracle presaged comfort and development in a symbolic horizon of ambiguity and uncertainty.

La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuro-scientifico (Andrea Zardi)

Dance has investigated the processes of construction of the body also in a cultural sense and the meanings they assume inside theatre: it did it the as if, in direct correspondence of meanings, but been subject to a work of imagination and elaboration of images. With the birth of performance the role of meaning and the concreteness of the sign of the body gets to a level of urgency, directly projected on the spectator. The person attending doesn't have to look for a meaning to give to a gesture anymore, but it is his reaction and behaviour to become itself the object of the performance. We observe a process of multiplication of the levels of reference of what happens on the scene, both on a human and relational point of view and in the perspective of the contents: in this contest of research we decided to start from an experimental analysis which could take into consideration the conquests of neuroscience concerning reception, to consider the critical developments and to look for its roots inside the choreographical practice. Briefly, we will explain which methodologic approaches have taken place, starting from literature and the aims from a not only scientific point of view, but also in a in-depth analysis of the Dance Studies. We will try to explain how the brain is able to perceive beauty and empathize with the dancer: how the "dancing spectator" could feel the performer's body as his own.

Il corpo mediatizzato. Corpo e personaggio nel teatro intermediale (Antonio Pizzo)

The paper highlights how the booming of digital technologies on stage, as well as the influence of new communication paradigms, have influenced the debate around the actor. In a historical perspective, and using the most relevant theoretical contributions, the author analyses some traces of the debate about the relationship

between actor and technologies. In particular, the paper let emerge the discontinuity between the approach in the 1960s and the subsequent trend of postmodern and post-structuralist aesthetics. The article points out how the problems concerning the character's representation lost its centrality compared to the advance of the interests on the ontology of the body on stage. Thus, it emerges that the debate on the actor and the new technologies has often been absorbed by a discourse on the body and its virtualisation.

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente. Appunti per una postultima lezione (Antonio Attisani)

This would be what I would have said if I had held my last lesson before retirement. Fortunately for the students, this did not happen. What I would have tried to say, which is echoed in these pages, is that we must not consider "theatre" only what is now being staged by institutions. Theatre is the "root of all human culture", as Maestro Carlo Sini explains, and a shared and deeper knowledge of its protocols would have the effect not only of improving what it is seen on stage, but also of helping us to inhabit the world as a place and a time of knowledge.

Gli autori

Maria Shetsova è professore di studi teatrali alla Goldsmiths University di Londra, membro del gruppo di ricerca del Centre de fonctions imaginaires et sociales des arts presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi, dell'Equipe de Recherche en Scénologie, l'Université de Paris VIII, ed è la direttrice e fondatrice del Sociology of Theatre and Performance Research Group. È invitata annualmente come critica teatrale Golden Mask National Theatre Award, al Festival di Mosca e al Festival del Teatro Internazionale del Teatro Aleksandrinsky di San Pietroburgo. È condirettrice della prestigiosa rivista internazionale *New Theatre Quarterly* edita dalla Cambridge University Press. È la fondatrice e direttrice del MA Performance and Culture: Interdisciplinary Perspectives, direttrice della ricerca e degli studi universitari del Department of Drama, membro del Consiglio della Goldsmiths 'Graduate School e del Research and Knowledge Transfer Committee. È specialista in teoria sociale e culturale e problematiche di contestualizzazione socioculturale per quanto riguarda la performance, ha sviluppato i fondamenti teorici e le metodologie interdisciplinari della sociologia del teatro. Lavora anche sul cross-culturalismo e sulle questioni relative all'etnicità, all'immigrazione, al multiculturalismo e alla globalizzazione.

Sheyna Teixeira Queiroz è un'attrice e danzatrice brasiliana. È diplomata in danza all'Università Federale di Rio de Janeiro e in Arti Sceniche all'Université Lumière de Lyon 2. Si è formata anche in circo, clown e teatro fisico, nella tecnica Horton con Anne Marie Forsythe e nella tecnica Martha Graham con Elizabeth Auclair in occasione del Congresso internazionale di Danza moderna. Come interprete ha partecipato alla pièce *Ciudad desnuda*, opera di teatro-danza diretta da Mélissa Aguiar, e a *Los 120 dias de Sodoma* della compagnia Os Satyros. Ha inoltre partecipato come attrice al cortometraggio *El tren parte de la medianoche* realizzato da Ernesto Molinero e Haroldo Borges. Come danzatrice ha partecipato al documentario *Dançar* diretto da Luiz Guimaraes de Castro.

Alfio Petrini si occupa di questioni teoriche e prassiche relative alle variegate forme di teatro totale, anche nella prospettiva d'intreccio con le nuove arti visive. È maestro riconosciuto di teatro totale. Conduce seminari e laboratori integrati con istituzioni culturali pubbliche e private. Ha diretto Umbria Teatro con Elena Zareschi, e il Teatro delle Voci. È stato consulente del Presidente di Roma Capitale e Direttore del Centro Nazionale di Drammaturgia (CND). È stato redattore di

numerose riviste di teatro. Scrive per *Liminateatri*. Come drammaturgo ha scritto molti testi teatrali, anche per il teatrodanza.

Annamaria Sapienza insegna Teorie e Modelli del Teatro Contemporaneo presso l'Università degli Studi di Salerno e Storia del Teatro all'Accademia di Recitazione del Teatro Stabile di Napoli. Si occupa prevalentemente di teatro moderno e contemporaneo, teatro napoletano, teatro sociale e di comunità. È membro del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in "Studi Letterari Linguistici e Storici" dell'Università di Salerno ed è componente del Comitato Scientifico della Fondazione "Eduardo De Filippo". Tra gli scritti degli ultimi anni, *Oltre il testo. La sperimentazione teatrale napoletana negli anni '60 e '70* («Forum Italicum», New York 2018), *Vedere il suono. Il metodo errante di Chiara Guidi tra infanzia e voce*, («Acting Archives» 2017), *Il corpo ritrovato. I linguaggi del teatro nei laboratori di "f. pl. femminile plurale"* («Comunicazioni Sociali» 2016), *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro* (Liguori 2015).

Andrea Zardi, nato a Piacenza nel 1987, si laurea in Scienze dei Beni Culturali all'Università degli Studi di Milano e al DAMS di Torino. Parallelamente porta avanti la sua attività di danzatore e coreografo: si forma fra Milano, Firenze, Torino e Berlino e lavora come freelance per diverse compagnie e con progetti coreografici autoriali. Nel 2017 Entra nel gruppo di ricerca del PRIN MIUR *Per-formare il sociale: formazione, cura e inclusione sociale attraverso il teatro* e nel 2018 è dottorando presso l'Università degli Studi di Torino. Oltre alle attività editoriali nell'ambito della danza, la tesi con la ricerca *Danza e Neuroscienza: lo sguardo del pubblico e la ricezione della danza contemporanea* consegue il riconoscimento di merito dell'Ateneo. In corso di pubblicazione il saggio *Schémata. Contaminazioni fra cultura figurativa e coreica* e con, il team di ricerca del dipartimento di Neuroradiologia dell'ospedale Molinette di Torino, *What happens when I watch a ballet? Preliminary fMRI findings on somatosensory empathy in Parkinson Disease*.

Antonio Pizzo insegna Drammaturgia della performance al DAMS dell'Università di Torino. Dirige il CIRMA Centro Interdipartimentale di Ricerca su Multimedia e Audiovisivo. Ha fondato e coordina il progetto Officine Sintetiche (<www.officinesintetiche.it>). Conduce da anni ricerche sulle contaminazioni tra spettacolo, tecnologia e digital multimedia. È autore di diversi volumi tra i quali, *Teatro e mondo digitale* (Marsilio, Venezia 2003), *Neodrammatico digitale: scena multimediale e racconto interattivo* (Accademia University Press, Torino 2013). Studia i personaggi virtuali e le loro implicazioni drammaturgiche e in proposito ha pubblicato diversi interventi sulla rivista «Acting Archives Review». È attualmente impegnato nello sviluppo di una ontologia computazionale per il dramma

Mimesis Journal

nel progetto Drammar (<www.di.unito.it/wikidrammar>). Per la rivista «Mimesis Journal» ha pubblicato diversi interventi su tematiche queer e LGBT tra cui *L'epica queer di Angels in America* e *Omofobia nell'Arialda di Testori*.

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 delinearsi 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

Antonio Attisani

Atto secondo

Nel mare del teatro
(1966-1993)



pp. 272
euro 18,00

digitale pdf
euro 4,49

www.celid.it

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.

SAGGI

Il teatro politico in Europa. Da Est a Ovest, 2007-2014

Maria Shevtsova

La dimension rituelle dans la videoperformance d'Orlan

Sheyna Teixeira Queiroz

Il teatro postdrammatico e i suoi ampi dintorni

Alfio Petrini

Il *medico dei pazzi* si veste di musica

Annamaria Sapienza

La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuro-scientifico

Andrea Zarzi

Il corpo mediatizzato. Corpo e personaggio nel teatro intermediale

Antonio Pizzo

Decidere le origini, fare le storie e concluderle degnamente.

Appunti per una postultima lezione

Antonio Attisani

LETTURE E VISIONI

Tempo di un *acoustic turn* anche negli studi teatrali

Livia Cavaglieri

Toni Servillo o Del piacere di essere attore

Eva Marinai

La bella decadenza. Goldoni e Piranello “in sul calar” degli anni Dieci: tradizione, traduzione e trad-azione

Matteo Tamborrino