

# MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 5, n. 1

giugno 2016

**aA**ccademia  
university  
press



**Studi**  
**Um**

**Scritture della performance**

vol. 5, n. 1  
giugno 2016

direttori

**Antonio Attisani**  
**Franco Perrelli**

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  
**Franco Perrelli** Università degli Studi di Torino  
**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**  
**Eva Marinai**  
**Federica Mazzocchi**  
**Franco Perrelli**  
**Armando Petrini**  
**Antonio Pizzo**  
**Alessandro Pontremoli**

segreteria di redazione

**Claudia D'Angelo**  
**Giulia Randone**

ISSN 2279-7203

registrazione in corso presso il Tribunale di Torino

© 2016 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 978-88-99200-24-4

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente  
in versione digitale all'indirizzo [www.aAccademia.it/mimesis5-1](http://www.aAccademia.it/mimesis5-1)

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](mailto:info@aAccademia.it)

**aA**  
ccademia  
university  
press

# INDICE

MJ, 5, 1 (giugno 2016)

## EDITORIALE

Studiare da vivi <i>Antonio Attisani</i>	1
---	---

## SAGGI

Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante <i>Eva Marinai</i>	14
---	----

Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze <i>André Lepecki</i>	30
---	----

Struttura non-matrixed e Teatro delle Immagini L'esplorazione del linguaggio nella Performance Art e nel Nuovo Teatro <i>Marilena Borriello</i>	53
---	----

A Short Introduction to Iranian Drama <i>Elmira Kazemimojaveri</i>	64
---	----

Disseminating Bene in the Anglosphere: A Translation Project <i>Giulia Vittori and Francesco Chillemi</i>	79
--	----

Le strutture della commedia umana kantoriana <i>Béatrice Picon-Vallin</i>	90
--	----

Discorsi di Taverna ovvero discorsi postumi sulla genesi e lo sviluppo di <i>1,2,3 crisi ovvero la crisi salvata dai ragazzi(ni)</i> <i>Gabriele Cappadona e Giuseppe Provinzano per Babel Crew</i>	97
--	----

<i>Ceci n'est pas...</i> L'immagine tradita <i>Vincenza Di Vita (intervista con Cinzia Muscolino)</i>	104
--	-----

## LETTURE E VISIONI

Battlefield <i>Maia Giacobbe Borelli</i>	114
---	-----

La Sistematurgia di Marcel·lí Antúnez Roca <i>Antonio Pizzo</i>	119
--	-----

RICEVUTI E IN LETTURA	123
ABSTRACTS	128
GLI AUTORI	131
MIMESIS JOURNAL BOOKS	135

# Studiare da vivi

Antonio Attisani

1.

Così Sharon Carnicke: «By 1918 when Stanislavsky had begun to draft a book about his now world-famous System of actor training, he identified three different types of acting: the *theatre of craftsmanship*, which he condemned for its histrionic clichés and its pandering to the audience; the *theatre of representation*, which he valued for its artistic portraiture of characters while criticizing its over-dependence upon charismatic stars (like Duse's rival, Sarah Bernhardt); and the *theatre of experiencing*, in which an ensemble of actors convey to the audience the play's central meaning and the inner lives of its characters. This last type names the kind of art he wanted to create».<sup>1</sup>

La studiosa americana traduce il termine russo «pereživanie», tuttora reso nella vulgata teatrologica come «reviviscenza», con il più preciso «experiencing», equivalente del tedesco *Erlebnis*, vale a dire esperienza vissuta, ma anche incarnazione, il che rimanda all'idea della recitazione – ma in realtà di tutta l'arte – come conoscenza attraverso l'azione. «Recitare» è il canto di tutto il corpo inteso come supporto visibile della vita e dei corpi invisibili.

A fronte di ciò, lo sviluppo e l'estensione della performance possono essere visti, in buona misura come reazione a un teatro caratterizzato dal binomio lettura-giudizio (del testo da parte della compagnia, poi del messaggio teatrale da parte del pubblico); l'alternativa a un teatro così inteso consiste in un'azione basata su altri materiali, sui nuovi modi di intendersi in quanto soggetti ed è volta alla ricerca di nuovi spettatori, o meglio di diversi modi di fruizione.

2.

Come verificare se ciò che affermava Stanislavskij un secolo fa ha un valore anche oggi? Se utilizziamo i concetti di «teatro di mestiere», «teatro di rappresentazione» e «teatro dell'esperienza» come lente per guardare alla scena contemporanea

<sup>1</sup> *Eleonora Duse and the Stanislavski System of Acting*, in *The Silence of Eleonora Duse*, a cura di Maria Pia Pagani e Paul Fryer, intr. Antonio Attisani, saggi di Sharon Marie Carnicke, Paul Fryer, Maria Pia Pagani, Maria Ida Biggi, David Bate, Francesca Brignoli, Nuccio Lodato, Giuliano Campo, in corso di pubblicazione.

dobbiamo innanzitutto distinguere tra le intenzioni e l'ideologia degli attori, da una parte, e la corporeità delle opere performative dall'altra. Ciò perché le due cose non necessariamente coincidono. Per la generazione di Stanislavskij e quelle immediatamente successive il teatro si situava nell'orizzonte della fedeltà all'autore e della corretta interpretazione dei personaggi, anche se, essendo la fedeltà all'autore il risultato di una interpretazione, attori e registi godevano di fatto di una grande libertà creativa. Interpretare un'opera, dunque, non significa fissarne una volta per tutte il significato, bensì stabilire un rapporto con essa, non giudicarla bensì scoprire come essa sia stata creata «sfidando il giudizio» (Gilles Deleuze). Essere autori di visione di fronte all'opera significa andare oltre «l'arte dello spettatore» (che in realtà lo trasforma in giudice, o commissario del popolo) di cui parla Brecht e piuttosto proiettarsi verso la necessità invocata da Artaud, una consonanza trasformatrice dello spettatore con l'attore. Ciò non comporta la sostituzione del giudizio con l'indifferenza, poiché l'opzione interpretativa è già nel rapporto che si stabilisce o meno con l'opera stessa.

Comunque sia, diversi uomini di teatro mostravano già allora di sapere che i personaggi sono in effetti creazioni dello spettatore, figure che l'attore compone come insieme di tratti fisiognomici e modi del comportamento. È l'incarnazione dell'idea che conta, proiettando l'azione scenica contemporaneamente sulla scala dell'universale e su quella dell'individuale, sottraendola al troppo umano "personaggio" inteso come psicologia singolare. Per Stanislavskij e gli attori del Teatro d'Arte di Mosca l'ideale da raggiungere era un teatro al cui centro stava un attore capace di vivere in pubblico un'esperienza, sera per sera con la stessa sincerità. Per intendere come fosse concretamente questo attore possiamo pensare ad alcuni esempi piuttosto noti, ovvero agli artisti dai quali Stanislavskij dichiarava di avere dedotto la propria concezione del teatro: i russi Maria Ermolova, forse la sola attrice del tempo davvero paragonabile alla Duse, il basso Fëdor Šaljapin, sommo cantante-attore, e gli italiani Ernesto Rossi, Tommaso Salvini ed Eleonora Duse. Come si sa, di Salvini resta la voce, mentre l'Attrice Divina ha lasciato un film silenzioso, anomalo e bellissimo come *Cenere*, del quale oggi si celebra il centenario.

Poiché la classificazione di Stanislavskij è una gerarchia, se vogliamo procedere a una sua verifica storica e a un'attualizzazione il più possibile rigorosa, dobbiamo riconoscere anche che ogni progetto ideologico allorché si realizza nella pratica diventa qualcosa di diverso: nel teatro di mestiere, come dimostra la storia, possiamo incontrare attrici e attori capaci di incarnazione (o biopoietici, secondo una definizione più matura), basti pensare alla differenza di cui era portatrice Titina De Filippo rispetto alla tradizione cui apparteneva, come è innegabile che non di rado si è incontrato un teatro che si presentava come votato all'esperienza ma era tale soltanto nella velleità dei suoi attori. Lo stesso avviene nel teatro di rappresentazione. Comunque sia, nel caso del mestiere l'accento è o era posto soprattutto sull'elemento sentimentale empatico, sulla cosiddetta «immaginazione melodram-

matica» (Peter Brooks). Per fare alcuni esempi storici italiani possiamo pensare ad alcune famiglie d'arte del teatro popolare napoletano, poniamo i Maggio, oppure a quel "teatro stabile del Vaticano" che è stato la compagnia D'Origlia-Palmi, e tante altre. Questa prestigiosa e fragile tradizione italiana, mille volte morta senza mai sapere se sarebbe rinata, ha prodotto sia eventi teatrali memorabili che episodi immemorabili, scomparsi con i propri soggetti anagrafici. È un teatro che punta soprattutto alla condivisione sentimentale e si colloca, alimentandolo, in un contesto di autoriconoscimento delle comunità di appartenenza.

Nel caso del teatro di rappresentazione l'accento principale è posto invece sull'elemento critico-razionale. Questo teatro-di-regia-e-di-attori in paesi come la Francia, la Germania e la Gran Bretagna, per citare quelli a noi più prossimi, è la tipologia più diffusa. Si tratta di una specie sempre in crisi e mai in crisi, radicata nella convinzione, con ottime ragioni, della propria necessità e centralità, proprio come l'opzione illuministica e borghese da cui emana («nuovo melodramma borghese» lo chiamava Roland Barthes con riferimento a Ugo Betti come autore, ma anche a Jean Dasté e persino a Jean-Louis Barrault). La principale funzione di questo teatro è il giudizio: morale, etico o ideologico. La morte di Luca Ronconi ha rivelato che molti giovani professionisti italiani considerano il regista un modello supremo in questo senso, assai più di Giorgio Strehler. Nel teatro di regia e d'interpretazione è sempre presente una oscillazione tra il disegno ideologico, che per molti spettatori e addetti ai lavori è un valore in sé, e l'interpretazione attoriale più o meno eccellente, che per altri è la principale ragione di vita del teatro.

Per questo oggi in molti si riferiscono al teatro di Ronconi come a una serie pressoché ininterrotta di capolavori e altri come a un'opera discontinua, contrassegnata da frequenti cadute. Nella storia teatrale italiana non mancano i registi capaci di portare a incandescenza opere sceniche sempre scaturite da un pensiero complesso e interrogativo, che dunque mette in questione l'apparato teatrale giudiziario. Un esempio limite è Enrico Frattaroli, autore di una "pentalogia" su testi del Marchese De Sade tra il 2002 e il 2007, opere per lo più ignorate da teatri e critici nonostante fossero considerate da Franco Cordelli tra le migliori del tempo, in Italia e in Europa, in quanto «spettacolo filosofico: che lo si accetti o lo si rifiuti, uno spettacolo unico, anzi, grande». Cordelli così continuava: «...è quanto di più lontano vi sia dal teatro come mero intrattenimento. È teatro esistenziale, teatro come ricerca, arte, drammatica messa in questione di sé» («Corriere della sera», *I dieci del decennio*, 31 dicembre 2009). Forse non si colloca Frattaroli tra le novità positive per via della sua età, ma allora davvero non si comprende quale sia la logica del confine teatrale fra vecchio e nuovo. Diversamente paradigmatico è il caso di Carlo Cecchi o del teatro diretto da Elio De Capitani e Ferdinando Bruni, attori-artisti (la definizione è di Claudio Meldolesi) prima che registi e dunque compositori di opere sceniche al centro delle quali vi è sempre la differenza tra il progetto e la performance, qui espressione di un vigore poetico. Per non parlare di registi come



Massimo Castri, Giorgio Marini o Giancarlo Cauteruccio, capaci, come pochi altri, di favorire e valorizzare un lavoro attoriale non di routine.

Nel terzo caso l'accento è posto di fatto sull'esperienza poetica e fisica condivisa tra attori e spettatori: la sua funzione, potremmo dire, è un esercizio della compassione, beninteso una compassione materialistica, che nasce da una radicale non accettazione dello stato delle cose. Eleonora Duse è l'esempio storico per eccellenza, ma la memoria dei contemporanei si rivolge alle straordinarie avventure italiane di Carmelo Bene, Leo de Berardinis, del citato Cecchi, di Remondi & Caporossi, nonché di alcuni esponenti della generazione successiva come, tra gli altri, Alfonso Santagata, Claudio Morganti e Marcello Sambati, artisti di una leva ancora in buona parte attiva e già incalzata dalla seguente. Il fatto che il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina abbia la stessa età del Piccolo Teatro di Milano, risalendo la fondazione di entrambi alla fine degli anni Quaranta, dovrebbe far riflettere sul fatto che la cosiddetta avanguardia non è stata un fenomeno che precedeva o seguiva il teatro di rappresentazione, ma un aspetto della stessa tradizione in divenire, ovviamente vissuto e percepito in termini antagonisti. Nessun problema a riconoscere che è calato definitivamente il sipario su un Novecento che ha sognato la Rivoluzione politica e artistica, ma ciò non significa che non esistano alternative alla decorazione spettacolare delle politiche postmoderne o a una altrettanto sterile opposizione lamentosa e predicatoria.

Già in base a questi primi rilievi si evidenziano alcune significative linee di forza e novità nel teatro italiano, che sono tali non in virtù di criteri anagrafici o di premesse poetiche bensì in ragione di uno sguardo che ne fa un oggetto di indagine. Allora importanti sono il *chi*, il *come* e il *perché* ci si mette a "studiare". In sostanza si tratta di rivolgere le stesse domande ai fenomeni che osserviamo e a noi stessi: in quale discorso sono/siamo pregettati? *a* e *di* quali pratiche sono/siamo soggetti? cosa sanno/sappiamo di sapere e cosa sanno/sappiamo di non sapere dei loro obiettivi e delle tecniche impiegate per raggiungerli? in cosa consiste il loro/nostro lavoro? quali effetti produce la loro/nostra azione? che funzione hanno/abbiamo nell'ambiente in cui viviamo? cosa è in loro/nostro potere decidere e scegliere e cosa no?

Bisognerebbe intendere l'avanguardia, quindi, non come strumento per dirigere i socialmente subalterni ma come modo di produrre una trasformazione della soggettività. Da questa incertezza etica e teorica nasce il paradosso secondo il quale vi è una diffusa incomprendione di realtà come il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards o del Théâtre du Radeau, incomprendione conseguente all'incapacità di intenderli non soltanto come espressioni di poetiche ma come luoghi che contengono una consistente "fisica di base" del teatro, esperienze ispirate appunto dalle maggiori avanguardie novecentesche, nel primo caso quelle riguardanti i corpi individuali e nel secondo la corporeità di ogni cosa presente nello spazio scenico, musica compresa.

3.

Alla scena italiana degli ultimi due decenni è dedicato un recente numero di «Culture Teatrali» (24-2015), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di Silvia Mei, che forse i lettori di queste righe già conoscono e che consente, o potrebbe aiutare, una verifica decisiva delle questioni qui sollevate confrontandole con la messe di formazioni teatrali attive in questi primi anni del ventunesimo secolo. La rivista bolognese presenta un ricco catalogo annotato di compagnie e di opere, promosse all'attenzione di appassionati e studiosi secondo prospettive critiche disparate, alcune delle quali sembrano riprendere quella che caratterizzava il più influente dei critici teatrali italiani dell'ultimo mezzo secolo, il recentemente scomparso Franco Quadri. Quando si dice che Jerzy Grotowski non era un grotowskiano è per significare che c'era e c'è una enorme distanza tra lui e la massa dei suoi epigoni; in questo caso invece sembra di poter dire che Franco Quadri era anche un quadrista, nel senso che i suoi continuatori ne riprendono lo spirito per fissare caratteristiche e confini del movimento di un «Nuovo teatro» ad assetto variabile. Tale movimento, o specie o territorio che dir si voglia, è presentato per consuetudine consolidata sotto forma di una mappatura notarile delle intenzioni, corredate da sintetiche definizioni critiche, ovvero si privilegiano gli orientamenti ideologici espressi dalle formazioni teatrali a scapito di un rilevamento documentato e stereoscopico delle idee di teatro con cui si sono formati, mentre i loro progetti raramente sono messi a confronto con la differenza significata dalle rispettive opere sceniche. «Culture Teatrali» offre perciò, nel suo complesso, un'occasione unica per prendere contatto con una «ortografia» (S. Mei) che appunto, oltre a inquadrare diversi possibili oggetti di interesse, mostra quale sia la postura critica di coloro che con il loro sguardo la creano, ovvero le ultime leve di critici e studiosi. Il catalogo lì proposto è fitto di nomi sui quali sarebbe interessante riflettere sulla base delle questioni qui poste.

Ogni punto di vista ha i propri limiti che possono diventare cecità. Il rischio dello sguardo che lì è istituito è quello di portare a una confortante e semplicistica storizzazione, mentre lo sguardo che qui è proposto comporta il rischio ancora più grave di cristallizzare una scala di valori e, come ricorda Carlo Sini, «sinché ragioniamo per valori ragioniamo come economisti. Non saremo usciti dal nichilismo, saremo nel pieno di esso». L'impegno a realizzare una rassegna fenomenologica delle realizzazioni sceniche implica certamente la sospensione dei vecchi atteggiamenti giudicanti che connotavano tanta critica dei decenni scorsi, ma la più importante discontinuità richiesta è di tutt'altro ordine: il progetto conoscitivo non può consistere in una certificazione notarile attribuita ai «buoni» o ai variamente «interessanti» (salvati rispetto a tutti gli altri che vengono sommersi nel silenzio) e dovrebbe procedere a un vaglio delle forme finali (i compimenti) tale da evidenziare significato e direzione delle attuali scene, mettendo in chiaro la scelta del critico e dello studioso, le motivazioni autobiografiche della sua visione. Perché questa e

non altra è la “patosofia” che delimita il campo. Altrimenti non si comprende quale sia il “lavoro” di quelle formule, si resta reticenti circa il modo in cui si vorrebbe incidere ed effettivamente si incide sulla realtà (del teatro), ovvero ci si astiene dal tradurre la visione in un progetto di politica culturale che non ricada nella stessa insipienza dei progetti precedenti e che non sia un semplice ausilio alle politiche “statali” dalle quali si vorrebbe far sostenere (o piuttosto dipendere) il teatro. Tutto ciò, oggi, cullandosi nell’illusione di un *oltre* che non sia più un *contro*, di un benessere che elimini la marginalità senza abrogare la radicale irrequietezza di una scena viva.

Come si vede, sono questioni che valgono per tutti. E tra tutti gli operatori che almeno tentano di muovere i primi passi in una onesta e non facile ricerca dovrebbe stabilirsi un confronto e una cooperazione. Siamo di fronte a problemi inaggrabili che i giovani colleghi di «Culture Teatrali» hanno il merito di presentare nitidamente, anche se forse senza la “crudeltà” a tutto campo che li rende fertili. Pertanto per rispondere alla preoccupazione espressa nel remoto anno 2000 da Gerardo Guccini circa «la povertà delle connessioni storiografiche» che rischia di convalidare «una logica che piega l’osservazione critica e l’atto della conoscenza storica alle esigenze e ai modelli dell’informazione di massa» (*Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, «Culture Teatrali», 2/3, 2000, p. 13), occorre sicuramente tenere sullo sfondo il dato storico, ma al tempo stesso procedere sulla base di una “fenomenologia militante” e onestamente autobiografica, così da evitare una insensata presunzione di pseudo-oggettività e assieme quel modo conciliante e dolciastro che sempre più sta diventando la tonalità della cultura teatrale dopo la caduta dei «termini oppositivi». Se si spostasse l’attenzione dalle intenzioni alle opere sceniche, dunque al modo di essere attori, ci si dovrebbe concentrare non tanto sulle novità che sono tali per effetto di una denominazione, ma sul complesso del lavoro scenico, magari cominciando da ciò a cui tutto approda: il performer e il suo incontro con gli spettatori. Al critico e allo studioso, giovane o meno giovane, a noi stessi dunque, chiederemo non di stilare elenchi di ciò che è significativo e di tacere dell’insipiente, né di stilare classifiche di valore, ma di mettere all’opera con coraggio una propria visione (pregetto, progetto e prassi); e guarderemo a lui anche su uno sfondo esistenziale: è importante come ognuno si guadagna da vivere, quali istituzioni serve, come milita per l’indipendenza dell’arte dallo Stato e dai poteri esterni.

4.

Torniamo ora al punto: l’osservazione delle proposte teatrali di questo inizio secolo conferma o smentisce la validità della distinzione stanislavskiana? L’attuale inedita e straordinaria varietà dei generi performativi, anche guardando alla sola attività teatrale, cioè in presenza, si sostanzia in poetiche quasi mai radicate in una

conoscenza del Novecento e ancor meno in ciò che lo precede. Se poi aggiungiamo tutti gli altri linguaggi e supporti medialti nei quali comunque vi è composizione drammaturgica e “recitazione”, fino ai videogiochi e gli altri mondi virtuali, potrebbe sembrare legittimo dubitare dell’utilità di idee come quelle formulate cento anni fa da Stanislavskij. Per dimostrare la loro perdurante attualità si propone qui qualche perché e qualche però.

Ogni performance è viva perché contiene una differenza tra ciò che intendevano fare i suoi autori e ciò che i corpi in gioco esprimono in senso affermativo o interrogativo, differenza di grado variabile, vibrazione il cui godimento produce conoscenza. In effetti è questo il terreno su cui si misura l’incisività delle scelte compiute dall’artista, ovvero il senso del suo discorso-composizione, fatto sia di sapere saputo sia di sapere non saputo, che diventa così materia del nostro esserci. I vertici dell’arte, comunque, si hanno quando, nel contesto di non importa quale linguaggio, si avvera un’oltre della maestria e della competenza. Lo “sfondamento” cui allude Grotowski in *Performer* e lo “sfondamento della porta aperta” rivendicato dall’ustionante Carmelo Bene sono qualcosa di simile?

Nella scaletta di questo scritto avevo annotato di proporre a questo punto per ognuna delle tipologie tre esempi: un maestro del Novecento; un grande contemporaneo (che noi più anziani abbiamo visto); un attore in attività che chiunque possa vedere. Ma ora mi sembra più giusto rimandare questa verifica ai lettori, ai quali chiedo, soprattutto in caso di dissenso, almeno un breve messaggio, così che attraverso «Mimesis Journal» possiamo condividerlo e magari aggiustare il tiro.

La qualità e la consapevolezza della differenza scenica sembra, almeno al sottoscritto, confermare la perdurante validità del paradigma stanislavskiano, che quindi si potrebbe applicare a una osservazione del contemporaneo, certo con accortezza e sempre distinguendo tra l’anagrafe dei soggetti “antichi” e la nostra. D’accordo allora con l’*epoché*, la sospensione del giudizio, e con un rigoroso pluralismo che rispetti la vasta gamma dei karma individuali – possiamo chiamarli gusti, psicologie, orientamenti, collocazioni sociali, o altro – sia degli artisti che degli spettatori, e d’accordo con la necessità di distinguere i progetti drammaturgici dai compimenti artistici; ma senza impedirsi individualmente di provare amore e odio, di distinguere tra sì sì e no no, tra un’arte dell’adattamento e un’arte del divertimento. Il teatro eticamente e persino ideologicamente risvegliante è in sostanza il contrario di una Corte di Cassazione, dove sono archiviate le sentenze che stabiliscono definitivamente chi ha torto e chi ha ragione, è un collegio istruttorio che riapre continuamente i casi, attualizzandoli e consegnandoli al processo di comprensione dei viventi. Ciò non per riproporre la fede di essere noi nel giusto e gli altri nell’errore, ma per una deliberazione sui propri bisogni di verità e per una verifica dei poteri, per ragionare sulle scelte e i limiti posti alla nostra azione, vale a dire sull’assolutamente relativo di cui abbiamo bisogno – non un settarismo, certo però una militanza condivisa –, su ciò che vale la pena di desiderare e realizzare

attraverso una “politica” individuale e collettiva. Con questa mossa ci porteremmo gioiosamente lontani dallo scaltro astensionismo etico ed estetico della critica da amministratori di condominio che ancora infesta la cultura teatrale.

Quanto detto sembrerebbe prefigurare un duplice impegno, nella pratica e nello studio, non dei soli attori ovviamente ma di tutti. Se siamo convinti che bisogna prendere le distanze dalla critica notarile dei capiclasse collaborazionisti che in assenza del maestro segnano sulla lavagna soltanto i buoni, nel nostro caso i meritevoli di salario, i salvati dallo Stato, mentre i sommersi devono crepare nell’ombra, uccisi da nessuno, se vogliamo lottare contro questa concezione inane sbandierata in nome del pluralismo soltanto per conservare il potere della propria casta (che oltretutto oggi conta assai poco), se si spera di essere assunti come consulenti dello “Stato” e dei poteri settoriali come teatri, festival, media ecc., riducendosi a sfigati padrini di teatranti a loro volta sfigati eppur tenuti in vita, questo cambiamento di passo è necessario. Liberata da questa zavorra ideologica, la teatrologia potrebbe avere un ruolo positivo e decisivo per i destini del teatro e soprattutto per il riposizionamento delle arti dinamiche nel processo di formazione degli individui e dei cittadini.

5.

Un aspetto fondamentale da prendere in considerazione in modo diverso dal passato è quello del rapporto tra l’arte, soprattutto il teatro, e i poteri pubblici centrali e locali. La discussione tra il filosofo Alain Badiou e il critico teatrale Bruno Tackels che ospiteremo sul prossimo «Mimesis Journal» dimostra che altrove si sta tentando di elaborare un pensiero più avanzato su tali complesse questioni. Si può anche non essere completamente d’accordo con i due interlocutori francesi, ma anzitutto si deve riconoscere che nell’ambito della cultura teatrale più prossima a quella italiana si sta svolgendo una importante verifica di tipo storico-critico-teorico della quale è bene essere a conoscenza e che dovremmo promuovere a nostra volta.

Perché se è vero che il teatro nasce con lo Stato (le opere di Eschilo erano già sovrintese da assessori, lo Stato e gli sponsor erano decisivi) e ancora oggi ne dipende, è anche vero che il teatro più incisivo in ogni tempo è quello che interpreta creativamente una idea di “nuovo Stato”. Contro il luogo comune del teatro-che-deve-piacere, puntualizza efficacemente Badiou: «Le public ne vient pas au théâtre pour s’y faire cultiver. Il n’est pas un chou, ou un chouchou. Le théâtre relève de l’action restreinte, et toute confrontation avec l’audimat lui sera fatale. Le public vient au théâtre pour être *frappé*. Frappé par les idées-théâtre. Il n’en sort pas cultivé, mais fatigué (penser fatiguer), songeur. Il n’a pas rencontré, même dans le plus énorme rire, de quoi le satisfaire. Il a rencontré des idées dont il ne soupçonnait pas l’existence». Può darsi che il filosofo, qui, evochi

più un ideale che la realtà di oggi, ma la storia insegna che si tratta di un ideale realizzabile.

I più significativi teatri del passato erano fatti da artisti che non rincorrevano i gusti più corrivi degli spettatori o cercavano di “elearli” culturalmente, artisti che si dovevano confrontare con uno Stato e poteri naturalmente conservatori e reagivano a queste strategie. Le vicende del teatro sovietico e poi russo sono particolarmente esemplari, ma è così dappertutto: il teatro che sorprende e colpisce si fa in logiche d’eccezione (si pensi, per guardare più vicino, al Workcenter, al Radeau, a Maguy Marin, e anche agli operatori che abbiamo citato qui) e ha sempre grosse difficoltà con i poteri. La sua durata in vita è proporzionale alla capacità di restare eccezione, sempre rischiando l’emarginazione oppure persino accettandola (perdere senza essere sconfitti). Se ciò è vero, e benché il Novecento sia anche in questo senso già passato, la vertenza per l’aiuto pubblico e la libertà creativa è in sé poco significativa, soprattutto quando si riduce a rivendicare il diritto di essere mantenuti per il solo fatto di esistere e non mette a fuoco invece le specifiche di una reale indipendenza, fatta non di elargizioni di denaro attraverso algoritmi regolatori del conformismo, ma piuttosto di concessione di luoghi, di sgravi fiscali sugli oneri sociali, di detraibilità per gli sponsor e persino per gli abbonati, così che l’aiuto non sia una garanzia di sopravvivenza per i prediletti dai funzionari e dai consulenti dello Stato, ma proporzionale al lavoro effettivamente svolto, oltre che verificato da una miriade di pubblici diversi. Soprattutto sarebbero importanti i sussidi di disoccupazione ottenuti con circa due mesi l’anno di contributi: questa è la peculiarità francese che, al di là di qualche abuso emendabile, è stata la chiave di volta della vivacità e del politeismo teatrale che contraddistinguono quelle scene. Non a caso un governo ottuso ed economicista come quello di Hollande vorrebbe, proprio come il nostro ducetto postmoderno, mettere tutta la cultura sotto il cappello di poche grandi istituzioni pubbliche. Si può anche pensare ad altro, ciò che conta è stabilire un rapporto tra teatro e società civile normato nei modi, non nelle quantità e nei contenuti, che costringono la scena a farsi portavoce dei luoghi comuni ideologici di ogni parte politica. Chi volesse obiettare che nonostante il controllo pubblico la cultura teatrale può vantare Sofocle, Shakespeare, la Commedia dell’Arte, Stanislavskij, Mejerchol’d, il Teatro Ebraico di Mosca, Kantor e quant’altri, dovrebbe ricordare che coloro i quali ce l’hanno fatta hanno saputo mettere a punto una strategia d’eccezione che consentiva di utilizzare il sistema più di quanto si fosse utilizzati (cosa che comunque accade) e ce l’hanno fatta quasi sempre avendo una vita difficile, una breve durata e non di rado una più o meno tormentata fine in minore. Vita difficile ma resa possibile dal legame con un pubblico che, come dice bene Badiou, non va a teatro «per farsi coltivare come un cavolo».

6.

Tutto ciò riguarda piuttosto il passato. Nel presente, come in ogni presente, si delinea una transizione a fronte della quale bisognerebbe vagliare nuovamente modi e fini che sono in campo. In proposito sembra che si debba fare i conti con una fase storica dai caratteri inediti, poiché sta emergendo sempre più nettamente che l'attuale stato di crisi economica e di oscillazione politica non è un evento ciclico e congiunturale, bensì una novità che mette in crisi il dogma che finora aveva costituito l'asse della politica e dell'economia mondiali, quello dello sviluppo continuo. Si moltiplicano i segni dell'entrata in una fase di stagnazione economica globale, o qualcosa di simile, imprevedibile nei tempi e nei modi, in cui tutti (salvo una minoranza sempre più ristretta) saremo più poveri. Ci sarà meno lavoro e molti saranno i senza lavoro. La "decrecita" che non volevano, da qualcuno invocata e da altri maledetta, si presenta ora su scala globale non come una scelta ma come una fatalità piena di incognite. E il fronteggiarla comporterà diversi cambiamenti radicali, tanto su scala globale quanto su scala locale. Uno di questi riguarderà il cosiddetto tempo libero.

Una volta lo si definiva libero, polo opposto del tempo occupato dal lavoro permanente e necessario. Ora forse, finita questa divisione, in molti si dedicheranno a qualcosa di definibile meglio come *attività* (perennemente saltuarie) e *tempo dedicato* (né libero né coatto). Non più «Che lavoro fai?» ma «Come passi il tempo?». In questo futuro prossimo l'arte, la cultura e il gioco avranno un'importanza crescente e, tra l'altro, le attività e i prodotti tecnologicamente più avanzati dovranno essere accessibili alle enormi masse di poveri strappati all'indigenza assoluta o alla schiavitù. L'industria dello svago più avanzata, quella dei videogiochi, è già su questa strada: giochi sofisticatissimi di ultima generazione vengono concessi gratuitamente a giocatori che nel corso del tempo acquisteranno per pochi euro e un poco alla volta una miriade di "accessori scenici" e "poteri" che li aiuteranno nel conseguimento della vittoria. Anche altri settori, oltre a quelli delle performance creative e delle tecnologie performanti, si svilupperanno, per esempio la sanità pubblica e privata, orientata prevalentemente a proporre psicofarmaci e nuove droghe. Il potenziamento di questi settori comporterà un relativo aumento dell'offerta lavorativa e la creazione di specializzazioni prima sconosciute, mentre la maggior parte delle "attività" saranno permanentemente saltuarie, come s'è detto, e a reddito variabile. Nella prossima economia di liberalismo e capitalismo destrutturato e diffuso lo Stato conterà sempre meno, soprattutto per il teatro e le arti; al tendenziale azzeramento degli interventi statali corrisponderà semmai un aumento dei centri sociali, di quartiere ecc., le nuove Case del popolo create per occupare il tempo a poco prezzo, mentre le facoltà umanistiche dispenseranno una pressoché inutile "cultura generale" e quelle tecniche creeranno una ristretta élite di classe dirigente il cui potere e linguaggio sarà costituito soprattutto da algoritmi che governano finte libertà di comportamento.



7.

In questo presente-futuro, quali funzioni possono assumere le arti dinamiche e il teatro? Come si declineranno i melodrammi che contraddistinguono il mestiere, i realismi e la narratività del teatro di rappresentazione e infine l'intreccio poetico tra fiabe e grottesco proprio del teatro dell'esperienza condivisa? Come s'è detto, sono tutte specie performative rispettabili, dignitose e interessanti, e ogni spettatore potrà continuare a optare per una di esse oppure alternare le proprie attenzioni e consumi; in ogni specie, come accade mettiamo con i diversi tipi di yoga, di ballo o di sport, ci saranno i praticanti che si fermano alla mediocrità e al diletto e altri che raggiungeranno l'eccellenza, oppure addirittura il genio. Ebbene, se queste premesse sono attendibili, bisogna attendersi un enorme sviluppo delle attività ludico-creative in differenti e anche opposte direzioni. L'arte nel suo complesso si presenterà ancora più esplicitamente che in passato come una detestabile attività (soprattutto nella ricezione, o meglio nel sapere comune) che copre il vuoto di senso (o il limite, che è la stessa cosa) dell'esistenza, e questo presagio, per i più insopportabile, incrementerà la domanda di culture di massa consolatorie, con funzione di svago e adattamento modulare continuo; mentre un altro polo culturale, di consistenza inimmaginabile ma verosimilmente minoritario, punterà al contrario (anche in senso filologico) dell'adattamento, ossia al *divertimento*, all'azione della e nella vacuità e di conseguenza a un serrato confronto con alcune teorie, poetiche e pratiche del passato e di altre antropologie.

Vale la pena in proposito di soffermarsi sul ragionamento che circa due secoli fa proponeva G. W. F. Hegel. Il filosofo, partendo da una definizione della rappresentazione come parvenza necessaria all'essenza, sviluppava una critica all'*ironia* per prospettare invece una centralità del *riflettere ridendo*, in un movimento ascetico anziché estatico, fondato sulla povertà, ovvero sulla *essenzialità* dei mezzi e dei fini. Per chi condivida questa postura si delinea un altro modo del rappresentare quell'eterno passato e quell'infinita memoria che costituiscono il vero oggetto del *poiein*. Per un esempio di attore che faceva riflettere ridendo possiamo pensare al nostro Totò o, più avanti nel tempo, a Leo de Berardinis, il quale, anziché trastullarsi nell'ironia, sosteneva oltretutto che il teatro è da ricondurre a due essenziali figure: quella di chi interpreta (vale a dire l'attore) e quella di chi ascolta (vale a dire lo spettatore). Il suo *Totò principe di Danimarca*, interamente visibile in rete, permette di comprendere la sua diversità dai comici del tempo, più o meno popolari ma in maggioranza innocui ironisti, predicatori che fanno ridere soltanto i propri fedeli. Una questione oggi amplificata all'inverosimile dalla televisione.

Nella prima direzione si tenderà a ignorare le eredità culturali e a percorrere più o meno consapevolmente la strada della "terapia" ludico-creativa, dove la parte del leone sarà svolta dalle lucrative nuove tecnologie come il casco per esperienze sensoriali (già in fase sperimentale) con il quale, tanto per dirne una, si praticeranno in economia e sicurezza il sesso e la prostituzione virtuale, "giochi" che



arricchiranno i produttori ma anche i divi venditori del proprio corpo digitale. Ciò nel quadro di un'altra enorme New Age, una rincorsa tecno-pop al benessere istantaneo. Probabilmente tutti quanti vorranno provare quelle meravigliose novità, ma sicuramente una parte degli artisti e degli spettatori del futuro – e qui siamo alla seconda possibilità – elaborerà le proprie tecniche di vita basandosi su un esame di pratiche più arcaiche e lontane, naturalmente senza ignorare la tecnologia, che però essendo in questo senso meno redditizia, è ancora indietro nello sviluppo. I grandi artisti-ricercatori, comunque, sapranno riconoscere ciò che serve allo scopo, sapranno restaurare e aggiornare quelle tecniche in collaborazione specialmente con la filosofia e le biotecnologie. Occorre intendersi, però, o meglio metabolizzare l'avvertimento di Sini, secondo il quale «senza un vaglio filosofico e semiotico l'espressione delle nuove istanze tradirà la mancata consapevolezza di se stessi come osservatori-interpretanti dotati di un linguaggio adeguato, ovvero della prima “macchina” produttrice di senso». Con questa filosofia né disperata né consolatoria sarà possibile confrontarsi anche con le discipline scientifiche. Bisogna comunque rassegnarsi a uno sviluppo tecnologico bifronte: già oggi è chiaro a tutti, per esempio, che i videogiochi possono essere causa di gravi patologie, per esempio forme di autismo, oppure possono essere impiegati per curarle.

In un mondo con queste caratteristiche si avrà una centralità senza precedenti delle arti dinamiche e del teatro e, sempre se non ci sbagliamo, ciò delinea un campo di lavoro diverso da ogni passato e una gamma di compiti da svolgere in contesti transdisciplinari. Tutto ciò può indurre stati d'animo di depressione o esaltazione, dipende da diversi fattori, ma è certo che una disciplina già di nicchia come la teatrologia potrà avere un ruolo importante, beninteso se sviluppata e applicata da operatori ispirati, capaci di attraversare il presente conoscendo il passato e muovendosi senza paura verso il futuro.

Dovremo anche chiederci che fare nel momento in cui la ricchezza di una minoranza non può che essere basata sull'indigenza e il triste lavoro di enormi masse e sull'avvelenamento della natura. Si tratta soltanto in parte di un'opzione etica, ne va della sopravvivenza della specie umana. È probabile che sarà la ribellione di queste masse, più che l'ideologia illuminata dei privilegiati, a determinare il cambiamento, almeno fino a quando essi ne comprenderanno la logica fatale e sposteranno i propri investimenti nei nuovi prodotti e apparati di controllo sociale. Nei prossimi decenni centinaia di milioni di schiavi (duecentocinquanta, pare, nella sola Cina), se non tutti, saranno sostituiti da tecnologie. Un economista ha addirittura predetto, dati alla mano, che la gran parte dei lavori che oggi fanno guadagnare fino a duemila euro al mese saranno eseguibili dalle nuove macchine. Se tali cambiamenti non saranno co-determinati da ribellioni di massa dei nuovi poveri, potrebbe accadere il contrario e allora vedremo grandi popolazioni di esseri umani ridotti come oggi capita agli animali degli allevamenti intensivi, rinchiusi non in gabbie ma nel consumo di una ricca gamma di droghe sociali, mentre la felicità surrogata sarà

dispensata da uno Stato-assistente-sanitario-spacciatore, regolatore dei cicli individuali di affezione/disaffezione. Naturalmente è più ragionevole pensare che non si avvererà ciò che prevede una sola delle forze in campo, bensì ciò che emergerà dal conflitto tra tutte loro. Gli scenari futuri sono quindi ancora inimmaginabili e non è il caso, qui, di fare della fantascienza. Ma sono iscritti nelle opere e negli atti già intrapresi. Comunque sia, alla produzione bio-ipermediata che sempre più si sta affermando non si può rispondere né con un atteggiamento luddista né con una prospettiva disincarnata e ostentatamente imparziale. Il sapere situato e corporeo, parziale e partigiano che dovremmo sviluppare per abitare non passivamente questo mondo non si può conquistare senza un ricorso sapiente e sperimentale alle arti dinamiche e al teatro che le contiene tutte. Molti individui sono destinati a cadere, altri a sopravvivere nella ferita e nella mutilazione dell'adattamento, ma perché dimettere la speranza del divertimento, visto che ne conosciamo i luoghi e le tecniche? Meglio *scegliere* che tipo di attore diventare. Diceva Ramana Maharshi che tutto il lavoro può prendere avvio e svolgersi in base a una sola domanda: «Cosa è io?». E non ha detto dove si arriva, però lo ha mostrato. Ciò perché chiedersi qualcosa significa articolare un discorso e allorché si conquista la consapevolezza resta soltanto un silenzio presente al mondo. Ebbene, «Cosa è io?» è *la* domanda dell'artista teatrale (che ieri si poneva nella finzione del personaggio), domanda alla quale Thomas Richards ha risposto in base a ciò che ha scoperto nel lavoro teatrale: «Io è un passaggio». Risposta che rimanda alla consapevolezza dell'inesausto lavoro patosofico, la vita. Non è questa l'ascesi (la verticalità) di cui parla Hegel? Niente a che vedere con un vago misticismo o con la promozione dei valori. È il lavoro teatrale. Praticiamolo da vivi, possibilmente.

# Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante<sup>1</sup>

*Eva Marinai*

*Può esistere il teatro senza spettatori?  
Ce ne vuole almeno uno per parlare di spettacolo.  
E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore.  
Possiamo perciò definire il teatro come  
"ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore".  
Tutto il resto è supplementare  
– forse necessario, ma supplementare  
Jerzy Grotowski<sup>2</sup>*

*Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore.  
Pier Paolo Pasolini<sup>3</sup>*

In questo saggio, che costituisce una prima ricognizione sull'arte dello spettatore e sui dispositivi di attivazione della memoria creativa, argomenti di grande interesse negli ultimi anni in ambito teatrologico, si cercherà di affrontare questioni a mio avviso fondanti per il rapporto tra culture/pratiche teatrali e saperi condivisi.

Tale riflessione, che sonda il rapporto tra corpo-memoria dell'attore/autore e corpo-memoria dello spettatore/testimone, s'inserisce all'interno di un percorso ben più ampio riguardante *La "famiglia" nel teatro contemporaneo: stili aggregativi, processi identitari e dinamiche di fruizione*. Il titolo fa riferimento al progetto di ricerca italo-francese che sto coordinando come responsabile scientifico italiano, assieme a Erica Magris dell'Université Paris VIII Saint Denis e a un'équipe composta da studiosi delle forme sceniche, delle scienze sociali, dell'economia dello spettacolo e da artisti.<sup>4</sup> Il progetto si prefigge lo scopo di indagare le dinamiche

<sup>1</sup> Parte dei materiali inediti citati in questo articolo (interviste e riprese di spettacoli delle compagnie facenti parte del percorso d'indagine) sono stati oggetto di riflessione durante la Giornata di Studi del Dottorato Pegaso (Università di Firenze, Pisa, Siena) dal titolo *Memoria e patrimoni (im)materiali delle arti performative. Prospettive e metodi d'indagine*, presso l'Università di Pisa, l'8 aprile 2016.

<sup>2</sup> *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1968, p. 41.

<sup>3</sup> *Il cinema impopolare*, «Nuovi Argomenti», 20, ottobre-dicembre 1970.

<sup>4</sup> Il progetto in questione è stato finanziato dal programma Galileo 2015 dell'UIF, Università italo-francese; i due gruppi di ricerca, italiano e francese, coordinati rispettivamente da me e da Magris, sono formati da: Silvia Bottiroli (direttrice Festival Santarcangelo dei Teatri e docente a contratto Università Bocconi di Milano), Livia Giunti (film-maker e borsista post-doc Università di Pisa);

di aggregazione di tipo familiare e parafamiliare, nell'ambito delle organizzazioni teatrali contemporanee (in particolare italiane e francesi) dalla duplice prospettiva dei processi creativi e ricettivi, strettamente connessi tra loro.

Due sono, quindi, i presupposti fondamentali per questa iniziale riflessione: il primo è costituito dall'interesse per lo spettatore "in carne e ossa", nella consapevolezza che i processi attivatori di creatività artistica e di memoria passano dalla percezione corporea,<sup>5</sup> dunque da esperienze vissute "in presenza".<sup>6</sup> Il secondo riguarda il concetto di "famiglia" all'interno del contesto teatrale post-drammatico – e del contesto sociale contemporaneo come macroinsieme –, categoria che si riferisce a un sistema di relazioni non necessariamente coincidente con legami di consanguineità o vincoli matrimoniali, bensì associata alla possibilità di stabilire alleanze che permettano supporto reciproco e rapporti di scambio tra individualità. L'immagine della "famiglia", quindi, intrinsecamente correlata ai concetti di "casa comune", "identità sessuale" e "genere", negli ultimi anni si è configurata come nucleo semantico frastagliato, soggetto a numerose interpretazioni e rinegoziazioni. Molte compagnie teatrali, italiane e francesi, si sono di conseguenza riconfigurate in "famiglie teatrali",<sup>7</sup> contraddistinte da legami affettivi e da reciproco sostegno

Giulia Filacanapa (Ingénieur de recherche Labex ArtsH2H, Université Paris VIII), Marie-Ange Rauch (Maître de conférences Université Paris VIII) Raphaëlle Doyon (Maître de conférences - Université Paris VIII). La prima fase di lavoro, attualmente in corso, prevede di esplorare la problematica dei rapporti tra le organizzazioni teatrali e le istituzioni, che, nella crisi economica e politica attuale, sono particolarmente delicati e acquisiscono un valore paradigmatico; nonché di osservare le trasformazioni dell'idea di "famiglia" negli ultimi decenni, attraverso la prospettiva privilegiata del teatro, un "laboratorio sociale" in cui si sono prodotte esperienze diversificate e frammentate, non solo nelle modalità operative, ma anche nella sostanza dei testi performativi, e infine nella relazione tra artisti e spettatori.  
<sup>5</sup> Un recente studio, pubblicato su «Proceedings of the National Academy of Sciences» (PNAS) da tre ricercatori dell'Università di Stoccolma e Umeå in Svezia, ha riportato gli esiti di un esperimento su percezione corporea e capacità di ricordare. Per i dettagli sull'esperimento rimando all'articolo: Loretxu Bergouignana, Lars Nyberg, H. Henrik Ehrsson, *Out-of-body-induced hippocampal amnesia*, «PNAS», 111, 12, March 2014, pp. 4421-4426. Qui basti citarne i risultati: nei test eseguiti virtualmente, cioè con soggetti che vivevano l'esperienza "fuori dal corpo" (tramite casco 3D), il ricordo dell'esperienza vissuta era meno vivo e più confuso rispetto a quello dei soggetti che avevano vissuto l'esperienza "nel corpo". La risonanza magnetica, peraltro, ha evidenziato una differenza fondamentale nell'attivazione dell'ippocampo tra i due gruppi di *testers*. In conclusione: esiste una stretta correlazione tra esperienza corporea e memoria.

<sup>6</sup> Interessante confrontarsi, a questo proposito, con gli interventi di Annalisa Sacchi, *Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale*, e Marco Pustianaz, *La presenza dello spettatore*, usciti sul numero monografico di «Culture teatrali», a cura di Enrico Pitozzi: *On Presence*, n. 21, anno 2011.

<sup>7</sup> Alcune di esse erano già in precedenza "coppie d'arte", come si cercherà di esaminare durante le Journées d'études *Couples en création dans les arts de la scène et au-delà (XXe-XXIe siècles)* previste all'Université di Paris VIII, 2-3 giugno 2016, come una delle tappe del percorso di ricerca. Sulla questione cfr. almeno Florence Vinas-Thérond (a cura di), *Le théâtre du couple au XXème siècle*, Actes du colloque international de Montpellier, 2-3 febbraio 2006, L'Harmattan, Paris 2011. Cfr. almeno

economico, per far fronte alla difficoltà della crisi e all'esigenza di costituirsi come *entità* solide (seppur non “stabili”, nell'accezione dell'istituzione teatrale tradizionalmente intesa), in una realtà sempre più disorganica e confusa.<sup>8</sup>

Tali premesse sono necessarie per arrivare ad argomentare efficacemente la tesi secondo cui la presenza dello spettatore all'interno di un contesto creativo inteso nell'accezione specifica di un “luogo” ove siano evidenti rapporti di reciproco scambio tra individui facenti parte di un medesima circostanza socio-affettiva, etica ed estetica, possa dar vita ad un percorso di trasformazione e di rigenerazione dell'*habitus*, la «struttura strutturata predisposta a funzionare come una struttura strutturante»,<sup>9</sup> così ridefinendo il rapporto stesso tra individuo e comunità. Per lo spettatore, ritrovare nel contesto artistico-performativo una dimensione relazionale a lui familiare sul piano delle conoscenze e delle esperienze acquisite sin dall'infanzia, ma rappresentata secondo nuove configurazioni, diverse, insolite, emozionanti e/o perturbanti (dunque un confronto costruttivo fra identità e alterità), permette di creare un *setting* adatto a riformulare l'*échein*<sup>10</sup> aristotelico – unità di misura delle relazioni corpo-linguaggio – sotto forma di gesto, postura, *logos*, voce, comportamento e dunque, infine, atto. La particolare condizione derivante dal cerchio magico del teatro, infatti, che costituisce un territorio “protetto”, e al contempo “libero”, nel quale sperimentare mascheramenti e metamorfosi del sé, autorizza lo spettatore ad abbandonarsi temporaneamente alla *libido agendi*, al desiderio di partecipare al gioco (anche solo sotto forma di atto del pensiero e dell'immaginazione, e non necessariamente come azione fisica), generando modi condivisi che, a loro volta, producono un rinnovamento del *corpo-memoria*.<sup>11</sup>

Allo stesso tempo, tuttavia, sussistono problematiche relative alla gestione di tali processi di attivazione della memoria, di condivisione delle esperienze e di trasformazione del sé; problematiche, queste, che investono di responsabilità in primo luogo gli artisti e che riguardano più aspetti: dall'utilizzo dei materiali autobio-

Massimo Marino (a cura di), *Passato Presente storie di famiglie teatrali*, Teatro delle Ariette, Bologna 2006, in particolare alle pagine introduttive, 3-5: «Famiglie d'arte [...] si è recuperato un aspetto più intimo, di vicinanza tra persone, appunto, questo fare del nucleo della compagnia la famiglia, piccole famiglie che poi si sono ingrandite secondo modelli diversi, due persone che sono diventate più persone o sono ritornate a essere due o si sono disseminate in vari gruppi».

<sup>8</sup> Maurice Abiteboul, *Théâtre et société: la famille en question*, Institut de recherches internationales sur les arts du spectacle, Université d'Avignon 1996; Sylvie Camet, *Parenté et création. Familles d'artistes, de la relation personnelle à la production collective*, L'Harmattan, Paris 1995.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Structures, habitus, pratiques*, in *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit, Paris 1980, p. 88; ma cfr. anche Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, «Journal de Psychologie», XXXII, n. 3-4, marzo-aprile 1936, pp. 7 e ss..

<sup>10</sup> Aristotele, *Metafisica*, X, 4, 1055b

<sup>11</sup> Occorre però precisare che il percorso qui delineato è lontano da esperienze di animazione teatrale o di teatro sociale, inteso come partecipazione attiva di un non-pubblico, di solito appartenente a specifiche categorie sociali, in quello che comunemente viene inteso come “laboratorio teatrale”.

grafici nella creazione drammaturgica e performativa, alla conservazione e archiviazione di tali memorie (materiali e immateriali); dalla capacità di far rivivere allo spettatore la propria storia trasfigurata in forma artistica senza violentarla, sino alla responsabilità concernente lo sconfinamento tra sfera pubblica e sfera privata.

Ma qual è lo stato dell'arte a proposito della partecipazione dello spettatore al processo creativo (ovvero dello spettatore partecipante)?

In Italia, senza annoverare tutti gli studi sull'argomento, affrontati direttamente o trasversalmente, in modi diversi e da punti di vista complementari, da vari studiosi di teatro a partire dagli anni Ottanta,<sup>12</sup> è opportuno ricordare, tra le esperienze più recenti, il Convegno bolognese del 2000, *Lo spettatore in ballo. Parole e idee su pubblico e danza*, curato da Stefano Casi e da Teatri di Vita, che ha dato inizio anche ad una collana editoriale dedicata agli studi sullo spettatore; e soprattutto il progetto quadriennale europeo *Be Spectactive!*, coordinato dall'Associazione sansepolcresc Kilowatt. Gli ideatori del programma, Luca Ricci e Giuliana Ciancio, hanno dato vita ad attività tese alla partecipazione fattiva ed interattiva dello spettatore con gli artisti e gli organizzatori di un Festival teatrale, in modo da coinvolgerlo anche nelle scelte operative, attraverso l'ideazione di un gruppo di lavoro chiamato suggestivamente "Visionari".<sup>13</sup> Ho potuto seguire la conferenza di presentazione del progetto al Forum Cultura di Bruxelles, il 18 aprile scorso, orientato sul tema *audience development* e intitolato *Audience Development: engagement is the key, but where are the doors?*. Quel che ne emerge è l'idea, sicuramente ricca di interesse socio-culturale (oltre che economico), di un *audience engagement*, che permetta un ampliamento e una diversificazione della partecipazione del pubblico alla fruizione dello spettacolo dal vivo, facendo leva su pratiche analoghe – pur con le debite differenze di ordine qualitativo – a quelle usate dai *social network* e dai *talent show*, ossia basate sull'interazione digitale, sulla "scelta", sulla produzione di reportage testuali o fotografici realizzati dal basso, con *smartphone* e tecnologia domestica, da condividere sul *web*, in modo da creare una rete di relazioni con una comunità di *followers* che si sente protagonista e non più "spettatrice" dell'evento. Questo approccio, di cui sono evidenti gli aspetti positivi ma anche le criticità, declina in modo solo parzialmente diverso la formula già adottata da molti teatri e associazioni culturali, sia italiane sia europee, indirizzata a una "educazione alla visione" e a una partecipazione ai processi culturali locali, che condivide con altri settori considerati affini al teatro – inteso qui come "bene culturale" alla stregua dei

<sup>12</sup> Cfr. almeno Marco De Marinis, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, Università di Urbino 1985; Piergiorgio Giacchè, *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*, Guerini, Milano 1991.

<sup>13</sup> Per maggiori dettagli sul progetto cfr. <<http://www.kilowattfestival.it/kilowatt-e-comune-di-sansepolcro-vincono-un-progetto-europeo/>> e <<http://www.kilowattfestival.it/chi-sono-i-visionari-voi-diventare-un-visionario/>>.

musei, delle gallerie d'arte, delle biblioteche, dei parchi archeologici e via dicendo – obiettivi e strategie, ovvero le cosiddette *best practices*.<sup>14</sup>

D'altro canto, in Francia, tra le più recenti riflessioni in tale ambito è possibile annoverare, nel 2012, il Convegno dell'Université de Liège, organizzato all'interno del progetto Prospero, cui hanno partecipato teorici e artisti (la prolusione è stata di Romeo Castellucci) per un confronto sul tema *Le Théâtre et ses publics: la création partagée*,<sup>15</sup> che ha fatto seguito all'altro Colloque dell'Université de Tampere (2010) intitolato *Utopie et pensée critique dans le processus de création*. Oliviero Ponte di Pino, relatore al Convegno del 2012, ha dedicato alla questione un ampio Dossier su «Ateatro», *L'arte dello spettatore. Per una fenomenologia del pubblico teatrale*,<sup>16</sup> che inizia con due domande, ancora aperte, particolarmente interessanti per il nostro ragionamento: «È opportuno pensare a una scienza dello spettatore teatrale? È davvero ipotizzabile un'analisi scientifica della ricezione e della risposta del pubblico?». <sup>17</sup>

La prospettiva che qui interessa, però, non è quella di individuare pubblici possibili, e neppure quella – altro versante fenomenologico della questione “spettatore” – di attingere alle neuroscienze per esplorare i livelli di percezione e di empatia del pubblico nel suo rispecchiamento con le azioni del performer. Si tratta, piuttosto, di raccontare la storia di esperienze teatrali di relazione, attraverso esempi concreti di “scrittura collettiva” e di performance, tratti dalla scena contemporanea italiana. Tale relazione risulta essere attiva grazie a un doppio canale, che non si realizza in tempi distinti ma simultaneamente: da un lato, essa converge nell'incontro fra attore e spettatore, dall'altro corrisponde ad una non infrequente sincronicità fra atto di scrittura e messa in scena (dove entra in campo l'aspetto memoriale), superando la tradizionale teoria del teatro come «art à deux temps». <sup>18</sup> I due aspetti, quindi, si realizzano contemporaneamente, in quanto l'atto di scrittura scenica si compie non solo *per* ma, talvolta, *durante* l'incontro attore/spettatore.

Estendendo le teorie sul tempo di André Bazin oltre la prassi cinematografica, è possibile riscontrare come in questi modi di fare teatro sia dominante una rappresentazione della temporalità intesa come fluire ininterrotto, una sorta di “immaginazione in divenire” che rimette in scena parole, oggetti e suoni provenienti da altre opere, in un andamento che è anche l'incedere misterioso della creazione artistica.

<sup>14</sup> Cfr. in proposito Francesco De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano 2014; e anche Id. (a cura di) *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Franco Angeli, Milano 2008.

<sup>15</sup> Nancy Delhalle (a cura di), *Le Théâtre et ses publics: la création partagée*, Université de Liège, 26-29 septembre 2012

<sup>16</sup> «Ateatro», n. 141, 2012.

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

<sup>18</sup> Cfr. Henri Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris 1989.



Tale complessa relazione tra l'io narrante e l'io narrato (che si configura come passaggio, interferenza, intersezione tra l'io autoriale e spettatoriale), fa sì che il teatro, la performance (sia essa rappresentazione o altro), non si presenti come unità organica, precostituita, bensì – come aveva già intuito Bernard Dort – quale «polifonia significante».<sup>19</sup> Perciò, lo spettatore *engagé* è colui che istaura con essa una costante interrogazione, un “baratto” di idee, sensi, significati, simboli. Tale co-responsabilità che unisce indissolubilmente l'attore-autore allo spettatore-coautore fa sì che a parlare, ad agire non sia più un unico corpo, un unico soggetto, ma un coro di voci, un *ensemble* di corpi.

L'idea di teatro qui sottesa ha forti affinità, credo, con quella descritta da Antonio Attisani, per cui:

Ridurre al minimo l'io narrante, sia quello esplicito che quello implicito, è dunque cosa giusta per non dare l'impressione che sia un io autonomo, cioè un autore, a parlare e non, come invece è, un coro di voci lontane che attraversano il corpo storico da cui sono evocate. Queste voci attraversano un io diseguale da tutti gli altri, ma che al tempo stesso condivide con molti altri un'antropologia e una storia.<sup>20</sup>

Peraltro, proprio in riferimento al fenomeno del Nuovo Teatro, Valentina Valentini s'interroga su come interpretare l'istanza di interpellanza diretta dello spettatore, che realizza un unico asse performer-spettatore, presente in molti spettacoli della linea del Duemila. Certamente – ella afferma – «si registra una insofferenza nei confronti delle convenzioni che regolano la rappresentazione teatrale e, di converso, una istanza di empatia e relazione non mediata con lo spettatore, differente anche dal rifiuto del teatro di autori come Carmelo Bene e Romeo Castellucci».<sup>21</sup> Una risposta plausibile è trovata dalla studiosa nel mito della Gorgone-Medusa, che pietrifica chi incontra il suo sguardo. Ella sostiene, infatti, che nel prepotente installarsi sulla scena della dimensione frontale, nel teatro del nuovo millennio, si potrebbe leggere una stigmatizzazione dell'attività della scena-Gorgone del secondo Novecento, che ha disorientato lo spettatore proprio perché priva di una direzione: come se lo spettatore fosse costretto alla linearità e alla verticalità della scena, in contrapposizione alla processualità del video, e alla simultaneità e molteplicità delle azioni e dei punti di vista della realtà extrascenica.

È rilevante la domanda che Valentini pone a conclusione di questo capitolo: «è possibile, e questa è la posta in gioco, sfuggire sia alla visione limitata (quella di chi incatenato vede soltanto ciò che ha di fronte, come nel mito della caverna

<sup>19</sup> Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, POL, Paris 1995, p. 273.

<sup>20</sup> Antonio Attisani, *Io è un teatro. Un manifesto al passato*, in Id., *L'arte e il sapere dell'attore. Idee e figure*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 7.

<sup>21</sup> Valentina Valentini, *Nuovo Teatro made in Italy, 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, p. 141.



di Platone) che alla visione disorientante della *scena Gorgone* e salvaguardare le istanze immaginative, cognitive, emozionali dello spettatore?».<sup>22</sup>

Detto in altri termini: la condizione dello *spettatore-partecipante* è un'utopia? O ancora: si corre il rischio che il “tocco” e “lo sguardo”, occhi negli occhi, delle avanguardie post-belliche, sulla scia del Living Theatre, producano – contrariamente agli intenti – una sorta di irrigidimento dello spettatore? Oppure, al contrario, che il principio del *favor participationis* si trasformi in un *officium* o addirittura in un insano *furor*, come denuncia De Marinis al Convegno di Liegi?<sup>23</sup>

Cercherò, per quanto possibile, di far rispondere gli artisti a questi e ad altri interrogativi, senza la pretesa di giungere a una risposta definitiva ed esaustiva, ma con l'obiettivo di far sì che il caso di studio che sto presentando possa alimentare il dibattito non tanto intorno a una scienza della spettatorialità quanto a una storia della memoria spettatoriale.

È opportuno precisare che, nelle esperienze menzionate, naturalmente diverse tra loro, il teatro non si pone come declinazione ulteriore del modello brechtiano, come esempio di resistenza politica, ma piuttosto come “cultura delle relazioni”, ed è quest'ultima a farsi prassi politica. Si tratta, cioè, di esperienze teatrali che si nutrono di gesti poveri, di conquiste quotidiane, di affratellamenti, di “accoglienza nelle case”, di ospitalità in non-teatri, alla ricerca dello splendore e della miseria di ciò che ci circonda. Gli attori-autori di cui si tratterà non rappresentano singole “eccezionalità” per particolari doti sceniche, fisiche o vocali, ma – ed è questa l'eccellenza che essi incarnano – individui *come me e come te*, che però, grazie ad un lungo e rigoroso lavoro quotidiano, all'artigianato teatrale, hanno raggiunto un primo livello di consapevolezza, e di questo possono farci dono. Essi non si sottraggono, pertanto, all'esposizione delle proprie debolezze, instaurando con l'altro un dialogo intimo, a tratti silenzioso, costituito talora da un momento conviviale e “familiare” – una sorta di *dialogo in cucina*<sup>24</sup> – in cui si consuma un pasto insieme, dopo una fase di ascolto, di introspezione e turbamento, come in un rito funebre, di purificazione.

Il vissuto dello spettatore s'intreccia, pertanto, con il vissuto dell'attore-autore, che, a propria volta, si è intessuto con il vissuto dei propri miti letterari. Su questa linea lavorano sia Paola Berselli e Stefano Pasquini, attori-contadini (come amano definirsi) del Teatro delle Ariette, sia – con peculiarità differenti – Ermanna Montanari e Marco Martinelli del Teatro delle Albe. È proprio il noto «manifesto a priori» (ma pubblicato a posteriori, nel 1997), «forse l'ultimo manifesto di quel secolo teatrale

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>23</sup> Cfr. Nancy Delhalle (a cura di), *Le Théâtre et ses publics*, cit.

<sup>24</sup> La suggestione è tratta da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Dialoghi in cucina*, «Teatro e Storia», nn. 20-21, 1998-1999, pp. 231-244.

[il Novecento]»<sup>25</sup> che la coppia d'arte delle Albe scrive per il Convegno di Narni del 1987 su *Teatro e politica*, a spiegare, meglio di qualunque ragguaglio critico, la linea teorico-pratica del Nuovo Teatro:

A Marco e me, ai nostri compagni delle Albe, il teatro politico non è mai piaciuto. Almeno *quel* teatro politico conosciuto in gioventù, negli anni '70. Arrogante, dava risposte facili agli orrori della polis e pretendeva l'assenso dello spettatore. Non si curava degli abissi della psiche, dei suoi "desideri infiniti", sapeva già tutto in anticipo, come un maestro pedante ci faceva la lezione, omologando la scena a un comizio. Al contrario, in quegli anni '80 in cui stavamo maturando il nostro teatro, pareva che di politica non si potesse più parlare. In Italia gli anni '80 sono stati di amnesia collettiva, di rifugio nella stupidità e nel conto in banca. Neanche questo ci piaceva: gli orrori, i nodi della polis erano ancora lì, sotto i nostri occhi, dentro i nostri cervelli, irrisolti, non sparivano se si fingeva di dimenticarli. Da questo doppio rifiuto nacque, lentamente, il polittttttico [...] Il polittttttico non era un teatro di risposte. Chi era in scena non aveva soluzioni da offrire, solo ferite da esibire, infezioni che riguardavano al tempo stesso la psiche e la polis. Il polittttttico era questa immedicabile relazione, e proprio lì stava la sua testarda, asinina ragion d'essere.<sup>26</sup>

Il lavoro teatrale delle Albe, di scrittura sul corpo dell'attore/attrice, partendo dall'incontro con le memorie familiari, soprattutto di Ermanna – nel ricordo dei timbri vocali e della fisicità dei nonni, del loro animismo che (con)fonde il paesino agricolo da cui fuggire a tutti i costi con i villaggi africani – si configura come un lungo discorso, una narrazione continua, che attraversa tutti gli spettacoli. Stabilendo una connessione tra l'io narrante e l'io narrato, tra l'io-personaggio (la Madre di Ruh, Fatima, Daura, Rosvita, Alcina, Aung San Suu Kyi)<sup>27</sup> e l'io-persona, tra i luoghi della mente e i luoghi della realtà, il momento della rappresentazione diviene un rito di vitalità, teso ad attivare anche la memoria dello spettatore in uno scambio incessante di evocazioni, stimoli, simbolizzazioni. Ermanna-Santa Caterina afferma: «solo il privato m'interessa, e la sua angustia, perché di esso non si farà mai storia. [...] Raccontando il privato io divento un'alterità. Se questa alterità si scioglie in un incontro, allora nasce una terza entità a cui ciascuno dà il proprio nome».<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Marco De Marinis, Recensione a Marco Martinelli, *Farsi Luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Bologna, Cue Press, 2015, «Culture teatrali on-line», 15 dicembre 2015, p. 3.

<sup>26</sup> Ermanna Montanari, *Politttttttical theatre*, «The Open Page», n. 3, 1998, pp. 18-23; riproposto in italiano, *Teatro polittttttico*, in Beatrice Alfonzetti, Daniela Quarta, Mirella Saulini (a cura di), *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, Bulzoni, Roma 2002 (pp. 491-495), p. 492. Il documento porta l'indicazione: Ravenna, agosto 1997.

<sup>27</sup> Cfr. Laura Mariani, *ERMANNA MONTANARI fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano 2012, pp. 170-171.

<sup>28</sup> *Intervista a Ermanna Montanari e Marco Martinelli*, di Sergio Lo Gatto, «Teatro e Critica», 6

Similmente Stefano delle Ariette, come Ermanna, dice che non gli interessano «i concetti universali, la grande Storia, ma le storie particolari, personali. In teatro occorre narrare il particolare, così lo spettatore lo sentirà proprio e allora a quel punto lo sentirà di tutti, universale. Ricordare serve anche a dimenticare, ad abbandonare i propri ricordi».<sup>29</sup>

Lina Prosa sul finire degli anni Ottanta, per lo spettacolo *Confine*, parla di «un'estrema periferia della memoria»<sup>30</sup> e oggi, nel 2014, Francesca De Sanctis, a proposito di uno degli ultimi spettacoli della compagnia, *Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi*, parla ancora di teatro-memoria. Lo spettacolo si apre con una domanda, «è distante la Birmania?», e con una somiglianza somatica, quella tra Ermanna e la combattente birmana Premio Nobel per la pace nel 1991,<sup>31</sup> e mira «a raccontarci una storia [...] apparentemente distante da noi, eppure così familiare».<sup>32</sup> Ermanna e Marco hanno lavorato sul concetto di «casa comune interiore: se questa dimora si dà, se la si abita come luogo comune condiviso da coloro che salgono sul palco, essa ci permette di diversificare le figure e gli stili recitativi, gli stati di coscienza come li chiamava Leo de Berardinis».<sup>33</sup>

Anche lo spunto letterario dello *Straniero* di Albert Camus, testo chiave per la vita e l'arte delle Ariette, s'incarna nella *persona* di Stefano Pasquini (Pasqui), nato – come egli stesso mi racconta – nove mesi dopo la morte dello scrittore, e dunque sua possibile metaforica reicarnazione. Le memorie di Meursault si confondono con quelle di Pasqui ancor prima dello spettacolo che consacra questa incarnazione, *Teatro naturale? Io, il couscous e Albert Camus* (2015).<sup>34</sup> Anche qui, gli attori sembrano chiedersi e chiederci: è distante l'Algeria? Che ha lo stesso

febbraio 2015.

<sup>29</sup> *Intervista video a Stefano e Paola*, a cura mia, Bologna, Teatro delle Moline, 23 marzo 2016 (durante la messa a punto di *Tutto quello che so del grano*).

<sup>30</sup> Lina Prosa, *Dubbi dentro il circolo chiuso*, «L'ora», 9 maggio 1987.

<sup>31</sup> Dal libretto di sala dello spettacolo, di Marco Martinelli, ottobre 2014: «Sfogliando, per passare il tempo, quelle riviste che si trovano sugli aerei, casualmente ho visto il volto sorridente di Aung San Suu Kyi e ho chiesto a Ermanna: non ti assomiglia? Tutto parte dalla domanda con cui si apre questa *Vita*: è distante la Birmania? Evidentemente no. È “poco lontano da qui”, come ogni luogo del pianeta. La Birmania nella nostra *Vita* è una maschera per parlare di noi. Si racconta il lontano per trovarlo sorprendentemente “prossimo”. L'estate scorsa siamo andati fin là, in quell'estremo oriente che non avevamo mai attraversato, perché il nostro pensare lo spettacolo si sostanziasse di colori, umori, sguardi. Materia. Differente, simile, fraterna umanità».

<sup>32</sup> Francesca de Sanctis, *Aung San Suu Kyi, la passione e il sacrificio*, «Colpo di scena», «L'Unità», 3 novembre 2014.

<sup>33</sup> Intervista a Ermanna Montanari e Marco Martinelli; *Ibidem*.

<sup>34</sup> Lo spettacolo, nella versione francese *Moi, le couscous et Albert Camus*, è stato visionato e ripreso dalla nostra équipe durante il debutto parigino, al Théâtre Chevally Larue, il 12 febbraio 2016. Le riprese, attualmente in fase di montaggio, daranno vita ad un film-documentario, realizzato da Livia Giunti, a cura di Giulia Filacanapa, Livia Giunti, Erica Magris, Eva Marinai.

significato di: È distante da me l'omicidio? (Potrei brandire un'arma?); è distante da me l'indifferenza nei confronti di una madre anziana, del suo corpo santo? È distante da me l'odio per un condannato a morte? Un'interrogazione degli animi che avviene mentre *noi spettatori* mondiamo patate e tagliamo a pezzetti regolari rape, zucchini, cipolle:<sup>35</sup> un gesto che non a caso Stefano chiama «gesto critico di movimento dell'anima». Ma particolarmente interessante è che l'attore indugi più volte sul gesto che precede il taglio, una sorta di *otkaz* mejercholdiano, gesto di attesa e di rifiuto che precede l'atto:

Prendete i coltelli.  
*Pausa*  
Teneteli stretti in mano.  
*Pausa*  
Aspettate un attimo. Iniziamo tutti assieme.  
*Pausa.*  
Prendete i coltelli!  
*Pausa.*  
Tagliate le verdure.  
Via!  
Bravi!  
*Pausa.*  
Recitate bene la vostra parte.

La confessione, il mettersi a nudo, la *mise en abyme* della propria “esecuzione capitale” di fronte ad astanti che si nutriranno del *corpo-ostia* dell'attore, delinea un'esperienza di espiazione, di condivisione di memorie e di gesti che, proprio perché resa all'interno dell'ambito estetico del teatro, ridisegna i confini, sia delle une che degli altri.

Così recita, infatti, il finale dello spettacolo, in cui l'ultima pagina dello *Straniero* assume la valenza di un manifesto di poetica (e ritualità) teatrale:

«[...] mi aprivo per la prima volta alla tenera indifferenza del mondo. Nel riconoscerlo così simile a me, finalmente così fraterno, ho sentito di essere stato felice, di esserlo ancora. Perché tutto fosse consumato, perché mi sentissi meno solo, dovevo solo augurarmi che ci fossero molti spettatori il giorno della mia esecuzione, e che mi accogliesero con grida di odio».<sup>36</sup>

<sup>35</sup> A questo link è possibile leggere i resoconti di alcuni spettatori sull'esperienza (anche di “spettatori inattesi”, come si sono autodefiniti i partecipanti con disabilità): <<http://www.teatrodelleariette.it/progetti-teatro-teatranti-spettatori-vitali2005.html>>.

<sup>36</sup> Trad. it. di Sergio Claudio Perroni.

Signori, il cibo è pronto: mangiamone.<sup>37</sup>

Ad ogni modo, l'intera produzione del Teatro delle Ariette è improntata sulla memoria dello spettatore, basti ricordare *I sogni di Calais* (2008), scaturito dal lavoro con gli abitanti di quel difficile territorio di confine: «chiedevamo loro che sogni avessero fatto, gli ultimi sogni che si ricordavano e poi li abbiamo trascritti e ci abbiamo costruito una drammaturgia».<sup>38</sup>

Una certa vena neorealista caratterizza anche il modo di fare teatro de Gli omini, gruppo pistoiese di giovani trentenni, vincitore del Premio Rete Critica 2015 e del Premio Enriquez come «Compagnia d'innovazione» per la ricerca drammaturgica e l'impegno civile. La compagnia di *omini*, termine toscano con cui sono appellati genericamente “gli altri”, gli sconosciuti, è formata da Francesco Rotelli, Francesca Sarteanesi, e i fratelli Luca e Giulia Zacchini (che subentra a Riccardo Goretti, uscito dal gruppo alla fine del 2011). Il loro progetto, *Memoria del tempo presente* – da cui nascono gli spettacoli *CRisiKo!*, finalista del premio Scenario 2007, che li impone all'attenzione del pubblico, *Gabbato lo Santo* (2008), poi ancora *Tappa*, spettacolo che cambia ad ogni replica in conseguenze del contesto e degli spettatori che incontra, *La famiglia Campione* (2014) e *Ci scusiamo per il disagio* (2015) – prevede un contatto diretto con i non-ancora-spettatori, le cui storie e tipologie fisiche vanno a formare il plot tragicomico della narrazione e dei caratteri scenici.

Gli Omini si mettono in macchina e arrivano nel tal paese. Vi arrivano, attenzione, e vi stanno 7 giorni. Si stanziano, s'insediano, si accomodano all'uso del paese. Tutto il materiale raccolto in queste settimane, sarà conservato, catalogato e studiato: interviste audio-video-cartacee, foto, oggetti. Lo spettacolo si costruirà pedo pede passo passo nell'arco di sette settimane come quella sopra descritta. Lo spettacolo si servirà del materiale raccolto, delle persone conosciute, delle performance fatte dando agli omini ciò che fu degli uomini.<sup>39</sup>

A primo avviso, tale metodo potrebbe sembrare di tipo meramente documentario, con finalità ritrattistiche; in realtà il rischio di bozzetismo è scongiurato dalla capacità di instaurare un dialogo vivace con i futuri spettatori. Trattandosi spesso di un'indagine che si svolge nelle periferie, in borghi o luoghi di passaggio (stazioni, bar), il lavoro di “ascolto” degli Omini coincide anche col far rivivere storie scomode, dove dolorose esperienze personali s'intrecciano a casi di vasta portata socio-economica (come è accaduto per l'indagine intorno alla chiusura della Strada ferrata dell'Italia Centrale, la cosiddetta Ferrovia Porrettana, argomento-pretesto

<sup>37</sup> Trascrizione mia dal video dello spettacolo di cui alla nota 34.

<sup>38</sup> Intervista video a Stefano e Paola, cit.

<sup>39</sup> Gli omini, *Il pescespada non esiste. Interviste, racconti, frasi fatte, fiori fritti in memoria del tempo presente*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 16.

di *Ci scusiamo per il disagio*). Ma accade anche – raccontano gli stessi attori-autori<sup>40</sup> – che storia e memoria si attivino non a partire dalla parola, bensì da un lavoro sulle posture del corpo, come è avvenuto con gli adolescenti per lo studio di alcune figure de *La famiglia Campione*. In questo caso, la compagnia non si è sottratta al confronto con l'aggressività, la rabbia ferina, talora puramente fisica, o all'incomunicabilità verbale delle giovani generazioni, riuscendo a riproporne la partitura mimico-gestuale in una veste scenica che rifiuta di emettere giudizi o di tentare redenzioni, scegliendo al contrario la strada di una narrazione oggettiva, a volte crudele, sempre inflessibile. Un *modus operandi in praesentia*, secondo una drammaturgia non-rappresentativa e una poetica del reale che, in modo eretico e assolutamente anti-pedagogico, declina il versante comico toscano, popolare e grottesco, in modo del tutto originale: includendo l'oggetto del riso, il capro espiatorio, la vittima sacrificale degli strali dell'arte comica, dentro il medesimo processo di creazione artistica. Lo spettatore, quindi, diviene ad un tempo oggetto della creazione e soggetto creatore. Il gioco di rimandi tra soggettività e oggettività, tra finzione di una presa diretta del reale e realtà della finzione, ossia della interpretazione del mondo in termini soggettivi, finanche estremenamente fantasiosi e stravaganti, ha spinto i critici ad un accostamento tra il loro teatro e quello dei Giancattivi.<sup>41</sup> E per capire entrambi i fenomeni, certamente, è necessario non soffermarsi ad un'indagine di superficie, ma acuire lo sguardo per scorgere, alle loro spalle, il Teatro dell'Assurdo francese o Jacques Tati.

A questo punto, nel momento in cui si affrontano temi legati alla relazione tra performer e testimone, pur non trattandosi strettamente di “famiglie teatrali” (anche se la coabitazione dei membri della compagnia è un segno distintivo dell'appartenenza a uno statuto parafamiliare) e pur consapevole della distanza concettuale e metodologica dalle esperienze precedenti, riesce difficile non menzionare due realtà di livello internazionale, che hanno sede in Toscana, rispettivamente a Firenze e a Vallicelle (Pontedera): la Compagnia Virgilio Sieni e il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.<sup>42</sup> Nel primo caso basti ricordare le recenti partiture coreografiche dei progetti *Family, Agorà: Madri e figli\_Padri e figli* (2014) e *Altissima Povertà* (Progetto *Nuovi corpi, nuovi sguardi* - 2015-2017), dove, attraverso il coinvolgimento ora di singoli individui, ora di gruppi familiari si percorre un itinerario teso alla trasmissione del gesto,<sup>43</sup> all'esplorazione della

<sup>40</sup> Da un colloquio svoltosi al Teatro di Bartolo di Buti, a conclusione di *Ci scusiamo per il disagio*, 5 febbraio 2016.

<sup>41</sup> Significativo che la prefazione al primo libro della compagnia sia di Alessandro Benvenuti.

<sup>42</sup> Cfr. almeno i numerosi studi di Antonio Attisani, tra i quali – oltre al già citato *L'arte e il sapere dell'attore* – menziono qui soltanto Id., *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Bonanno, Roma 2010.

<sup>43</sup> Cfr. Virgilio Sieni, *La trasmissione del gesto*, M&M Maschietto, Firenze 2009.

geografia dei corpi che, oltrepassando identità e generazioni, delinea una mappa di azioni, impulsi, sensazioni. Nel secondo caso, la sezione Focused Research Team on Art as Vehicle di Richards, in particolare con *The Living Room* (2010), e l'Open Program di Biagini con *Open Choir* (2015) costituiscono altrettante esperienze di relazione e di visione al contempo umile e altissima dell'artigianato teatrale, dove l'*opera* dell'attuante è condizione essenziale per attivare la ricerca su di sé: una trasformazione della percezione e della presenza, attraverso quel "risveglio", quella "consapevolezza" che Grotowski chiamava *Awareness*. Perciò, «ricepire la concretezza di un lavoro artistico basato sull'inesausto divenire se stessi spogliandosi dell'ego, sulla danza delle differenze che, dentro e fuori di sé, in una interazione continua, significano una vita vissuta attivamente, è possibile». <sup>44</sup> Pur con metodi e obiettivi molto diversi, quindi, tali pratiche inducono il Partecipante-Ospite a confrontarsi in modo nuovo con il proprio corpo, con le memorie e gli atti che la sua *bodily mind*<sup>45</sup> ha introiettato, riflettendo sulla postura, sulla camminata, sull'atteggiamento gestuale, sulla voce. Fattori, questi, che egli riesce ad un certo punto a osservare dall'esterno, sino a "rappresentarli" e infine a romperne rigidità e automatismo, per tornare ad un "corpo-mente plasmabile", dove anche gli aspetti autobiografici (riferiti al proprio personale Passato) acquisiscono una dimensione inconsueta, poiché riletti sotto altra luce.

D'altra parte, la tentazione autobiografica e intimistica, intesa come lavoro sul proprio *corpo-memoria*, è alla base di molte esperienze teatrali "familiari" contemporanee, che hanno rivoluzionato il modo di vedere lo spazio scenico, partendo dallo sconfinamento della distizione pubblico-privato e proponendo un teatro nelle case, rievocando così i primi esperimenti di Julian Beck e Judith Malina, nell'America dei Cinquanta (il *Theater in the Room* al 789 di West End Avenue).

Sul crinale del Novecento, un'altra "coppia d'arte", Renato Cuocolo e Roberta Bosetti (Iraa Theatre), inaugura una stagione creativa improntata a un teatro autobiografico, dove memoria e narrazione rappresentano gli strumenti per promuovere nuove forme di partecipazione dello spettatore allo "spazio segreto" dell'artista, che offre all'Ospite il proprio corpo e la propria intimità per rivelargli qualcosa che di se stesso non conosce ancora. Come per assistere al *Theater in the Room* di New York, anche per *The Living Room* a Vallicelle e similmente per *The Secret Room* (Melbourne, 2000), l'Ospite bussava alla porta, è accolto in casa e qualcuno gli toglie il cappotto o la giacca, dandogli il benvenuto. Naturalmente l'ospitalità – così come avviene in *Teatro da mangiare?* performance-manifesto del Teatro delle Ariette, per non più di trenta ospiti-commensali<sup>46</sup> – è limitata ad un numero esiguo

<sup>44</sup> Antonio Attisani, *Workcenter. Un monastero del futuro*, in *L'arte e il sapere dell'attore*, cit., p. 427.

<sup>45</sup> Cfr. Vittorio Gallese, *Corpo non mente. Le neuroscienze cognitive e la genesi di soggettività ed intersoggettività*, «Educazione Sentimentale», n. 20, 2013, pp. 7-8.

<sup>46</sup> Cfr. Massimo Marino, *Teatro da mangiare? Teatro delle Ariette*, Le Ariette libri, Bologna 2003.



di ingressi (circa dieci): ciò permette che l'incontro tra le individualità sia effettivo; un incontro privo, tra l'altro, di mediazione: non vi è biglietteria, né foyer, né sedie di velluto rosso, né palcoscenico. La casa, luogo anti-rappresentativo per eccellenza, legato ai ricordi dell'infanzia, a dinamiche relazionali profonde e ad affetti privati, utilizza per la performance tutto lo spazio utile all'accoglienza dell'Ospite: l'ingresso, il salotto, la sala da pranzo, dove sarà servita la cena, quindi la stanza più interna della casa, quella appartata, quella che Ermanna Montanari avrebbe chiamato "la stanza tutta per me".<sup>47</sup> «Questo è il luogo più intimo e più isolato, dato che, come sappiamo bene, in ogni casa c'è una stanza segreta in cui ciò che dovrebbe rimanere celato è rivelato».<sup>48</sup> Sembra di sentire le parole di Gianni – uno degli "spettatori" di *CrisiKo!* degli Omini – «Ognuno di noi ha un segreto, / e non vuol dirlo, / ma vuole che gli altri ne vengano a conoscenza».<sup>49</sup> La dimensione dell'*osce-no*, l'esibizione di ciò che dovrebbe restare nascosto (la camera da letto, la nudità, i pensieri più reconditi, i sensi di colpa) – e penso anche a *La stanza del tramonto. Appunti sulla vita ordinaria di un mammifero* (2014) di Lina Prosa<sup>50</sup> – fa percepire allo spettatore tutto l'imbarazzo della propria condizione esistenziale d'impotenza e di *voyeurismo*: una sensazione ingombrante e fastidiosa che costringe a fare i conti con i propri ricordi e con la propria frastagliata identità. E tale sensazione si acuisce quando il testimone si trova da solo, come era avvenuto per *Private Eye* (2004): performance per uno spettatore alla volta. Si tratta, quest'ultima, di una sperimentazione sui livelli di percezione e sulle emozioni dello spettatore attuata, negli ultimi anni, da molti artisti e gruppi di ricerca, da *Danze minute* (2000) della danzatrice e coreografa Aline Nari, allo spettacolo-manifesto *Edipo - Tragedia dei sensi per uno spettatore* (2011) del Teatro del Lemming.

In questo percorso di conoscenza, che è anche – fatalmente – un itinerario sensoriale, gli attori-«abitanti» e gli spettatori-«viaggiatori», secondo la terminologia di Enrique Vargas, «la memoria del corpo crea poesia».<sup>51</sup> È quanto accade, ad esempio, per forme di scrittura drammaturgica "dal basso" che attingono al mito e alla tragedia greca per ri-semantizzare e ri-collocare il vissuto degli esseri umani. A esperienze dolorose di vite ordinarie sono dati voce e corpo d'altezza tragica, poetica, e ogni parola, ogni emozione prima proibita e soffocata diviene non solo consentita, ma autorizzata, cercata: in una parola *necessaria*.

Il Teatro delle Ariette ha sperimentato un procedimento tale per *Antigone* di

<sup>47</sup> Con evidente riferimento a *Una stanza tutta per sé* (*A Room of One's Own*) di Virginia Woolf. Cfr. Ermanna Montanari, *La camera da ricevere*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, p. 193.

<sup>48</sup> <<http://www.cuocolobosetti.org/?portfolio=the-secret-room>>.

<sup>49</sup> Gli omini, *Il pescespada non esiste*, cit., p. 33.

<sup>50</sup> Con Sara Donzelli e Gianpaolo Gotti e la collaborazione di Accademia Mutamenti e Muta Imago.

<sup>51</sup> Intervista a *Enrique Vargas: viaggio nei sensi alla ricerca di sé*, di Francesca Audisio, «Krapp's Last Post», 17 febbraio 2010.



Sofocle. Lo spettacolo *Noi e Antigone* (2010) è stato realizzato a partire dai racconti sulla resistenza di alcuni anziani del territorio dove il Teatro ha dimora, Castello di Serravalle. Il racconto della resistente Antigone è subito sembrato ai reduci della Grande Guerra come il “loro racconto”, con particolare riferimento ai versi relativi al primo stasimo, l’Ode all’uomo («Molte sono le cose mirabili e inquietanti, ma niente lo è più dell’uomo...»). Ecco che il mito è rivisitato in chiave contemporanea da non-attori, non-autori, con il lavoro di mediazione di Paola Berselli e Stefano Pasquini. Un paio di anni prima, a Scampia, “periferia infinita” strozzata dalle guerre di camorra, Serena Gaudino – novella Simone Weill – ha raccontato a cinquanta donne, una volta al mese per dodici mesi, la storia di Antigone. Quella storia esemplare si è pian piano arricchita di altre narrazioni: storie particolari, individuali, di emarginazione e sottomissione, che hanno finito per sovrapporre molteplici volti e voci all’effigie dell’*Antigone* sofoclea. Ne è nata quindi una “scrittura performativa” e un’autobiografia collettiva dal titolo *Antigone a Scampia*.<sup>52</sup> Non si tratta di un’orazione civile e neanche di un caso ascrivibile all’ampio e variegato fenomeno che va sotto il nome di teatro-narrazione, bensì di un versante drammaturgico che Ariane Mnouchkine spiegherebbe come riscoperta dell’idea di un lavoro collettivo: per non smettere di interrogarci sulle ragioni dell’altro.

D’altra parte, il nostro tempo – e il nostro “palcoscenico intermediale” – trabocca di immagini di corpi insepolti: “corpi intoccabili” di vittime innocenti, dispersi nelle macerie di un presente *mostruoso*, che del *deinos* greco esibisce l’aspetto più terribile, “corpi nemici” di kamikaze, musulmani, palestinesi, e “corpi migranti” scomparsi in mare o in altre vie dell’esodo. In ogni caso, è evidente come tutti questi corpi, esibiti senza *pietas* dai massmedia, rappresentino memorie scomode, icone di un’umanità mancata.

Ecco che «sotto lo scafo di legno del teatro du Vieux-Colombier, che somiglia ad una nave capovolta»,<sup>53</sup> risuonano le voci di Shauba, di Mohamed, di Mahama, di Saif e di molti altri naufraghi, che Lina Prosa, drammaturga e regista, ha immortalato nella sua *Trilogia del naufragio* (*Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow*, *Lampedusa Way*), inclusa dal 2013 nel repertorio della Comédie-Française. Muriel Mayette definisce la sua una «scrittura-risonanza»,<sup>54</sup> ovvero una scrittura scenica che è drammaturgia della vita. I testi includono anche alcune *Note per voi*: sorta di didascalie indirizzate espressamente agli spettatori, in cui emerge il lavoro dell’autrice sulla memoria personale e familiare, restituendo in poche frasi la forza del teatro quale relazione interumana:

<sup>52</sup> Effigie/Il Primo Amore, Milano 2014.

<sup>53</sup> Muriel Mayette, Prefazione a Lina Prosa, *Trilogia del Naufragio*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2013, p. 6.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 7.

Non sembrano troppo ingenui Mahama e Saif.

La loro ingenuità nasce dal divario che c'è tra il loro mondo e il nostro mondo.

Per arrivare al cuore di tale divario io mi sono ispirata alla ingenuità di mia madre e mio padre che sono morti senza mai vedere Roma, quindi alla realtà, la più cara a me.<sup>55</sup>

A conclusione del discorso, tornano prepotentemente gli interrogativi, palesi e sottesi, che hanno aperto la riflessione e accompagnato questa breve rassegna. Tali domande, lungi da voler delineare un'arte dello "spettatore perfetto", come direbbe Ennio Flaiano,<sup>56</sup> sono rivolte a capire la responsabilità degli artisti nei confronti del materiale memoriale a loro consegnato: sotto forma di pensieri, ricordi, storie, sembianti, immagini, oggetti, o anche solo di "attenzione", tutti elementi, questi, ai quali viene ridata, nell'*hic et nunc* del teatro, una nuova vita. Eppure, al contempo, va anche rispettato il diritto/dovere dello spettatore alla libertà di fruizione dell'esperienza teatrale, un po' come si direbbe per il lettore di Daniel Pennac,<sup>57</sup> superando l'ansia – vale sia per gli spettatori che per i teatranti – della partecipazione a tutti i costi, venata di sfumature narcisistiche o di "frettolosi" fini sociali. Come ci ha insegnato Leo de Berardinis: «ci si può esprimere anche ascoltando».<sup>58</sup>

Ci interroghiamo sulla relazione tra teatro, teatranti e spettatori, perché senza questa relazione l'arte performativa non esiste, o esiste solo come surrogato di qualcosa di riproducibile. [...] È questa consapevolezza che ci impegna a un'assunzione di responsabilità nei confronti del teatro e degli spettatori. Forse usiamo parole diverse per dire la stessa cosa, mettere al centro l'opera o il processo non fa differenza se l'opera e il processo sono la stessa cosa.<sup>59</sup>

Occorre pensare allo spettatore come a colui al quale *ci rivolgiamo*. Tanti spettacoli non sono *rivolti* allo spettatore perché già in precedenza non si è dato un vero *rivolgersi* tra coloro che lo spettacolo hanno creato. Se non c'è vero dialogo con la platea, spesso è perché già prima non è esistito dialogo tra coloro che calcano la scena. Il dialogo, fondamento della filosofia, ovvero "amore per la sapienza", e del teatro, ovvero "visione".<sup>60</sup>

<sup>55</sup> *Lampedusa Way*, Ivi, p. 74.

<sup>56</sup> Ennio Flaiano, *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano 1983.

<sup>57</sup> Il riferimento è ovviamente ai dieci diritti del lettore che Pennac elenca nel saggio *Comme un roman* (1992).

<sup>58</sup> Leo de Berardinis, *Teatro e sperimentazione*, «Culture Teatrali», 2-3, 1995, p. 56.

<sup>59</sup> Stefano Pasquini, *Il teatro, i teatranti e gli spettatori*, 23 marzo 2014: <http://www.teatrodelleariette.it/progetti-teatro-teatranti-spettatori-pasquini2403.html>.

<sup>60</sup> Marco Martinelli, *Farsi Luogo*, cit., p. 12.

# Il corpo come archivio

volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze<sup>1</sup>

*André Lepecki*

*L'idea di vita e di sopravvivenza dell'opera d'arte  
va intesa non in senso metaforico ma del tutto concreto.*

Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1920)<sup>2</sup>

## *Volontà di archiviare/Volontà di ri-mettere in azione*

Laurence Louppe una volta avanzò l'intrigante idea di considerare il danzatore «l'autentico avatar di Orfeo: egli non ha alcun diritto di tornare sui propri passi, nel

<sup>1</sup>[N.d.T.] Il testo che qui si propone in traduzione (André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», 42, 2010, 2, pp. 28-48) è un saggio di fondamentale importanza nell'ambito degli studi di danza, perché pone in evidenza con estrema chiarezza la problematica teorica del rapporto fra memoria della danza, storia e processi di archiviazione, particolarmente frequentata nei percorsi creativi della danza contemporanea occidentale degli ultimi dieci anni (cfr. Susanne Franco e Marina Nordera [a cura di], *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010). Accanto all'efficace nozione di corpo-archivio Lepecki introduce il concetto di *re-enactment* (anche nella forma verbale: *to re-enact*, *re-enacting*). Il termine è difficilmente traducibile a motivo della sua pregnanza semantica e di esso non dà adeguatamente ragione il termine italiano *rievocazione* (verbo: *rievocare*), perché troppo compromesso con fenomeni performativi molto distanti da quello in oggetto, come ad esempio le rievocazioni storiche di molte città italiane. Si è scelta comunque la strada di una possibile traduzione, necessaria per una concettualizzazione, anche nella nostra lingua, di alcune fenomenologie coreiche e dei corrispondenti strumenti critici e teorici, seguendo le indicazioni etimologiche e le precisazioni antropologiche proposte da Edward C. Warburton nel saggio *Of Meanings and Movements. Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, «Dance Research Journal», 43, 2011, 2, pp. 65-83: «Enaction is a word derived from the verb to enact: "to start doing", "to perform" or "to act"» (p. 69). L'espressione italiana che ci è sembrata tener conto del maggior numero di fattori di significato è *ri-messa-in-azione* (forma verbale: *ri-mettere-in-azione*). Anche se poco elegante dal punto di vista formale, essa presenta una certa efficacia nel rendere quanto l'autore del saggio intendeva teorizzare e descrivere.

<sup>2</sup>tr.it. di Antonello Sciacchitano, «aut aut», 2007, 334, pp. 7-20:8.

timore che gli sia negato l'oggetto della sua ricerca».<sup>3</sup> Tuttavia, gettando uno sguardo alla scena della danza contemporanea in Europa e negli Stati Uniti, non si può ignorare il fatto che i danzatori – al contrario di Orfeo e in contrasto con l'asserzione di Louppe – stanno ritornando in maniera crescente sulle loro tracce e su quelle della storia della danza, al fine di trovare l'«oggetto della loro ricerca». Infatti, negli Stati Uniti e in Europa, in anni recenti danzatori e coreografi contemporanei sono stati attivamente impegnati nella creazione di ri-messe-in-azione di alcune molto note – e di altre del tutto oscure – opere coreiche del XX secolo. Gli esempi abbondano: pensiamo a *Schwingende Landschaft* (2008) di Fabian Barba, un pezzo a serata intera nel quale il coreografo ecuadoriano ritorna ai sette assoli di Mary Wigman creati nel 1929 e rappresentati durante la prima tournée statunitense della stessa Wigman nel 1930; alla ripresa nel 2009 e nel 2010, da parte di Elliot Mercer, di alcuni dei *Construction Pieces* (1961/62) di Simone Forti, rimessi in scena al Washington Square Park di New York; o, fra i molti possibili altri esempi, alla riproposta, nel 2008, da parte di Anne Collod, di *Parades and Changes* (1965) di Anna Halprin. Parallelamente si possono citare conferenze e convegni in Europa (*re. act.feminism*, Berlino, 2009; *Archive/Practice*, Lipsia, presso il Tanzarchiv, 2009) o negli Stati Uniti (*Re-constructions and Re-imaginings*, presso il Performance Space 122 a New York, 2009), dedicati al tema della ri-messa-in-azione della danza contemporanea e della performance, così come, allo stesso modo, un intero festival al Kaai Theater di Bruxelles nel febbraio del 2010, intitolato *Re:Move*, incentrato sulla ri-messa-in-azione e sull'archiviazione nella danza contemporanea. Pensiamo, inoltre, ai tre coreografi cui si indirizza questo saggio: il progetto di archivio fortemente corporeo di Julie Tolentino, *The Sky Remains the Same* (un progetto in corso d'opera, iniziato nel 2008); *Urheben Aufheben* (2008) di Martin Nachbar, nel quale il coreografo tedesco danza *Affectos Humanos* (1962/64) di Dore Hoyer; e le molte restituzioni, a partire dai primi anni Novanta, da parte di Richard Move, di alcune opere coreiche di Martha Graham (non meno che del corpo della stessa Graham). Pertanto, il tornare e il ritornare a tutte queste tracce, ai passi, ai corpi, ai gesti, al sudore, alle immagini, alle parole, ai suoni portati sulla scena da danzatori del passato paradossalmente diviene uno dei più significativi tratti distintivi della coreografia contemporanea sperimentale. Con la domanda (suscitata dal ritornare inteso come sperimentazione – dallo sperimentare coreograficamente) se per mezzo del tornare indietro – o proprio nello stesso volgersi indietro – la danza, nonostante tutto, possa in qualche modo evitare la maledizione di Orfeo del venire congelata nel tempo. Mentre il recente interesse nei confronti della ri-messa-in-azione nell'ambito della danza corre parallelo a quello proposto all'interno dell'ultima *performance art*, e

<sup>3</sup> Laurence Louppe (a cura di), *Traces of Dances. Drawings and Notation of Coreographers*, Dis Voir, Paris 1994, p.32.

mentre nel contesto delle *visual arts* l'espressione «pulsione archivistica» – di cui il ri-mettere-in-azione è parte integrante – veniva coniata da Hal Foster per descrivere ciò che egli identificava come una preoccupazione «dilagante»,<sup>4</sup> io propongo, invece, per indagare le «ri-messe-in-azione» della danza come un tratto distintivo della sperimentazione che ne definisce la contemporaneità,<sup>5</sup> che venga introdotto il concetto di una «volontà di archiviare» specificamente coreografica.

«Volontà di archiviare» echeggia (eppure è diverso) la nozione di «pulsione archivistica» proposta da Hal Foster per l'arte contemporanea. A dire il vero, la mia ipotesi è che il concetto di Foster rimanga, in ultima analisi, problematico per diverse ragioni. Riferendosi alla «volontà» di un artista «“di connettere ciò che non può essere connesso”» come equivalente a «una volontà di mettersi in relazione con» e «di esplorare un passato *perduto*»,<sup>6</sup> Foster definisce la «pulsione archivistica» come direttamente risultante dall'attuale «*fallimento* della memoria culturale» prodotto dalla nostra «società del controllo». <sup>7</sup> Analogamente Ramsay Burt, scrivendo a proposito delle «recenti performance di danza che usano, citano, o si riappropriano di materiale storico per nuovi obiettivi»,<sup>8</sup> evoca, un anno prima della pubblicazione del saggio di Foster, questa doppia articolazione fra i vuoti della memoria culturale e i recenti passaggi dalle società disciplinari alle società del controllo. Burt illustra come «l'effetto di questo passaggio dalla disciplina al controllo, un movimento che risulta particolarmente difficile per le istituzioni della danza tradizionale, possa essere visto all'opera all'interno delle performance di danza che usano materiali storici». <sup>9</sup> Questo potrebbe apparire come uno slittamento

<sup>4</sup> Hal Foster, *An Archival Impulse*, «October», 110, 2004, pp. 3-22:3. Artisti rilevanti che lavorano sulle ri-messe-in-azione includono Lilibeth Cuenca, Marina Abramovich e David Weber-Krebs.

<sup>5</sup> Le ri-messe-in-azione sono a tal punto significative che ci si domanda se questa ostinazione a tornare (questa volontà di ri-mettere-in-azione) possa essere quella particolare caratteristica che permette alla danza di definirsi precisamente *come* contemporanea, dal momento che questa spiccata caratteristica di una certa recente danza sperimentale, caratteristica che molti sembrano considerare un tratto distintivo della sua contemporaneità, è già in se stessa un tipo di ritorno (anche se non riconosciuto) di una precedente ondata di ri-messe-in-azione nei primi anni Ottanta. Il termine più usato al tempo era «ricostruzione» e Mark Franko, scrivendo nel 1989, descriveva le «recenti ricostruzioni degli anni Ottanta» come «un impulso verso la *sperimentazione contemporanea* in coreografia» (Mark Franko, *Epilogo. Ripetibilità, ricostruzione e oltre*, in Id., *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, L'Epos, Palermo 2009, pp. 193-217:199; i corsivi sono aggiunti). Nello stesso capitolo Franko cita una recensione di Sally Banes del 1983, nella quale ella commenta «l'odierna mania della ricostruzione» (ivi, p. 194). Molto profeticamente Franko apre il suo saggio menzionando proprio la ricostruzione operata da Susanne Linke nel 1988 di *Affectos Humanos* di Dore Hoyer – lo stesso pezzo a cui Nachbar ri-tornerà nel suo *Urheben Aufheben* (2008), discusso in questo saggio.

<sup>6</sup> H. Foster, *Op. cit.*, p. 21; corsivo aggiunto.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 21-22; corsivo aggiunto.

<sup>8</sup> Ramsay Burt, *Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance*, «Performance Research», 8, 2003, 2, pp. 34-41:34.

<sup>9</sup> Ivi, p. 35.

teoretico simile a quello di Foster. Tuttavia, la differenza cruciale, che io individuo nell'approccio più sfumato di Burt alle ri-messe-in-azione, consiste nel modo in cui egli intende questo «effetto», come cioè un «uso *reattivo* della storia». <sup>10</sup> Alla ricerca di modi non reattivi di attivare approcci performativi alla storia, Burt li trova nelle ri-messe-in-azione coreiche dei primi anni 2000, nelle quali una modalità attiva (piuttosto che reattiva) e generativa (piuttosto che imitativa) di accostarsi al «materiale storico» induceva queste stesse ri-messe-in-azione a contrastare «le strutture disciplinari e impositive dei regimi figurativi repressivi». <sup>11</sup>

L'identificazione da parte di Burt di forze non reattive all'interno delle recenti ri-messe-in-azione coreiche apre la possibilità di criticare una delle componenti fondamentali del concetto di «pulsione archivistica» di Foster: il supposto elemento «paranoide» della soggettività contemporanea, che vuole connettersi a tempi passati definitivamente perduti. <sup>12</sup> Se considerato a fianco della già problematica idea di passato [come] localizzabile (spazializzazione del passato), il suo nesso fra la pulsione artistica all'archiviazione e una specifica condizione mentale (psicologizzazione di un progetto artistico) solleva alcuni interrogativi. È in qualche modo possibile postulare un passato che non sia già «perduto» per sempre? È possibile postulare una memoria (in particolare una memoria culturale) che in qualche modo non «fallisca» nell'essere completamente presente e, altresì, totalmente connessa al presente? È il paranoico l'unico soggetto che può «connettersi»? L'archiviare è un processo paranoico che ha a che fare con il connettersi col passato o è, come Foucault suggerisce in maniera suggestiva in *L'archeologia del sapere* (1972), un sistema che *trasforma simultaneamente* passato, presente e futuro – vale a dire, un sistema per ricreare un'economia totale della temporalità?

Affronterò in profondità le proposte di Foucault sull'archivio più oltre in questo saggio, quando discuterò del lavoro di Martin Nachbar. Per ora è importante notare che, dopo che si è affrontato il modello di Foster, un fatto rimane: è l'archivio stesso – o come memoria (culturale o personale) o come burocrazia (culturale o

<sup>10</sup> Ivi, p. 37; corsivo aggiunto.

<sup>11</sup> Ivi, p. 39. La capacità di resistere propria della nozione di ri-messa-in-azione coreica può essere rintracciata già all'interno del saggio di Mark Franko sulla ricostruzione nella danza sperimentale degli anni Ottanta. Franko propone il termine «reinvenzione» per descrivere come, sospese «tra la comprensione dell'oggetto e la sua creazione», le ricostruzioni contribuirebbero a formulare «una critica culturale e assieme [...] favorirebbe[ro] una nuova creatività» (M. Franko, *Epilogo... cit.*, p. 217). Curiosamente, nei tardi anni Sessanta, Allan Kaprow, usando analoghe argomentazioni, aveva proposto sia il termine reinvenzione sia la pratica della reinvenzione come un imperativo per tutte le ri-creazioni (non importa se fatte da lui stesso o da altri) dei suoi *happenings* e dei suoi *events*. Cfr., ad esempio, Stephanie Rosenthal, *Agency for Action*, in *Allan Kaprow Art as Life*, a cura di E. Meyer-Hermann, A. Perchuk e S. Rosenthal, Getty Research Institute, Los Angeles 2008.

<sup>12</sup> H. Foster, *Op. cit.*, pp. 22-23.

politica) – a dichiarare, fin dall’inizio, il proprio comportamento onto-politico come uno degli infiniti «fallimenti» della memoria – in virtù dei propri costitutivi (e inevitabili) atti di esclusione e di smarrimento. Prescrivendo cosa sia degno di avere un posto al suo interno e cosa debba essere escluso da esso, determinando cosa debba essere appropriatamente catalogato e cosa (deliberatamente o inavvertitamente) debba essere «smarrito» in esso, l’archivio rivela se stesso come un vero e proprio *dispositivo* foucaultiano, «distribuendo il visibile e l’invisibile, generando o eliminando un oggetto che non potrebbe esistere senza di esso». <sup>13</sup> È importante notare che nonostante la capacità onto-politica dell’archivio di «dominare» i suoi oggetti e istituire per essi un sistema totale di «domiciliazione», <sup>14</sup> nonostante una dilagante e comune condizione di alienazione storica basata su, ma anche produttrice di, memorie lacunose e sconnesse; nonostante l’attuale transizione, in atto nella contemporaneità, da società disciplinari a «società del controllo», <sup>15</sup> il fatto è che non tutta l’arte contemporanea – e neppure tutta quella che mira al «connettere» – è mossa da e verso l’archivio. Inoltre, rimane problematico assegnare a opere condotte verso l’archivio una «pulsione» che provenga da una specifica soggettività (anche quando questa soggettività non delinei una effettiva caratteristica psicologica di un artista, ma la modalità più generale secondo la quale un artista opera a partire da una tale «pulsione archivistica»).

Scrivendo del fenomeno della ri-messa-in-azione in relazione alla recente *performance art*, Jessica Santone avanza un’altra critica al concetto di «pulsione archivistica» di Foster. Affermando correttamente che il punto della questione non è quello di un «passato che è incompleto» (come Foster suggerisce) ma di una «storia che è incompleta», <sup>16</sup> per Santone l’istanza archivistica, suscitata dalla ri-messa-in-azione,

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Columbia University Press, New York 2006, p. 339.

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana* (1995), Filema, Napoli 2005, p. 12.

<sup>15</sup> Il passaggio dalle società della disciplina alle odierne società del controllo è teorizzato da Gilles Deleuze nei suoi saggi *Control and Becoming* e *Postscript on Control Societies* (in Id., *Negotiation*, Columbia University Press, New York 1995). Attribuendo la diagnosi di questa transizione storica a Foucault, Deleuze scrive: «Stiamo sicuramente muovendo verso società del controllo che non sono più propriamente disciplinari [...]. Ci stiamo muovendo verso società del controllo che non agiscono più internando le persone ma attraverso un controllo ininterrotto e una comunicazione istantanea (G. Deleuze, *Negotiation...* cit., 174). La relazione che si può delineare fra società del controllo e un investimento in ri-messe-in-azione e archiviazione può essere trovata nell’osservazione di Deleuze secondo la quale «nelle società disciplinari si ricomincia sempre tutto daccapo (perché si va dalla scuola alla caserma, dalla caserma alla fabbrica), mentre nelle società del controllo non si finisce mai nulla» (ivi, p. 179). Questa incompiutezza nelle società del controllo spinge tutta la produzione (inclusa quella culturale) a essere diretta alla metaproduzione» (ivi, p.181). In tal modo possiamo comprendere la problematica posta da Burt in relazione alla ri-messa-in-azione e alla danza nelle società del controllo.

<sup>16</sup> Jessica Santone, *Marina Abramovic’s Seven Easy Pieces. Critical Documentation Strategies for Preserving Art’s History*, «Leonardo», 41, 2008, 2, pp. 147–152:147.



sarebbe quella di investigare la forza politico-performativa del f(atto) di mediazione all'interno della performance stessa. Intendendo la ri-messa-in-azione come una forma agita della criticità in relazione ai rapporti inevitabili e tesi della performance con la propria storicità, la Santone considera le ri-messe-in-azione come delle modalità performative di teorizzare le connessioni paradossali della *performance art* con i documenti – echeggiando la nozione provocatoria di ri-messa-in-azione come «contro-memoria» e «ri-documentazione» introdotta da Rebecca Schneider. La mia posizione differisce sia da quelle di Foster e della Santone, sia, per un aspetto cruciale che renderò chiaro a breve, anche da quella di Burt. Con l'espressione «volontà di archiviare nella danza contemporanea», propongo un'alternativa cornice affettiva, politica ed estetica per le recenti ri-messe-in-azione della danza – così come per le loro relazioni con le forze dell'archivio, le pulsioni o i sistemi di comando. Piuttosto che «indagare un passato perduto» per «connettere febbrilmente» ciò che ci appare «così spaventosamente scollegato» nella nostra condizione storicamente alienata<sup>17</sup> (come se l'alienazione storica e politica fosse una novità nella storia delle società occidentali); piuttosto che creare «un'opera che ripete e moltiplica un'idea storica, flettendo la sua immagine attraverso una lente *nostalgica*» basata su un «spinta a produrre documentazione»,<sup>18</sup> provo a suggerire che nella danza l'odierna volontà di archiviare, così come è agita dalle ri-messe-in-azione, non derivi né esclusivamente da «una lacuna nella memoria culturale», né da «una lente nostalgica». Propongo di intendere la «volontà di archiviare» come riferita a una capacità di indentificare in un'opera del passato campi creativi di «impalpabili possibilità» (per usare un'espressione di Brian Massumi)<sup>19</sup> non ancora isteriliti. Questi campi di «una astrazione virtuale pertinente all'oggetto in generale» (e, vorrei aggiungere, alle opere d'arte in particolare), questi campi che «riguardano il possibile»<sup>20</sup> sono sempre presenti in ogni opera del passato e sono quelli che le ri-messe-in-azione attivano.

Questa attivazione è una questione di creazione di «compossibilità» e «incompossibilità» – due termini che traggio dalla descrizione che Leibniz fa della infinita inventività della monade. Come Gilles Deleuze spiega, «possono essere chiamate compossibilità: 1. la totalità delle serie convergenti ed estensive che costituiscono il mondo; 2. la totalità delle monadi che descrivono lo stesso mondo... Possono essere

<sup>17</sup> H. Foster, *Op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>18</sup> J. Santone, *Op. cit.*, p. 147. Malgrado le differenze degli approcci della Santone e di Foster, si dovrebbe notare che parlando in termini psicoanalitici «spinta» e «impulso» sono un unico e identico termine (Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Language of Psychoanalysis*, W.W. Norton, New York 1974) che unisce strettamente entrambi gli approcci ancora una volta alla dimensione psicologica (o a quella meta-psicologica) come cornici critiche privilegiate o come pratiche artistiche.

<sup>19</sup> Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham (NC) 2002, p. 91.

<sup>20</sup> B. Massumi, *Op. cit.*, p. 93.



chiamate impossibilità: 1. le serie che divergono e che da quel momento in poi appartengono a due mondi possibili; e 2. monadi delle quali ciascuna è espressione di un mondo differente dall'altro.<sup>21</sup> Ritengo che l'attuale volontà di archiviare operi in maniera simile – una ri-messa-in-azione non per fissare un'opera nella sua singolare (originaria) possibilizzazione, ma per sbloccare, liberare e attualizzare molte (virtuali) com- e impossibilità di un'opera, che l'originaria istanziazione dell'opera stessa teneva di scorta, in termini virtuali. In maniera significativa, e in accordo con Deleuze, in Leibniz entrambe le modalità dei «possibili» operano come «ricordi che tentano di divenire incorporati» ed «esercitano una pressione» verso l'attualizzazione e su di essa.<sup>22</sup>

A motivo di queste pressioni verso un'attualizzazione incorporata, nella danza ogni volontà di archiviare deve condurre a una volontà di ri-mettere-in-azione le danze. Un tale legame inscindibile fa sì che ciascuna di queste due «volontà» abbia un effetto sull'altra nel ridefinire cosa sia da intendersi per «archiviare» e cosa per «ri-mettere-in-azione». Questo ridefinire l'azione è portato a termine da un articolatore comune: il corpo del danzatore. Come vedremo nei tre progetti coreografici analizzati in questo saggio, nella ri-messa-in-azione della danza non persisterà più alcuna distinzione fra archivio e corpo. Il corpo è archivio e l'archivio un corpo. Questo è l'esplicito punto di partenza di Julie Tolentino per la sua serie *The Sky Remains the Same*.

### *The Sky Remains the Same*

La coreografa americana Julie Tolentino, nella sua serie *The Sky Remains the Same* (2008 e continua), propone il proprio corpo come un archivio vivente per le opere di alcuni artisti performativi e coreografi come Ron Athey, Franko B, David Rousseve, and David Dorffman. Farò riferimento al primo (e, alla data di pubblicazione di questo saggio, ancora l'unico) episodio della serie, che vidi a Berlino nel giugno del 2009. Il pezzo che la Tolentino eseguì aveva un dispositivo compositivo molto semplice ma molto efficace. La Tolentino scelse un lavoro dell'artista performativo Ron Athey (*Self-Obliteration #1* [2007]) per archiviarlo sul (nel? – la preposizione rimane incerta nel linguaggio della Tolentino e questa incertezza deve rimanere aperta) proprio corpo. Tale processo di archiviazione corporea ha luogo letteralmente di fronte a un pubblico e letteralmente come una ri-messa-in-azione. Non appena il pubblico entra nello spazio, trova Ron Athey e Julie Tolentino nudi, in ginocchio, ciascuno sopra una piattaforma metallica sopraelevata e uno di fronte all'altra. Athey inizia l'intero processo di archiviazione eseguendo *Self-Obliteration #1* da solo. A carponi, Athey comincia a pettinare i lunghi capelli biondi di una

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, *The Fold*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. 60.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *Bergsonism*, Zone Books, New York 1991, p. 71.

parrucca che gli copre totalmente il volto. Dopo aver ripetuto quest'azione per alcuni minuti, Athey rimuove la parrucca, rivela il suo volto e inizia a estrarre da sotto la pelle della sua testa rasata aghi e spilli posizionati in precedenza. Il sangue schizza immediatamente. In una sorta di posa del cane rivolta verso il basso Athey lascia che il suo sangue sgoccioli su due larghi vetri rettangolari posti sulla piattaforma – una variante profondamente corporea di *drip-painting* e di *action-painting*. Dopo il sanguinamento e il *drip-painting* con il proprio sangue, Athey inizia a maneggiare le pesanti lastre di vetro contro la sua testa rasata e il corpo nudo, impiasticciando il sangue sul vetro.

Fattosi ora evidente il suo sforzo straziante, dal momento che ondate di tremori attraversano il suo corpo, Athey si sdraia sulla schiena e continua a maneggiare le due lastre di vetro tanto che il sangue che le tinge viene a stamparsi sulla sua pelle. Egli trema, il sangue continua a sgorgare, alcuni nel pubblico si accovacciano a terra, altri distolgono lo sguardo, altri ancora non possono più reggere la pièce. Colto da vertigini, io stesso abbasso la mia testa alcune volte. Ancora, di fronte ad Athey si erge una presenza del tutto vigile, pronta, concentrata. Una presenza che non si sottrarrà a una piena testimonianza: il corpo archiviante di Julie Tolentino. La sua vigile silenziosità fa da eco al silenzio del pubblico – che è tanto denso quanto il sangue di Athey che si coagula sulle superfici del vetro e sulla sua schiena. *Self-Obliteration #1* termina con Athey che posiziona verticalmente ciascuna delle due lastre di vetro imbrattate in fessure poste a entrambe le estremità della piattaforma. Athey si rimette la parrucca e si sdraia fra le due lastre di vetro macchiate di sangue che lo incorniciano. L'immagine finale del pezzo mescola misteriosamente monumento e carne. Per tutta la performance di Athey, la presenza silenziosa della Tolentino è complessa e articolata nelle sue funzioni: ella diviene simultaneamente un membro del pubblico, una studiosa del pezzo, un'archivista, un potenziale archivio, una performer, una partner, una facilitatrice, un'immagine allo specchio, un doppio, un differenziatore, un'assimilatrice...

Dopo aver completato il suo pezzo, ricoperto di sangue, esausto, Athey si ricompone, torna alla posizione iniziale, si infila di nuovo aghi e spilli nelle sue tempie, indossa la parrucca bionda, afferra il pettine, e ricomincia *Self-Obliteration #1*. Durante questa ripetizione, la Tolentino si unisce ad Athey eseguendo l'opera contemporaneamente a/davanti a/con/per lui. È all'interno di o attraverso l'originario ritorno non-orfico, non-nostalgico, e certamente non-paranoico, a un pezzo già eseguito; è durante la ripetizione di Athey e grazie a essa (ripetizione che viene ri-ripetuta dalla Tolentino) che l'archiviazione dell'opera ha luogo, nel/sopra il corpo della Tolentino. Ella insiste che ciò che lei mette in scena – che potrebbe forse essere descritto più semplicemente come, ad esempio, «apprendere un pezzo di qualcun altro di fronte a un pubblico» o «imitare l'opera d'arte di un altro artista» o «appropriarsi dell'opera di qualcuno di fronte a un pubblico» – non è per nulla finalizzato ad aggiungere una nuova performance al proprio repertorio; piuttosto è

esplicitamente rivolto a *convertire il suo corpo in un archivio*. Come mi scrisse nel febbraio del 2010: «La serie dovrebbe avere unicamente un solo finale – che significa che io mi offro di ‘archiviare’ [le opere] per la durata della mia vita. Gli artisti prenderanno nota di ogni modifica a questa durata all’interno del nostro contratto. Conto di collezionare questi lavori archiviati nel corso dei prossimi anni – un’altra serie di artisti sarà presto annunciata – ad ogni modo concentrandomi su questa prima. Sfidando e stimolando tutte». <sup>23</sup>

Benché il cielo rimanga lo stesso, Julie Tolentino, collezionista di corpi, pezzi, affetti e movimenti, non sarà più la stessa. Attraverso l’immediata ri-messa-in-azione di un pezzo da parte della Tolentino, allo scopo di archivarlo corporalmente (per la durata della sua vita), la performance di Athey non scompare nel passato ma sfreccia verso il campo universale del possibile definito da quella indeterminazione che è un corpo. Il pezzo di Athey corre verso una vita postuma ancora da attualizzare, in una molteplice, non metaforica, oggettiva realtà del virtuale incarnata in un corpo. <sup>24</sup> Il corpo della Tolentino diviene l’archivio vivente di ciò che, un giorno, ritornerà – proprio perché muore. La danza.

Perché la Tolentino ha la necessità di definire «archiviare» questi processi drammaturgici e coreografici particolari e altamente efficaci? Perché questa peculiare parola, piuttosto che «apprendere», «imitare», «copiare», «appropriarsi di», o semplicemente «fare» l’opera di un altro artista? L’enfasi che la Tolentino pone sulla parola e sul concetto di «archivio» è di un certo interesse, poiché la questione dell’archiviazione *sul/nel corpo di qualcuno* ci riporta ai problemi che girano intorno all’emozione sepolcrale nella danza occidentale. Davvero, perché ricorrere al più mobile e al più precario dei supporti, il corpo umano, allo scopo di archiviare? Perché aggiungere al progetto archivistico l’iper-mobilità e la serie di temporizzazioni paradossali propria del corpo – questo sistema polivalente di velocità e arresti multipli, offuscato da veli e derive nella percezione e nelle cose, intricato negli atti mancati del linguaggio, dannato da una cattiva memoria e fondato sulla certezza delle morte? Una possibile risposta può essere trovata nel legame che la Tolentino esplicitamente instaura fra archiviazione, escorporazione e incorporazione, e ri-messa-in-azione. Questo legame mette apertamente in evidenza come la volontà della Tolentino di archiviare sia eseguita come volontà di ri-mettere-in-azione, indicando in tal modo il corpo come *il sito* archivistico privilegiato. Nella sua precarietà costitutiva, nei punti ciechi della percezione, nelle indeterminazioni linguistiche, nei tremori muscolari, nei lapsus di memoria, nei sanguinamenti, negli accessi di rabbia e nelle passioni, il corpo come archivio sostituisce e devia la

<sup>23</sup> Corrispondenza via e-mail con l’autore, febbraio 2010.

<sup>24</sup> «Il virtuale non è attuale, ma *in quanto tale possiede una realtà*» (Gilles Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001, p. 87).

nozione di archivio lontano da quella di deposito di documenti o di ente burocratico preposto all'amministrazione (o alla cattiva amministrazione) «del passato». Con l'enfasi che la Tolentino pone sul corpo-archiviante emerge una instabilità senza fine come costitutiva di quel particolarmente trasformativo, particolarmente performativo «archivio senza archivio, là dove, improvvisamente indiscernibile dall'impressione della sua impronta, il passo di Gradiva parla da solo!», per usare le parole di Derrida, dove archivio e danza si fondono in una componibilizzazione.<sup>25</sup>

Il corpo come archivista è una cosa. Il corpo come archivio è affatto un'altra. Il progetto della Tolentino compie un intrigante corto circuito di ogni sorta di preconcetto a proposito di cosa sia un documento, rivelando nel contempo cosa un corpo potrebbe da sempre essere stato: un corpo può già da sempre essere stato nient'altro che un archivio. Se questo è il caso, significa che noi abbiamo la necessità di comprendere l'odierno fenomeno della ri-messa-in-azione coreica come una modalità della performance che possiede una sua specifica *coerenza*. In maniera analoga a Vanessa Agnew, quando afferma che le ri-messe-in-azione sono «una forma di storia affettiva»,<sup>26</sup> vorrei suggerire che la performatività della volontà di archiviare in *The Sky Remains the Same* tiene in conto di e rivela come le ri-messe-in-azione siano una modalità affettiva della storicità, che tiene al guinzaglio il futuro svincolando il passato dalle sue molte «domiciliazioni» – e in particolare da quella forza maggiore che è presente nella domiciliazione forzata di un'opera: l'intenzionalità dell'autore come autorità che esercita un potere sulla vita postuma dell'opera.

Le ri-messe-in-azione trasformano tutti gli oggetti autoriali in latitanti in casa propria. Il paradosso è che queste ri-messe-in-azione, dal momento che sembrano ritornare in qualche modo a un passato e a un'origine, hanno bisogno di aggirare la forza d'arresto dell'autorità autoriale, che vorrebbe davvero bloccare questo ritorno in un incantamento orfico. Da qui l'imperativo etico-politico, per le ri-messe-in-azione, non solo di reinventare, non solo di sottolineare che il presente è diverso dal passato, ma di inventare, creare – a motivo del ritornare – qualcosa che sia nuovo e che già faccia totalmente parte della nuvola virtuale che circonda la stessa opera originaria – mentre si scavalcano le volontà dell'autore come ultime parole sul destino dell'opera. Questo è uno degli atti politici che il ri-mettere-in-azione compie in quanto ri-messa-in-azione: sospende le economie degli autori tiranni che vogliono tenere le loro opere agli arresti domiciliari. Ri-mettere-in-azione vorrebbe dire disseminare, disperdere senza aspettarsi un ritorno o un profitto. Significherebbe espellere, espropriare, escorporare in nome di una promessa chiamata dono. In altre

<sup>25</sup> J. Derrida, *Op. cit.*, p. 118.

<sup>26</sup> Vanessa Agnew, *History's Affective Turn. Historical Reenactment and Its Work in the Present*, «Rethinking History» 11, 2007, 3, pp. 299-312:301.

parole, le ri-messe-in-azione sanciscono la promessa della fine dell'economia. Esse producono un ritorno coreico solo per ridistribuirlo – come se il sangue di un autore fosse versato due volte a favore dell'autocancellazione.

*Urheben Aufheben*

*Urheben Aufheben* (2008) del coreografo tedesco Martin Nachbar è un pezzo coreico a serata intera che affronta esplicitamente la volontà di ri-mettere-in-azione come volontà di archiviare. Una riflessione coreografico-teoretica su quelle particolari modalità con cui le forze dell'archivio vengono dispiegate nella e dalla danza; è un'opera d'arte la cui esistenza è guidata dall'irresistibile richiamo posto da un film del 1967 della coreografa tedesca Dore Hoyer, che danza la serie dei suoi soli del 1962/64 intitolata *Affectos Humanos*.

In che modo Nachbar risponde a questo richiamo (che viene non dal «passato» ma dall'istanza presente di un incontro fra se stesso e un film che escorpora *Affectos Humanos*) e dà inizio al suo pezzo? Egli entra in scena spingendo una lavagna, sulla quale si legge: «Urheben Aufheben – An Applied Research [Una ricerca applicata]». Dopo aver collocato la lavagna sulla sinistra del palcoscenico, Nachbar si posiziona vicino ad essa, guarda il suo pubblico e annuncia: «Prima fase: entrare nell'archivio».

In che modo egli entra nell'archivio? Passeggiando tranquillamente sul palco con un altro paio di passi e cominciando a correre all'indietro descrivendo ampi cerchi. In altre parole, Nachbar entra nell'archivio attraverso un ritornare, come un anti-Orfeo. Correndo indietro in cerchio, solo in apparenza egli non va in alcun luogo – perché correndo sullo stesso posto Nachbar traccia un confine, un labbro di tempo. E cosa trova Nachbar nel suo girare in cerchio a ritroso non appena ritorna all'archivio e definisce i suoi contorni? Letteralmente gli affetti: *Affectos Humanos* – il film girato nel 1967 (l'anno in cui la Hoyer morì). È alquanto misterioso che *Urheben Aufheben* evochi esplicitamente Spinoza – il filosofo che definiva il corpo in termini di affetti e che concepiva il corpo come un insieme di velocità, intensità e capacità di commuovere e di essere commossi – in altre parole, il corpo come un sistema dinamico di escorporazioni e di incorporazioni.<sup>27</sup>

Quindi, Nachbar raccolse qualcosa («raccogliere») è uno dei significati della parola tedesca *aufheben*) dalla nuvola virtuale della storia della danza, seguì il sentiero di quel qualcosa, trovò Waltraud Lulev, una ex danzatrice della Hoyer che era autorizzata a insegnare il pezzo, e lo apprese da lei il meglio che poté – anche se, come ella gli disse, egli aveva il corpo sbagliato. La ri-messa-in-azione di Nachbar

<sup>27</sup> Sulla nozione di corpo in Spinoza cfr. Gilles Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini, Milano 1991 e Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987.

ha una lunga storia. In una prima versione, intitolata *Affects/Rework* (2000), Nachbar aveva collaborato con i coreografi Thomas Plischke e Alice Chauchat, entrambi membri del collettivo B.D.C. Questa versione primigenia includeva un solo di Plischke, un video di lui che si rade, la voce della Chauchat e tre «affetti», dei cinque della Hoyer, eseguiti da Nachbar. Nel più recente *Urheben Aufheben*, Nachbar è solo sulla scena e danza quattro degli «affetti» (Vanità, Desiderio, Odio e Paura), mentre accenna e descrive a voce l'ultimo (Amore). In entrambe le versioni, ad ogni modo, il punto di partenza è lo stesso: raccogliendo le danze della Hoyer solo per conservarle in termini corporei, Martin eseguiva un ritorno – ma quello che turba la rigida circolarità di una corretta economia, dal momento che questo ritorno sospende (altro significato della parola *aufheben*) anche la forza autoriale della Hoyer aumentando la forza proveniente dal lavoro stesso. Come Nachbar mi scrisse a proposito del significato del titolo del pezzo, «*Urheben Aufheben* è un gioco di parole e può significare tre cose: 1. Raccogliere dal pavimento l'oggetto di una creazione. 2. Conservarlo. 3. Sospendere la nozione di autorialità».<sup>28</sup> L'intera serata si strutturava intorno a Nachbar che raccontava come il processo di creazione del nuovo lavoro si spiegasse anzitutto come un'indagine e poi come una ricerca. La sua narrazione è interrotta (o tenuta insieme) unicamente dalle quattro danze già menzionate e dalla descrizione/accenno della danza-affetto Amore.

A un certo punto della sua performance, non appena Nachbar riassume i tre passi che deve utilizzare per entrare «dentro l'archivio», per citare le sue parole, fa una acuta dichiarazione. Questo è ciò che egli ci dice in un determinato momento del pezzo:

Ok, torniamo all'inizio: abbiamo avuto [le sezioni] «Entrare nell'archivio», «Memoria applicata» e «Deposito» [più lunga]. Ora, cosa accade, se solo non visito il deposito ma tento di spingervi il mio corpo all'interno e allo stesso tempo permetto al deposito di spingere se stesso dentro il mio corpo? Può essere che il deposito venga sistematizzato e divenga un archivio. E che poi l'archivio diventi visibile attraverso il mio corpo. Così, quando questi tre elementi si conetteranno e daranno forma a un punto critico: che cosa accadrà? Cosa emergerà dall'altro lato di questo punto?<sup>29</sup>

Un «punto critico» è un altro nome per «singolarità», che è a dire, un altro nome per attualizzazione, che a sua volta è «un tipo di dislocazione attraverso la quale il passato è incorporato solo nei termini di un presente che è differente da quello che è stato».<sup>30</sup> La descrizione di Deleuze dell'attualizzazione delle singolarità come incorporazione è, per molti aspetti, simile alla descrizione di Nachbar di

<sup>28</sup> Corrispondenza via e-mail con l'autore, 2009.

<sup>29</sup> Tutte le citazioni da Nachbar sono tratte da un testo fornito da lui all'autore contenente la traduzione inglese delle fasi di sviluppo di *Urheben Aufheben*.

<sup>30</sup> J. Deleuze, *Bergsonism...* cit., p. 71.

come particelle d'archivio attraversino il suo corpo e di come il suo corpo attraversi le particelle di archivio e questo movimento dia forma a un punto critico da cui qualcos'altro può emergere. Per Deleuze, ciò che «emerge» di una singolarità o di un punto critico è, semplicemente, un evento.<sup>31</sup> Cosa sarebbe l'evento che Nachbar crea con la sua ri-messa-in-azione dell'opera della Hoyer? È un evento di compostibilità: la creazione delle condizioni affinché *Affectos Humanos* passi attraverso nuove possibilizzazioni che la Hoyer non avrebbe potuto offrire ad esso, non avrebbe potuto attualizzare, neppure come autrice del lavoro. In altre parole, l'evento è quello di avere *Affectos Humanos* che passa attraverso un divenire compostibile. Ma in che modo Nachbar raggiunge, o crea, o perfora, o convoca questo punto critico – che è sia coreografico sia corporeo? Come ci dice durante la performance, egli fa ciò creando un sistema di escorporazioni e di incorporazioni, trasmissioni e alleanze fra archivi e corpi, e a un grado tale che sia gli archivi sia i corpi cominciano a fondersi uno nell'altro per divenire, alla fine, l'uno l'altro. Lasciatemi ripetere, e ora sottolineare, ciò che Nachbar ha appena detto al suo pubblico: «Ora, cosa accade, se solo non visito il deposito ma tento di spingervi il mio corpo all'interno e allo stesso tempo permetto al deposito di spingere se stesso dentro il mio corpo?... allora l'archivio diventerà visibile attraverso il mio corpo». Spingere il corpo dentro l'archivio, forzare l'archivio dentro al corpo – una reciproca metamorfosi che fa apparire, crea, secerne, espelle, modula i punti critici, dove il virtuale e il reale si scambiano di posto. Usata come un concetto metamorfico, la comprensione dell'archivio da parte di Nachbar risuona vividamente col concetto di «archivio» sviluppato da Michel Foucault in *L'archeologia del sapere*. Cos'è l'archivio, per Foucault, in quel libro? Egli scrive: «Con questo termine non intendo la somma di tutti i testi che una cultura ha conservato in suo possesso come documenti del proprio passato, o come testimonianza della sua mantenuta identità; non intendo neppure le istituzioni che, in una data società, permettono di registrare e di conservare i discorsi di cui si vuole salvare la memoria e mantenere la libera disponibilità».<sup>32</sup> Così l'archivio, per Foucault, non è un oggetto, né un contenitore, né un edificio e neppure una scatola o un sistema di schedatura. Foucault aggiunge: «Esso non ha la pesantezza della tradizione e non costituisce la biblioteca [senza tempo né luogo] di tutte le biblioteche».<sup>33</sup> Piuttosto, l'archivio è «il sistema generale della formazione e della *trasformazione degli enunciati*».<sup>34</sup> E dobbiamo aggiungere qui che, per Foucault, gli «enunciati» vengono trasformati da questo «sistema

<sup>31</sup> «Possiamo parlare di eventi solo come singolarità dislocate in un campo problematico, intorno al quale si organizzano le soluzioni» (Gilles Deleuze, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 56).

<sup>32</sup> Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 2009, pp. 172-173.

<sup>33</sup> Ivi, p. 174.

<sup>34</sup> *Ibidem*; corsivo aggiunto.



generale» in «eventi» e «oggetti».<sup>35</sup> Analogamente la coreografia è anche un sistema dinamico di trasmissione e di trasformazione, un sistema archivistico-corporeo che trasforma anche enunciati – come «La persona 1 cammina lentamente lungo il corridoio, si ferma all'entrata 5 secondi, cammina lentamente in dritta linea...» (tratto dalla partitura di Allan Kaprow per *18 Happenings in Parts* [1959]); o «Il braccio sinistro è allungato di lato e tirato un poco indietro, ma in linea con il centro del corpo» (tratto da Pierre Rameau, *The Dancing Master* [1725]); o «Stare in quinta posizione, piede destro dietro. Relevé sul piede sinistro con la gamba destra in seconda, *rond de jambe* semplice o doppio, e chiudere il piede destro davanti» (tratto da Joyce Mackie, *Basic Ballet* [1999]) – in eventi corporei e oggetti cinetici. Vale a dire, poiché è un sistema di trasformazione, l'archivio è in sé un punto critico, una singolarità – spremendo l'attuale fuori dalla nuvola virtuale e secernendo di ritorno il virtuale dall'attuale; volgendo eventi corporei in oggetti cinetici, oggetti corporei in eventi cinetici.

Ma come possiamo accedere all'archivio, entrare nell'archivio, se l'archivio non è un «deposito» – come Nachbar afferma durante il suo pezzo, echeggiando Foucault – ma piuttosto un sistema? La risposta è: solo coreograficamente. Perché se una coreografia sa alcunché, è che un archivio non immagazzina: agisce. E le sue azioni hanno luogo primariamente attraverso il delimitare zone di temporalità e ritmi di presenza – proprio come una coreografia deve fare: «L'analisi dell'archivio comporta dunque una regione privilegiata, che è al tempo stesso vicina noi, ma differente dalla nostra attualità ed è il *bordo del tempo che circonda il nostro presente*, che lo sovrasta e lo indica nella sua alterità; è ciò che *sta fuori di noi e ci delimita*».<sup>36</sup> Queste zone, o regioni, o dimensioni formano e trasformano non solo le nostre nozioni ma anche la nostra reale esperienza di tempo, di presenza, di identità, di alterità, di corpo, di memoria, di passato, di futuro, di soggettività. L'archivio come confine diviene la pelle vertiginosa sulla quale ha luogo ogni sorta di «ri-scrittura»<sup>37</sup> onto-politica, includendo la ri-scrittura del movimento, includendo la ri-scrittura dell'archivio stesso. Proprio come Nachbar ci dice a metà di *Urheben Aufheben*, «Io vado dentro l'archivio e una differenza emerge, l'archivio viene messo in disordine. Allo stesso tempo diviene visibile attraverso il mio corpo... Il mio corpo rende l'archivio visibile e allo stesso tempo crea questa differenza».

Come il corpo, come la soggettività, l'archivio è dispersione, espulsione, versamento, differenziazione; uno schiumare e un formare e un trasformare di enunciati in eventi, di oggetti in parole e di virtuali in attuali (e viceversa). Se, nell'*Arche-*

<sup>35</sup> Ivi, p. 171.

<sup>36</sup> Ivi, p. 175; corsivo aggiunto.

<sup>37</sup> Ivi, p. 186.



*ologia del sapere*, Foucault si preoccupa primariamente dell'analisi delle trasformazioni sistematiche subite dagli «enunciati» e dalle «pratiche discorsive»,<sup>38</sup> la sua digressione sull'archivio include momenti nei quali fanno la loro comparsa pratiche più incorporate e in cui identità e soggettività sono chiaramente chiamate in causa come centrali per il sistema archivistico di trasformazione. Così Foucault accenna a come l'archivio «dissip[i] quella *identità* temporale in cui [noi] *amiamo contemplarci*» e «stabilisc[a] che *noi siamo* differenze».<sup>39</sup> Identificazione, identità, nozioni di individualità e anche di percezione e di auto-percezione – tanto quanto enunciati e discorsi – subiscono lo stesso processo di trasformazione stabilito dalle operazioni dell'archivio. Inoltre, il sé cui si fa riferimento con l'espressione «il nostro io» viene lanciato come essenzialmente performativo e teatrale, dal momento che l'archivio stabilisce che «il nostro io [è] la differenza delle maschere».<sup>40</sup> Questa multipla e moltiplicante differenziazione attiva, operando all'interno di enunciati e discorsi, ma anche all'interno dell'identità, nei modi di guardare a noi stessi e di comprendere noi stessi come maschere in azione, è allo stesso tempo soggettiva, ontologica e performativa. La sua scoperta: «che differenza non è origine dimenticata e sepolta, ma quella *dispersione* che noi *siamo* e *facciamo*».<sup>41</sup> Consideriamo per un momento le implicazioni politiche di questo produrre-disperzione che, per Foucault, noi già *siamo*. Prendiamole in considerazione all'interno del peculiare campo della coreografia e, all'interno di questo campo, attraverso le pratiche particolari del danzare. Infine, e seguendo le suggestioni di Foucault, consideriamo la questione della dispersione non in relazione a un'origine archiviata male ed erroneamente, ma come la performatività onto-politica dell'archivio, quella che lo converte in qualcosa d'altro rispetto a un magazzino o a un monumento funebre di movimenti passati.

Gabrielle Brandstetter, nel suo saggio *Choreography as Cenotaph*,<sup>42</sup> usa un termine che io ho impiegato fino ad ora in questo saggio senza definirlo appropriatamente. Dato che questo termine permette di identificare tipi di affetti anti-melancolici e anti-lamentevoli, all'interno dell'odierna volontà di archiviare così come della volontà di ri-mettere-in-azione proprie della danza sperimentale, vorrei spingerlo ora verso i suoi limiti concettuali perché ci aiuterà ad articolare tutti e tre i progetti in discussione in relazione a tale corpo-archivio. Il termine è «escorporazione», e la Brandstetter postula che la danza accada (possiamo dire, che la danza danzi) in virtù di una continua dialettica fra incorporazioni ed «escorporazioni». Desidero

<sup>38</sup> Ivi, p. 174.

<sup>39</sup> Ivi, pp. 175-176; corsivo aggiunto.

<sup>40</sup> Ivi, p. 176.

<sup>41</sup> *Ibidem*; corsivo aggiunto.

<sup>42</sup> Gabriele Brandstetter, *Choreography as Cenotaph*, in *ReMembering the Body*, a cura di Gabriele Brandstetter e Hortensia Veolckers, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000, p. 102.

andare oltre l'asserzione della Brandstetter e aggiungere che in tali dialettiche, tutti i tipi di corpi (umano, testuale, architettonico, figurativo) coinvolti nel (f)atto del danzare espellono e assimilano l'un l'altro forze, apparenze, velocità e modi. In questa circolazione e scambio, ciò che torna e ritorna, e ciò che in questo movimento è forse sorpassato, trasformato, disperso, è la melanconica e funeraria idea che la danza sia quel qualcosa che *semplicemente* tra-passa. Invece, per comprendere la danza come un sistema dinamico, trans-storico e intersoggettivo di incorporazioni ed escorporazioni è necessario intendere la danza non solo come quel qualcosa che *tra-passa* (nel tempo e attraverso lo spazio) ma anche come quel qualcosa che passa intorno (in mezzo e attraverso i corpi dei danzatori, degli spettatori, dei coreografi) e anche come quel qualcosa che, sempre, *ri-torna intorno*. La danza è il passare intorno e il venire intorno di formazioni corporee e trasformazioni, secondo significati di escorporazione e incorporazione di zampilli di affetti (o zampilli di singolarità affettive). Grazie a scambi trasformativi di passi e sudore, grazie a continue trasmissioni di immagini e risonanze, la coreografia permette ai danzatori di tornare e ritornare sulle loro tracce per danzare passando per es- e in-corporazioni. Questo tipo di dinamica fonda una economia particolare, dove i corpi si aggrovigliano, o si mescolano, attraverso il tempo – in una catena senza fine di reciproche emissioni, trasmissioni, ricezioni e scambi di tempi, gesti, passi, affetti, sudori, respiro, e particelle storiche e politiche. Sotto questo sistema trasformativo di escorporazioni e incorporazioni, la vita postuma delle opere di danza acquisisce una nuova oggettività, superando la melanconia come suo principale affetto, sua spinta primaria o pulsione nostalgica. Cosa esattamente si scambiano i corpi in questa anti-melanconica economia coreografica di trasmissione? Di nuovo, essi si scambiano modi di compossibilizzazione e di impossibilizzazione di un'opera apparentemente passata, che mai e poi mai è morta. Invece è sempre possessione.

«*Trascinar via*<sup>43</sup> *Martha dalla morte*»

Con la nozione foucaultiana di archivio trasformativo e la nostra nozione di danza come un sistema di incorporazione di escorporazioni e di escorporazione di incorporazioni, desidero chiamare in causa il lavoro di un coreografo che ha un approccio all'archiviazione molto differente rispetto ai due precedenti: Richard Move. Precisamente perché le ben note performance di Move, basate sulla sua sbalordi-

<sup>43</sup> [N.d.T.] Il verbo usato dall'autore in questo contesto è «to drag» che significa appunto «trascinare», ma qui esso assume un ulteriore senso, dato dal gioco di parole che si viene a creare con l'aggettivo «drag» usato nell'espressione «drag queen»: il paragrafo tratta infatti di Richard Move, noto «travestito» americano, appunto, che ri-mette-in-azione, nelle sue performance, danze e corpo di Martha Graham. Il titolo potrebbe essere reso come: «Trascinar via Martha dalla morte attraverso il corpo di una drag queen».

tiva e umoristica imitazione di Martha Graham, non nascono esplicitamente come ricerche «d'archivio» (al contrario di quelle della Tolentino o di Nachbar), esse divengono un caso particolarmente interessante di una ancora diversa «volontà di archiviare» nella danza.

Nel 1966, in un locale notturno nel Meatpacking District di Manhattan chiamato Mother, Richard Move cominciò i suoi ora famosi sketch nei quali egli si trasformava in Martha Graham.

Intitolato *Martha@Mother*, lo show originariamente cominciò come un solo, evolvendo attraverso le decadi in forme sempre più elaborate, incluso l'evento del 2000 alla New York City Town Hall, nel quale Move presentò insieme alla sua interpretazione del fondamentale *Lamentation* della Graham, una ri-messa-in-azione di *Fedra*, creazione del 1962 della Graham ormai dimenticata. L'evento includeva anche un dialogo, ora famoso, fra la Martha Graham di Move e Merce Cunningham in persona, nel quale Cunningham, forse per l'ultima volta, si esibiva su un palco di fronte a un pubblico.

In una recente conversazione, Move accennava al fatto che ciò che all'origine lo aveva attratto verso la Graham era la forza assoluta della sua presenza e la scandalosa teatralità dei suoi pezzi «greci», che già dai primi anni Novanta erano diventati completamente fuorimoda, derisi e trascurati dalla danza contemporanea. Come mi disse in una conversazione: «La Graham è stata dismessa perché antiquata». <sup>44</sup> Ma, a dispetto del loro essere relegate al tempo passato, le danze della Graham, il suo teatro e la sua immagine pubblica, la sua forza (Move parla del suo «erotismo»), le sue parole hanno esercitato una irresistibile attrazione su Move. La Graham fu un richiamo a cui Move non poté resistere.

È interessante vedere come l'incorporazione/imitazione che Move faceva di Martha Graham venisse molto presto percepita non solo come una imitazione da drag queen ma anche come una sorta di possessione. William Harris, scrivendo sul «New York Times» la recensione della performance di Move al Mother, presentava esplicitamente la questione della possessione proprio al cuore della ri-messa-in-azione di Move: «Contro ogni prova forense, la pioniera della modern-dance Martha Graham non è morta nel 1991. Può essere vista danzare, vantare amicizie altolocate e presentare coreografi ospiti il primo mercoledì e giovedì della maggior parte dei mesi presso un locale nel Meatpacking District di Manhattan». <sup>45</sup> In un ispirato incedere retorico, Harris descrive la performance di Richard Move come «trascinar via Martha dalla morte». <sup>46</sup>

<sup>44</sup> Conversazione con l'autore, Novembre 2009.

<sup>45</sup> William Harris, *Dragging Martha Back from the Dead*, «New York Times», 1998, 6 dicembre 1998, p. 10.

<sup>46</sup> Ivi, p. 10. Cfr. nota 43 per il gioco di parole creato dal doppio significato di «drag» attivato dal contesto.

La possessione, intesa come un effetto sociologico che libera la storicità, aggiunge una componente affettiva alla recente politica di ri-messa-in-azione della danza. Avery Gordon ipotizzava, a proposito della forza performativa e politica di ciò che ella chiamava «la questione fantasma», di proporre che «quelle fini che non terminano hanno proprio a che fare con ciò che una possessione è». <sup>47</sup> Questa incompiutezza nella fine, il fatto che le questioni siano sempre irrisolte e, per di più, richiedano oggettività nel momento in cui liberano la loro vita postuma, è ciò che Move capì e catturò, quando trovò nella Graham una forza che era incontrollabile, anche dopo la sua morte. La «questione fantasma» della Graham è una nuvola escorporante che viaggia attraverso il tempo, attraverso lo spazio, attraverso le identità sessuali, attraverso i periodi storici, attraverso le barriere del copyright legale e irrompe, attraverso la supposta fissità del passato, in una trasgressiva rivelazione del suo potere di attualizzazione, passando per una incorporazione trasformativa nelle performance di Richard Move.

La ri-messa-in-azione di Move può essere iniziata come un *divertissement* di sapienza artigianale. Ma come Roger Caillois metteva in guardia una volta, si deve fare attenzione quando si gioca coi fantasmi, se non si vuole diventare uno di loro. Il fatto era che gli interscambi fra la Graham e Move di es- e in-corporazioni generavano una potente possessione, che trascendeva il regno dell'intrattenimento e penetrava profondamente all'interno di un molto più ampio e complesso campo sociale. La Graham di Move disturbava le economie temporali, le economie affettive, non meno delle economie autoriali. Avendo «raccolto da terra» (per usare un'espressione che Nachbar impiegava per parlare del suo lavoro di ri-messa-in-azione di *Affectos Humanos* della Hoyer) questioni fantasma escorporate da un nome, una forza, una spoglia, una singolarità, e un sistema di affetti chiamato Martha Graham, il corpo di Move incorporava e poi cominciava a mettere in atto una radicale azione di disturbo nei confronti di quelli che ritenevano di avere l'esclusivo controllo sulla vita postuma non solo delle opere d'arte ma della volontà di un autore morto. Sfruttando le questioni fantasma – questioni che per definizione combattono per eludere le leggi sulla proprietà e la correttezza – Move cominciò a incorporare un archivio che contrastava le economie autoritarie dell'attribuzione di autorialità. Per nulla sorprendentemente, subito dopo aver cominciato le sue performance al Mother, Move ricevette dai legali della Graham Company una lettera di diffida e censura, che lo accusava di violazione del copyright e di mistificazione nei confronti del pubblico. La prima performance di Move nei panni di Martha Graham coincise con l'inizio del lungo periodo durante il quale si era scatenata una feroce controversia sul repertorio della Graham. Come Selby Schwartz annotava,

<sup>47</sup> Avery Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, p. 139.

in un recente saggio sull'opera di Move: «I diritti di dar voce a Martha e l'autorità di rappresentare il suo personaggio divennero il focus di una intensa controversia che durò per un decennio; per alcuni anni ai danzatori della sua compagnia fu legalmente proibito di eseguire i pezzi del repertorio».<sup>48</sup> Questo è un ironico capovolgimento: prima del cadavere di un autore, fu il repertorio (che Diana Taylor notoriamente «contrapponeva alla supposta stabilità degli oggetti di un archivio») a essere congelato, controllato e disciplinato.

Il blocco legale durò quattro anni, durante i quali fu posto il veto all'esecuzione dell'intero repertorio di Martha Graham. Fra il 2000 e il 2004 «era illegale per un danzatore Graham eseguire opere del repertorio (Ron Protas ne deteneva i diritti); la situazione fu così catastrofica che l'intera compagnia smobilità. I danzatori furono licenziati, i legali continuarono a combattere... Per quattro anni Richard Move fu, più o meno, la sola persona al mondo a rappresentare pubblicamente la coreografia di Martha Graham».<sup>49</sup> Nel frattempo il sistema di trasformazione proprio di Move, costituito sia dall'«imitare»<sup>50</sup> sia dal ri-mettere-in-azione, stava creando, lontano dalle lotte istituzionali sul cadavere della Graham, un archivio potentemente corporeo e affettivo – un archivio che poteva liberare la voce di Martha, così come il suo corpo, il portamento, la danza, l'erotismo, la creatività e le opere. Move ai legali che gli imponevano di cessare il suo divenire Martha rispose sostituendo la foto della Graham sul poster dello show con una sua foto e aggiungendo una breve dichiarazione: «Questo evento non è in alcun modo connesso a o sponsorizzato da alcun ente Martha Graham» – dove «ente» si riferiva alla scuola, alla compagnia, all'edificio/studio, alle licenze dei balletti, alle proprietà, agli effetti personali ecc. In altre parole, esso si riferiva a tutto ad eccezione delle questioni fantasma, quelle impalpabili virtualità che esigevano attualizzazione. Così come la Graham stava diventando Move, Move stava divenendo la Graham: «Sono riempito da lei», dice Move alla Schwartz.<sup>51</sup> Avendo trasformato anche il suo corpo nel corpo della Graham e avendo cominciato a eseguire le ri-messe-in-azione di alcuni pezzi della Graham (Move descrive il suo approccio a queste ri-messe-in-azione come «decostruzioni o re-invenzioni sinottiche», la maggiore eccezione essendo *Phaedra*, che sarebbe la sua più fedele interpretazione di un pezzo originale), Move non attirò solo l'attenzione dei legali addetti al controllo. Il corpo di Move divenne letteralmente un attrattore per tutti i più intimi collaboratori della Graham, amici ed ex danzatori. E, in quanto attrattore – vale a dire come punto critico – cominciò a essere trattato da costoro come un archivio. Proprio

<sup>48</sup> Selby Wynn Schwartz, *Martha@Martha. A Séance with Richard Move*, «Women and Performance: A Journal of Feminist Theory», 20, 2010, 1, pp. 61-87:65.

<sup>49</sup> Ivi, p. 75.

<sup>50</sup> Ritorna anche qui il gioco di parole di cui alla nota 43.

<sup>51</sup> S.W. Schwartz, *Op cit.*, p. 68.

come nel caso della Tolentino, veniva scelto un corpo che serviva da archivio. Proprio come per la Tolentino, è chiaro che la danza può trovare il luogo del proprio archivio solo sul/all'interno del corpo – corpo inteso come un sistema affettivo di formazione, trasformazione, incorporazione e dispersione. In occasione del secondo spettacolo di Move al Mother, Bertram Ross, ex danzatore icona della Martha Graham Company, si avvicinò a Move e gli disse: «Bisogna che cambi il tuo rossetto. Martha ne userebbe uno di tono molto più scuro». <sup>52</sup> Solo con le fotografie in bianco e nero di *Lamentation* della Graham (1930) e con un film del 1941 colorato artificialmente, che non poteva fornire dettagli accurati come ad esempio la reale sfumatura di un rossetto (il famoso abito tubolare viola appare verdastro in questo film «colorato», che fu «corretto» negli anni Sessanta ma di nuovo artificialmente), non c'era modo di raccogliere questa particolare informazione dai documenti (la maggior parte degli importanti film documento delle opere della Graham, *Dancer's World*, *Appalachian Spring*, *Night Journey* sono tutti in bianco e nero). Così, attraverso un gesto di relazione, viene accolto un dono, che nel donarsi trasforma in quel momento il corpo di Richard Move in un archivio affettivo; o, come scrive la Schwartz, «un deposito per un'autentica storia di Martha». <sup>53</sup> Nell'osservazione della Schwartz vorrei solamente sostituire «autentica» con «affettiva», dato molte più «donazioni» sarebbero in seguito arrivate da ex danzatori per correggere alcuni dettagli nel gesto, nella postura o nei passi di Move; o per fornirgli elementi personali che erano fortemente legati alla Graham. Fin dalla sua prima performance, vecchi videotape conservati nel sempre più decadente e trascurato archivio della compagnia furono fatti uscire segretamente dai membri della compagnia stessa e prestati a Move, così che potesse continuare la sua ricerca e comporre le sue brevi ri-messe-in-azione. Narrare, contrabbandare e donare – il tutto generante una storiografia affettiva per aiutare collettivamente a strappare <sup>54</sup> Martha dalla morte e a trascinare Move verso ritorni creativi – non nella direzione del passato, ma verso zone compossibili e impossibili definite da Martha Graham, dalle sue opere e dai suoi amici. Una volta entrati nel campo delle questioni fantasma, è molto difficile per un certo tipo di comunità non venire all'essere – una comunità senza fine. Nell'aprile del 2006, in occasione dell'ottantesimo anniversario della Graham Company, Move andò in scena con la compagnia nel ruolo di Martha Graham come parte integrante della serata inaugurale del gala allo Skirball Center di New York. Move interpretò un monologo scritto per l'occasione e danzò con Desmond Richardson un duetto tratto da un balletto poco noto del 1965, *Part Real-Part Dream*. Diversamente dalle sue precedenti «distillazioni-decostruite», questo

<sup>52</sup> R. Move, comunicazione personale, novembre 2009.

<sup>53</sup> S.W. Schwartz, *Op cit.*, p. 75.

<sup>54</sup> Cfr. nota 43.

fu un revival «ufficiale» e molto convenzionale, guidato dai membri più anziani della compagnia, sotto la direzione artistica di Janet Eilber. Poi, nel 2007, Move fu ingaggiato per creare una nuova danza per la compagnia. Questo nuovo lavoro è ora nel repertorio della Martha Graham Company e gira a livello internazionale. Ma dato che Move è anche Martha e Martha è ora anche Move, ci si domanda quale sia lo status autoriale di tale pezzo. Come osserva la Schwartz, «rappresenta una grande vittoria nella storia delle performance delle drag queen il fatto che Richard Move, con la sua formazione minimale nella tecnica Graham e la sua carriera pop, colla sua stazza 1,80 e i suoi gusti da Jakie 60, che avrebbe potuto affermare altezzosamente che il Ciclo greco della Graham era “una totale soap opera”, apparisse come il più affidabile depositario della carriera di Martha Graham». <sup>55</sup> Ma io vorrei suggerire che la forza affettiva del fantasmatico convertiva Move in qualcosa di molto più potente di un «deposito»: lo mutava in un un archivio corporeo, un sistema o zona dove le opere non riposano, ma vengono formate e trasformate, senza fine – come questioni fantasma. O semplicemente, come corpi.

*Volontà di archiviare/ volontà di ri-mettere-in-azione/ancora (e ritorno)*

Spero di aver mostrato attraverso le opere di questi tre coreografi molto differenti come ciò che io ho chiamato «volontà di archiviare» attinga alla virtualità molto concreta e molto reale di un'opera – che rimane totalmente contemporanea nelle sue istanze di attualizzazione. È a partire dall'identificazione di un potenziale creativo (ancora virtuale) già incastonato nell'opera d'arte stessa che io dissento da uno dei principali nodi dell'analisi che Ramsay Burt fa dei recenti fenomeni di ri-messa-in-azione. Nel medesimo saggio discusso più sopra, Burt descrive la forza politica presente nelle ri-messe-in-azione come derivanti dagli artisti «che inquadrano in termini concettuali i loro *inevitabili fallimenti* nell'essere fedeli a un originale», dove «ciò che è significativo non è *il fatto di questi fallimenti* ma come essi vengono inquadrati». <sup>56</sup> Contrariamente a quanto afferma Burt, e con l'aiuto delle tre modalità di ri-messa-in-azione appena discusse, ritengo che questo fallimento continui a essere un falso problema in relazione alla volontà di ri-mettere-in-azione (nel senso preciso proposto in questo saggio, cioè di una attualizzazione non metaforica della vita postuma di un'opera d'arte). Infatti, porre «inevitabili fallimenti» come (f)atti di infedeltà presuppone che un «originale» sia sempre soddisfatto, intero e fedele alla sua presunta (auto)integrità originaria. Piuttosto che pensare alla ri-messa-in-azione come a una cornice concettuale per gli «inevitabili» sforzi fallimentari di un coreografo per riuscire a copiare un originale in modo completo, preferirei intendere la volontà di ri-mettere-in-azione come un

<sup>55</sup> S.W. Schwartz, *Op cit.*, p. 76.

<sup>56</sup> R. Burt, *Op. cit.*, p. 38; corsivi aggiunti.



modo privilegiato per rendere effettivo o per attualizzare il campo immanente di inventiva e di creatività proprie di un'opera. Questa asserzione presuppone che si debba considerare ogni opera d'arte, per esempio un pezzo coreografico, come un essere piuttosto autonomo nei suoi piani di composizione, espressione e coerenza, ma ipotizzare l'autonomia dell'opera d'arte implica riconoscere in ogni coreografia una specifica capacità di invocare, richiedere o anche pretendere attualizzazione. In questo senso, condivido l'«etica degli oggetti» di Silvia Benso, che spiega come «le opere d'arte, benché fatte dall'uomo, siano autosufficienti. La loro autosufficienza cancella la presenza dell'artista al loro interno, al fine, per l'opera, di essere abbandonata alla sua pura autosussistenza».<sup>57</sup> Il progetto heideggeriano della Benso per un'etica delle cose può essere integrato con la deleuzeiana politica del divenire: quella nella quale l'«autosussistenza» di ogni concreta attualizzazione di un'opera d'arte è costitutivamente composta dalla realtà della nuvola virtuale che la circonda – una nuvola virtuale che attiva impossibili e possibili già contenuti all'interno dell'opera, ma che potrebbero non essere stati ancora attualizzati, potrebbero non aver trovato una manifestazione corporea nell'espressione «originale» dell'opera. Attualizzazione è anche differente da reinvenzione: è piuttosto una *invenzione* la cui possibilizzazione nondimeno riposa con l'opera stessa. È il compito del ri-mettitore-in-azione raccogliere le forze virtuali (ma molto concrete e specifiche) di un'opera e attualizzare di quell'opera il piano di composizione sempre incompiuto, già da sempre coerente, multiplo ed eterogeneamente singolare.<sup>58</sup>

È l'invenzione in tutta la sua potenza che mi conduce verso la necessità di rimpiazzare, nella funzione di indicatori qualificanti del desiderio artistico di archiviare, parole come «pulsione» (Hal Foster) o «spinta» (Santone), connotate psicoanaliticamente, con l'espressione più performativa di «volontà di archiviare». Preferisco il termine «volontà» perché esso nomina la forza differenziale di una crescita inestricabilmente legata alla creazione in virtù del fatto specificamente coreografico del ri-tornare. Seguo a questo proposito l'individuazione di Deleuze della profonda connessione fra «volontà » (come forza positiva, non reattiva) e «creazione», quella generata da un articolatore cinetico: il ritornare. Davvero, per Deleuze il ritorno è il movimento che postula una differenza costitutiva (creativa) nella ripetizione, in tal modo «instaurando l'equazione  $\text{volere}=\text{creare}$ ».<sup>59</sup> Qui torniamo dunque all'inizio di questo saggio e possiamo alla fine capire perché l'asserto di Laurence Louppe non tenga: il ritorno è ciò che la danza deve precisamente fare perché il ritorno è la ripetizione essenziale, creativa, differenziale che libera la danza e i danzatori dalla maledizione di Orfeo. Questa è l'intuizione di Mark

<sup>57</sup> Silvia Benso, *The Face of Things*, SUNY Press, Albany 2010, p. 104.

<sup>58</sup> Che significa che un piano di composizione è una «unità di elementi», che non è però «una sola unità».

<sup>59</sup> G. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy...* cit., p. 69.



Franko sulle «ricostruzioni» coreiche: esse affrontano e mettono in primo piano una fondamentale «ossessione» teatral-teoretica della ripetibilità, che può davvero costituire l'impronta onto-politica (differenziale) contemporanea della danza.<sup>60</sup> In modo analogo al mio ragionamento, questo tratto differenziale è ciò che spinge Franko a proporre il termine «costruzione» come una alternativa a ricostruzione. Quello che deve ora essere chiarito è se le ri-messe-in-azione, come «volontà di archiviare», investano in ri-torni creativi precisamente al fine di trovare, mettere in risalto e produrre (o inventare o «fare», come propone Foucault) differenza. Questa produzione di differenza non è equivalente al mettere in mostra i *fallimenti* dei ri-mettitori-in-azione nell'essere fedeli all'opera originale – bensì l'attualizzazione dell'*inventività* sempre creativa, (auto)-differenziale e virtuale dell'opera. Ne consegue l'imperativo politico risultante dalla volontà di archiviare come volontà di ri-mettere-in-azione: differenza con ripetizione, ripetizione a causa della differenza – entrambe operanti sotto il segno della creazione e mai del fallimento, liberando la storia e le danze nei confronti della vita postuma, dove, come Benjamin scrisse molto bene, «la vita dell'originale ultimamente e più estesamente si dispiega in forma sempre rinnovata».<sup>61</sup>

Sotto questa luce, le recenti ri-messe-in-azione coreiche possono essere viste non come coazioni a ripetere paranoico-nostalgiche, ma come modi singolari di politicizzare il tempo e le economie di autorialità passando dall'attivazione coreografica del corpo del danzatore come una creatività senza fine, un archivio trasformativo. Nella ri-messa-in-azione noi torniamo indietro, e in questo ritorno troviamo nelle danze del passato una volontà a continuare a inventare.

(Traduzione di Alessandro Pontremoli)

<sup>60</sup> M. Franko, *Epilogo...* cit., p. 73.

<sup>61</sup> W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 10.

# Struttura non-matrixed e teatro delle immagini

L'esplorazione del linguaggio nella performance art  
e nel Nuovo Teatro

*Marilena Borriello*

Negli ultimi decenni la parola *performance* è stata utilizzata in modo vasto, tanto da essere applicata a varie attività relative, ad esempio, alle scienze sociali o all'antropologia. In questi ambiti il termine fa riferimento a particolari prestazioni che, oltre a presupporre un pubblico, richiedono la messa in campo di varie abilità o competenze. Un'ulteriore accezione è quella di *riti sociali moderni*, da intendere come luogo di manifestazione del comportamento umano, dove le azioni sono pensate in termini di teatralità. Con entrambi i significati la parola *performance* è usata attualmente per indicare un'area specificatamente estetica comprendente in egual misura azioni sperimentali sia artistiche sia teatrali; due ambiti per tradizione diversi, ma determinati da elementi comuni che ne rendono difficile la collocazione in un genere piuttosto che in un altro. La presenza di un'audience, l'integrazione di modalità espressive diverse e l'uso del linguaggio del corpo sono aspetti che ricorrono in entrambe le aree espressive. A partire dagli anni sessanta, infatti, risultano in stretta relazione a causa di un'evidente convergenza di obiettivi e interessi. Questo rapporto, però, non può dirsi lineare, in quanto non dipende dalla conversione dell'arte al teatro o, al contrario, del teatro all'arte.<sup>1</sup> È più opportuno parlare, invece, di contaminazione reciproca agevolata da una comune resistenza alle regole imposte dalla tradizione a cui appartengono.

L'apertura a espedienti teatrali, inaugurata all'inizio del secolo scorso dai futuristi e dadaisti, ha trovato infatti la propria giustificazione non nella necessità di nuove forme stilistiche, ma nella volontà di individuare modalità espressive più dirette, dunque funzionali a costruire dimensioni estetiche totali e interattive, in grado inoltre di rendere visibili concetti e principi altrimenti difficili da esplicitare. Ne consegue che le azioni sia artistiche sia teatrali sono accomunate dal tentativo dichiarato di superare le rispettive specificità linguistiche. In altri termini teatro e arti visive, incontrandosi e mettendo in discussione le norme che definiscono la

<sup>1</sup>Nick Kaye, *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1998, p. 2.

tradizione a cui appartengono, hanno inaugurato un territorio estetico sperimentale e rivoluzionario. Se da un lato il Nuovo Teatro, a discapito della propria radice *teatrale*, si apriva a nuovi espedienti comunicativi – assimilando anche aspetti artistici, pittorici o scultorei –, gli happening, dall'altro, introducevano nell'arte il controverso concetto di *teatralità*, comportando l'apertura a vari generi estetici e, di conseguenza, l'abbandono delle modalità espressive tradizionali. In quest'ottica l'atto performativo si qualificava come *non-arte* perché, preferendo realizzare situazioni di natura effimera piuttosto che oggetti rispondenti a precisi criteri compositivi e stilistici, contravveniva alla consolidata idea di creazione.

La principale prerogativa delle prime azioni artistiche era, infatti, una tenace resistenza all'*oggettualità dell'arte*, una tendenza condivisa da molti artisti che, soprattutto durante gli anni sessanta, manifestarono una certa disaffezione per *l'oggetto simulacro*, contribuendo a ridefinire il concetto di arte. È possibile, infatti, intendere il linguaggio performativo come un *fenomeno postmodernista*,<sup>2</sup> vale a dire come un approccio estetico particolarmente attento a fattori e circostanze di natura contingente, quali, ad esempio, il comportamento dell'osservatore e la relazione con l'ambiente, contribuendo a erodere l'integrità e l'autonomia del prodotto artistico e partecipando così al processo di smaterializzazione e demistificazione dell'opera d'arte. L'uso dell'aggettivo postmoderno rimanda, infatti, all'Arte Minimalista la cui colpa, come si vedrà più avanti, è stata quella di introdurre nei propri lavori i principi di *teatralità* e *performatività*, aprendo la scultura al tempo e all'ambiente circostante, e riconoscendo allo spettatore un ruolo sempre più importante.

In altri termini il teatro iniziò gradualmente a essere accettato come una componente processuale dell'arte. Esso lentamente venne inteso come un approccio creativo dinamico che implicava la *spazializzazione* e *temporalizzazione* del lavoro artistico, permettendo di spostare la propria attenzione dal manufatto al processo creativo e percettivo. Da questo momento gli interrogativi intorno allo statuto dell'opera d'arte iniziarono a intensificarsi, comportando la progressiva delegittimazione dell'autorità del prodotto estetico modernista.

Nel teatro, invece, è stato determinante il superamento dei principi di *mimesi* e *catarsi*, da cui era dipeso un rapporto con la realtà esclusivamente rappresentativo. L'introduzione di posizioni anti-aristoteliche e anti-realistiche, prefigurate da Antonin Artaud nel manifesto *Il Teatro e il suo Doppio* (1938) e da Bertolt Brecht nel *Teatro Epico* (1939), aveva rappresentato, infatti, l'inizio di una resistenza attiva a qualsiasi forma di significazione logica e razionale. Dalla fine degli anni cinquanta la nuova generazione teatrale assimilò tali principi attuando una serie di cambiamenti radicali che hanno riguardato la recitazione, l'organizzazione dello spazio, la concezione del tempo e la relazione con il pubblico. Questo genere di

<sup>2</sup>N. Kaye, *Postmodernism and Performance*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 1994, p.183.

teatro, definito *post-drammatico*, perché nato dall'abolizione del testo e dal superamento del dramma,<sup>3</sup> è andato aprendosi a influenze extra-teatrali – quali la danza, il cinema, la cultura popolare –, come pure all'estetica di John Cage e agli allora recenti esempi di happening di Allan Kaprow. Ma in questo processo di riscrittura anche la scultura e la pittura hanno offerto stimoli significativi, contribuendo a superare la fissità del testo.<sup>4</sup> Lo spazio scenico infatti, non dovendo più rispondere a esigenze rappresentative, si era trasformato in un unico ambiente in grado di accogliere senza alcuna gerarchizzazione sia il pubblico sia il performer; era diventato dunque uno *spazio pittorico* in cui tutti gli elementi dell'evento teatrale funzionavano come immagini dal medesimo potere comunicativo. Il gruppo sperimentale newyorkese *The Performance Group (TPG)*, fondato da Richard Schechner nel 1967, è un significativo esempio; molti dei suoi eventi performativi ebbero luogo con regolarità presso il *Performing Garage*, un vecchio magazzino che finì con l'aver un ruolo di punta nella avanguardia teatrale di Manhattan. Al suo interno non esisteva né uno spazio scenico né una platea, ma solo una larga sala dove lo spettatore poteva muoversi liberamente e vivere lo spazio con disinvoltura, instaurando anche con esso un rapporto fisico e sensoriale.<sup>5</sup>

Il concetto di *environmental theatre* di Schechner prospettava dunque l'ambiente non come contenitore, ma come agente capace di azionare, insieme a tutti gli altri elementi, una serie di cortocircuiti emotivi e percettivi, necessari all'osservatore per elaborare una rinnovata conoscenza di sé.

Se dalla fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta il teatro aveva intrapreso un nuovo percorso, diventando un fenomeno espressivo interdisciplinare e determinato da implicazioni artistiche, gli happening, a quella data, erano considerati già un'area estetica dalle ormai dichiarate relazioni con il teatro. Durante il lungo percorso inscritto tra il manifesto futurista *Teatro di Varietà* (1913) e *18 Happenings in 6 Parts* (1959) di Kaprow, tale rapporto era andato consolidandosi sino al punto di acquisire il teatro come parte del processo creativo. In quegli stessi anni, il critico d'arte statunitense Michael Fried in *Art and Objecthood* (1967),

<sup>3</sup> In *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann con il termine “teatro post-drammatico” si riferisce alle nuove estetiche teatrali che, a dispetto della loro diversità, condividono una qualità essenziale: non si focalizzano più sul testo drammatico. Piuttosto hanno in comune alcuni tratti, come l'assenza di sintesi; l'avversione alla compiutezza, l'inclinazione all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso; la non-gerarchizzazione dei segni teatrali e la loro simultaneità; l'affermazione della presenza corporea e l'irruzione in scena.

<sup>4</sup> Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists (Publishers), New York 1977, p. xi.

<sup>5</sup> Rispetto questo punto Richard Schechner afferma che «L'intero spazio è a servizio del performer e dello spettatore. [...]L'evento teatrale può aver luogo sia in un ambiente totalmente modificato e trasformato sia in uno spazio “di fortuna”, il cui centro è flessibile e variabile». Richard Schechner, *6 Axioms for Environmental Theater*, (1968) Hawthorn Books, New York 1973, p.45.

seguendo la linea teorica tracciata da Clement Greenberg in *Modernist Painting* (1961), si schierò contro questa intrusione perché individuava nell'introduzione delle coordinate spaziali e temporali un ostacolo al conseguimento dell'ideale di opera autodeterminata. Per il critico la *teatralità* era infatti un aspetto incompatibile all'arte perché ne destabilizzava l'autorità e ne metteva in discussione i valori assoluti. L'opera sconfinando nel reale avrebbe infatti perso la propria autonomia perché il suo valore estetico sarebbe dipeso dall'osservatore e dalla sua personale esperienza rispetto all'oggetto. In realtà, inconsapevolmente Fried aveva colto uno degli aspetti più decisivi di questo nuovo approccio estetico, tant'è che il suo celebre saggio potrebbe essere considerato una prima analisi critica della performance art, intesa come risultato della relazione tra arti visive e teatro. In effetti quando Fried affermava con veemenza che l'arte degenera quando si avvicina al teatro, intendeva sottolineare una progressiva apertura all'osservatore. In altri termini perdendo la propria autosufficienza, l'oggetto d'arte diveniva incompleto perché per esistere necessitava dell'interazione e dell'esperienza di chi lo guardava. La distanza tra osservatore e opera d'arte veniva di fatto ridotta e il loro rapporto diventava continuo e imprevedibile.<sup>6</sup>

La difesa di Greenberg per una pittura indipendente da qualsiasi esperienza che non fosse insita nella essenziale natura del suo mezzo e la posizione critica di Fried vennero dunque tradite da quegli artisti che, al contrario, in questa forma di contaminazione individuavano un approccio artistico in grado di indagare nuovi territori estetici; da quegli artisti che – come Claes Oldenburg e Robert Morris –, negli anni sessanta, vennero coinvolti nelle attività del Judson Dance Theatre, un luogo di sperimentazioni interdisciplinari – tutt'oggi considerato una tappa essenziale nell'evoluzione del linguaggio performativo – che del superamento dell'autorità dell'arte aveva fatto il principale obiettivo.

Seguendo questa prospettiva critica, è possibile affermare che le azioni artistiche condividono con il Nuovo Teatro non aspetti formali – essendo la performance art un genere effimero e sfuggente a qualsiasi parametro stilistico e canone compositivo –, ma linguistici ed espressivi. Entrambi infatti, agendo nel breve spazio che intercorre tra vita e arte, aspirano a fare del reale un'esperienza diretta e non filtrata, e di dissolvere la distanza tra spettatore e performer/attore ricorrendo a una grammatica espressiva pressoché simile, determinata dal rifiuto di qualsiasi tecnica illusoria o strategia teatrale. In effetti, sia nelle azioni artistiche sia nelle performance teatrali di matrice sperimentale, è possibile rintracciare un ulteriore aspetto in comune, vale a dire lo spostamento di interesse dalla *rappresentazione* alla *presentazione*: l'obiettivo non è più emulare o riprodurre l'esistente ma,

<sup>6</sup>Henry M. Sayre, *The Object of Performance, The American Avant - Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago 1989, p. 6..

al contrario, lasciare emergere ed evocare una porzione di realtà. In quest'ottica *presentare* vuol dire esibire e lasciare emergere qualcosa dell'esistenza umana,<sup>7</sup> di *ripetere* i movimenti della vita stessa,<sup>8</sup> di produrre senza intenzione la più alta intensità di ciò che esiste, di ciò che è là.<sup>9</sup>

Verso questi evidenti elementi di tangenza, studiosi dell'arte come del teatro hanno orientato, nel corso degli anni, i propri studi, preferendo alla limitatezza delle definizioni la valutazione delle possibili congruenze tra le due aree. Per molti di loro, infatti, scadere nella rete delle categorie si sarebbe rivelato un approccio infruttuoso perché inadatto a restituire la complessità di un territorio estetico, vale a dire quello performativo, particolarmente scivoloso, soprattutto a causa della sua eterogeneità e interdisciplinarietà.<sup>10</sup> Gli studiosi pertanto non hanno individuato in questa sovrapposizione un'ingenua semplificazione critica, ma al contrario una lente particolare attraverso cui restituire le sfaccettature di due universi estetici che da un certo momento in poi hanno condiviso esperienze, luoghi, linguaggi e finalità. Il fatto che non si sia trattato di un approccio azzardato è dimostrato dall'istituzione nel 1980, presso la New York University, del primo dipartimento di Performance (Graduate Department of Performance Studies),<sup>11</sup> di cui Richard Schechner è stato uno dei fondatori.

I corsi, allora come oggi, erano infatti incentrati sia sull'Avanguardia artistica e sugli happening - poiché considerati le prime esperienze a essersi interrogate sullo sconfinamento dei generi, dei linguaggi e delle tradizioni culturali - sia in generale sullo studio della performance, intesa come fenomeno estetico cruciale, che di fatto aveva ridotto la distanza tra illusione e realtà preferendo ai prodotti culturali l'azione.<sup>12</sup>

Michael Kirby è stato tra i primi critici a individuare nel genere performativo una modalità espressiva dalla doppia natura perché riconducibile sia alla nuova identità teatrale sia alle azioni artistiche. Nel saggio *Happening; An Introduction*, pubblicato per la prima volta nel 1965, Kirby ha prosposto questa ipotesi di lettura concentrando la propria attenzione su un arco di tempo compreso tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta e suggerendo le azioni di John Cage e Allan Kaprow quali premesse cruciali al Nuovo Teatro (o Teatro Radicale). L'autore, infatti, all'interno del testo, non ha risolto la propria teoria critica in una puntuale comparazione tra gli happening e la nuova stagione del teatro, ma ha preferito

<sup>7</sup> Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Circé, Belfort 1997.

<sup>8</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses universitaires de France, Paris 1968.

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Union générale d'éditions, Paris 1973.

<sup>10</sup> Sally Banes, *Subversive Expectations: Performance Art and Paratheater in New York 1976-85*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, pp.1-7.

<sup>11</sup> Simon Shepherd and Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, New York 2004, p. 102.

<sup>12</sup> Ivi, p. 103-105.

piuttosto prospettare gli elementi comuni indicando le azioni artistiche come un genere espressivo con già evidenti implicazioni teatrali. Per gli eventi che dal 1959 articolavano la programmazione alla Reuben Gallery il critico, ad esempio, è ricorso al termine «teatro visivo»<sup>13</sup> come possibile definizione.

Kirby ha mostrato, dunque, in filigrana le convergenze tra le due aree estetiche, ricorrendo al teatro tradizionale come termine di paragone negativo. È opportuno precisare, però, che lo studioso tenne conto anche di altri spunti critici, come ad esempio quello offerto dalla *teoria del collage* di William Seitz perché in grado di giustificare la natura anarchica e iconoclasta delle prime azioni artistiche.<sup>14</sup>

Secondo lo studioso a fare di un happening un evento prossimo alle nuove forme teatrali era soprattutto una struttura *non-matrixed* (privo di un testo base), un termine con cui intendeva riferirsi alla modalità di organizzare azioni e gesti in totale assenza di una matrice testuale. In altri termini, tale approccio presupponeva l'eliminazione di logiche linguistiche in favore di forme comunicative non verbali, che al valore semantico della parola preferivano altri aspetti, come quelli fonetici. Ne è un esempio *18 Happenings in 6 Parts*. Kaprow, infatti, incluse tra le varie azioni del 1959 alcuni monologhi le cui frasi scombinare erano state scelte in modo casuale con l'intenzione di sfruttarne l'entità vocale, piuttosto che l'eventuale significato. Questa scelta operativa, i cui antecedenti sono rintracciabili nelle *serate futuriste* e nelle *poesie fonetiche* dadaiste al *Cabaret Voltaire*, considerava il suono alla stregua di un *materiale preverbale* che, consentendo associazioni immediate e dunque non logiche, avrebbe permesso di liberarsi dall'autorità di un unico significato. Accettare il termine *non-matrixed* come una costante nel genere performativo comporta, però, considerarne altri possibili risvolti, senza accontentarsi di tradurlo semplicemente nell'abolizione di un testo o dell'uso convenzionale della parola. In

<sup>13</sup> Michael Kirby, *Happenings; an introduction*, in Mariellen R. Sandford, *Happenings and other acts*, Routledge, London 1995, p. 3..

<sup>14</sup> Ivi, p.11. William Seitz nel 1961 organizzò la mostra *The Art of Assemblage*, presso il Museum of Modern Art di New York, con il fine di prospettare il collage come una fase artistica anticipatrice delle implicazioni concettuali degli happening. Pur ammettendone la genericità, Seitz vedeva nella teoria del collage la possibilità di spiegare l'esordio del nuovo rapporto tra arte e spazio, dunque l'estensione nell'ambiente di azioni artistiche. Secondo il critico la rivoluzionaria introduzione in pittura di materiali di scarto aveva determinato un approccio estetico anarchico che, di fatto, aveva minato la proverbiale aurea dell'arte. A conferma del peso e dell'autorità che questa ipotesi trovò nell'ambito critico, vi è il contributo di studiosi come Harriet Janis e Rudi Blesh, le cui teorizzazioni, riportate in *Collage: Personalities, Concepts [and] Techniques* del 1967, seguirono questa direzione. Inoltre già in un articolo del 1948, relativo a una mostra retrospettiva del collage tenutasi presso il Museum of Modern Art di New York, la curatrice Margaret Miller evidenziò le premesse concettuali del collage affermando che «[esso] non può essere definito semplicemente una tecnica di copia e incolla, poiché il suo significato non è legato all'eccentricità della tecnica semmai all'importanza di due questioni basilari che verranno sollevate nel ventesimo secolo: l'introduzione del quotidiano nell'arte e il rapporto con lo spazio».



modo più ampio dunque l'intuizione dello studioso può essere intesa come totale assenza di logica narrativa, dal momento che lo scopo di un'azione non è fornire informazioni, ma creare le condizioni ideali affinché si realizzi una particolare esperienza della realtà, senza l'intromissione di filtri o di elementi deformanti. Lo sviluppo lineare degli eventi si rivelerebbe infatti un ostacolo al conseguimento di tale fine, pertanto in una performance il rapporto tra le varie unità si configura in una struttura definibile *a compartimento*, avviene cioè in modo *sequenziale* e *simultaneo*, preservando una certa autonomia delle singole azioni.<sup>15</sup> Anche questo aspetto è individuabile in *18 Happenings in 6 Parts* dove l'organizzazione spaziale della galleria in tre aree separate enfatizzava l'isolamento delle varie unità dell'happening, anche se realizzate nello stesso momento, e l'organizzazione in sei parti ne sottolineava la continuità.<sup>16</sup> Questo tipo di esperienza è rintracciabile in altri linguaggi artistici, come ad esempio nei *combine painting* di Robert Rauschenberg,<sup>17</sup> i cui frammenti di immagini e oggetti, ognuno con una propria storia e carico d'informazione, non stanno in relazione tra loro in maniera coerente e razionale, ma esistono simultaneamente, dimostrando che una unità può venire a crearsi nonostante una sostanziale differenza tra le parti che la formano.

In una struttura *non-matrixed*, intesa come rinuncia a qualsiasi impostazione narrativa o descrittiva, il ruolo del performer risulta decisivo. Nell'arte e nel teatro tradizionale l'attività dell'artista o dell'attore era finalizzata a creare una rappresentazione della realtà che richiedeva all'osservatore un impegno minimo alla comprensione poiché la sua esperienza estetica si sarebbe costruita tramite la lettura di norme e regole ampiamente assimilate da cui, il più delle volte, non poteva che derivare un'interpretazione indotta e controllata.

Il performer, invece, non si muove in uno spazio illusorio e i suoi gesti non sono riconducibili alla narrazione di una storia o all'interpretazione di un personaggio, sebbene il principale materiale estetico di cui si serva sia la propria presenza.<sup>18</sup> L'atto creativo consiste, al contrario, nel progettare una particolare situazione che verrà espressa e concretizzata attraverso una serie di azioni. Per il performer dunque il *processo* è uno strumento fondamentale perché consente di sviluppare gli

<sup>15</sup> Ivi, p.5.

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

<sup>17</sup> I *combine painting* di Rauschenberg nascono per il teatro: il primo venne infatti realizzato nel 1954 per una messa in scena di *Minutiae* da parte della compagnia di Merce Cunningham. Si trattava di una struttura costituita da tre pannelli che, uniti tra loro in modo articolato, si estendevano fisicamente e visivamente nello spazio. Materiali di recupero, quali ritagli di giornali, frammenti di poster e di vetro, vecchie foto, plastica, legno e colature di pittura rendevano le superfici vivaci e irregolari, contribuendo a integrare lo spazio pittorico a quello performativo. *Minutiae* venne pensato, infatti, come un elemento di raccordo tra azione, spazio e visione, qualificandosi come una struttura ambientale predisposta per essere vissuta, piuttosto che osservata superficialmente.

<sup>18</sup> Hans Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, Routledge, New York 2006, p. 137.



eventi in un dato tempo e in un preciso spazio, rendendo l'azione artistica un fatto reale, autentico, irripetibile e contingente.<sup>19</sup> Una simile impostazione del lavoro pone la performance alla stregua di un rituale il cui obiettivo è conseguire una trasformazione dell'osservatore o meglio della sua coscienza, stimolando in lui sentimenti vari, quali ad esempio paura, disgusto o spavento. La dimensione partecipativa ha dunque un'importanza cruciale, ma il fatto di non poter essere totalmente controllata aumenta il margine di illogicità e imprevedibilità della performance. Per tale motivo la casualità può essere considerata un'ulteriore proprietà di una struttura *non-matrixed* perché lo sviluppo processuale degli eventi presuppone una certa apertura a condizionamenti esterni che possono essere determinati tanto dal pubblico, quanto da imprevisti di varia natura. Ne consegue che il performer può organizzare in modo generale la distribuzione degli eventi, senza per questo averne il pieno controllo. Gli happening di Allan Kaprow, ad esempio, si configuravano come situazioni imprevedibili, anche se è noto che l'artista procedeva partendo da una bozza iniziale necessaria per organizzare il proprio lavoro e illustrare ai partecipanti casuali il grado di coinvolgimento richiesto. La stessa indeterminatezza e disponibilità ad accogliere eventi fortuiti aveva caratterizzato la storica performance di John Cage, *Theatre Piece N.1* (1954); l'inaspettato ingresso di un cane, durante l'esibizione di Cunningham, venne accolta come un felice imprevisto e raccontata successivamente come parte del progetto. Sulla base di questi elementi è possibile affermare che una struttura *non-matrixed* presuppone l'uso di una forma comunicativa semplificata, riportata cioè a un livello intuitivo e istintivo, accettando di conseguenza tutte le implicazioni che questo comporta. In una performance artistica o teatrale regredire a un linguaggio preverbale significa dunque liberarsi da qualsiasi sovrastruttura logica al fine di agevolare un'immediata interazione comunicativa. In altri termini questo significa che il performer, per parlare della vita e per rinnovarne l'esperienza, può ricorrere a qualsiasi espediente, prendendo in prestito dalla realtà, se necessario, tutti quegli elementi che la costituiscono e sono in grado di riferirsi a essa in modo diretto. Espedienti tecnologici, particolari effetti cromatici, ma soprattutto oggetti di uso comune, possono essere integrati in una performance e prospettati come elementi concreti e non astratti. Tali materiali, infatti, non sono scelti per alludere a qualcosa di diverso dalla loro semplice presenza, ma al contrario sono selezionati per le loro specifiche proprietà e perché in grado di creare nell'osservatore stimoli emotivi inconsci, oltre che un libero flusso di esperienze. L'inclusione di oggetti banali potrebbe essere definita come *estetica naturale* il cui primo fondamento è ripetere il disordine della vita. *Naturale* è infatti l'aggettivo più appropriato per un tipo di esperienza costruita non sull'artificio, sulla finzione o sull'elaborazione arbitraria del reale, ma sull'autenticità dei

<sup>19</sup> Ivi, p. 138.

fatti e delle cose. In merito a questo aspetto Tadeusz Kantor, che nel suo teatro ha sfruttato le capacità evocative degli *avanzi riscattati dall'oblio*, ha dichiarato che «l'oggetto-simulacro deve essere preso nella sua povertà, quasi nel momento in cui viene gettato in pattumiera, quando mostra la sua anima».<sup>20</sup> Il riferimento all'attività dell'artista e uomo di teatro polacco è qui particolarmente d'aiuto: sia il suo *corpus* teorico sia la sua attività teatrale testimoniano la problematicità del rapporto tra parola e immagine nel linguaggio performativo, consentendo di proseguire le riflessioni di Kirby. Come è ben noto, l'estetica kantoriana, sia che si parli di happening sia di performance teatrali, si è sempre avvalsa dell'uso di immagini, nello specifico di manichini, oggetti di fortuna ed eccentrici meccanismi creati dall'autore stesso. È opportuno precisare, però, che nonostante l'evidente impostazione *iconica*, Kantor non ha mai rinunciato totalmente al testo, semmai ne ha fatto un uso differente rispetto alla tradizione perché lo ha utilizzato alla stregua di qualsiasi altro elemento implicato nella realizzazione di una performance: il suono, la luce, la gestualità, come pure il ruolo dell'attore. In altre parole, il teatro di Kantor può essere definito *non-matrixed* perché esso si libera dalla mera pretesa di tradurre visivamente il testo, di illustrarlo, rinuncia cioè a una impostazione narrativa e mimetica della realtà. Si tratta di un aspetto cruciale che l'autore ha ben espresso nei vari manifesti pubblicati nel corso della sua carriera, nei quali è possibile individuare l'idea di una pratica teatrale che, mettendo in questione la propria tradizione, elabora un linguaggio autonomo. Nel «teatro zero», ad esempio, Kantor ha prospettato il Teatro Cricot 2 come una forma teatrale indipendente che riconosce solo le proprie regole. Esso di fatto si oppone a un teatro assoggettato alla letteratura il cui limite è riprodurre la vita perdendo di conseguenza l'istinto teatrale, il senso di libertà.<sup>21</sup> Il concetto di *mimesis*, pertanto, è totalmente obliterato, col fine di pervenire a una forma espressiva in grado di affrancarsi dal consueto rapporto logico e analogico con il canovaccio, dunque di spezzare la superfiricie aneddotica del dramma, mettendo di conseguenza in crisi la distinzione tra mondo della vita e mondo della rappresentazione. Avanza qui l'idea di un *teatro senza il teatro*, vale a dire di un teatro che portato a un livello zero, liberato cioè dai suoi meccanismi consueti, si riappropria del suo potere espressivo e della capacità di parlare della vita lasciandola emergere nella sua complessità, senza scendere nella trappola della rappresentazione falsificante. Si tratta di un approccio radicale che invalida la sacralità del testo teatrale, o meglio ne sfrutta le potenzialità ricorrendo a un linguaggio ibrido, eterogeneo e complesso in cui happening, installazioni artistiche e *pièce* teatrali si incontrano divenendo la medesima cosa. Secondo Kantor, infatti,

<sup>20</sup> Tadeusz Kantor, *Il Teatro della Morte*, Ubulibri, Milano 1979, p. 67.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 47- 55.

il testo deve essere utilizzato come una sorta di carica esplosiva;<sup>22</sup> solo scegliendo di confrontarsi criticamente con esso e di deformarlo, il teatro diviene produttivo perché in grado di far emergere aspetti e concetti presenti solo in potenza nel copione. Il fine non è dunque riflettere il visibile, ma al contrario mostrare l'invisibile, far affiorare immagini mnemistiche innescando così processi di memoria e conoscenza dell'esistenza nei quali sia il performer sia lo spettatore sono coinvolti. Da questo approccio creativo non può che derivarne una deflagrazione. L'evento performativo, o teatrale, diviene una costellazione di scene atomistiche e frammentarie sovrapposte e in rapporto tra loro non secondo una direttrice narrativa ma appunto iconica; la relazione che le unisce funziona «soltanto in immagini e per immagini».<sup>23</sup>

In questi termini l'atto performativo potrebbe essere inteso come un processo di trasformazione alchemico, tramite il quale la consistenza della realtà, del gesto o la materialità dell'oggetto vengono sublimati in una dimensione metafisica, intangibile e immaginaria, ma non per questo illusoria.

Per tutti questi aspetti, l'estetica kantoriana sembra trovare evidenti elementi di tangenza con il teatro visivo di Kirby, vale a dire con una pratica teatrale e performativa determinata da un'evidente impostazione visiva dunque da un linguaggio ibrido in grado di agevolare la libera osservazione dell'evento e di accrescere la consapevolezza dell'essere qui ed ora. Il fine è destabilizzare l'approccio consueto dello spettatore che di fatto non è più invitato a ricorrere al proprio bagaglio di conoscenze intellettuali, piuttosto a utilizzare i propri sensi per realizzare un'esperienza personale di quanto sta vedendo e vivendo.

Tali elementi coincidono inoltre con il *Teatro delle Immagini* (1977) teorizzato da Bonnie Marranca.<sup>24</sup> Nel celebre testo, nato come introduzione al lavoro di Lee Breuer, Richard Foreman e Robert Wilson, la studiosa ha prospettato il linguaggio performativo come una disciplina sperimentale che, attraversando teatro e arti visive, si prefigge di accrescere le capacità intuitive dell'osservatore ricorrendo a una nuova grammatica espressiva basata su sofisticati codici percettivi<sup>25</sup>. In altri termini quello della performance viene restituito come un linguaggio in grado di presentare la realtà attraverso sequenze di azioni e immagini sovrapposte, di risolvere in modo compiuto la distanza tra visivo e teatrale. In quest'ottica il vedere e non il guardare, si pone come esperienza inglobante in grado di creare un rapporto totale con il mondo. Infatti l'evento performativo chiede a chi vi prende parte di liberarsi dal mero ruolo di spettatore perché esso non va semplicemente visto, ma

<sup>22</sup> Pietro Conte, *Un mulino che macina il testo. Parola e immagine nel teatro di Tadeusz Kantor*, «Itinera», 3, 2012, p. 18.

<sup>23</sup> Ivi, p. 16.

<sup>24</sup> Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, Drama Book Specialists (Publishers), New York 1977.

<sup>25</sup> Ivi, p. xv.

vissuto. Il pubblico non può limitarsi a *spectare*, a guardare, a emettere verdetti, ad apprendere una morale finale, al contrario deve essere e sentirsi coinvolto a un livello più intimo, deve capire che è di lui che si sta parlando, della sua stessa esistenza.<sup>26</sup> Prendendo spunto dalle osservazioni della studiosa americana è possibile affermare dunque che un evento artistico o teatrale si serve di immagini per produrre immagini, mira cioè all'immediatezza di senso affinché la percezione rimanga un'esperienza emotiva e sensibile – ma non per questo superficiale – prima ancora che intellettuale. Per tale motivo la definizione coniata da Marranca è di particolare aiuto a restituire la complessità di un linguaggio che difficilmente trova collocazione in un genere specifico. Più volte in questo testo è stato messo in evidenza l'aspetto pluridisciplinare e trasversale di quest'area espressiva. Eppure non va dimenticato che il carattere ibrido non ne inficia l'autonomia. Il termine *teatro delle immagini* dunque può avere funzionalità solo se in grado di ricordare che dall'incontro di due ambiti artistici così differenti, dalla messa in discussione delle loro rispettive tradizioni, sia nato un territorio estetico che tutt'oggi dimostra di porsi una sfida importante, quella di aprire a nuove forme di esperienza. In quest'ottica il genere performativo non può essere liquidato soltanto come un nuovo linguaggio. Al contrario deve essere riconosciuto come una nuova area estetica il cui merito principale è senza dubbio quello di aver riportato l'attenzione sul *valore dell'esperienza*, di aver ridotto la distanza tra creatore e osservatore, di aver ristabilito un legame tra *l'estetica della creazione* e quella *della percezione*.

<sup>26</sup> P. Conte, op. cit., p. 23.

# A Short Introduction to Iranian Drama

*Elmira Kazemimojaveri*

## *The blurred past of Iranian theater*

In this essay, a historical survey of dramatic forms in Iran will be presented. However, it is exactly with these terms, i.e. “History” and “dramatic forms”, that disagreements and controversies begin. Therefore, it is important at the first stage to consider and try to elucidate the problems related to this concept.

First, except for cultural universals which are common worldwide, several reasons make it difficult to identify the main origins of some early forms of Iranian dramatic performances. For instance, the geographic position of Iran led to the historical contact with ancient Rome, Greece and Byzantium; and the acceptance of Islam opened the gates of Iran to the Arab world. So, it is obvious that there are many cultural similarities between Iranians and other nations and cultures. Also, On the other hand, Iran is a multi-ethnic society composed of Persians, Azeri Turks, Kurds, Lurs, Turkmens, Iranian Arabs, Baloch and others (mainly Talysh, Armenians, Georgians, Circassians, Assyrians, Mandeans, and Tats). Each ethnic group has certainly influenced Iranian traditional performances with their rich cultural heritage and special rites.

The second problem is the lack of valid evidence concerning ancient Iranian dramatic performances, as in a society where only a few number of people were literate there were not so many written documents to be passed on to later generations.

Furthermore, the social adversities in different historical periods such as prolonged wars and conquests led to the destruction of those historical documents that existed. Also, history shows that Iranian rulers, after rising to power, rejected the previous social achievements instead of implementing reforms. Naturally, as a consequence, there was no long-term viability for art forms in the Iranian society that had been deprived of long-term social stability.

Additionally, forced conversion to Islam and religious prohibitions<sup>1</sup> caused devasta-

<sup>1</sup> Before the Islamic conquest around 7th century, the Persians had been mainly Zoroastrian. However, there were also large Christian and Jewish communities. Eastern Iran was predominantly Buddhist.

tion to most of the achievements of ancient Persian civilizations by the new Islamic polity.

The last point is that the first Iranian dramatic performances are actually labeled as informal because although scattered documents and historical books indicate that there were some dramatic forms in Iran, most of them remain as mere rituals and local traditions among the lower-classes.

Only through social changes some of these informal traditional performances, that contained dramatic features, turned into the accepted dramatic forms. Actually, turning to jokes and satire as a kind of comic theater with dance, mime, slapstick and lampoon accompanied by music, was the secret solution for their survival in society. However, the upper classes and high culture, rejected those quasi-comical forms of theater because they could not express the reality of their lives. Also, the old dramatic performances were labeled as informal, because they were performed on the streets and in the houses of the nobles as a public entertainment, i.e. not in a formal theater with professional theater-goers as audience.

It is not until the early days of 20<sup>th</sup> century that, in the course of the Persian constitutional revolution followed by very fundamental social changes, new attitudes toward dramatic forms and theater in Iran emerged. Before that there was no awareness of the possibility to use theater as an independent art form with specific cultural and artistic functions. This awareness led to the classification of Iranian theater as an independent art form and the recognition of *Ta'ziyeh* [passion play], *Naghali* [narration], *Kheymeh shab bazi* [puppet show], *Ruhowzi* [burlesque], *Shahnameh*<sup>2</sup> *Khani* [*Shahnameh*] and *Namayeshe ghahve khanei* [café play] as official national Iranian theatrical forms.

### *Categories of Iranian drama*

There are eight national-traditional dramatic forms in Iran. We call them national-traditional versions because as it mentioned, some of them remained as mere local rituals and other types turned into dramatic forms and then expanded in other parts of Iran as the Iranian. However, generally speaking, all of them are representative of history, culture and ideology of the society of Iran. The eight forms are:

- 1– Ritual performances
- 2– Processional performances, quasi theatrical processions

There was a slow but steady movement of the population toward Islam. By the late eleventh century, the majority of Persians had become Muslim, at least nominally.

<sup>2</sup>The *Book of kings* in English translation. This book is a long epic poem written by Ferdowsi between 977 and 1010 CE. It is mainly about the mythical and historical past of the Persian empire from the creation of the world until the Islamic conquest of Persia.

- 3– Dramatic storytelling, dramatic-musical storytelling, and narrative dances
- 4– Street performances, outdoor performances
- 5– Puppetry, shadow play and Punch and Judy shows
- 6– Traditional farcical plays
- 7– *Ta'ziyeh* (passion play)
- 8– Western theater (contemporary theater).<sup>3</sup>

The first three items are traditional performances that either been forgotten completely or are hardly performed. Traditional farcical play is a bridge between traditional forms and theatrical performances. *Ta'ziyeh* is the product of the Islamic era and Western theater emerged during the recent centuries as a direct result of the first contacts with Western countries.

### *Ritual performances*

The foundation of early dramatic forms in Iran can be traced back in ancient era. The development of the theater and the wonders of acting found in the ceremonial performances, glorifying national and legendary heroes and humiliating their enemies, involved dances and musical narrations based on legends, myths, epic and lyric stories. In pre-Islamic Iran, as in other ancient civilizations, gods and myths, traditions and rituals constituted the basis of early dramas. As Anasory explains, «[r]esearchers have found some clues about early forms of narrative drama in ancient Iran by studying and examining the Parthian (247 BCE – 224 CE) treatises, legends, myths, historical books, archaeological remains and religious rites».<sup>4</sup> Clerics, attendants and converts desired to visualize their ideologies and religious beliefs by representing myths, legends, symbols and religious principles. Ritual performances can be divided into two groups: masked dances and supplicatory rituals. Masked dances were performed in ancient times. Worshipping of gods, totems, and for entertainment. The participants by constantly repeating on imitative actions and transcendental experiences tried to ignore their own physical limitations and obtain supernatural powers: «In the ritual ceremony, the performers wore zoomorphic masks, danced and sang. They believed that people could ignore their own nature and achieve supernatural power by dancing and wearing masks».<sup>5</sup> Janati Atai reports some ancient records:

<sup>3</sup> Farhad Nazerzadeh Kermani, *Darāmedi bar namāyešnāme šenasi* [an Introduction to Drama], Samt Publishing, Tehran 2004, p. 43.

<sup>4</sup> Jaber Anasori, *Naqqāli - te'ātr-e dāstāni* [Narration-Fictional Theater: Introduction on Performance and Invocation], Jahad Daneshgaahi, Tehran 1987, p. 40.

<sup>5</sup> Luke Beneva, *Jahān-e ostur-e šenāsi* [World of Mythology], translated by Jalal Satari, Markaz Publication, Tehran 1995, p. 23.

Archeologists have discovered some potteries traced to early second millennium BCE around cities of Shush and Kerman. There are images on these potteries which demonstrate the usage of some masks like raven, lion, goat, buffalo, hawk, mythical half human creatures and quasi-dance movements. Each of these animals is a symbol of Mithraism<sup>6</sup> and were applied in specific ceremonies. These rituals were performed in places similar to cellars, where decorated by the statue of the god Mithras. Clergy and attendees tried to represent the unity of father (sky) and mother (earth) which was considered as the soul of life.<sup>7</sup>

Supplicatory rituals have usually been performed to request healing, change the ill-fated situation, drive out the evil spirits and other invisible forces from the body of a patient, etc. As Jaber Anasori refers,

Women dancing in praise of *Anahita*,<sup>8</sup> shamanism rituals in the south of Iran, *Goaat* in the city of Balochestan and *Parkhanha* in cities near Turkmen Sahara, were common forms of ritual performances which were performed with music, songs and rhythmical movements. Supplicatory rituals were one of the oldest traditions among nomadic tribes, shepherds, and even farmers of the cities of Lurestan, Khuzestan, Khorasan and Balochistan.<sup>9</sup>

### *Processional performances*

Processional performance has two subtypes: mourning and lamenting, marrying and festivities. As Bahram Beizai mentions

*Soge Shervin* [mourning for Shervin], *soge Zarir* [mourning for Zarir], *soge Siavash*<sup>10</sup>[mourning for Siavash], mourning in *Muharram*<sup>11</sup> and the ceremony of *Ghali shoyan* [rug washing] in the city of Mashhad-e Ardehal are lamentation processional performances. In these ceremonies, some scenes of the heroes' martyrdom are performed symbolically and the mourning crowd followed the performance procession.<sup>12</sup>

<sup>6</sup>The worship of Mithra, the Iranian god of the sun, justice, contract, and war in pre-Zoroastrian Iran. Known as Mithras in the Roman Empire during the 2nd and 3rd centuries BCE.

<sup>7</sup>Abolghasem Janati Atai, *Bonyād-e namāyesh dar irān* [Foundation of Drama in Iran], Soroosh, Tehran 1954, p. 97.

<sup>8</sup>The ancient Persian water goddess, fertility goddess and patroness of women, as well as a goddess of war. Her name means the immaculate one.

<sup>9</sup>Jaber Anasori, *Op. cit.*, p. 67.

<sup>10</sup>A major figure in Ferdowsi's epic, the *Shahnameh*. He was a legendary Iranian prince who is forced to prove his innocence by riding through a colossal mountain of fire.

<sup>11</sup>The first month of the Islamic calendar. This word means *forbidden* or *sinful*. It is a ritual mourning month for Imam Hussain and his family.

<sup>12</sup>Bahram Beizai, *Namāyesh dar irān* [Study on Iranian Theater], Roshangaran and Women Studies Publishing, Tehran 2004, pp. 56-57.



These acts of mourning were dedicated to spiritual-mythical heroes descended from kings and whom had been unfairly martyred. Their only fault was their persistence in justice and righteousness. Mourning for a martyr of justice can be traced back to three thousand years ago. Nowadays, only the mourning of Imam Hussain, the grandson of the prophet Muhammad, is still being performed.

*Mir-e-Nowrouzi* (messenger of the new day), *Kuse bar nashin*, and *Mogh*<sup>13</sup> *koshi* (Magiphonia or killing a Magus) are good exemplar of joyful processional performances, marrying and festivities, in ancient Iran.

*Kuse bar nashin* was probably common from the Achaemenid era (550-330 BCE) but after the advent of Islam its name changed into *Mir-e-Nowrouzi*. This tradition as a herald of spring was performed in the final days of winter. A man wore shabby clothes, kept a fan in his hand, rode a donkey, fanned himself and said: «It is hot». People ridiculed him by imitating his accents and behavior, laughed and threw snowballs or water at him, and in return, *Kuse* had red clay and threw it at people who did not give him any present or alms.

*Kuse bar nashin* celebration was held in cities of Iran and Iraq. Some sociologists believe that annual social rules were enacted and endorsed during this festivity and it was an opportunity for more interaction between kings and peasants.

Also, *Mogh koshi* was performed in commemoration of the killing of Gaumāta Magus, the impostor (Spurious Bardiya). In attempting to find its historical source, researchers hypothesized that, in 522 BCE, Gaumāta Magus, who usurped the Iranian throne, was killed by Darius of the Achaemenid. That occurrence then led to the general massacre of the Magi. So, during this festive celebration, Magi were not allowed to appear in a public place, for one day.<sup>14</sup>

#### *Dramatic storytelling, dramatic-musical storytelling, and narrative dances*

In Iran, before the rise of Islam, Gusans<sup>15</sup> or minstrels (bards) from the middle class of society were responsible for promoting art. They were narrators of the oral lore of ancient ages through several forms of art such as music, poetry, singing, storytelling, acting, dancing, juggling, magic and acrobatics, and even tightrope walking. Gusan had an important place in Iranian social life from the Median period to the late Sasanian dynasty (224-651 CE). After that, Gusans' role became limited because of the opposition and hostility from the priests of the Zoroastrians and Christians in the west of the Sassanid empire. They believed that Gusans were infidels and their art was rooted in polytheism. Because of these pressures, Gusans'

<sup>13</sup> A term to denote priests of Zoroastrianism or Zoroaster.

<sup>14</sup> Bahram Beizai, *Op.cit.*, p. 58.

<sup>15</sup> A creative and performing artist-singer, instrumentalist, dancer, storyteller, and professional folk actor in public theaters of Parthia and ancient Iran and medieval Armenia.

art was widely blamed and they lost their role as exponents of the oral tradition. However, in the Achaemenid period minstrels were respected. They had to be skilled in verbal art of poetry, music, singing, fairy tales storytelling, epic storytelling, narrating history, acting, joking and even divination, but their main work was singing and playing music. After Alexander's invasion (330 BCE) and the fall of the Achaemenid empire, the number of official minstrels, who worked in the king's court, declined. However, itinerant minstrels kept working and did their duty in the transmission of oral traditions.<sup>16</sup> Also, Jaber Anasory explains the subjects of Gusans' poems:

Their epic poems were inspired by heroes and athletes who were Zoroastrian. Lyrical poems were about the love stories of the imperial family. Also, religious stories and narrations were inspired by the religious stories of Zoroastrian scripture like the *Avesta*<sup>17</sup> and magis' statements.<sup>18</sup>

Another kind of dramatic storytelling is picture-recitation<sup>19</sup> and narration. Narrators tell and act the stories of national heroes, while showing special pictures to the public.

This dramatic type continued after the Arabs' invasion but its focus shifted to religious issues, and actually picture-recitation changed into an Iranian religious drama. In Islamic times, a person narrated the hardships of religious leaders, particularly the Shiite leaders, in a musical tone and illustrated pictures on canvas. The main subject of these pictures were the Karbala events followed by subsidiary moral stories which were gradually added to this form.<sup>20</sup>

Some researchers, by mistake, have used a different definition for religious picture-recitation. They have interpreted the canvas (*Pardeh*) as the screen (curtain) behind which jugglers and puppeteers used to hide their techniques. In fact, this is not related to *Pardeh-dari* which is another name for religious picture-recitation. Picture-recitation is an outcome of narration, public painting (*Naghali*) and a combination of music and singing that existed before the Islamic era. It is noted that screen pictures are public images which have been illustrated according to the

<sup>16</sup> Mehrdad Bahar, *Jostār-i dar farhang-e irān* [Investigation on Iranian Culture], Fekre rooz, Tehran 1995, p. 68.

<sup>17</sup> *Avesta*, also called *Zend-Avesta*, sacred book of Zoroastrianism containing its cosmogony, law, and liturgy, the teachings of the prophet Zoroaster (Zarathustra).

<sup>18</sup> Jaber Anasori, *Op. cit.*, p. 72.

<sup>19</sup> See, for example, Peter Chelkowski, *Narrative Painting and Painting Recitation in Qajar Era*, «Muqarnas», vol. 6 (1989), pp. 98-111, <<http://www.jstor.org/stable/1602284>> (accessed 22/07/2014).

<sup>20</sup> Soheyla Najm, *Honar-e naqqāli dar irān* [The Art of Narration in Iran], Institute Authoring, Translation and Publication of Works of Art, Tehran 2011, p. 17.

painter's imagination, historical or mythical quotes and written scripts. This kind of painting is known as *Naghashi Ghahveh khanei* (café painting) which is a kind of public painting. This form reached its zenith in cafes during the 1920s.<sup>21</sup>

Also, *Naghali* (narration) is one of the inseparable principles of Iranian traditional drama, which is based on the tradition of storytelling and communication with the audience. Narrators tell a story or an event in prose or verse, with appropriate rhythm based on the Iranian music system, play the roles of all the characters in the main story, and evoke the emotions of the audience by appropriate expressions and gestures.

Soheyla Najm believes that the narration in Iranian dramatic art, according to its theme and performance methods, can be divided into three types: the narration of *Shahnameh*, narration of stories and historical myths, and narration of religious events.<sup>22</sup>

In fact, before the advent of Islam, dramatic musical storytelling in Iran was a combination of dance and music. Dancing, as an important part of Iranian rituals was a dramatic form for narrating various stories in different parts of Iran.<sup>23</sup> Bahram Beizai notes that «among the remaining limited resources, the first evidence is a picture of a woman dancer and a musical instrument on a vase from the Sassanid period (224-651 CE)».<sup>24</sup>

#### *Street performances, outdoor performances*

The Snake charming, tricks and magic, and the like are subtypes of Iranian street performances. This quasi-theatrical entertainment was called *Ma'rekeh* (show). This term includes some forms of drama which itinerant entertainers performed

<sup>21</sup> Rubin Pakbaz, *Dā'era-t-ol-ma'āref-e honar* [Encyclopedia of Art], Farhange Moaser, Tehran 1999, pp. 586-588.

<sup>22</sup> Soheyla Najm, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup> Many Islamic rulings relating to the performing arts are gender based. There is no clear position in Islam regarding music. Certain schools of Sunnis as well as some Shiites hold that music is forbidden with the sole exception being that women can play the Daf, a traditional one-sided drum, at celebrations and festivals. However, some Islamic groups and denominations deem music permissible including many Sufi orders who use music as part of their worship. Islam does allow singing without musical accompaniment within prescribed circumstance namely that the performer be of the same gender as the audience. Others hold that music is permitted in Islam provided that the lyrics are not obscene or vulgar. Gender-based rulings are also evident in Islam's position on dance. Dance is permissible for women within a female only environment and is often performed at celebrations. Dancing is prohibited for men. Again, some Sufi orders are the exception to this rule. They include the whirling dervishes who use dance as a means of worship. Whilst theater is permitted by Islam, Islam does not allow for any performances to depict Allah, the Prophet Muhammad, his companions, the angels or matters detailed in the religion that is unseen. See for example, Peter Chelkowski, *Islam in modern drama and theater*, «Brill», 23, n. 24 (1984), <<http://www.jstor.org/stable/1570662>> (accessed 22/07/2014).

<sup>24</sup> Bahram Beizai, *Op. cit.*, p. 44.

publicly. A showman had to be a wonderful storyteller, acrobat, magician and musician. Gypsies<sup>25</sup> had important roles in the rise of this drama form in Iran, especially during the pre-Islamic era. Their life style and their dramatic techniques all over the world were summarized in dancing, acting, singing, bull fighting, roping, fortune telling, magic and charms casting spells. They were scattered in many places of Asia and Europe but significant numbers of them were inhabitants of Iran and Eastern Europe. The gypsies were survivors of emigrants who came to the Iranian Plateau<sup>26</sup> during 420-438 CE.<sup>27</sup>

The traditions of these itinerant people were one of the most important sources of Iranian dramatic forms. Gypsies, through ongoing migrations and special life conditions, encountered cultures of different Iranian ethnic groups. For a long time, they transferred among those groups some forms of drama as well as some of their artistic features and techniques. Jahangir Nasri classified the effects of gypsies on Iranian drama as follows: «saving some forms of drama from oblivion, preserving some ancient local plays, maintaining and transferring many melodies and dances, aesthetic impacts and adding ethnic features on dances and musical melodies».<sup>28</sup>

### *Puppetry*

Puppetry is considered one of the oldest types of drama in the world, particularly in the East. In Iran, glove and string puppets were more popular than shadow puppetry.

In Iran, it is an old form of drama. Historians trace it back in 224 to 651 CE and arrival of Indians in Iran. There are many references in historical books about this type of drama in Iran, especially after the fourth century and advent of Islam. These performances flourished from 1501 to 1736 and different types of puppetry shows became prevalent in various parts of Iran. Some examples of puppetry shows are *Sayeh bazi* [shadow puppetry], *kheyneh shab bazi* [Punch and Judy show], *Shah Salim* [King Salim], *Haji Mobarak* [Mr Mobarak], *Pahlevan kachal* [The Bald Paladin], *jiji vi ji* [non-words],

<sup>25</sup> I used this English term for groups with a traditionally itinerant lifestyle. Gypsies who immigrated to Iran included Romani people, Banjara, Dom people (from South Asian), Sri Lankan Gypsy people, Domba (from India), Lyuli (from Central Asia), Lom (from Turkey and Armenia).

<sup>26</sup> It is a geological formation in Western Asia and Central Asia. It is the part of the Eurasian Plate wedged between the Arabian and Indian plates, situated between the Zagros Mountains to the west, the Caspian Sea to the north, the Hormuz Strait and the Persian Gulf to the south and the Indus River to the east in Pakistan.

<sup>27</sup> Jacob Eduard Polak, *Safarnāme-ye pulāk "irān va irāniān"* [Itinerary of Polak "Iran and Iranian"], translated by Kave Jahandari, Kharazmi, Tehran 1989, pp. 172-175.

<sup>28</sup> Jahangir Nasri Ashrafi, *Namāyesh musiqi dar irān* [Performance and Music in Iran], Arvan Publishing, Tehran 2004, p. 48.

*Hassan Kachal* [Bald Hassan], *Pahlavan Panbeh* [Brave Guy], *Siahe Rastgo* [Honest Black].<sup>29</sup>

Puppetry performances reached their climax in the Qajar era from 1785 to 1925. A person named Kaka Muhammad brought some puppets from China and developed this drama form. Music bands were considered as a main part of the puppetry shows in Iran which usually consisted of a *Tombak* and *Kamancheh*.<sup>30</sup>

In the Pahlavi era (1925-1979), this traditional dramatic art was neglected because of the advent of new and modern forms of visual media which quickly became prevalent and pervasive.

*Kheymeh shab bazi*, also known as *Pardeh bazi* (Curtain play) or *lo'bat bazi* (Marionette play), is an Iranian traditional puppet theater which has continued to the present. *Kheymeh* means tent; *Shab* is night, the time when a show is normally performed and *Bazi* means to play. Therefore, a literal translation is the evening performance in a puppet booth: «A string puppet tradition, the form has been called by this name since the seventeenth century. But it relates to older puppetry that may have developed under international influences with possible Indian and Mongolian impacts». <sup>31</sup> They probably brought some costumes of public performances as shadow puppet shows to Iran.

*Kheymeh shab bazi*, has been a part of Persian culture for a long time, being performed from 1501 BCE to the present. The earliest references tell us briefly about the actual content but they show the philosophical importance of puppetry in Iran. The methods of performance, the characters, and the techniques made it unique in comparison to the other types of puppetry which have persisted for ages.

About the modern *Kheymeh shab bazi*, Qaribpour mentions that «the traditional *Kheymeh shab bazi* was performed in a public place and for audiences that were primarily, if not exclusively, lower-class men. But when academic puppetry and cultural revival approach merged since 1970, *Kheymeh shab bazi* is often performed in theater halls for mixed-gender audiences including academics and intellectuals». <sup>32</sup>

### *Traditional farcical plays*

These quasi-entertaining theatrical activities were commonly performed in ancient

<sup>29</sup> Bahram Beizai, *Op. cit.*, pp. 84-90.

<sup>30</sup> Tombak is the principal percussion instrument of Persian music, Kamancheh is from Byzantine lyra and European violin family.

<sup>31</sup> William Floor, *The History of Theater in Iran*, Image Publishers, Washington DC 2005, p. 70.

<sup>32</sup> Behzad Gharibpour, *Vorud be donyā-ye 'arusak va namāyesh-e 'arusaki* [Entering the World of Marionettes and Puppet Plays], Intellectual Promotion Center for Children and Adolescents, Tehran 1990, p.22.

Iran in the forms of dance, mime and music which were performed by buffoons, clowns and gypsies during the ceremonies and in public places such as bazaar and public squares. They sometimes accompanied the king on the trips and during wars to entertain the soldiers and the commanders. Actually, the continuation of these performances has led to the creation of comedy drama. Because of their sense of humor, lack of religious affiliation and traditional commitment, Iranian gypsies could safely express political and social discontent and also to break the taboos. They performed narrative dances as well as humorous plays in many celebrations and they never reprimanded for their work.

Furthermore, these performances led to the development of one of the main Iranian traditional improvisatory theater, *Ru Howzi* or *Takhte Howzi*<sup>33</sup> (burlesque) in the Islamic period. This social satire theater was performed in the yard of a house on a *Howz* (small pool) which was covered by wood boards. This form had some typical and central character types who are famous with names such as *Kachalak*, *Baghal* (grocer), *Siah* (Black/ the clown). Among them, *Siah-Bazi* was more well-known because of the popularity of the character of *Siah*, who is the weakest character but the winner in the theatrical context. The actors had to adopt the female roles in performance because it was culturally intolerable to have women on the real stage. Periodically, however, the women came on the stage and this socio-political theater elaborated.<sup>34</sup>

Actually, *Ru Howzi* is a representative of Iranian culture and the characters are shaped according to the structure of society, but an exaggerated ironical exemplar of social and political Iranian life.

We could analogize improvisational comic *Ru Howzi* or *Takhte Howzi* to the *commedia dell'arte* because of the existence of typical and central characters, the using of a simple plot line, there is no written script, and applying music and dance in performance.

### *Passion play, Ta'ziyeh*

This Islamic religious epic drama known as the passion play is often associated exclusively with Western, and specifically, Christian theatrical tradition. *Ta'ziyeh* drama is a theatrical modality specific to the religious orientation of the Iranian people. These are passion plays dealing with the martyrdom of Hussain.

<sup>33</sup> *Siah-Bazi* and *Ru Howzi* both have a blackface clown character, involve lewd jokes, but *Ru Howzi* is a satire social theater that mocks domestic life and was often performed at private Iranian residences on a stage over a pool of water that is often found in home courtyards. *Siah-Bazi* is performed in more public places like theaters or coffee houses because their main aim was to criticize political subject matter.

<sup>34</sup> Farhad Nazerzadeh Kermani, *Op. cit.*, pp.47-48.

In the definition of *Ta'ziyeh*, Chelkowski noted that one of the most highly developed and powerful examples of Iranian drama is *Ta'ziyeh*: the passion play of the Shiite Muslims performed in Iran which recounts the tragedy of Hussain. It is the only serious drama ever developed in the Islamic world, except for contemporary theater. The *Ta'ziyeh* was born in the middle of the eighteenth century (although many scholars believe it occurred as early as the end of the seventeenth century). Like Western passion plays, *Ta'ziyeh* dramas were originally performed outdoors at crossroads and other public places where large audiences could gather; then, performances took place in the courtyards of inns and private houses, but eventually a unique structure called *Takiyeh* or *Hussainiyeh* was constructed by individual towns for the staging of the plays.<sup>35</sup>

Ehsan Yarshater discussed about the three ancient rituals which are the origin of *Ta'ziyeh*:

There are many valid pieces of evidence which confirm *Ta'ziyeh* came from the changing of three ancient rituals. First of all, the description of Muharram rituals has been driven from the ancient annual mourning processions in honor of Tammuz, a god of agriculture and flocks who personifies the creative powers of spring. Second, it most probably goes back to Eastern Iran in pre-Islamic times, where we should look for the basis of a tradition which provided a ready mold for the development of the *Ta'ziyeh*. That mold is the life and death story of the beloved and gallant prince Siavash. He had a foreboding of his fate, passion and cruel death like Hussain. Further parallels to *Ta'ziyeh* could be found in the Middle Persian epic called *Yadegare Zarir* which had been performed for centuries by bards and minstrels to describe another young martyrdom.<sup>36</sup>

The massacre of Hussain and his followers took place on the tenth of Muharram. But in *Ta'ziyeh*, the battle is divided into many different episodes and performed on separate days. The only fixed day and play in the Muharram repertory is the martyrdom of Hussain on the tenth day (*Ashura*), while other episodes can be performed in varying sequences. This is followed by a daily progression of plays, each devoted to the martyrdom of various members of Hussain's family or his companions. The dramatization of the death of Hussain gives the performers and audiences an opportunity to show their own sorrows and desires as an expression of their faith within an archetypal setting. In the other interpretation, the emotional reaction of audiences is quite similar to the acquisition of compassion and Catharsis after watching the tragedies.

Fabulously elegant stage attire was common at the Royal Theater during the reign of Nasser al-Din Shah (1848-1896). There was no attempt to make the actors'

<sup>35</sup> Peter Chelkowski, *Time Out of Memory: Ta'ziyeh*, «TDR», 49, n. 4, (winter 2005), p. 17.

<sup>36</sup> Ehsan Yarshater, *Development of Persian Drama in the context of cultural confrontation in Iran, continuity and variety*, New York University Press, New York 1971, p. 88.



garments historically accurate. Costumes are also meant to be representational. The main goal of costume design was to help the spectators identify a character and his nature by his clothing. There is a clear-cut division between the protagonists and antagonists in the *Ta'ziyeh*. The protagonists sing their parts while the antagonists recite their own. Further accentuation of this division is given by the color of their costumes. Color symbolism further helps the audience to recognize different dramatic characters and situations. When a white cloth is put on a protagonist's shoulders or he dons a white shirt, it is understood that white symbolizes a shroud and he will soon sacrifice his life and be killed. In general, the acting technique, mimicry and gestures of the opponents are more pronounced than those of the protagonists. Men play female roles, and young boys play the roles of girls. In the past, and especially from the second half of the nineteenth century onwards, actors of *Ta'ziyeh* were chosen according to their physical suitability for specific roles. Decor and props in *Ta'ziyeh* are totally symbolic. There is a marked difference between the starkness of the stage decor and the richness of the theater decoration. Symbolic props serve as decor: a basin of water, for example, represents the Euphrates<sup>37</sup> River; a branch of a tree stands for a palm grove. The empty stage represents the desolate plain of Karbala. Since *Ta'ziyeh* is musical drama, vocal and instrumental performance is important. Singers are accompanied by a variety of drums, trumpets, flutes, and cymbals.<sup>38</sup>

#### *Western style theater*

The arrival of Western style theater was a part of the modernization process in Iran. It was introduced to the society by the intellectuals' activities and reformers attempts, which exerted a lot of positive consequences, during the period from 1848 to 1896. Furthermore, propagation of modernism and democratic ideas, increasing the number of literates and newspapers, traveling abroad made Iranian intellectuals aware of the significant role of theater in the process of social changes.<sup>39</sup>

A glance at the Pavlovich report about Iranian theater indicates that Iranians acquaintance with Western theater lasted for a century and took place in several ages. Initially, a bloody campaign in Georgia, which was done by Agha Muhammad Khan Qajar in 1796, caused a bloody theatrical link among Tehran and Tbilisi. Afterward, sending five educated Iranian students to the United Kingdom in 1815

<sup>37</sup> The longest and one of the most historically important rivers of Western Asia. One of the cities near this river in Iraq is Karbala which is the location of Hussain and his family slaughter. Hence, this river is a holy symbol among Muslims.

<sup>38</sup> Peter Brook, *Learning on the Moment: A Conversation with Peter Brook*, »Parabola«, n. 4, (May 1979), p. 52.

<sup>39</sup> Jamshid Malekpour, *Namāyesh dar irān* [Drama in Iran], Toos Publishing, Tehran 2007, p. 27.



led to the familiarity with British theater. Dispatching the first Iranian representatives to the court of Russia in 1828 caused visiting the theater in St. Petersburg. Establishing the *Dar-al-Fonun* School<sup>40</sup> and translation movement in around 1851 speeded up the entrance of European dramatic literature to Iran. In addition, these changes also provided the base of the Persian Constitutional Revolution.<sup>41</sup>

After these fundamental changes, the first specific group of music and drama whose name was *Okhovat* (Fraternity) was formed and most of their works were critical pantomimes against the harsh and autocratic government. In 1909, *Farhang* (culture) Company emerged and its main ambition was to establish modern schools. Actually, they started to use theater as a cultural and a money-making activity to achieve their goal. In 1911, National Theater Group was founded and they believed theater activities can cause to social and political changes; their six-year record is full of critical comedies and tragedies. The first performance of the National Theater Group was Gogol's *the government inspector*; then followed, some dramas by Beaumarchais and Molière.<sup>42</sup>

Also, there were other scattered groups such as the Armenians with the Caucasus and Iran who had a significant influence on Iranian theater, as well as groups of the Ottoman Turks, and the Zoroastrians theater group that were active in 1910. In 1911 a group of social-democrat women performed several famous plays whereas many women were prohibited even from watching the performances.<sup>43</sup>

Concurrent with these activities, various groups were still performing traditional forms of theater in public places and *Ta'ziyeh* became well-known as an independent theatrical form.<sup>44</sup>

About the authors who followed the process of modernization Malekpour writes that

foreign writers, such as Aziz Haji Begof from Azerbaijan, were so influential. He was the founder of opera in Iran because he converted Persian ancient literature into the opera and musical comedies between the years 1907 and 1937. Also, from 1920, authors such as Mirza Fathali Khan Akhundzadeh, Mirza Jalil Muhammad Qulizadeh, and others continued writing social realism drama. In 1922, Mirza Habib Esfahani, Ali Muhammad

<sup>40</sup> The first modern university and modern institution of higher learning in Persia, established in 1851.

<sup>41</sup> The Persian Constitutional Revolution took place between 1905 and 1907. The revolution led to the establishment of a parliament in Persia, opened the way for cataclysmic change in Persia, heralding the modern era and it saw a period of unprecedented debate in a burgeoning press.

<sup>42</sup> Mark Pavlovich, *Engelāb-e mašrute dar irān* [Constitutional Revolution in Iran], translated by Mehrdad Hoshyar, Habibi, Tehran 1987, p. 58-68.

<sup>43</sup> I refer the reader to number 23. In addition, I should emphasize that some Muslim extremist clergies had stated that even watching a performance is not permissible, so this group of women were innovators and pioneers.

<sup>44</sup> Jamshid Malekpour, *Op. cit.*, pp. 48-50.

Khan Oveisi contributed to the creation of the Iranian classic verse dramas which was rooted in Western musical comedies.<sup>45</sup>

The Constitutional Revolution in Iran was a milestone for many changes in different fields, specifically in literature and drama. One of the most important events during this period was the publishing of a specific theatrical journal, because intellectuals endeavored to popularize the theater as a means to reflect the social and cultural discontent.

The advent of a four-page journal which called *Tiart* (Theater), on the fifth day of May 1908, was not only an innovation, but it also demonstrated the intelligence of its inventor, Mirza Reza Naini. He introduced great Western writers such as Shakespeare and Molière and then started to write the first reviews of staged plays; although those reviews were not about theatrical performances, but rather they were an impressionistic criticism related to the plot of dramas, they helped to popularize the theater.<sup>46</sup> Furthermore, these social changes had some direct influence on literature and writing style as Arianpoor says

During the establishment of the Iranian Constitutional Revolution (1905 to 1907) theater became a second priority of Iranian intellectuals after journalism. Iranian authors began to adapt two main sources. First source was the events that occurred during the Constitutional revolution, and the second one was the foreign comedies and plays by Molière, Alexander Dumas, Friedrich Schiller, Eugène Labiche and other well-known foreign writers. The result was shaping of particular style of writing through new word choices and sentence formations.<sup>47</sup>

To sum up, although what made the base of contemporary Iranian theater have some roots in the cultural activity in ancient times, the mainstream started by innovative changes in the society after the Constitutional Revolution.

The theater of Iran from the ancient era until the present had four turning points: The Arabs invasion and the advent of Islam, the Constitutional Revolution, the Islamic Revolution and the eight-year war.<sup>48</sup> Actually, what has been presented in this paper is not a scrutiny of the contemporary theater after the Constitutional Revolution, the Islamic Revolution, and the Iran-Iraq war that need elaborate technical discussion in future.

Theater in Iran had, and has, progress and regress under direct influence of social

<sup>45</sup> Ivi, pp. 206-210.

<sup>46</sup> Ivi, p. 248.

<sup>47</sup> Yahya Arianpoor, *Az šaba tā nimā* [From Saba to Nima], Zavvar, Tehran 1979, p. 13.

<sup>48</sup> The Iran-Iraq War, also known as the First Persian Gulf War, was an armed conflict between the Islamic Republic of Iran and the Ba'athist Republic of Iraq lasting from September 1980 to August 1988, making it the twentieth century's longest conventional war.

circumstances. It is like a ball on sea waves which has not reached a shore yet and it rises and falls irregularly and unpredictably. Today Iranian theater is living along with censorships and strong social fluctuations. Nevertheless, academics and intellectuals in fields such as theater, dramatic literature, acting, directing, etc. have achieved considerable success, and the traditional theater is being rediscovered. Playwrights are using deep past and dynamic present to create traditional-modern Iranian theater. However, the theater in Iran actually still needs more private and governmental support in order to activate its potentials and provide the satisfactory conditions required by a higher standard.

# Disseminating Bene in the Anglosphere

## A Translation Project

*Giulia Vittori and Francesco Chillemi*

*There's a starman waiting in the sky  
He'd like to come and meet us  
But he thinks he'd blow our minds.  
(David Bowie)*

*Occhio zombie, ché stasera vi spacco il cervello!*  
(«Watch out, zombies, 'cause tonight I'll blow your minds!»)  
(Carmelo Bene)

### *Loving the Alien: Carmelo Bene and the Beyond of Disciplinary Boundaries*

A vibrant iconoclast of the Italian avant-garde in the postwar era, actor, director, dramaturg, and writer Carmelo Bene (1937-2002) played a major role in the transformation of contemporary Western aesthetics of theatre by reshaping the concept and practice of performance.

Bene's thought-provoking experimental works garnered critical *acclaim* and popular success in Italy and France. For this reason, it is not surprising that Bene's multifaceted oeuvre has attracted scholarly attention not only in his native country, but also in France. Bene has also raised academic interest in other European and non-European countries, including the Anglosphere: some reviews of his works have appeared, for example, in American and British scholarly journals and books. Nevertheless, he remains widely unknown and scarcely studied in the English speaking academia, mainly due to the lack of English translations of his *opus*. We therefore argue for the urgency of promoting Bene by providing the first translation of his works into English. While our translation undertaking (which is currently under development) sits within a larger project of divulgation of his oeuvre, in this article we introduce our first translation plan, with the intention of making Bene's most iconic theatrical works available to a larger international audience.

To this end, we intend to follow the example of scholar Jean-Paul Manganaro, whose rigorous textual analysis and meticulous translation made Bene's collected works accessible to French audiences. Similarly, our complete project consists of

a critical edition which includes the translation of his writings and the subtitling of his recorded performances, supported with academic essays and annotations.<sup>1</sup> We embarked upon such an endeavor because we are confident in the relevance of Bene's accomplishments to contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art. We lament that such an important facet in the study of the performing arts has been overlooked for too long, and believe that it is time for this gap to be filled. Furthermore, we believe that our project perfectly aligns with the increased importance of fostering interdisciplinary research in the Humanities. Indeed, Bene's *opus* is interdisciplinary in nature, spanning from theatre to the fine arts, from philosophy to literature, from film to music—always revising and altering their respective forms and canons. Moreover, his work expanded across not only media but also genres, cultures, and ages. Such a rich body of work has the potential to nurture innovative conversations among scholars, artists, and experts from a variety of fields, including performance and theatre studies, film semiotics, visual culture, literary theory, and continental philosophy.

### *Aesthetic and Praxis*

Bene is a unique figure in the history of experimental theatre. He explores and questions the ultimate boundaries of Western dramatic and literary tradition. Moreover, his aesthetic widely addresses Western thought by dealing with notable theoreticians, theologians, and philosophers: from Master Eckhart to Saint John of the Cross, Schopenhauer to Stirner, Nietzsche to Freud, Lacan to Foucault, and from Heidegger to Derrida.

Hosted to show his work in England, Belgium, Germany, the former Yugoslavia, the U.S., and Russia, Bene found in France a favorite interlocutor. Here, he established deep conversations with post-structuralist philosopher Deleuze and writer Klossowski. He was also praised by internationally-celebrated artists such as Dalí and De Chirico, popular film director Fellini, and influential Italian writer, poet, and film director Pasolini, to name but a few. Within the Italian cultural context, Bene both gained appreciation and provoked scorn among intellectuals and critics. With provocative tones and attitudes, Bene would encourage his spectators to reject the conformist trend of political correctness as well as the assumptions of Western aesthetic canon. To acquire a better understanding of Bene's ironic yet speculative attitude, it is useful to quote a few of his caustic remarks.

These claims reveal a profound knowledge of Western-European culture, the metaphysical principles of its philosophy, its capitalistic tendencies, democratic values, and weaknesses. In his autobiography, *Vita di Carmelo Bene*, 1998, he

<sup>1</sup> Bene's major films –*Salomè*, *Un Amleto di meno (One Hamlet Less)*, *Don Giovanni*, *Nostra Signora dei Turchi (Our Lady of the Turks)*, *Capricci (Caprices)*, *Hermitage*– are already subtitled in English.

recounts to Giancarlo Dotto, his interviewer: «Rather than being born, I was aborted to life» (7).<sup>2</sup> Bene's conception of existence conveys the ideas of the *misfatto* (the «misdeed,» a wrongdoing), the instinctual will for survival beyond this “unwanted” coming-to-life, and the consequential humanistic consolation to such a misdeed. Bene was invited as the sole guest of a very popular Italian late-night talk show, «The Maurizio Costanzo Show», in October 23, 1995. As the host tried to begin the conversation by allowing his guest the «freedom to speak» about the new publication of his complete works, Bene replied with the following digression:<sup>3</sup>

Uhm, la libertà no, la detesto. [...] Finiamola con la libertà... con la libertà di stampa... Quando la stampa si deciderà a privarsi della libertà di stampa, sarà fatta; l'informazione cioè, basta con l'informazione. Non facciamo stasera dell'informazione: disinformiamo... se ci riuscite, a casa... non solo qui. Basta anche con la cultura, intesa come colonizzazione. («Uno contro tutti»)  
(«Um, freedom no, I detest it. [...] Let's get rid of freedom... [and] the freedom of press. If the press decided to renounce the freedom of press, it would be done. That is to say: enough with information. Let's not inform tonight: let's misinform instead! Not only here... but at home too, if you can do so. Enough with culture too, understood as colonization».)

Bene here argues against the democratic conception of civilization, which would silently perpetrate the violent act of (super)imposing a culture. On the contrary, he advances that each individual should gain her own vision of culture, his own path of study and experience.

During the same year, invited as a guest to another talk show, «Il Laureato» («The Graduate»), Bene addresses the spectators, mostly composed of university students. By referring to the etymons of *studere* (desire) and *schola* (rest, ease), he defends the value of studying against its institutionalization:

Lo studente [...] si configura come colui che desidera. Niente di meno: desiderare! E allora: vedete che scuola e studiare (e lo studio) sono due... è un'antitesi! Cioè non possono convivere. [...] Non si può andare laddove si insegna, per apprendere. Per apprendere, bisogna disapprendere quanto s'apprende e poi si fa doppia fatica, quindi sono ore buttate via; quindi non bisogna invocare lo stato: lo stato deve smettere di governare! Lo stato detta sempre dei codici... Se no si finisce nella rappresentazione. E ogni rappresentazione è sempre e comunque, ahinoi, rappresentazione di stato. Non so se sia chiara l'antitesi tra studio e scuola. Si studia desiderando, questo è lo studio. La scuola invece è la palestra dell'ozio; per gli scioperati, per chi ha tempo da perdere. Salvatevi finché siete in tempo! («Il Laureato»)

<sup>2</sup> Translation is our own, unless otherwise indicated.

<sup>3</sup> A collection of Bene's writings appeared in Carmelo Bene, *Opere. Con l'autografia d'un ritratto* (*Works: With a Portrait Autography*) in 1995.

(«A student is the one who desires. Nothing less: to desire! So, you see that school and studying are two... it's an antithesis! That is, they cannot coexist. [...] In order to learn, one should not attend an institution, where pupils are taught. This way, one should unlearn what she learnt, struggling twice and wasting her time; indeed, we should not get the state involved in this matter: the state should desist from governing! The state always imposes its codes... Otherwise we end up with representation. And any representation is inevitably a representation of the state, alas. Did I make clear the antithesis between studying and school [as institutionalized education; *authors' note*]? Studying implies desiring. On the contrary, school is a training ground for idleness; it targets sloths and slackers. Save yourselves while there is still time!»).

These statements express Bene's dismissal of the system of power on which Western civilization is grounded; at the same time, these assertions call for an alternative to it.<sup>4</sup> Driven by such an anti-humanistic slant, his artistic research aims to "de-think" Western thought and neutralize the forms of power it generates.

In point of fact, this anti-humanistic perspective characterizes Bene's works, which typically attack the canonical conception of artwork as a form of representation. Following Deleuze, Guattari, and Foucault's analyses of representation as the most effective tool to exercise social control, Bene is well aware of how his own anti-representational operation on performance serves as a critique of power. For example, his theatre acts towards the dismantlement of the traditional elements which define performance as a representation of power (from the character's identity to casting rules; from the playwright's authority to the spectators' subjection to image lyricism).

It is important to clarify that Bene's intent of surpassing tradition does not mean rejecting it in an avant-garde fashion; rather, according to him, tradition is to be mined from within. Nor does his theatre question canons by embodying an intellectual criticism of them (as in Brecht's theatre), for such a solution would still be grounded in the metaphysical discourse that Benean works are aimed to abolish. His theatre stages radically modified versions of drama and literature classics (such as Shakespeare and Marlowe, Collodi and Huysmans, Masoch and Sade), whose original meaning is unfailingly contradicted and eventually eradicated through omissions, amendments, and insertions of other works. His unrepresentable theatre *performatively* subverts the *mise en scène*.

As a result, his performances display the double articulation of language as a logically determined content (the *said*) and an unconceivable dimension (the *saying*, the inexpressible event of language). In this regard, drawing on Lacan, Bene claims that his theatre demystifies the misunderstanding originated by the metaphysical discourse. The speaker is not the subject *of* the discourse; rather, she is subject

<sup>4</sup> See respectively «Maurizio Costanzo Show» and «Il Laureato.»

to the signifying system: the signified is determined by the play of difference the signifiers generate, and not by the subject – which is spoken by language. Thus, Bene concludes, meaning is an illusion, an obstacle to overcome: «il significato è un sasso in bocca al significante» («the signified is a stone in the signifier's mouth.») *Quattro momenti su tutto il nulla – I: Il linguaggio*, 2001).

Accordingly, through the systematic violation of common stylistic features of meaningful communication, Bene's works end up disproving the coherence of the semiotic system and causing the narrative structure to collapse. As a result, the audience can only go with the flow of signifiers, lapsing into a primeval ecstatic experience.

### *Career*

The Benean aesthetic of the unrepresentable goes beyond theatre, finding applications to literature, film, and music as well. As a matter of fact, eclecticism marks Bene's production from the very beginning, spanning from the dramatic repertoire to Happenings, and from poetry to novels.<sup>5</sup> In the '60s, Bene gained the admiration and friendship of great Italian intellectuals and militant critics such as Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante, Alberto Moravia, Andrea Penna, Ennio Flaiano, Angelo Maria Ripellino, and Alberto Arbasino, who often praised his works in their critical reviews. An extremely prolific polymath, Bene began his career in Rome, playing the titular role in Camus' *Caligula* in 1959, and then restaging it as the director (and main performer) in Genoa, in 1961. Revered as an *enfant prodige*, he subsequently opened a theatre space, called *Teatro Laboratorio* (the first of a series) in Trastevere, Rome. He pursued a reinvention of theatre language – some years ahead of the widening of experimentation that the advent of the *Cantine Romane* and the *Scuola Romana* later promoted, and just before the Living Theatre's pioneering Happenings took place in Rome. Interestingly enough, Bene befriended the exponents of the Living Theatre, when the company used to work and reside in Rome. He observed that, albeit with very different aesthetic and means, the Living

<sup>5</sup> His first theatre productions (1961-1967) comprise works as diverse as *Pinocchio*, two versions of *Amleto (Hamlet)*, one from Shakespeare and one from Laforgue, *Dr. Jekyll*, and a series of Happenings (i.e., *Cristo '63*), *Edoardo II (Edward II)*, *Majakovskij*, *Ubu Roi*, *Il Rosa e il Nero (The Rose and the Black)*, from Matthew Gregory Lewis' *The Monk*, which one night was seen by Theodor Adorno as the only spectator), and *Faust*. He produced performances and readings based on texts by a number of poets. Besides Majakovski (revisited in *Spettacolo-Concerto Majakovskij*, where the futurist Russian poet was read alongside Esenin, Blok, and Pasternak) and Dante, Bene performs poems by Campana (*Canti orfici*) and Manzoni (*Adelchi*). With *Penthesilea la macchina attoriale – Attorialità della macchina (Penthesilea the Actorial Machine – Actoriality of the Machine)*, he draws a performance from works by Homer, Statius, and Kleist. Later, between the late '80s and the late '90s, he would come back to Dante, Campana, and Manzoni, and work on D'Annunzio's drama and Leopardi's poems.



and his theatre had the same goal: namely, the eradication of representation through performative events. «They would come in mass to my performances and I would go to see theirs. Although we were to the antipodes, we shared a common taking the scene apart» (*Vita di Carmelo Bene* 182).

After two years spent writing novels (1966-1968), such as *Nostra Signora dei Turchi* (*Our Lady of the Turks*) and *Credito Italiano* (*Italian Credit*), Bene abandoned theatre to dedicate the next four years to experimental cinema, which earned him critical acclaim (1968-1972). *Nostra Signora dei Turchi* (1968) was awarded the Special Jury Prize at the Venice International Film Festival and was also appreciated abroad by the American Avant-Garde Film and the French Nouvelle Vague.<sup>6</sup> An iconoclastic film set in Apulia, Southern Italy, *Nostra Signora dei Turchi* is a parodist representation of cinema, which attacks cinematic techniques as well as the cult of images. Such an aesthetic also marks two subsequent films, *Don Giovanni* (1970) and *Salomè* (1972), which Deleuze will later regard as exemplar cases of *crystal-image*.<sup>7</sup>

In the mid '70s, Bene went back to theatre. He began to experiment with new phonic devices in live performance (e.g., the use of playback). Such works as *Romeo e Giulietta* (*Romeo and Juliet*) and *S.A.D.E. Spettacolo in due aberrazioni* (*S.A.D.E. Show in Two Aberrations*)<sup>8</sup> were enthusiastically welcomed by the French audience. These works along with *Riccardo III* (*Richard III*) got the favor of the French intelligentsia as well. For instance, Bene had the chance to meet Foucault and Lacan, who, after seeing Bene's *Romeo and Juliet*, allegedly exclaimed: «Je veux relire tout Shakespeare!» («I want to read Shakespeare's oeuvre again!») *Vita di Carmelo Bene* 325). During that time, Bene also built long-lasting friendships and collaborations with Manganaro, Deleuze, and Klossowski.<sup>9</sup>

In the second part of his career, Bene devoted himself to combining the disciplines of theatre and music by deepening his study of the musical phrasing and the actor's use of the voice. In 1979, invited by conductor Francesco Siciliani to stage Schumann's *Manfred*, he conceived the symphonic poem as an *oratorio*. He staged a minimalistic version (without set design and costumes), which was intended to emphasize Byron's verses and Schumann's music. Bene only set the orchestra

<sup>6</sup> Barney Rosset bought Bene's films *Capricci* and *Nostra Signora dei Turchi*. Donyale Luna, who valued his films, offered to work for his *Salomè*. Calling Bene on the phone, he recalls her saying: «I am Donyale Luna. I am not asking you to play Salomè. I am Salomè» (308). She died shortly after the shooting sessions.

<sup>7</sup> See Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (190-191).

<sup>8</sup> In the '70s, Bene also produces a third version of *Hamlet*, a first *Othello*, and a first *Macbeth* (1983).

<sup>9</sup> See Deleuze's essay «One Manifesto Less,» and Bene's reply to it: «Ebbene sì, Gilles Deleuze!» (Well, Yes, Gilles Deleuze!) in *Sovrapposizioni* (*Superpositions*). See also *Il teatro senza spettacolo* (*Theatre without Spectacle*).

and two actors (Bene himself and actress Lydia Mancinelli) reciting the libretto; they used a style which Bene called *voce orchestra*, «orchestra voice,» which was dramatically implemented through phonic technology. After this experience, Bene intensified his collaboration with contemporary musicians, such as Bruno Maderna (with *Hyperion*) and Salvatore Sciarrino (who composed the music for the *Lectura Dantis*).<sup>10</sup> In the '80s, Bene's theatre experimentation increasingly involved voice, sound, and powerful phonic technologies.<sup>11</sup>

Such a study on the actor's voice and its implementation through technology helped Bene to conceive of poetry as a tool to explore the *poetry of voice* (rather than the voice of poetry). While with a sophisticated vocal technique Bene was able to emphasize the rhythm and sound of the verses above their semantic meaning, he also added technological effects (not only playback, but also repetition and reverberation) to complicate the Saussurian relation between signifier and signified in a Lacanian perspective. Indeed, strengthening the first over the second characterizes his vision of language throughout his entire career. Such experimentation slowly took Bene towards what he called the *phonè*, an aesthetic horizon according to which the performance focuses on the use of voice and sound, drastically reducing the relevance of other theatrical elements (e.g., set and costumes). His research on the *phonè* reached its *acme* in works such as *Hamlet Suite* (1994) –which transforms *Hamlet* into a concert for «orchestra voice» and orchestra– and *Macbeth-Horror Suite*, which combines Shakespeare and Giuseppe Verdi's *Macbeth* (1996).<sup>12</sup>

Before this late phase, it is worth mentioning that Bene was appointed artistic director of the Venice Biennale's International Theatre Festival (1989-1992). However, he resigned in 1990, lamenting that the administration granted only a minor part of the funds initially announced. He left behind the ambitious plan of a Biennale as an international laboratory for artists and scholars. Ann-Laure Poulain, with her group Beaux Quartiers, had begun to write the soundtrack of Marlowe's *Tamburlaine the Great*, at the Italian pavilion; a group of scholars including Pierre Klossowski, Camille Dumoulié, Jean-Paul Manganaro, Umberto Artioli, and Edoardo Fadini, had started working at the Belgium pavilion for a few months on the theme: «La ricerca impossibile. Il teatro senza spettacolo» («The Impossible Research: Theatre Without Spectacle»)<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> He also realized Beethoven's *Egmont* and collaborated with Riccardo Muti.

<sup>11</sup> Of these years, most memorable are his above-mentioned *Lectura Dantis* (1981), in memory of the terrorist attacks perpetrated in Bologna, at the train station; his *Hommelette for Hamlet* (1988), where he treats *Hamlet* as an operetta; another version of *Othello* (1986); *Cena delle beffe* (*Dinner of Pranks*); and *Lorenzaccio* (1986), both a performance and a philosophical pamphlet where he brings to an apex his aspiration to create philosophical theatre.

<sup>12</sup> In the '90s, he also proposes a third version of *Pinocchio*, ovvero *lo spettacolo della provvidenza* (*Pinocchio, or the Spectacle of the Providence*).

<sup>13</sup> The first biennium was conceived around the figure of *Tamburlaine the Great* as a symbol of the

From 1990 to 1994, Bene retired from public events due to serious health issues (with two exceptions: he performed *Adelchi* and *Majakovskij* in Moscow in 1990 at the invitation of the minister of culture Valerj Shadrin). Subsequently, Bene performed quite rarely. Instead, he appeared in a few press conferences and talk shows. Nonetheless, he was able to record new readings of poems. In addition, he attempted to set up an association (*L'Immemoriale di Carmelo Bene*) aimed at promoting scholarly study of his work and furthering research in theatre studies and experimental forms of performance practice.<sup>14</sup>

*His Theatre and Our Translation: A First Step*

Well-read in Western literature, drama, and philosophy, Bene's goal was to de-center the Hegelian subject and dissolve the psychological chronology upon which modern narration relies. This is why his works display a distinctive use of the grotesque, which mixes opposite sentiments, reverses roles, and attenuates tragic afflatus. Bene's aesthetic opposes a practice of de-thinking and de-historicization to the system of representation at the very foundation of Western civilization. Theatre—the space of representation par excellence, in traditional terms—constitutes the core of his radically unconventional endeavor.

Indeed, Bene pursued a sort of *post-philosophical theatre*, which, in its anti-modern, anti-humanistic, and anti-representational fundamentals, makes of performance a non-place for the unspeakable, and transmutes the actor into a «*macchina attoriale*» («actorial machine,» an aimless performer lost in a Schopenhauerian *will-less* state of mind). An excellent example is the philosophical pamphlet *Lorenzaccio*, which Bene wrote in 1986 and transformed in a theatrical performance. With regard to this work, Bene asserted: «I stood out as the only wrecker of modern theatre.... From now on, European theatre can restart from zero» («Sono un genio, è proprio così»). *Lorenzaccio* epitomizes Bene's phenomenology of the actor and its emphasis on the *act* as a performative event irreconcilable with the concept of *action* and its chronological ordering of facts, central to modern theatre. Precisely by enacting such idiosyncrasy, *Lorenzaccio* challenges the idea of theatre as a mere form of representation.

In order to deconstruct, pervert, and dismantle representational practices of modernity, Bene's works deploy and tackle Western theoretical assumptions by

barbaric. This initial phase of Bene's Biennale was published in two books: *La ricerca impossibile*, and *Il teatro senza spettacolo*. The second biennium was supposed to offer a philosophical theatre about the crushing of the subject, built as a glass museum around Klossowski's *Bafometto* (writing, paintings, and drawings).

<sup>14</sup> Unfortunately Bene's will had no real consequences because of administrative impeachments that prevented it from becoming effective.

*both* devising original performances (such as *Lorenzaccio*) and staging reworked pieces of the dramatic or literary repertoire (from Shakespeare to Sade). Such a double path marks Bene's innovative operation on the dramatic text, the stage, and theatre itself. By focusing on how he re-envisioned repertoire plays, it is possible to identify frequent references to canons and dramatic rules, whether they are cited, contrasted, criticized, or deliberately contradicted in the performances. Following a trajectory opposite to the postmodern one –still depending on the totem of *the modern*– Bene invented a form of performance that attempts not to push modern theatre to its utmost sophisticated versions and self-contradictions, but to demolish and bypass modern discourse.

Following Artaud and his rejection of the dramatic text as the essential element of performance, Bene employs what he called a *scrittura di scena*. The expression plays with the multiple meanings of the Italian word *scena* in theatre vocabulary. Indeed, *scena* means *both* the physical place where the performance occurs (stage) *and* the abstract milieu defining not only the fictional dimension that the performance simulates but also the mental space where linguistic mediation *can* be suspended by the very happening of the performative event. This is why we propose to translate *scrittura di scena* with the paraphrase «on-stage writing about the scene.» The phrasing refers to a dramaturgy made during rehearsals through a large use of non-verbal theatrical elements (such as costumes, sounds, gestures, and props) that strongly reduces the prominence of the written text and emphasizes their effect on the performer's ongoing acts (therefore: *on-stage writing*). Furthermore, these elements are used as signs that explicitly play in contradiction with the history and function of performance as understood in the Western representational model based on the dramatic text, thus offering an opportunity to criticize it (therefore: *writing about the scene*).

Thus, Bene's *scrittura di scena* actuates his parallel concept of *togliere di scena* «removing from the scene»: his dramaturgy progressively annihilates the structures of theatrical storytelling by removing its foundations (e.g., the individual dimension of characters, the *crescendo* of narrative tension, the significance of the dialogues, and the plot development).<sup>15</sup> As a result, Benean performances eventually build what Deleuze defined as a minoritarian theatre («One Manifesto Less», §2 «Theatre and its Minorities») and realize a transformative encounter between actors and spectators.

Based on these remarks regarding the relevance of Bene's endeavors, we believe

<sup>15</sup> Going beyond Artaud, Bene intended not to deal with the theatre's double (which he ultimately considers to be entangled into a metaphysical net), but with the «doubles» (*Vita di Carmelo Bene* 330) which, according to Klossowski, lie behind performance. See Klossowski «Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene» («What Carmelo Bene's Ludic Game Suggests to Me»), in *Otello, o la deficienza della donna (Othello, or the Deficiency of Women)*, in Bene, *Opere*, pp. 1467-73.

that beginning our translation project with his theatrical works is a motivated and reasonable decision. Theatre constitutes the ideal subject for the exploration of such concepts as actor and act, as well as the performative (embracing them both), which Bene's aesthetic so originally reshapes.

Indeed, the performative is a distinctive trait of his entire oeuvre. Performative are not only his performances and reflections about theatre, but also his films, where the spectator is frequently prevented from attributing a coherent meaning to the plot: her gaze is often blinded by the moving images, the sound, and the disembodied actors' voices; performative is the filmed image that, being burned and damaged, out of focus, becomes alive and acts on and against itself, making a parody of its potential narrative. Performative are also his novels, where the figures resist the logic of events and the linearity of actions, and are lost in an experimental, neo-baroque stream-of-consciousness-affected dialogues and narration; such figures are indeed reflective of the complex forms of their de-thinking minds. Finally, performative is his writing –across genres: novel, essay, playwriting, screenplay– which, by mingling experimentation and neologisms with phrases and lexicon derived from ancient Italian, reveals a high mastering of language. The result consists of a very original creative style, flexible according to the theme and genre of each work. Therefore, the value of our translation project goes beyond the aim of popularizing Bene's works, and requires close attention not to make textual elegance, wit, and irony vanish in pursuing a translation as respectful as possible of the original texts. There is need to raise active interest in Bene and encourage more scholars to investigate his *opus*, to contribute to the existing scholarship and promote original interpretations of and innovative approaches to his remarkable works. The delay in making accessible to English readers the study of such a major figure of contemporary Western art and of his determinant oeuvre should not be further maintained.

### References

- Carmelo Bene, Gilles Deleuze. (1978) 1979. *Superpositions*. Translated by Jean-Paul Manganaro. Milano: Feltrinelli.
- Bene, Carmelo. 1995. «Uno contro tutti» («One Against Everybody»). «Maurizio Costanzo Show.» October 23. Accessed 11 April 2016: <<https://www.youtube.com/watch?v=ysilGRDP6OY&nohtml5=False>>.
- . 1995. «Il Laureato» («The Graduate»). Accessed 11 April 2016: <[https://www.youtube.com/watch?v=vxJz\\_CD94Ro](https://www.youtube.com/watch?v=vxJz_CD94Ro)>.
- . (1995) 2002. *Opere. Con l'autografia d'un ritratto (Works: With the Autography of a Portrait)* Milano: Bompiani.
- . 2001. «Quattro momenti su tutto il nulla. I: Il linguaggio» («Four Moments on the Whole Nothing»). Accessed 14 April 2016: <<https://www.youtube.com/watch?v=tKI9phMEupk>>.

- Bene, Carmelo, ed., 1990. *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo. (Carmelo Bene: Theatre Without Spectacle)*. Venezia: Marsilio. Writings by U. Artioli, C. Dumoulié, E. Fadini, M. Grande, P. Klossowski, J.-P. Manganaro, A. Scala.
- Bene, Carmelo, Giancarlo Dotto. 1998. *Vita di Carmelo Bene (Life of Carmelo Bene)*. Milano: Bompiani.
- Deleuze, Gilles. (1969) 1990. *The Logic of Sense*. Edited by Constantin V. Boundas, translated by Mark Lester and Charles Stivale. New York: Columbia University Press.
- . (1978) 1993. «One Manifesto Less». *The Deleuze Reader*. Edited by Constantin V. Boundas and translated by Alan Orenstein. New York: Columbia University Press.
- . (1985). 1997. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vagheggi, Paolo. 1986. «Sono un genio, è proprio così» («I Am a Genius. That Is Just How It Is»). «La Repubblica», November 2. Accessed November 17, 2015.
- Ventimiglia, Dario, ed., 1990. *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*. (The Impossible Research: Theatre Biennale '89). Venezia: Marsilio. Writings by U. Artioli, C. Bene, C. Dumoulié, E. Fadini, M. Grande, J.-P. Manganaro, A. Scala.

# Le strutture della commedia umana kantoriana

Tadeusz Kantor e il teatro yiddish<sup>1</sup>

*Béatrice Picon-Vallin*

Uno dei tratti essenziali della teatrologia professata da Denis Bablet consisteva nel lavorare a partire dalle opere dei nostri contemporanei, impegnandosi in una riflessione su di loro e al tempo stesso facendoli diventare oggetti della nostra riflessione. Denis Bablet aveva stabilito con Tadeusz Kantor, uno dei maggiori artisti del ventesimo secolo, un fruttuoso dialogo, dialogo tra un artista e un teorico che tra l'altro portava in primo piano la dialettica che il regista aveva stabilito tra la propria opera e la storia delle arti del ventesimo secolo. Bablet ha fatto molto affinché Kantor fosse compreso in Francia, sia con i due volumi delle *Voies de la création théâtrale* per le edizioni del CNRS, sia con l'antologia pubblicata da L'Age d'Homme (*Le théâtre de la mort*), e ancora con la registrazione in video dei suoi spettacoli e con il documentario su di lui, realizzato in collaborazione con Jacquie Bablet, per non parlare dei memorabili incontri con il maestro polacco organizzati al Centre Georges Pompidou con la complicità di Marcel Bonnaud. Kantor teneva il pubblico con il fiato sospeso, lanciando frasi mordaci, tagliate a colpi d'accetta, nel suo francese inimitabile, provocatorio, smaliziato, sempre presente e da un'altra parte, ironico e sincero, non di rado collerico. Bisognava correre il rischio: durante uno di questi dibattiti che si teneva ad Avignone, Kantor aveva piantato in asso il pubblico che gremiva la sala alla prima domanda che sfortunatamente non gli era piaciuta... Aveva abbandonato la sala, tra lo stupore del pubblico e del maestro di cerimonia! Ricordo uno di questi incontri nella grande sala del Centre Pompidou, nei primi anni Ottanta, quando ebbi il coraggio o l'incoscienza di fare una domanda sul rapporto tra il suo teatro e il teatro yiddish. Dal 1971 avevo fatto diverse incursioni

<sup>1</sup>[N.d.T.] Questo interessante articolo è stato pubblicato un'unica volta con il titolo *Les structures de la comédie humaine kantorienne*, «Théâtre / Public», 173, Gennevilliers, avril-juin 2004, pp. 60-70, 8 ill. La versione qui proposta è leggermente rivista dall'autrice. All'influenza del teatro yiddish su Kantor il sottoscritto traduttore ha dedicato qualche accenno nel quinto volume della collana sul teatro yiddish *Tutto era musica*: «Ci sarebbero voluti altri cinquant'anni per ritrovare, nel teatro di Tadeusz Kantor, e in particolare in *Wielopole Wielopole*, rievocazione della sua cittadina natale, un "teatro della morte" così delicato e straziante, così bello e spaventoso» (p. 106). Nello stesso volume diverse pagine sono dedicate alla messinscena di *Notte al Mercato Vecchio* da parte del Goset, mentre il primo volume, in corso di stampa, contiene diverse informazioni su Y.-L. Peretz e negli altri allestimenti del testo.



storiografiche e scientifiche su quel versante teatrale<sup>2</sup> e mi aspettavo una risposta esauriente. Kantor tagliò corto dicendo che non vi era alcun rapporto. Per molto tempo mi sono detta che avrei dovuto cercare di comprendere e chiarire il motivo di quel rifiuto. Molto più avanti nel tempo Kantor si addolcì sulla questione che evidentemente toccava un punto sensibile per lui che si trovava all'incrocio genetico, geografico e storico di diverse culture dell'Europa centrale: parlò dunque del *Dibbuk* e ammise l'influenza che il dramma di An-Ski e lo spettacolo dell'Habima nella messinscena di Vachtangov, che lui aveva visto nel 1938, nel corso della terza tournée della compagnia in Polonia, aveva potuto avere su di lui e sulla sua concezione dell'attore. Ecco dunque ciò che disse nel 1989: «[...] un ruolo dev'essere giusto per l'attore. Ognuno ha il proprio ruolo nella vita. E l'attore si cala in questo ruolo con i propri tratti caratteristici, con le sue debolezze che io scopro, rinforzandole e dominandole. L'attore resta se stesso sulla scena. Ma non è sufficiente in teatro recitare la propria vita. Non credo che questo interesserebbe a qualcuno. L'attore che presenta la materia del proprio essere, del proprio carattere, prende tutto in se stesso. Io dico che si trasforma in qualcuno utilizzando i propri mezzi... In questo senso c'è qualcosa del *dibbuk*. Come se un fantasma s'impadronisse di lui, un personaggio uscito dal testo o dalla mia immaginazione d'autore. E questa persona parla attraverso la bocca dell'attore in un modo assurdo. Perché l'attore dice a modo suo il testo di qualcun altro. L'attore può non comprendere ciò che dice».<sup>3</sup> Nello stesso anno, Kantor affermò anche che l'Habima è stato secondo lui «uno dei migliori teatri», un teatro che lo aveva «enormemente impressionato».<sup>4</sup> L'Attore, che per il regista polacco è un intermediario tra il mondo dei vivi e quello dei morti, come già aveva detto Mejerchol'd nel *Baraccone da fiera* (o *Baracca dei saltimbanchi*) (1914),<sup>5</sup> è dunque per lui qualcosa di più: sul modello di Lea – la giovane promessa sposa il cui corpo è posseduto dallo spirito dell'innamorato Hanan, fulminato dalla morte all'annuncio che lei sta per sposare un altro –, l'Attore è come posseduto da un fantasma, da un'anima errante. Ma l'esperienza del *Dibbuk*, il cui sottotitolo è *Tra due mondi*, è impresa ancora più profondamente nelle creazioni kantoriane. Le strane parole pronunciate dallo spirito di Hanan entrato nel corpo di Lea, nel momento in cui lui sta per lasciarlo, alla fine del rituale di esorcismo scenico-religioso messo in scena da Vachtangov, sono: «Non tornerò mai più», le stesse parole che sono diventate il titolo di uno

<sup>2</sup> Si vd. per esempio il mio *Le théâtre juif en URSS pendant les années vingt*, La cité-L'Age d'Homme, Lausanne 1973.

<sup>3</sup> *Tadeuz Kantor à Adona Skiba-Lickel*, in B. Picon-Vallin, *Meyerhold, encore – Kantor, Meyerhold, Stanislavski*, «Théâtre/public», 97, 1991, pp. 64-68.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>5</sup> V. Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre*, vol. I, nuova edizione rivista e accresciuta, L'Age d'Homme, Lausanne 2001, p. 259.



degli spettacoli di Kantor. È ciò che ha spiegato la ricercatrice polacca Kartazyna Osińska in un convegno dedicato a Vachtangov tenuto al Centro Grotowski di Cracovia nel 2002. Questa influenza del *Dibbuk*, testo drammaturgico e spettacolo, sul *Teatro della morte* kantoriano permette di comprendere che l'artista non era soltanto colpito e influenzato dai disastri della storia europea e dalla guerra, ma anche e soprattutto, verosimilmente, da questa presenza della morte nella vita dei viventi da lui ritrovata in questa vecchia leggenda chassidica.

Le radici dell'opera di Kantor, che affondano in tutte le avanguardie storiche europee – simbolismo (non dimentichiamo *Baraccone da fiera* del poeta russo Alexandre Blok, che mise in scena tra le sue prime cose, e dietro questa baraccone di fiera il romanticismo tedesco e E.T.A. Hoffmann (del quale mai si dirà abbastanza circa la sua influenza tanto fortissima quanto occulta), dadaismo, costruttivismo ecc. –, si nutrono anche del “povero” teatro yiddish. In questo senso due sembrano le fonti più importanti, il *Dibbuk*, come si è detto, testo che è stato scritto in yiddish e in russo prima di essere tradotto in ebraico per lo spettacolo di Habima, e *Notte al Mercato Vecchio* di Yitskhok Leybus Peretz,<sup>6</sup> autore polacco di lingua yiddish. *Notte al Mercato Vecchio*, messo in scena nel 1925 dal Goset di Mosca, il teatro ebraico in lingua yiddish, è un altro aspetto della cultura sviluppata nel giovane Stato sovietico all'indomani della rivoluzione. Al Goset si utilizzava la lingua delle popolazioni stanziate nelle cosiddette «zone di residenza», mentre l'Habima utilizzava l'ebraico, la lingua della Bibbia. Ma i due testi, *Dibbuk* e *Notte al Mercato Vecchio* portano il marchio del chassidismo, movimento popolare per il quale l'estasi del corpo e quella dell'anima occupano il posto d'onore nelle cerimonie d'incantazione realizzate con estrema cura dagli *tzadik*, rabbini civili, che erano anche attori «geniali».<sup>7</sup> Il chassidismo è stato un ricettacolo di leggende e di storie cui in seguito la letteratura e la drammaturgia yiddish faranno stretto riferimento. In questo ambito sono enfatizzati al tempo stesso gli aspetti teatrali, ludici e sacri di tutte le cose della vita. Kantor non ha, credo, mai visto lo spettacolo, sorta di “carnivale tragico” che, messo in scena al Goset (da Aleksej Granovskij e interpretato dal grande Salomon Michoels), ha effettuato una tournée in Europa nel 1928. Ma ha potuto vedere le fotografie, soprattutto ha potuto leggere il testo o sentirne parlare. Alcune parti di quest'opera sono state messe in scena a Varsavia (e a New York)... Ci sono insomma alcune direzioni di ricerca che sarebbe interessante sviluppare. *Notte al Mercato Vecchio* è un dramma simbolista in versi nel quale il grande Peretz tenta di sintetizzare l'intera storia della comunità ebraica polacca, che egli

<sup>6</sup> Nato a Zamosc nel 1852, morto a Varsavia nel 1915. Autore di alcuni drammi, Peretz era soprattutto poeta, narratore e saggista. Ringrazio le collaboratrici della Bibliothèque Medem di Parigi per l'aiuto.

<sup>7</sup> Cfr. Itshok Nibovski, *Introduction. Motifs hassidiques et paraboles dans La Nuit sur le Vieux Marché*, *Le Dibbuk et Jacob Jacobson*, in «Théâtre Yiddish», postfaz. di A. Demonico, T. 2, L'Arche, Paris 1993, p. 10.

conosceva bene per aver molto viaggiato negli anni Novanta nelle piccole città e nei borghi della provincia di Tomaszów Mazowiecki al fine di raccogliere informazioni e materiali. Scritta attorno al 1907, la pièce in quattro atti con un Prologo e un Epilogo, ha una storia complessa e non si può dire quale sia la versione definitiva del testo, testo che immerge il lettore in un mondo che corrisponde al sottotitolo di *An-Ski, Tra due mondi*, espressione cui ricorre lo stesso Peretz. Il confine tra vivi e morti è incerto, vacilla, e l'autore stesso non ha mai smesso, nei differenti stadi della scrittura dell'opera in diverse versioni, di far passare i propri personaggi da un mondo all'altro.<sup>8</sup>

*Notte al Mercato Vecchio*, il cui tema è il ritorno, si svolge in una notte d'autunno nella quale i Morti entrano nel mondo dei vivi da tutte le aperture e le fessure di una scenografia complessa, popolata da moltissimi personaggi che rappresentano tutta la comunità ebraica, dai personaggi teatrali come il Poeta, il Regista e il Buffone, operai, borghesi, soldati, puttane, prigionieri, vecchi e bambini, di tutte le classi sociali, età e mestieri, vivi o morti – e di oggetti animati (campanili, statue che parlano, una “sinagoga che piange” ecc.). Al suono di un fischiello rubato al Guardiano notturno, che imita il suono dello Shofar, un misterioso Qualcuno, assistito dal Buffone, fa uscire i Morti dalle tombe del cimitero, riattivando l'antica leggenda secondo la quale «la vita diventa sogno», e i Morti in processione tentano di ottenere giustizia, si ribellano contro il destino che è stato loro riservato, si lamentano, protestano, raccontano, danzano, sghignazzano...

Il corteo di questa “irruzione illegale” – per riprendere una locuzione kantoriana che ricorre anche nel testo di Peretz – si conclude allo spuntare dell'alba. Il Buffone tenta di rianimare la rivolta dei Morti sostenendo che «La vita si prende con la violenza». Invano: il gallo di ferro bianco sul tetto della sinagoga e il ritorno del giorno ristabiliscono l'ordine delle cose. Ordine immutabile, assurdo e ridicolo, sempre lo stesso. La sirena della fabbrica chiude l'Epilogo, cala il sipario mettendo fine agli slanci lirici del Viaggiatore che descrive i palpiti dei cuori che tendono instancabilmente verso altre cose...

Al di là della fiaba metaforica e politica di questa pièce strana e raramente messa in scena, che senz'altro può avere interessato Kantor, è interessante prendere in considerazione tre elementi: i personaggi, il loro trattamento e le azioni sceniche. Cominciamo dai personaggi. Le “maschere” della Commedia dell'Arte kantoriana in bianco e nero, seppiata, dal costume sporcato dal Viaggio lungo i sentieri fangosi e i campi, e dalla polvere dell'al di là e della memoria, trovano i propri parenti in *Notte al Mercato Vecchio*. Il Regista è presente nel Prologo e nell'Epilogo, con il Poeta e il Direttore del teatro. C'è anche un personaggio ricorrente, il Viaggiatore, bisaccia in spalla e bastone... Poi vengono la Magliaccia delle calze,

<sup>8</sup> *La Nuit sur le Vieux Marché*, in *Théâtre Yiddish* cit., p. 69.

Nathan l'ubriacone, un Operaio affamato, la Ragazza della notte (una prostituta), il Guardiano notturno, il Lampionaio, il Banditore, il Recluso, il Portatore d'acqua, la Donna devota, il Venditore di uova e frutta, il Detenuto con una gamba sola, il Tipografo cieco, i Becchini, l'Impiccato, un Ussaro, un Sacrestano di sinagoga, alcuni Musicisti, la giovane Fidanzata, alcuni chassidim e i cosiddetti "gemelli", due Borghesi magrolini... E molti altri ancora...

Ognuno di questi personaggi è munito di oggetti distintivi o fa parte di un gruppo con il quale appare in scena. Il Portatore d'acqua ha due secchi senza fondo, l'Impiccato ha la corda al collo, il Conciatore non ha la testa in testa, la tiene tra le mani nere. l'Ussaro è presentato come «fucilato, in uniforme dai bottoni strappati, una ferita sul petto». Il Guardiano notturno ha il fischiello al collo, al Prigioniero manca una gamba, incatenata al corpo, il Macellaio ha un'ascia e una corda per cintura. I Musicisti morti escono dai pozzi con i loro strumenti sgocciolanti e coperti di alghe. I Bottegai indossano un mantello da viaggio e sono carichi di pacchi, i due Borghesi magrolini sono accompagnati da un Grasso riccastro. La Fidanzata morta ha quattordici o quindici anni: appare in abito da sposa sotto un baldacchino nuziale portato dai Sacrestani che tengono in mano ceri spenti. I *Broderzinger* (cantanti della città di Brody) escono da una fossa comune e si tengono in piedi come sacchi semipieni. Il Delatore tiene in mano la propria lingua tagliata, sul petto del Macellaio che ha venduto carne impura pendono ornamenti di interiora, e la Devota tiene sempre in testa il proprio scialle da chiesa.

È molto riconoscibile, qui, il metodo che utilizzerà Kantor per costruire i personaggi dei propri spettacoli, figure che fanno tutt'uno con i propri oggetti, ovvero le "macchine" che mostrano di considerare parte integrante della propria presenza fisica.<sup>9</sup> Così la Lavandaia che porta secchio e strofinaccio per i pavimenti o la tinozza per piatti e stoviglie, il Condannato a morte con il proprio patibolo da cui pende la corda, il Piccolo vecchio che siede sul water, quello con la bicicletta, la Donna delle pulizie, la Prostituta sonnambula, la Fotografa con il proprio apparecchio, la Fidanzata con il velo da sposa, la Zia devota, il Violinista, eccetera.

Il terzo punto, le azioni sceniche. «Poter creare un teatro che abbia una potenza d'azione primordiale, sconvolgente» scriveva Kantor nel *Manifesto del teatro indipendente* (1942-1944).<sup>10</sup> Per il proprio dramma, che non ha una vera trama,<sup>11</sup> le azioni sceniche descritte da Peretz nelle lunghe didascalie si declinano secondo due figure principali, due rituali: la processione che contraddistingue l'entrata dei

<sup>9</sup> Brunella Eruli, *Wielopole-Wielopole*, in *Kantor*, I, textes de T. Kantor et études collectives, réunis et présentés par D. Bablet, Les Voies de la création théâtrale, 11, CNRS Editions, Paris 1999 (1983), p. 249.

<sup>10</sup> *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par D. Bablet, L'Age d'Homme, Lausanne 2004 (1977), p. 32.

<sup>11</sup> Louis Lozowick, «Cahiers d'art», I, Paris 1928, p. 32.

personaggi e il girotondo, in movimento oppure immobile. Queste figure sono i disegni o gli spostamenti nel corso dei quali ci si scambia tutte le battute, spesso sconclusionate, talvolta frammenti di dialoghi, talvolta canti. Girotondo immobile delle ragazzine nella piazza, alla fine del Prologo; girotondo titubante del Guardiano notturno, poi nuovo girotondo delle ragazzine che ora canticchiano lentamente e «come in un sogno» all'inizio del primo atto. Nel terzo atto il Buffone chiede all'Idolo di dare vita a un «girotondo magico», mentre le lancette dell'orologio si mettono in movimento stridendo, i Morti entrano nel «cerchio stregato» delimitato dalla sinagoga e cominciano a girare, entrandoci uno dopo l'altro, raggiunti da un branco di bambini. I Musicisti eseguono una polka e l'azione scenica si organizza in tre girotondi distinti: uomini, donne, bambini. Nel quarto atto la musica comincia nuovamente a «cigolare», e si formano due girotondi di uomini e donne separati, che girano e girano con ostinazione. Tra i danzatori camminano alcuni Pensatori. I girotondi dei morti sono scanditi dallo scricchiolio delle loro ossa. Poi i chassidim entrano in scena tenendosi per le spalle e mettendosi a girare cantando, mentre i due primi girotondi s'inseriscono con le loro voci. «Danzare! Danzare! – dicono – e così entrare nell'estasi, nella vertigine, nell'incanto».<sup>12</sup> Alcuni Morti si aggiungono, quasi con impudicizia. I cerchi danzanti si raggruppano, la danza accelera progressivamente. Danza grandiosa dei morti, danza macabra della vita dei morti, cerchio che palpita fino all'arrivo del mattino. Queste danze della morte che chiaramente richiamano le danze chassidiche nelle quali si penetra nel caos e nel mistero del mondo, dove la danza si mescola al riso, al suono delle ossa tintinnanti, con i sudari agitati come scialli, con le statue che vorrebbero entrare nel girotondo, dove si formano coppie di morti e di vivi, hanno forse a che fare con quella «potenza dell'azione primordiale» che il Kantor del 1942 invocava.

Queste figure di processioni e girotondi diventeranno il *Leitmotiv* della scena kantoriana. Alcuni studiosi hanno creduto di individuare la fonte del girotondo nel quadro Jacek Malczewski *Il circolo vizioso* e nel finale delle *Nozze* di Stanisław Wyspiański, dove gli invitati ruotano intorno al *chochol*, un rivestimento di paglia magico.<sup>13</sup> Le molteplici composizioni circolari create, deformate e riformate da Kantor, mostrano evidenti legami con la composizione plastico-drammaturgica di Peretz, dove tutte le azioni processionali o circolari sono articolate, fatte e disfatte su base musicale. Il motivo del girotondo rimanda all'infanzia, ai cicli che segnano ritmicamente i tempi per la vita e per la morte, alle danze chassidiche, ai rituali sacri e alla pista del circo. Tutto questo è presente tanto nella struttura delle figurazioni sceniche di Peretz quanto in quelle di Kantor.

Sulla Piazza del Mercato Vecchio, unico luogo d'azione della propria pièce, Peretz

<sup>12</sup> *La Nuit sur le Vieux Marché*, in *Théâtre Yiddish* cit., p. 110.

<sup>13</sup> B. Eruli, *Wielopole Wielopole*, in *Kantor* cit., p. 265.

ha collocato una sinagoga, alcune viuzze, una scuola, alcune abitazioni con balconi e finestre, una taverna, qualche bottega, e dall'altra parte una chiesa con il suo campanile, la rivale della sinagoga. È qui, in uno spazio scenico ristretto e molto ingombro, fatto di assi oscillanti, al centro del quale si trova un Pozzo e la «vecchia statua di pietra ammuffita che rappresenta un mostro, un idolo un po' uomo e un po' donna»,<sup>14</sup> si ritrovano tutti gli abitanti del borgo e si incontrano vivi, morti ed esseri che si trovano nello stato intermedio. Kantor ha “privatizzato” questo luogo pubblico, rappresentativo dell'Europa centrale, per farne la *propria* camera, raccontando la Storia attraverso la propria storia, e la sinagoga e la chiesa assenti da questo luogo chiuso sono sostituite dal rabbino e dal curato. I primi balbettamenti dei morti che arrivano in preda a frammenti di ricordi – preghiere, salmi, frasi rituali – e ai quali poi la memoria difetta, evoca quella dei vegliardi della *Classe morta*.<sup>15</sup> I costumi da *revenant*, sudari più o meno consumati secondo la data della loro dipartita, i sacchi semipieni dei *Broderzinger*, descritti in modo approssimativo da Peretz e realizzati nel 1925 dal pittore Robert Falk per lo spettacolo di Aleksej Granovskij, riprodotti in un libro apparso nel 1928 in Germania<sup>16</sup> hanno a che fare, par di capire, con gli «Imballaggi umani» kantoriani. Quanto ai manichini, anche se non sono indicati con questo termine che rinvia a precise teorie letterarie e teatrali, essi sono certamente presenti in Peretz, che ai morti e ai vivi mescola le figure semi-animate delle statue parlanti, talvolta in coro.

Resta da scoprire naturalmente quando e come Kantor abbia potuto imbattersi in questo testo. Ma alcune matrici importanti del suo pensiero artistico – temi, personaggi e oggetti, figure sceniche della processione e soprattutto il girotondo come azioni fondamentali, se non uniche, e persino la presenza del regista in scena – sembrano avere qui la loro origine, anche se Kantor ha dovuto e saputo trasformare, trasmutare questa materia per teorizzarla e farla propria, per costruire il proprio personale “baraccone da fiera”, «il vero Teatro delle emozioni», come scrive in *Il teatro e la morte*. Questa nuova fonte, lungi dal togliere alcunché al genio kantoriano, indica soltanto la fertilità della cultura yiddish e, purtroppo, i rari casi in cui la cultura teatrale se ne è occupata fino a oggi. *Notte al Mercato Vecchio* è un teatro della morte ante litteram, potente, ironico, lucido, gioioso e sinistro, grottesco<sup>17</sup> insomma nel suo mescolare i contrari, nel mettere in gioco l'ambiguità e l'ambivalenza.

(traduzione di Antonio Attisani)

<sup>14</sup> *La Nuit sur le Vieux Marché*, in *Théâtre Yiddish* cit., p. 72.

<sup>15</sup> Ivi, p. 100.

<sup>16</sup> Cfr. *Das Moskauer Theater – Jüdische Akademische Theater*, Verlag Die Schmiede, Berlin 1928.

<sup>17</sup> Per il significato che Mejerchol'd attribuisce al termine cfr. la terza parte del suo *0 Teatre (Del teatro)*, 1913.

## Discorsi di Taverna

ovvero discorsi postumi sulla genesi e lo sviluppo di

*1,2,3 crisi ovvero la crisi salvata dai ragazzi(ni)*

*di Gabriele Cappadona e Giuseppe Provinzano per Babel Crew*

GIUSE' ... ehilà Gabbo! Come va?

GABBO Ciao Giuse' ! Mah: sono oberato!

GIUSE' E chi non lo è?

GABBO Tutti: le circostanze ... a volte pure Dio!

GIUSE' Dio?

GABBO Senti, ho dormito 3 ore... non lo so perché ho detto Dio!?

GIUSE' In questi ultimi tempi dormo non più di 4/5 ore a notte.

GABBO Perché abbiamo così tante cose da fare da sentirci così oberati e ridurre anche le nostre ore di sonno?

GIUSE' Bella domanda!

GABBO E c'è una risposta?

GIUSE' preferisco pormi delle domande. È quello che faccio con il teatro. Porre delle domande piuttosto che dare delle risposte che rischiano di ammantarsi di morali, vere o false che siano.

GABBO Però avere una certa morale è importante ...

GIUSE' Quello sicuramente, però ognuno c'ha la sua ... e chi siamo noi per dare una morale? Non avremmo pensato *1,2,3 crisi ovvero la crisi salvata dei ragazzi(ni)* così come lo abbiamo pensato! Perché abbiamo dunque scelto di imbarcarci in questa impresa di costruire questa drammaturgia modulare con 28 possibili sviluppi e 12 finali differenti?

GABBO Per dare la possibilità al pubblico di sperimentare soluzioni diverse, lo riteniamo indispensabile in un momento di crisi, in cui gli schemi e le soluzioni convenzionali non riescono a risolvere i problemi. Uno spostamento dall' "asse del concreto" all' "asse del possibile".

GIUSE' Partiamo dall' inizio?

GABBO Dalla genesi del progetto?

GIUSE' Direi di sì! Allora: ci sono 2 amici in una taverna nel centro storico di Palermo

GABBO La Taverna Azzurra ... si può dire su!

GIUSE' ... Ok! Ci sono 2 amici alla Taverna Azzurra: uno si occupa di teatro e l'altro di economia ... uno ha intrapreso da qualche tempo un percorso autoriale

... l'altro un approccio etico e consapevole ai meccanismi che muovono l'economia globale.

GABBO E così si rifletteva su come si sappia poco di questa crisi ... di come tutti viviamo in questo contesto di crisi ma di come siano davvero pochi coloro che ne posseggono una reale coscienza e conoscenza.

GIUSE' Nella fattispecie mi raccontavi di un episodio in particolare ... Mi raccontavi di aver seguito diversi dibattiti, conferenze e seminari che avevano la presunzione di spiegare la crisi, ma di come poi questi non arrivassero mai a cogliere il punto.

GABBO E qual era il punto?

GIUSE' Il punto era che la gente che assisteva a questi incontri ne usciva, come dire, più confusa che persuasa.

GABBO E questo perché le cause principali di questa crisi sono così legate ai meccanismi interni della finanza che, chi si occupa di finanza in prima linea, non riesce a individuarle. Per questo le risposte che questi esperti davano non convincevano mai del tutto.

GIUSE' Le risposte: ecco che tornano! E ci siamo pertanto domandati se fosse questa la giusta modalità di narrazione della crisi ... e se il teatro e i suoi linguaggi non potessero piuttosto risultare più incisivi

GABBO ... e a me, pur essendo più che altro un appassionato spettatore, è parsa immediatamente un'ottima idea perché ho sempre ritenuto il teatro capace di parlare alle funzioni psicologiche individuate da Jung: la razionalità, l'affettività, i sensi e l'intuizione.

GIUSE' E diciamo pure che fu allora, in quel preciso istante, che nacque il progetto! Immediatamente però ci siamo domandati a chi dovessimo rivolgerci: doveva/poteva essere questo uno spettacolo di denuncia, di quelli che fanno nomi e cognomi, che se la prendesse con quella o quell'altra lobby? Sarebbe stato uno spettacolo con un potenziale limitato alla cronaca ... a una cronaca poco incisiva.

GABBO A chi rivolgerci dunque? Ci siamo domandati: chi subisce maggiormente la crisi?

GIUSE' Come individuarli? Con quali criteri: sociali o classisti o politici?

GABBO I più giovani!

GIUSE' Giovani quanto?

GABBO Tutti quei giovani come noi che stanno subendo questa crisi senza averne responsabilità diretta, responsabilità da ricercare soprattutto nella generazione dei padri.

GIUSE' Quindi ... sicuramente i nostri coetanei?

GABBO Ma ancora di più i ragazzini che sono nati e cresciuti in questa crisi: tutti quei ragazzi cresciuti in un contesto di crisi ... la generazione del XXI secolo, quelli nati dal 2000 in poi.



GIUSE' Teatro ragazzi dunque?

GABBO ... e che cos'è il teatro ragazzi?

GIUSE' Bella domanda! Io non amo particolarmente le definizioni chiuse che cercano di classificare il teatro, per me il teatro si divide fundamentalmente in teatro fatto bene e in teatro fatto male. La domanda piuttosto è un'altra: come ci rivolgiamo ai ragazzi? Come raccontare loro la crisi?

GABBO Che sfaccettatura della crisi raccontare? Che storia raccontare?

GIUSE' Ne abbiamo pensato diverse: abbiamo pensato alla storia di un giovane broker che ci raccontasse i meccanismi economici e indirettamente quelli della sua vita sempre all'erta per restare sveglio da quando apre la borsa di Tokyo sino a quella di New York.

GABBO Abbiamo visto altri esempi di spettacoli che pensavano di raccontare la crisi risolversi in una lezione di economia impartita da personale non specializzato concludersi con una sorta di spot per quella o quell'altra entità bancaria.

GIUSE' Abbiamo infine pensato che per catturare l'attenzione dei più giovani, dovesse essere un giovane, un loro coetaneo, il protagonista.

GABBO In che modo? Basta raccontare la storia di un ragazzino per attirare la loro attenzione?

GIUSE' Non bastava: importante era il linguaggio!

GABBO Che si intende per linguaggio?

GIUSE' Che linguaggio scenico potesse interessarli ... che modalità di racconto!

GABBO Capivo e non capivo. Però intuitivo che fosse necessaria un'immedesimazione nel protagonista e pensando ai ragazzini abbiamo pensato ai giochi di ruolo ... che tanto hanno appassionato e continuano ad appassionare intere generazioni di ragazzi!

GIUSE' Uno spettacolo come un gioco di ruolo dunque ...

GABBO Un elemento che non fosse semplicemente un pretesto per individuare un linguaggio ma che andasse oltre perché strettamente correlato ai temi che volevamo indagare: la complessità della crisi, i meccanismi inafferrabili ...

GIUSE' La storia di un ragazzo in crisi: un ragazzo che eredita una crisi, travolto da problematiche più grandi di lui, in un contesto socio-culturale ed economico che non conosce a fondo ma che ha appunto ereditato.

GABBO Un ragazzo che si trovi a dover fare delle scelte importanti e decisive.

GIUSE' Scelte che possono fare i ragazzi: una gamma di scelte che lo spettacolo indica cercando di sviscerare l'una o l'altra tra le tante tematiche che la crisi può mettere in campo.

GABBO Come porsi però nei confronti dei ragazzi? Come porgli le domande?

GIUSE' Fu allora che nacque l'idea di pensare a un personaggio di fantasia: il Dio Denaro fatto persona, che potesse interloquire direttamente con i ragazzi, come un narratore a volte, come il master di un gioco di ruolo.

GABBO Come costruire un personaggio del genere? Che caratteristiche dargli?



GIUSE' Come vogliamo rappresentare il denaro? Vogliamo dargli quell'attitudine malvagia comunemente intesa? È questo il denaro per noi?

GABBO Beh no! Il denaro è uno strumento e l'attitudine malvagia è posta da chi utilizza lo strumento, quindi l'uomo.

GIUSE' Quindi un personaggio labile, schizofrenico forse, mutevole in relazione alle scelte che il pubblico decide di fare.

GABBO Dargli le caratteristiche che noi riteniamo debba avere denaro, quelle di mezzo e non di fine.

GIUSE' Un personaggio che rappresentasse tutte le sfaccettature del denaro, che potesse interpretare tutti i personaggi che rappresentano il denaro in questa storia-gioco che è la vita del protagonista.

GABBO Come dobbiamo porci però coi ragazzi? Dobbiamo essere accomodanti? I meccanismi che mette in campo la crisi sono abbastanza spietati

GIUSE' Ho pensato a *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante: non perché i nostri temi avessero qualcosa a che fare con il libro ma piuttosto per il modo di porsi nei confronti dei ragazzini. La Morante decise di raccontare ai ragazzi più giovani il mondo così per com'era, senza esagerazioni né edulcorazioni, convinta che la sincerità del racconto potesse essere il modo migliore perché i ragazzi prendessero piena consapevolezza di quanto accadesse attorno a loro. Questa consapevolezza, priva di ogni dottrina, avrebbe, secondo la Morante restituito alle nuove generazioni elementi più concreti per poter essere soggetti attivi nei confronti della storia piuttosto che subirne gli accadimenti.

GABBO Spietati dunque?

GIUSE' Se fosse stato il caso sì: dovevamo raccontare la crisi così com'è ...

GABBO Altra domanda: come ti potevo aiutare? Quale poteva essere l'apporto di un economista per lo sviluppo di un progetto teatrale?

GIUSE' Il dramaturg! Una figura molto importante per lo sviluppo di una drammaturgia contemporanea. Quale miglior dramaturg per questo progetto che un economista appassionato di teatro?

GABBO Devo dire che mi è piaciuto sin da subito ... sebbene non ne comprendessi le pratiche!

GIUSE' Quindi un progetto condiviso: un economista etico e consapevole che mettesse a disposizione tutte le sue competenze per restituire al progetto una consistenza tematica relativa, accanto a un regista e autore teatrale che ne individuasse gli elementi per restituirne una concretezza scenica e linguistica. Un percorso lungo, durato quasi 3 anni, che ha trovato il suo entusiasta input nella partecipazione al Premio Scenario Infanzia, la cui nota strutturazione in appuntamenti e selezioni di risultati scenici di 20 minuti circa ci ha permesso di comprendere le dinamiche che questo spettacolo poteva attivare.

GABBO Un'occasione immancabile che nonostante gli scarsi mezzi (eravamo in totale auto-produzione) ci ha visto arrivare sino alla finale del Premio.

GIUSE' "Finalisti Premio Scenario" dunque ma senza portafoglio: sino a quando qualche mese fa, in un'interlocuzione con Roberto Alajmo, direttore artistico del Teatro Biondo, egli non ha trovato interessante questo progetto, laddove aveva notato la scarsa propensione dei teatranti di settore a rivolgersi a una fascia d'età delicata come sono gli adolescenti in un contesto che si definisce teatro-ragazzi pur rivolgendosi per lo più ai bambini.

GABBO Quando è arrivata la notizia che il Teatro Biondo era intenzionato a produrci abbiamo sentito la necessità e avvertito la possibilità di poter affrontare il lavoro con tutta l'abnegazione del caso, in relazione alla complessità e difficoltà del progetto da un punto di vista tematico, drammaturgico e poi, chiaramente, di messa in scena.

GIUSE' E fu così che prima ancora di entrare in sala prove abbiamo deciso di organizzare quelli che abbiamo definito degli "incontri-scontri drammaturgici" per costruire questa drammaturgia modulare.

GABBO Degli incontri settimanali prima e bi-settimanali poi, alla presenza del dramaturg, del regista e del giovane attore protagonista, in cui costruire la struttura drammaturgico-tematica sulla base della quale poi l'autore potesse scrivere il testo, in modo da affrontare l'allestimento senza avere nulla lasciato al caso.

GIUSE' Come autore e regista, sentivo forte la necessità di concretizzare ogni riflessione economica ed etica per riportarla alla quotidianità della vita di un ragazzo.

GABBO Lo abbiamo chiamato Alexis come omaggio a quell' Alexis Gregouropoulos morto ad Atene durante gli scontri a Piazza Sintagma.

GIUSE' Volevamo di intercettare un segmento della vita di Alexis, 12 finali differenti che non indichino in verità "che fine ha fatto Alexis" ma piuttosto una direzione.

GABBO Abbiamo cercato di dare al racconto la dimensione del sogno e dell'incubo, di strutturarlo come un gioco di ruolo, con tanto di indicatori della qualità della vita e della ricchezza.

GIUSE' Suo padre (Zorba: fantasma nel sogno, un po' come il padre di Amleto) doveva fungere da deus ex machina.

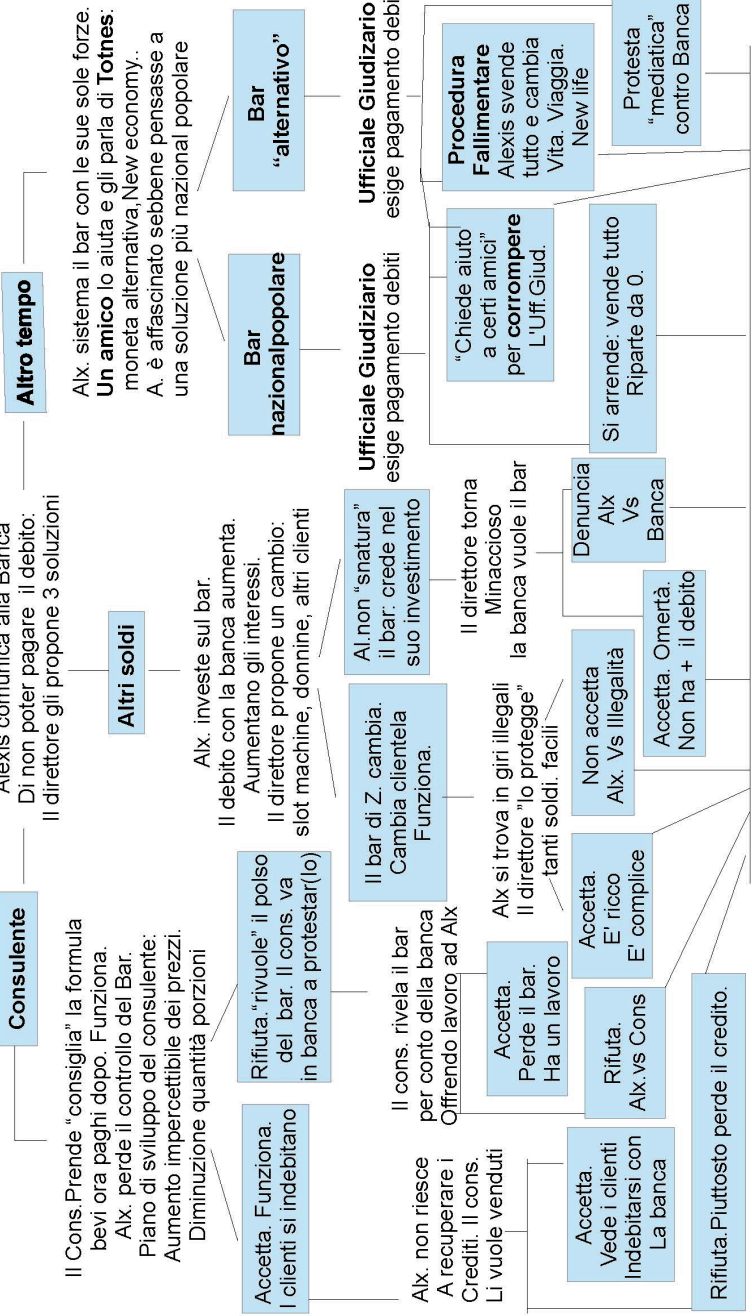
GABBO Abbiamo convenuto sul fatto che la crisi di un Paese (come la Grecia) e la crisi di un ragazzo (come Alexis) non sono la stessa cosa ma hanno però in comune molti elementi.

GIUSE' Quali?

GABBO Ad esempio la presenza di un debito accumulato nel passato che nel presente è diventato insostenibile e che preclude qualsiasi visione costruttiva del futuro. Ma non solo questo. Abbiamo trattato il concetto di responsabilità, che si può applicare sia al modo in cui le élite politiche ed economiche gestiscono la crisi dei Paesi sia a come i singoli individui in società gestiscono le proprie crisi individuali o collettive. E il concetto di responsabilità si declina a

**PROLOGO**  
**Alexis – DD.DioDenaro e il Bar di Zorba**

1,2,3 crisi  
Ovvero la crisi salvata dai ragazzi(mi)



sua volta in maniera duplice, non solo nel senso di auto-imporsi di risolvere la crisi, ma anche responsabilità intesa come colpa. E dunque da qui la domanda delle domande: di chi è la colpa, chi è il responsabile?

GIUSE' Il nostro schema drammaturgico modulare fatto di domande e parallelismi, di metafore e riflessioni, ha assunto sembianze reticolari: e se è stata immediata la necessità di costruire questo tessuto parallelo-sotterraneo che confrontasse le vicende di Alexis con quelle della Grecia, ci siamo domandati, tra le altre cose, cosa rappresentassero i nostri elementi-personaggi: così, se Alexis rappresenta la dicotomia individuo-civiltà, il Denaro rappresenta un elemento strumentale razionale-irrazionale in grado di poter essere tutto e il contrario di tutto e infine il pubblico (e il relativo dibattito generante le scelte) rappresenta la condizione storica e il contesto socio culturale in cui ci troviamo ad agire.

GABBO Obiettivo tematico della nostra ricerca era quello di restituire al denaro appunto la sua dimensione strumentale di mezzo e non di fine, ragionando coi ragazzi sull'importanza di relativizzare questo aspetto, nei valori della loro vita.

GIUSE' Parliamo inoltre del concetto di "felicità" di cui ognuno di noi è alla ricerca, della sua qualità e della sua quantità, della sua profondità e della sua solidità. Parliamo di "tempo" nella sua concezione lineare, secondo un ordine imposto e nella sua concezione ciclica secondo un ordine naturale.

GABBO E torniamo dunque alla domanda delle domande e al tema della responsabilità: di chi è la colpa?

GIUSE' Rispondiamo con le parole di Zorba: «la colpa non è tua, né mia ... ma è nostra, di tutti quanti!» Perché non ci interessa che finale avrà la storia ma i processi che questa ha scatenato.

# *Ceci n'est pas... L'immagine tradita*

*Vincenza Di Vita (intervista con Cinzia Muscolino)*

L'emozione che lo schiudersi di una forma provoca,  
l'adattarsi dei miei umori alla virtualità d'un discorso  
senza durata è per me uno stato ben più prezioso  
del saziarmi della mia attività.

(Antonin Artaud, *Frammenti d'un diario d'Inferno*)<sup>1</sup>

Non esisto: dunque sono. Altrove. Qui.  
Dove? m'apparve il sogno ad occhi aperti  
di Lei che non fu mai

Colei ch'è mai vissuta e mai morì.

[...] Il teatrino dell'io frantuma, e il soggetto s'innamora a giocare.

Ma l'abbigliamento di scena è come la scena stessa,  
parodia d'un'immagine che si nega (si nega da sempre).

(Carmelo Bene, *Non esisto: dunque sono*)<sup>2</sup>

## *1. La pipa di Cinzia Muscolino*

Sebbene sia considerato un surrealista, René Magritte in effetti ritrae una realtà alquanto autentica, approfondendo perfino aspetti figurativi non immediatamente accessibili, ricavando esplorazioni aumentate su interiorità umane, a tratti artificiali, come nel caso dei ritratti umani ibridati a oggetti inorganici. *Ceci n'est pas une pipe* è una scritta che viene riportata sul dipinto intitolato *La trahison des images*,<sup>3</sup> la frase che si trova sotto la immagine di una riconoscibilissima pipa, fin dal 1926, è iterata nelle successive versioni dell'opera, dai titoli *Les deux mystères*, *Aube à l'antipodes* del 1966, su *L'uso della parola*. Il motivo per cui ciò che viene rappresentato da Magritte “non è una pipa” è chiaramente dovuto al fatto che la figura, la illustrazione della pipa, non è il vero oggetto, non è usabile come esso. Il tradimento di questa immagine è stato approfondito da Michael Foucault, in un saggio intitolato come l'omonimo calligramma di Magritte, il quale raccoglie

<sup>1</sup> *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi, Milano 1966, p. 62.

<sup>2</sup> *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 2002, pp. 995-997.

<sup>3</sup> Olio su tela, 1928-1929, Los Angeles County Museum of Art.

anche due lettere ricevute da Foucault e scritte dallo stesso Magritte.<sup>4</sup> L'artista e lo studioso erano evidentemente in contatto e si confrontavano sulla percezione del reale, non sulla sua mera definizione, ma sulla veridicità di esso. Quanto segue in questo contributo volto alla descrizione del lavoro di Cinzia Muscolino, nasce da una esigenza condivisa, che è quella di scrivere le pratiche dell'arte teatrale, seguendo i dettami di una compartecipazione riguardo alla ricerca sul reale dell'azione teatrale, insieme con chi agisce nello spazio teatrale. Questo confronto tra scritture, tra studiosi e artisti è infatti da sempre una pratica necessaria, per non dare vita a incomprensioni o definizioni errate sulle poetiche, rischiando determinazioni superficiali, ma anche per supportare teoricamente il fare artistico e perché possa essere arricchito il lavoro di chi si confronta con ragioni in apparenza più intellettuali. È evidente e necessario che lo studio e la pratica, in ogni disciplina volta alla conoscenza, non possono essere in alcun modo tra loro separati, così come è altrettanto urgente che l'attore e lo studioso di teatro siano entrambi protagonisti di un dialogo continuo e comune altrimenti

il reale ti resisterà. Se uno dei campi d'indagine dello studioso è l'attore, se il lavoro dell'attore è il suo reale e il compito dello studioso è analizzare e comprendere questo reale, allora non solo la natura ma la funzione stessa del reale, in una relazione dialettica, in un possibile dialogo, è offrire resistenza all'analisi. Le due vocazioni, in un certo senso, sono salubrementemente avversarie e il fatto che lo siano costituisce una possibile fertilità di rapporto e un possibile campo non solo di collaborazione, ma anche di amicizia. Sono perfettamente d'accordo con chi ha detto che la posizione dell'attore e dello studioso sono diverse. Permettetemi di aggiungere che la posizione di ogni attore è diversa da quella di ogni altro attore, e che altrettanto vale per gli studiosi.<sup>5</sup>

Niente di nuovo o di impossibile è pertanto ciò che si prefigge chi intende "dialogare" riconoscendo le diversità di approccio al reale, in relazione all'oggetto di indagine. Quando nasce la necessità di ricercare questo "reale" nella poetica di Muscolino, l'artista rivela di avere sempre pensato al suo modo di stare alla creazione allo stesso modo in cui Magritte mediante la sua *immagine che tradisce* interpella il fruitore, interrogandolo, evitando di dare soluzioni o descrizioni, ma provando invece a conversare con il pubblico. Attraverso la descrizione di una recente performance di Muscolino, sarà possibile comprendere come questo gioco attoriale sia nato dalla riflessione sul lavoro di Antonin Artaud. In particolare il concetto da cui scaturisce la intera analisi del lavoro biografico costruito su un ritratto fotografico di Artaud, "tradito" da Muscolino è: «l'arte non è l'imitazione della vita, ma la vita è l'imitazione di un principio trascendentale col quale l'arte

<sup>4</sup> Cfr. M. Foucault, *Questo non è una pipa*, SE, Milano 1988.

<sup>5</sup> M. Biagini, *Seminario a «La Sapienza», ovvero della coltivazione delle cipolle*, in A. Attisani, M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri I*, Bulzoni, Roma, 2007, pp. 51-52.

ci mette in comunicazione».<sup>6</sup> A questa evidenza è opportuno aggiungere anche che «se facciamo un teatro non è per rappresentare lavori, ma per riuscire a far sì che quanto esiste di oscuro nello spirito, di occultato, di irrillevato, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale».<sup>7</sup>

Quanto viene sperimentato da Muscolino è una vera e propria proiezione, in senso letterale, che ritrae una biografia artistica. L'inganno linguistico, si tratti di un calligramma o di altra modalità di genere lirico figurato, è una costante nella produzione della produzione dell'artista qui coinvolta in una riflessione sul gioco teatrale. Nello specifico caso che la vede protagonista con Artaud, il principio della pipa di Magritte, viene inglobato in una considerazione sulla molteplice possibilità che la creatività percettiva umana può generare. Non va tralasciata inoltre la chiamata alla consapevolezza civile che ogni intervento artistico di Muscolino comporta. Questo è un elemento onnipresente sia nei lavori teatrali, sia nei lavori volti alla sensibilizzazione del riuso di oggetti legati al consumo quotidiano nel tempo, collocati opportunamente nella definizione temporale italiana dell'imperfetto "ero".<sup>8</sup>

La scelta di riportare soltanto quattro delle molteplici domande rivolte a Muscolino è dettata dalla volontà di richiamare metaforicamente i quattro lati di un quadro e quelli di un palcoscenico. La poetica dell'artista ha un preciso intento metafisico, volto a generare domande nello spettatore, per questo in questa sede non verrà svelato il percorso che ha condotto alla narrazione del personaggio fittizio di Helena Shida Smiecic, chi legge potrà così trovare un suo originale modo per raccontare la vicenda.

## 2. Helena Shida Smiecic e l'affaire Artaud

Una immagine tradita, come quella più nota ritratta da Magritte, è la protagonista di una performance biografica, realizzata da Cinzia Muscolino, attrice, artista visiva e materica, scenografa e costumista. L'occasione della "messa in scena" è stata la partecipazione a una rete di incontri, dal titolo *Innesti*, in cui sono stati coinvolti artisti residenti nel territorio della Sicilia orientale. Ogni artista ha potuto sfidare la politica territoriale avendo a sua disposizione un luogo, poco conosciuto e poco valorizzato dalle istituzioni locali,<sup>9</sup> e un tempo variabile, indefinito, a suo piaci-

<sup>6</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 10. Cfr. U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

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

<sup>8</sup> *Ero... mai più come prima* è un progetto volto alla produzione di collane, borse e oggettistica varia, con l'esclusivo utilizzo di materiale di recupero. Esso si traduce anche nella consulenza su modalità di riciclo di materiali e oggetti, è quindi anche una particolare officina di riparazione. Ogni nuova creazione porta la certificazione di ciò che era stata prima.

<sup>9</sup> La chiesa di San Michele e il Centro Filarmonico di Savoca; il Centro Servizi di Furci Siculo e l'Abbazia dei SS. Pietro e Paolo di Casalvecchio Siculo, sono tutti spazi compresi nella provincia di





**Fig. 1. Elaborazione grafica di una famosa foto di Artaud per l'opera *Helena Shida Smiecić***

mostrato alcuni lavori di un'artista polacca di nome Helena Shida Smiecić (v. Fig. 1.). La modalità in cui ciò è avvenuto è piuttosto interessante, riguarda infatti un problema di identità, legato al cosiddetto “affaire Artaud”. Come mostra la foto, realizzata da Muscolino, si tratta evidentemente di una nota immagine di Antonin Artaud, ma «nessuno tra i presenti – racconta Muscolino – è stato in grado di riconoscere Artaud».<sup>11</sup>

Messina, hanno ospitato sei artisti dal 29 gennaio al 15 aprile, il fatto che si tratti di luoghi sacri e nati per essere dedicati a celebrazioni rituali, è stato considerato come ideale presupposto per la riuscita degli appuntamenti. I comuni coinvolti hanno affidato gli spazi al comitato organizzatore Net-Nuove energie territoriali. Riportiamo i nomi degli artisti intervenuti, come da calendario ufficiale e con le qualifiche indicate nel comunicato diffuso su stampa e social network: Francesco Mento, docente all'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria e fotografo; Giovanni Scarcella, coreografo e danzatore; Nello Calabrò, regista e drammaturgo; Cinzia Muscolino, artista e attrice; Tino Caspanello, attore, regista e scrittore; Roberto Zappalà, coreografo e regista.

<sup>10</sup> Il 18 marzo 2016, nella Chiesa di San Michele, a Savoca.

<sup>11</sup> Le dichiarazioni di Muscolino qui riportate sono frutto di una intervista realizzata a Pagliara, sede della Compagnia Teatro Pubblico Incanto, tra il 19 e il 20 aprile 2016. La compagnia teatrale è stata fondata nel 1993 da Tino Caspanello, ideatore e responsabile del Centro per la Drammaturgia Siciliana,

mento, per raccontare come avviene la sua scrittura performativa. In ognuno degli appuntamenti il pubblico, condividendo con l'artista una performance esemplificativa, è stato invitato a sperimentare qualcosa di sconosciuto. Dal momento che si è trattato di non addetti ai lavori, gli spettatori per la prima volta si sono imbattuti così in una possibilità di creazione artistica, con una semplicità e inconsapevolezza che ha creato interessanti risultati, come dimostrato anche da Muscolino. La denominazione dell'incontro da lei curato<sup>10</sup> è stato *Arte facta*, il suo percorso ha analizzato alcuni dei suoi lavori dal 2008 a oggi. A conclusione della presentazione della sua attività Muscolino ha



Per generare una storia sulla misteriosa artista, Muscolino ha raccolto anche una serie di opere pittoriche astratte, frutto in realtà di foto ritoccate e colorate, scattate precedentemente dalla stessa artista, nel luogo dove è avvenuta la performance. La “Chiesa di San Michele” anagramma di “Helena Shida Smiecić” è un luogo fisico, esistente nel comune di Savoca, risale al Dodicesimo secolo, il suo edificio dà vita a un gioco d'artista, reso modificando le sembianze di Artaud, per imbastire un divertente spettacolo interattivo. Antonin Artaud è indubbiamente parte attiva di questo intrattenimento identitario, un vero e proprio *affaire*, infatti come ha già rivelato Florinda Cambria

[Antonin Artaud] nel gioco di censure e celebrazioni della sua immagine pubblica, assunse sempre un ruolo di interlocutore attivo, interferendo continuamente nel disegno che di lui veniva tracciato, ritoccandolo o stravolgendolo, partecipandovi come se tale disegno fosse innanzitutto opera sua. Ma in questo, in fondo, ancora nulla di così strano: si tratta solo di registrare che dei *discorsi intorno* ad Artaud erano già più che avviati al momento della sua morte e che l'oggetto di tali discorsi, in vita, si fece carico del loro intreccio rendendo la propria posizione di oggetto discusso poco più che un residuo della propria attività di soggetto discorrente, ciò che resta di involontario nella scelta di una relazione.<sup>12</sup>

A partire da una riflessione sulle vicende di vita e di morte di Antonin Artaud i biografi dell'artista e i suoi studiosi, non hanno potuto fare a meno di interrogarsi sulla plausibilità e autenticità delle opere stesse. Ma è questo un esempio di esatto «luogo che è nel contempo “utopico”, cioè disposto in un orizzonte di ultrateatralità che ridisegni lo spazio politico dei corpi all'opera futuri: “corpi senza organi”, come dice Artaud, per la liberazione “simbolica” della vita umana».<sup>13</sup> Muscolino ha ideato un “corpo senza organi” omaggiando la definizione che lo stesso Artaud dava a tale concettualizzazione metafisica ovvero un corpo che non è semplicemente «una scena, un luogo e neppure un supporto dove accadrebbe qualcosa»,<sup>14</sup> per questa ragione «non è spazio e non è nello spazio, è materia che occuperà lo spazio».<sup>15</sup> Solo la consapevolezza di una trascendenza presente oltre al corpo fisico può generare una riflessione sulla identità, sull'inganno generato dalle definizioni e determinazioni, è questo il punto di partenza che genera una valida comprensione del lavoro di Muscolino.

nato in collaborazione con la Maison d'Europe et d'Orient, di Parigi; la Maison Antoine Vitez, di Parigi; il Troisième Bureau di Grenoble.

<sup>12</sup> F. Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano 2001, pp. 27-28.

<sup>13</sup> Cfr. C. Sini, *ivi*, quarta di copertina.

<sup>14</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Come farsi un corpo senza organi?*, Castelveccchi, Roma 1996, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



**Fig. 2.** *Chi è di scena, installazione, 2009.*

### *3. Trascrizione per una intervista politica*

Riportiamo la trascrizione di una parte del percorso biografico di Muscolino che permette di comprendere come sia giunta al gioco, per smascherare la identità fittizia attribuita ad Antonin Artaud. La performance è stata dimostrata in forma di intervista ai fini di una documentazione della stessa, costituisce pertanto una chiara esemplificazione di quanto anticipato a proposito delle urgenze e degli scambi tra attori e studiosi. Di tutte le immagini mostrate da Muscolino, durante la rappresentazione e la intervista, così come di tutte le questioni sollevate insieme con l'artista,

ne sono state selezionate alcune particolarmente significative, che si riportano, così da riconoscerle per la corretta fruizione delle descrizioni in oggetto.

*V. Di Vita:* Da dove cominciare per giungere ai fatti che hanno coinvolto Helena Shida Smiecić?

*C. Muscolino:* Cominciamo con una cosa che potrebbe sembrare babba.<sup>16</sup> Correva l'anno 2008 quando partecipai a una residenza in cui erano stati invitati una decina di artisti in un convento desolato di Santa Lucia del Mela, per realizzare ognuno un libro d'artista. L'arte dovrebbe essere un fenomeno abbastanza libero di creazione, secondo me. Ma l'organizzazione ci consegnò un volumone con una copertina rigida cartonata e noi potevamo intervenire soltanto usando questo oggetto, come credevamo, sia sulla copertina sia su dei fogli "color crema rosa". Ognuno di noi ha creato un pezzo unico. C'è chi non ha usato le pagine, chi le ha scolpite, chi le ha incollate. Il tema era *Art shakes the politics?* Ero molto contenta di trovare delle pagine dal colore così improbabile, così ho imbiancato tutte le pagine e inserito in copertina la parola "capitoli". "Politica" è l'anagramma di "capitoli". È anche possibile creare due disegni animati di un angelo e di un diavolo con una bandiera, con le lettere, rette da magneti, che potevano essere collocate da coloro che visitavano la mostra a loro piacimento,

<sup>16</sup> L'aggettivo "babbo" nel dialetto siciliano, identifica qualcosa o più esattamente qualcuno affetto da idiozia, in italiano possiamo tradurlo con i termini "sciocco" o "stupido"; abbiamo deciso di mantenere il più possibile fedeltà al dialogo originario, per tale ragione riportiamo questa forma e non un sinonimo italiano dell'attributo.



Fig. 3. Installazione realizzata per l'Università di Messina nel 2004, dal titolo *01/01/1948*.

durante la installazione, animando un vero e proprio calligramma agendo con le mani sulle lettere, al posto della penna sul foglio. Le pagine interne invece le ho lasciate bianche, perché la politica lascia dei capitoli bianchi, a noi artisti è data la possibilità di riempirli se ce ne assumiamo la responsabilità. Altri artisti provenienti da Paesi poco democratici hanno infatti usato le pagine per raccontare la violenza, adoperata sulla loro cultura d'origine dai regimi politici vigenti.

*V. Di Vita:* Sembra molto coerente il perché tu abbia voluto cominciare a raccontarti da questa data, proseguendo in ordine cronologico, che cosa rappresenta questo occhio, datato 2009 (v. Fig. 2.)?<sup>17</sup>

*C. Muscolino:* Questo è il mio occhio. Il mio modo di vedere, che guarda tutto tranne l'obiettivo fotografico. Il tema del progetto era *Backstage*, e mi sono concentrata sul concetto di momento, di istante scenico, per questo è stato realizzato nell'ascensore di un teatro. È un luogo che lo spettatore inevitabilmente prende

<sup>17</sup> L'installazione era stata creata con riproduzioni reiterate dell'occhio dell'artista, spogliato di ciglia e palpebre, gigantografato all'interno dell'ascensore del Teatro Vittorio Emanuele di Messina, per l'evento promosso da Gemine Muse nel 2009.

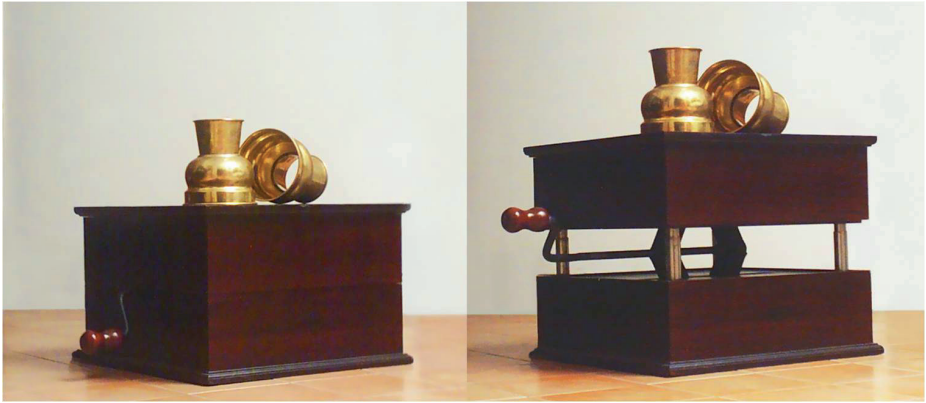


**Fig. 4.** *Il dolce con l'Italia intorno è parte della installazione visibile in Fig. 3.*

per raggiungere i piani alti del teatro, così mi sono immaginata come attrice fuori dalla scena, dandomi la possibilità finalmente di guardare io per la prima volta coloro che presto punteranno tutti i loro occhi su di me sul palcoscenico.

*V. Di Vita:* Si tratta quindi di un lavoro eminentemente attoriale, in questo caso. E c'è un lavoro di committenza particolarmente rappresentativo della poetica di Muscolino?

*C. Muscolino:* Sì, certo. Si tratta di una reazione estetica, realizzata per un progetto specifico, questa della committenza è una forma di produzione che mi sta molto comoda da indossare, mi dà la possibilità di passare oltre, dopo avere consegnato il lavoro e cominciarne un altro, senza riprenderlo, come invece non accade con i lavori squisitamente teatrali. Mi sembra che questo intento sia ben riuscito per esempio con *01/0/1948*, un lavoro del 2004, che comprende anche un cesto di caramelle incartate con i colori simbolo della Repubblica: *un dolce con l'Italia intorno*. L'installazione (Fig. 3. e Fig. 4.) vera e propria è costituita dalla costituzione italiana, a cui si rivolgono diciassette cravatte erette, simbolo fallico ma anche armi, missili puntati contro lo statuto, creando tutte insieme



**Fig. 5. Scatola di Poon-Piano di ascolto, ottone e mogano, per Gemine Muse (Museo della Musica di Bologna, 26 novembre 2005/26 febbraio 2006).**

una ombra che incombe sulla costituzione, impedendo di leggerla. Lei è meravigliosa, limpida, mentre questi peni incravattati si eccitano all'idea di possederla, imbrattandola con egoistico piacere.

V. *Di Vita*: (mentre ci vengono mostrate varie installazioni, scenografie, costumi, rimandi fotografici ad altri artisti più conosciuti – ma non dal pubblico di Savoca, ci confessa Muscolino – come Maurizio Cattelan, John Cage, Igor Mitoraj e Stelarc; la nostra attenzione è rivolta a un oggetto molto singolare, v. Fig. 5.) E questa scatola cos'è? E perché ha questo nome?

C. *Muscolino*: Questa è la *Scatola di Poon*, realizzata per Palazzo Sanguinetti, Museo della Musica di Bologna, nel 2005. Io non c'ero mai stata prima per cui prima di realizzare l'opera ho ragionato un po' sulle sensazioni che il luogo evocava in me. Il nome è l'anagramma di "piano di ascolto" e il senso che ho voluto dare è nettamente opposto a quello conferito dall'altra installazione realizzata dal bolognese Nico Vascellari, esposta nello stesso periodo. La mia intenzione era invece quella di non essere troppo invasiva nei riguardi del luogo di esposizione. Vascellari ha ricoperto uno spazio di teche con strumenti musicali e montagne di t-shirt nere con gruppi musicali stampati sopra, oltre alla proiezione di un video in loop con gente che pogava a un concerto con effetto nightshot. Il pubblico giungeva alla mia installazione, dopo avere attraversato gli spazi della installazione di Vascellari e si domandava: dov'è l'opera? Ed era perfetto, perché la mia idea nasceva dalla volontà di mimetizzare l'opera, la gente non riusciva infatti a distinguere la *Scatola di Poon* da qualunque altro strumento esposto nella sala. Quindi durante la conferenza stampa di presenta-

zione alla mostra ho raccontato ai giornalisti una storia inventata, su un musicista di nome Poon, che aveva creato questo strumento a forma di scatola, ma vedendo che prendevano appunti con interesse li ho fermati e rivelato la inesistenza di Poon. La scatola è insomma la possibilità per scegliere un livello di ascolto, attraverso una manovella si può alzare o abbassare la scatola prima di posizionarsi sopra di essa e porre il proprio orecchio all'ascolto attraverso dei coni auricolari, ma nel silenzio, godendo di una immaginazione acustica neutra, quindi libera e personalissima.



# Battlefield

*Maia Giacobbe Borelli*

Guerra: «Tanto i filosofi quanto gli storici dell'antichità vedono nella guerra un elemento ineliminabile della vita umana, se non addirittura un fattore la cui assenza sarebbe più dannosa che vantaggiosa. In Eraclito la guerra (Πόλεμος) è definita «padre di tutte le cose», e in Empedocle la contesa (Νεῖκος) è uno dei due fattori, insieme all'amore, del ciclo cosmico di unione e separazione dei quattro elementi (fuoco, aria, acqua, terra). Per quanto riguarda gli storici (si pensi soprattutto a Tuciddide), la guerra è vista come un elemento inseparabile dalla vita degli Stati, che per propria natura vedono nell'espansione territoriale una garanzia di sicurezza.

Così l'enciclopedia Treccani ci erudisce sulla natura inevitabile della guerra, attività che da sempre perseguita non tanto chi la decide, chi ci governa, quanto l'umanità che la subisce. Ma *Battlefield*, derivato dal *Mahābhārata* e dalla pièce di Jean-Claude Carrière, l'ultima fatica dell'anziano e sempre grandissimo maestro del teatro contemporaneo Peter Brook, è uno spettacolo che sulla guerra dice cose diverse da quanto troviamo nella Treccani, cose semplici che tutti i governanti non hanno voluto mai ascoltare. Nella presentazione distribuita agli spettatori, Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, co-autori di adattamento e regia, avvertono: «Il testo parla di una grande guerra di sterminio, una guerra che fa a pezzi una famiglia, quella dei Bharata. Da un lato i cinque fratelli, i Pandava, dall'altro i cugini, i Kaurava, cento figli dello zio, il re cieco Dritarashtra. In questa guerra così violenta vengono utilizzate armi di distruzione di massa. Alla fine i Pandava vincono. Milioni di cadaveri coprono il suolo del campo di battaglia. Il maggiore dei Pandava, Yudishtira, deve ora salire sul trono. La vittoria, per lui che ha visto morire tutta la sua famiglia, ha il gusto amaro della sconfitta».

Il testo del nuovo spettacolo è tratto quindi dall'omonima epopea indiana, *Mahābhārata*, scritta migliaia di anni fa eppure tremendamente attuale: non c'è inizio e non c'è fine in questa lunghissima e antica storia di guerra, non ci sono vincitori né vinti. Tutto si svolge come un enorme e terribile incubo che porta verso l'inevitabile morte di tutti i personaggi narrati, fratelli e cugini tra loro. Nel finale l'autore indiano, Vyasa mettendo una mano sulla spalla del disperato vincitore, Yudishtira, gli dice: «Smetti di urlare. Non hai conosciuto né il cielo, né l'inferno. Qui non ci sono né felicità, né supplizi, né famiglia, né nemici. Alzati e calmati. Qui si fermano le parole, come il pensiero. Era l'ultima illusione». Il piano del reale e quello illusorio in questo poema di guerra si intrecciano di continuo, per esempio quando, nelle prime pagine, Vyasa entra nella narrazione, chiamato a gran voce

dai personaggi della sua stessa storia, per procreare con le due vedove; i suoi figli serviranno a far procedere la narrazione, dopo che i primi protagonisti sono stati uccisi, per arrivare all'annientamento finale. Oppure, come ho appena accennato, quando interviene per consolare l'unico sopravvissuto alla carneficina, il disperato e solitario vincitore.

Come scrive Giorgio Agamben in *Stasis, la guerra civile come paradigma politico* (Bollati Boringhieri, 2015) non c'è peggior guerra della guerra fratricida, quella che i greci chiamavano l'*oikos polemos*, la guerra familiare, ossimoro su cui Platone commenta ironicamente, a proposito dei conflitti ateniesi del 404 a.C.: «La nostra guerra familiare fu condotta in tal modo, che, se il destino condannasse l'umanità al conflitto, nessuno si augurerebbe che la propria città soffrisse altrimenti questa malattia. Dal Pireo e dalla città, con quale giovialità e con quale familiarità entrarono nella mischia fra loro». Si mischiano e combattono proprio coloro che più si conoscono, i fratelli, i familiari, in questa antica epopea indiana come nelle cronache di oggi. E come materializzazione di un simile discorso filosofico va forse inteso *Battlefield*, che è una riduzione all'osso della grandiosa messinscena di *Le Mahābhārata* intrapresa dallo stesso Peter Brook nel 1985, con uno spettacolo della durata di nove ore per il Festival d'Avignon, immortalato dal film del 1989.

Nel nuovo spettacolo, che ha debuttato il settembre scorso a Parigi, i personaggi sono mostrati nella loro massima verità e semplicità, senza alcun giudizio, cercando di aprire anche solo per un attimo il velo sul mistero umano, con in mente l'immagine orribile del campo di battaglia dopo la vittoria dei fratelli Pandava, come descritto nell'episodio finale del *Mahābhārata*: «Il sole si alza su diciotto milioni di cadaveri. Gli sciacalli e gli avvoltoi si contendono la carne, e la terra stessa emana un odore di morte. La bellezza degli eroi scompariva nelle gole delle fiere. Le donne avanzavano per prime, a migliaia, alla ricerca dei loro sposi, dei loro figli. Draupadi e Gandhari s'incontrarono. Nessun figlio era sopravvissuto alla carneficina. Sapevano che sarebbero invecchiate senza eredi. Yudishthira e i suoi fratelli apparvero sul campo di battaglia, piangendo i loro figli assassinati da Aswatthaman. Vyasa li raggiunse. Nessuno si sognava di rinfacciargli il massacro. Sapevano bene – come Vyasa stesso aveva detto – che avrebbero potuto fermare la guerra, che non vi era là nessun destino predeterminato, irresistibile.»

E, di fronte a questa narrazione, come non confrontarla con ciò che ci riserva l'attualità, con i fatti della nostra esistenza, si chiedono gli autori dello spettacolo, Brook, Carrière ed Estienne? A quanti altri campi di battaglia e massacri d'innocenti della nostra storia recente può rimandare quest'immagine? E, aggiungo, sono questi antichi fratelli indiani così diversi dai giovani arabi e dai loro omologhi, i giovani israeliani, il cui conflitto dilania quella terra allontanando ogni prospettiva di pace per Gerusalemme?

Brook confida che è stato arduo selezionare alcuni momenti di questo immenso e inestinguibile poema epico delle origini, per arrivare a una nuova riduzione che non



facesse perdere il sapore – per lui pienamente shakesperiano – del *Mahābhārata*. Si richiama a Shakespeare non perché il testo epico indiano gli assomigli nella scrittura ma perché ne ha il senso e il gusto: «Da una parte quello che non è nel *Mahābhārata* non esiste da nessun'altra parte, ma penso anche che la ricchezza e la saggezza umana espressa dal poema indiano di Vyasa, con la sua complessità infernale, sia parallela a quella espressa dall'insieme delle tragedie di Shakespeare. Penso che esistano soltanto due opere nel corso dell'umanità che sono per me talmente importanti, anche se i due personaggi, Vyasa e Shakespeare, non si sono mai conosciuti. Possiamo dire che la generosità di Shakespeare nel cercare l'umanità dei suoi personaggi, anche quelli cattivi, mostra che l'essere umano ha sempre in sé una vera complessità. Per questo Shakespeare resta sempre un riferimento centrale, sta a noi capire cosa succede nelle realtà che ci propone».

In *Battlefield* ci sono solo quattro attori inglesi, i bravi Carole Karemera, Jared McNeill, Ery Nzaramba e Sean O'Callaghan, mentre nella versione del *Mahābhārata* del 1985 erano una moltitudine, ventuno attori di sedici diversi paesi, tra cui Maurice Bénichou (Ganesha, Krishna), Ryszard Cieślak (Dhritarashtra), Georges Corraface (Dushassana), Jean-Paul Denizon (Nakula, Aswhattaman), Mamadou Dioume (Bhima), Matthias Habich (Yudishthira), Andréas Katsulas (Jayadratha, Salva), Vittorio Mezzogiorno (Arjuna), Bruce Myers (Karna), Yoshi Oida (Drona, Kitchaka), Tapa Sudana (Pandu, Shiva, Shalya). Oggi nessuna scenografia e alcuni colori sobri nelle lunghe stoffe che si srotolano in scena, ieri costumi grandiosi e molto colorati. Ci sono voluti molti viaggi in India, in quegli anni, per Brook e i suoi collaboratori, per cercare di capire il senso profondo del poema, molto lavoro per creare l'opera, tra il momento in cui decisero di fare la prima versione dello spettacolo e la sua effettiva realizzazione, e poi per arrivare a questa seconda riduzione, percorrendo un cammino molto ristretto di ricerca umana, personale, «non per fare una cosa nostalgica ma al contrario per rifare nello spirito di oggi una pièce molto distillata, molto intensa, a partire dalle nostre preoccupazioni» dice Brook. Il lavoro compiuto negli anni Ottanta ha ritrovato nel 2015 un rinnovato impulso proprio a partire dalla frase «Tutte le vittorie sono una sconfitta!». Ci sono così tanti esempi nella storia, oggi più che mai, di quanto queste due semplici parole, vittoria e sconfitta, apparentemente opposte, siano vicine tra loro fino a sovrapporsi. E continua: «Il nuovo adattamento del *Mahabharata* sembra proprio un tentativo di risposta alla domanda “Cos'è la vittoria?”. Perché oggi il teatro che fa veramente ricerca non può non interrogarsi sull'immensa quantità di gente che arriva senza passaporto in Europa, o che muore nel tentativo di arrivarci, a causa di una guerra che l'Occidente sta cercando di vincere a tutti i costi». Più avanti, la presentazione dello spettacolo chiosa: «La ricchezza del linguaggio di questa epopea millenaria, le sue storie sempre sorprendenti, ci offrono la possibilità di far rivivere sotto una forma teatrale questa situazione che, pur appartenendo al passato, riflette gli innumerevoli conflitti durissimi che straziano il nostro mondo, oggi».

Alcune di queste questioni cruciali erano già esposte nella riduzione del *Mahābhārata* realizzata da Jean-Claude Carrière, il co-autore della sceneggiatura di entrambi gli spettacoli, pubblicata nel 1989, ai tempi della prima versione e uscita in ristampa francese presso l'editore Pocket-Belfond lo scorso settembre 2015. Nel testo, il dio Krishna, il dio *buono*, che protegge i Pandava e vuole dar battaglia a tutti i costi, incita il titubante Yudishtira a mentire al suo grande maestro d'armi Drona per sconfiggerlo, costringe Arjuna a tornare in battaglia quando egli, disgustato, non vorrebbe più combattere, convince Bhima a ingannare meschinamente Duryodhana, il capo dei suoi cugini e avversari, pur sapendo che «nessun uomo buono è del tutto buono. Nessun uomo cattivo è del tutto cattivo».

Ha commentato Jean-Claude Carrière in una conversazione tra lui e Peter Brook avvenuta il 27 settembre 2015 al Bouffes du Nord di Parigi che il teatro di Brook pone la questione: «Qual è il senso del legame di sangue e dell'enorme quantità di sangue che in questa epopea è versato? Alcune parole sono difficili da utilizzare, come la parola "sangue", con il suo doppio senso, legato alla famiglia e alla morte, o le parole "morte, profeta, cavalleria". Tutte queste sono parole che mi sono vietato di utilizzare nell'adattamento». Un campo di battaglia anche semantico per il nuovo *Battlefield*, visto a Parigi, in un paese che dopo i terribili attacchi del 13 novembre, per bocca del suo presidente François Hollande, si è dichiarato in guerra contro i terroristi, che altro non sono che i suoi stessi figli, i giovani franco-arabi cresciuti in territorio metropolitano, in un nuovo tremendo esempio di guerra civile che percorre e terrorizza ormai l'Europa come il Medio Oriente. Non basta decidere che chi si macchia di reati di terrorismo non debba essere più considerato francese, perdendo la nazionalità, perché, come diceva il nostro Eduardo, comunque siano, anche i peggiori, *i figli so' figli*. E noi, quante lacrime dovremo ancora versare a causa delle nostre guerre intestine, e come potremo riconciliare i nostri fratelli in lotta tra loro? Così Vyasa consola Yudishstira, dopo la fine della battaglia:

Due pezzi di legno che galleggiano si incontrano nell'oceano e l'istante dopo si separano.  
Ugualmente tu e tua madre, tu e tuo fratello, tu e la tua donna, tu e tuo figlio.  
Li chiami moglie, padre, amico, ma non sono che un incontro lungo il tuo cammino.  
Questo mondo è una ruota che gira, un passaggio nel grande oceano del tempo dove  
nuotano due squali, la vecchiaia e la morte.  
Niente dura, neanche il tuo corpo.  
Nessun legame resiste al tempo.  
In questo momento non vedi i tuoi antenati, e i tuoi antenati non ti vedono.  
Non vedi né il cielo né l'inferno.  
Che fanno i venti, il fuoco, la luna, il sole, il giorno, la notte, i fiumi, le stelle?  
Tutto è fisso in questa creazione diversa, di cui non si comprende la causa.  
Nulla resta, nulla torna.  
Piacere, dolore, tutto è fissato dal destino.  
Quello che desideri, ce l'hai.

Quello che non desideri, ce l'hai.  
Nessuno sa perché.  
Niente garantisce la felicità dell'uomo.  
Dove sono? Dove andrò? Chi sono? Perché?  
E su cosa dovrei piangere?

*Battlefield* di Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, dal copione di Jean-Claude Carrière, produzione del Centre International de Créations Théâtrales (C.I.C.T.), Théâtre des Bouffes du Nord, musica di Toshi Tsuchitori, costumi di Oria Puppò, luci di Philippe Vialatte, con Carole Karemera, Jared McNeill, Ery Nzaramba, Sean O'Callaghan e il musicista Toshi Tsuchitori. Coproduzione: Young Vic Theatre, Les Théâtres de la ville de Luxembourg, PARCO Co. Ltd / Tokyo, Grotowski Institute, Singapore Repertory Theater, Théâtre de Liège, C.I.R.T. et Attiki Cultural Society.

# La Sistematurgia di Marcel·lí Antúnez Roca.

*Antonio Pizzo*

Nel febbraio del 2014, nel museo Art Santa Monica di Barcellona, per la mostra dedicata alla carriera Marcel·lí Antúnez Roca, i visitatori erano accolti da una pittura murale che l'artista aveva creato per l'occasione. L'opera era intitolata *SADDI (Sistematurgia/Azioni/Dispositivi/Disegni)* e si sviluppava lungo le sei rampe di scale che conducevano al secondo piano dell'edificio. Si trattava di un disegno a colori su un telo di carta steso lungo i muri e che raffigurava un ouroboros (un serpente che mangia la propria coda). Oltre ad avere un indubbio impatto visivo, funzionava come sintesi dei concetti teorici e delle pratiche produttive dell'artista catalano. Fino a quel momento, quel disegno poteva essere considerato probabilmente la più completa descrizione dell'approccio di Marcel·lí alle arti dal vivo e ai media digitali interattivi. Non che fossero mancati i momenti in cui il pubblico poteva essere introdotto ai metodi di creazione e alle considerazioni estetiche di questo surreale clown tecnologico. Ad esempio, in *Transpèrmia* del 2004, Marcel·lí aveva creato una sorta di conferenza spettacolo in cui illustrava la sua teoria della performance digitale interattiva utilizzando proprio gli strumenti e i linguaggi sviluppati nei suoi spettacoli. In quest'ottica va soprattutto ricordato il sito web curato dall'artista che, da circa dieci anni, propone una raccolta dei suoi scritti e delle sue idee sull'arte e sulla performance. Adesso, però, tutti questi materiali si possono incontrare organizzati nel volume pubblicato proprio in occasione della mostra. Diciamo subito che il volume non si propone solo come documentazione della mostra ma vuole essere anche l'autobiografia artistica di Marcel·lí e disegna un affascinante racconto in prima persona che guida il lettore alla scoperta di circa venticinque anni di carriera.

La struttura narrativa del volume è semplice e costante, così da permettere al lettore di orientarsi facilmente grazie al susseguirsi delle opere che scandisce l'avanzare del tempo. A partire da *JoAn, l'home de carn* del 1992, ogni lavoro è introdotto innanzitutto da un testo in cui si racconta l'ideazione dell'opera e le condizioni in cui ha preso vita. Qui si trovano indicazioni sulle tournée in giro per il mondo, le persone che hanno collaborato, quelle che l'artista ha incontrato, e diversi aneddoti di vita vissuta. Segue una puntuale descrizione in cui l'autore entra nel dettaglio sia degli elementi tecnologici (gli strumenti, i software, le macchine) sia dei contenuti specifici per quanto riguarda la narrazione e il senso.

Proprio in queste sezioni, a un primo sguardo più tecniche e didascaliche, emerge invece la complessità dell'opera di Marcel·lí. Innanzitutto in ogni spettacolo riconosciamo la caratteristica forma in scene (o "micro-racconti", come ama definirli egli stesso) che informa la sua drammaturgia. Infatti, per tutte le creazioni di natura più teatrale, l'artista ha sempre prediletto (fin dai tempi della Fura del Baus) la struttura ad episodi; ma, si badi bene, i nessi e le connessioni sono di natura vagamente narrativa e invece molto stilistica, e quasi mai supportate da una logica di causa ed effetto. La passione per il surrealismo induce Marcel·lí a prediligere connessioni personali o oniriche, a volte puramente strumentali e tese alla sperimentazione della macchine o degli altri dispositivi sulla scena, altre volte ancora motivate da una necessità di esplorazione dello spazio e del corpo, e tutte sempre ispirate a una coerenza del segno grafico e dell'azione scenica.

Ma anche quando si tratta di installazioni di natura più figurativa e meno performativa, lo sguardo d'insieme proposto dal volume fa comprendere in modo chiaro che esiste sempre una vocazione teatrale, anche se solo sottesa. Si tratta di una vocazione che lascia tracce nella costante intertestualità di alcuni elementi della produzione dell'artista catalano. Proprio l'organicità imposta dalla narrazione cronologica nel volume, permette al lettore di verificare e apprezzare la coerenza dell'universo artistico del quale sta seguendo la storia. Ciò che, a uno sguardo più sincronico, magari in una struttura più ipertestuale, potrebbe dare l'impressione di un flusso di invenzioni disaggregato (disegni, strumenti, software, racconti, personaggi) scaturiti senza soluzione di continuità dal mondo immaginario di Marcel·lí, in questo libro acquista un senso più compatto. È vero che una figura abbozzata su un blocco di appunti può essere rinvenuta poco dopo in un video, o che il video registrato per un laboratorio può diventare poi il contenuto mediale di una performance, o che uno strumento costruito per un'installazione può trovare poco dopo una forma più matura in uno spettacolo teatrale. Ma è un insieme di direzioni che mostra come tutto punti verso l'azione teatrale: le performance forniscono le condizioni in cui verificare il potere narrativo delle installazioni interattive; queste ultime sono il laboratorio per la creazione di un nuovo linguaggio di narrazione; le une non possono vivere senza le altre. Sebbene Marcel·lí si sia formato come artista figurativo ed abbia mantenuto la passione per i codici visivi e soprattutto la metodologia creativa di un pittore, il linguaggio che preferisce è quello della performance, dell'azione scenica. D'altronde egli stesso apre il suo volume con un'affermazione che non lascia dubbia a riguardo: «L'arte performativa è come la vita: avviene nel tempo, è prodotta dalle persone, usa i materiali che gli convengono di più, è inclusiva ed è effimera» (p. 13).

Da un lato, il volume ha il merito di lasciar intendere l'alto livello di controllo che l'artista esercita sulle sue creazioni nelle quali si riconosce sempre una forte individualità, una natura poetica intima e personalissima. Dall'altro però le descrizioni lasciano anche intravedere l'indole sociale dei suoi lavori; non solo per le numero-

se volte in cui il processo di costruzione è stato condotto all'interno di laboratori ai quali hanno collaborato giovani studenti e artisti, e nemmeno esclusivamente per il senso sempre orientato alla discussione di temi legati all'esistenza contemporanea, ma anche perché l'opera è stata molte volte pensata per prendere vita grazie alla partecipazione del pubblico. In questa prospettiva, diventa emblematica l'opera che ha dato inizio alla nuova fase della carriera dell'artista: *Epizoo* (1994), «una macchina sessuale che permette una relazione profilattica tra gli amanti [...] uno strumento che permette allo user – un amante anonimo – di toccare il mio corpo elettronicamente senza essere infettato» (p. 19). Per quella performance in bilico tra istallazione interattiva e cyber teatro, Marcel·li si trasformò in una sorta di marionetta nelle mani dello spettatore che, a sua volta, poteva sedersi di fronte a uno schermo del computer e, con un mouse, comandare un esoscheletro che imponeva i movimenti al corpo del performer. Ma l'artista conservò per sé il compito di definire la struttura narrativa cosicché il pubblico avrebbe comunque visto lo scorrere di una pseudo narrazione nella forma di una sequenza di ambienti grafici proiettati alle spalle del protagonista.

Il libro, come accade negli esempi migliori, ha anche la funzione di mettere in ordine quel pullulare di idee e progetti che caratterizzano la vita di un artista. Marcel·li è stato tanto prolifico e curioso da sperimentare anche il suo famoso esoscheletro in gravità zero a bordo di un Ilyushin in Russia nel 2002. Sperimentare era anzitutto fare esperienza, realizzare le proprie intuizioni, dare seguito alla propria vitalità creativa. Ma con gli anni, alla produzione infaticabile si affianca anche la necessità di esplicitare i processi che la reggono e motivano. E proprio in quegli anni inizia ad avvertire il bisogno di descrivere la propria attività. «Decisi di iniziare un processo di riflessione sul mio lavoro, e così compresi che tanti dei progetti e degli strumenti che avevo sviluppato erano in un limbo; erano tutte le cose che non avevano un nome. Dovevo dargli un nome» (p. 65). Così è stato, e il volume ne è testimone con la quantità di oggetti, figure, macchine nominate al suo interno, ma anche con un glossario finale che diventa un interessantissimo dizionario artistico: Afalud, Butòpulos, Dreskeleton, Membrana, Pol, e numerosi altri. Sono termini inventati, spesso composti mediante la fusione di parole comuni, altre volte modificando il senso di un termine, altre ancora sono del tutto nuovi. Sono tutti costruiti nel tempo e avvicinano Marcel·li a un narratore di genere fantasy e i suoi sostenitori più affezionati a quei fan che parlano con le lingue inventate dei loro personaggi preferiti.

È un universo artistico che il volume restituisce nella sua interezza, soprattutto grazie alle illustrazioni. Non solo è disseminato di disegni e foto in bianco e nero, ma contiene, alla fine, ottanta pagine di foto a colori, organizzate in senso cronologico, che lo rendono una delle documentazioni più complete e ricche della carriera di Marcel·li. Si tratta, in buona parte, delle foto che documentano la mostra dal

quale il volume prende vita e sono certamente le prime pagine che i lettori sfoglieranno, per la loro bellezza e intensità.

Ma forse il merito di questo volume è proprio la capacità di offrirsi a diversi livelli di lettura. Ha una natura narrativa lineare, ma può essere utilizzato in diversi modi. Il lettore potrà scorgerlo dalla prima all'ultima pagina seguendo tutto, ma potrà anche dedicarsi solo alle parti più narrative e seguire i rimandi alle foto finali; oppure potrà decidere di concentrarsi su alcune opere e trovarne i dettagli tecnici e le informazioni storiche, anche grazie agli apparati in appendice (cronologia artistica, teatrografia, glossario). Oppure potrà confrontarsi con la teoria della creazione multimediale e interattiva che compone l'ultimo capitolo del volume e anche la descrizione della mostra. Quest'ultimo, infatti, contiene una dettagliata spiegazione del murale *SADDI*, descritto in ogni parte così da diventare un originale trattato di estetica digitale.

Va notato in conclusione che il libro contiene, distribuiti sempre cronologicamente, la serie di manifesti scritti dall'artista che seguono il famoso *Manifesto Canaglia* della Fura dels Baus, dal quale tutto ha avuto inizio. Sono indubbiamente documenti di carattere storico e bisogna leggerli in questa luce, ma rappresentano innanzitutto quella – ormai rara – irriducibile natura sinceramente avanguardista che muove la carriera di Marcel·lí.

Marcel·lí Antúnez Roca, *Sistematurgia. Acciones, dispositivos y dibujos*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2016, pp. 228 (ISBN 9788434313576 Castigliano, 9788434313514 Inglese, 9788434313583 Catalano), prezzo di copertina 25.00 €.



## Ricevuti e in lettura

«Biblioteca Teatrale», 109-110, 2014, *Artaud Variazioni. Per un dialogo franco-italiano*, a cura di Maia Giacobbe Borelli, Lorraine Dumenil. Testi di Lorraine Dumenil, Maia Giacobbe Borelli, Fabio Acca, Jean-Marie Pradier, Marco De Marinis, Evélyne Grossman, Florinda Cambria, Franco Ruffini, Olivier Penot-Lacassagne, Alessandro Cappabianca, Giorgia Bongiorno, Massimo Blanco, Lucia Amara, Ferruccio Marotti.

«Culture Teatrali», 24, annale 2015, La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana, a cura di Silvia Mei. Testi di: Silvia Mei, Paolo Ruffini, Roberta Ferraresi, Elena Lamberti, Clarissa Veronico, Lorenzo Donati, Graziano Graziani, Alessandro Taverna, Elisa Nicosanti, Cristina Valenti, Giorgia Nason, Chiara Maccioni, Agata Tomšič. Dossier *Teatri da camera*, a cura di Silvia Mei, testi di Marco De Marinis, Cosimo Chiarelli, Arianna Novaga. Interventi: Carlotta Pircher. Studi: Vito Di Bernardi, Carla Di Donato, Chiara Rossini.

«Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 7 (dicembre 2015). Testi di Eugenia Casini Ropa, Brenda Dixon Gottschild, Michele Fanni, Alessandra Sini, Angela Bozzaotra, Franca Zagatti, Simone Forti, Rossella Mazzaglia, Giulia Taddeo, Elena Pillan.

«Skenè. Journal of Theatre and Drama Studies», 1, 2 (2015), Short Forms. Testi di Nicola Pasqualicchio, Javier Cuesta Guadaño, Didier Plassard, Elisa Martini, Laura Peja, Mark Taylor-Batty, Carlo Vareschi, Alexandre Koutchevsky, Simona Brunetti.

«Teatro e storia», XXIX, 36, 2015, *Gli scritti di Grotowski e altre voci*. Testi di Mirella Schino, Ludwik Flaszen, Leszek Kolankiewicz, Zbigniew Osiński, Theo Szychalski, Mariagiulia Colace, Maurizio Buscarino, Samantha Marenzi, Marina Fabbri, Dariusz Kosiński, Weronika Szczwińska, Oliviero Ponte di Pino, Mario Biagini, Ermanna Montanari, Roberto Ciancarelli e Luciano Mariti, Ferdinando Taviani, Valentina Venturini, Raffaella Di Tizio, Judith Malina, Cristina Valenti, Marco Caselli Nirmal, Eugenio Barba, Silvia Calderoni, Franco Ruffini.

«Antropologia e Teatro», 7, 2016. Testi di Davia Benedetti, Arianna Berenice De Sanctis, Fabio Raffo, Vittorio Taboga, Mara Nerbano.

\*\*\*

Marc Citti, *Les Enfants de Chéreau – Une école de comédiens*, Actes Sud, Arles 2015.

Matthieu Mével, *L'Acteur singulier*, Actes Sud, Arles 2015.

Rabanel, *Le feu sacré du théâtre. Manifeste du réinventisme*, L'Harmattan, Paris 2016.

Thomas Richards, *Au coeur d'une pratique: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Actes Sud, Arles 2015.

Stéphane Poliakov, *Constantin Stanislavski*, Actes Sud, Arles 2015.

Emmanuel Wallon, *Scène de la critique*, Actes Sud, Arles 2015.

\*\*\*

Aa Vv, *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, a cura di Maia Giacobbe Borelli, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2015.

Aa Vv, *Felice Andreasi – Un pittore in scena tra teatro, cinema e tv*, a cura di Antonio De Lucia, Alessandro Gaido e Franco Prono, Daniela Piazza Editore, Torino 2015.

Aa Vv, *Metamorfosi di un festival – Dalle colline torinesi a Torino Creazione Contemporanea*, Daniela Piazza Editore, Torino 2015.

Aa Vv, *Medium senza Medium. Cannibalizzazione e amnesia: il video dopo gli anni '90*, a cura di Valentina Valentini e Cosetta G. Saba, Bulzoni, Roma 2015.

Aa Vv, *Twentieth-Century Italian Theater*, edited by Rocco Capozzi, Florinda Nardi, Domenico Pietropaolo, Donato Santeramo, 2 voll., UniversItalia, Roma 2016.

Paola Bertolone, Maria Ida Biggi, Donatella Gavrilovich, *Performing Arts Museums and Exhibitions*, UniversItalia, Roma 2016.

Josep M. Benet i Jornet, *Due donne che ballano*, Cue Press, Imola 2015.

Carla Bino, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Le Lettere, Firenze 2015.

Michaela Böhmig, *La danza libera nel paese del balletto – Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, UniversItalia, Roma 2016.

Pietro Boragina, *Il mago dei prodigi – Gianni Ratto scenografo europeo tra innovazione e tradizione*, Aragno, Torino 2015.

Claudia Castellucci, *Setta – Scuola di tecnica drammatica*, Quodlibet, Macerata 2016.

Massimiliano Civica, Attilio Scarpellini, *La fortezza vuota. Discorso sulla perdita di senso del teatro*, Edizioni dell'Asino, Roma 2015.

Edward Gordon Craig, *L'arte del teatro. Il mio teatro*, pref. e cura di Ferruccio Marotti, Cue Press, Imola 2016.

Roberto Cuppone, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'Arte*, Aracne, Roma 2015.

Massimo Donà, *La filosofia di Miles Davis*, Mimesis, Milano 2015.

Ferdinando Falossi, Fernando Mastropasqua, *L'incanto della maschera. Origini e forme di una testa vuota*, Prinp, Torino 2014.

Arianna Frattali, a cura di, *Alfieri, lo spettacolo e le arti*, ETS, Pisa 2016. Testi di Roberto Alonge, Anna Barsotti, Arianna Frattali, Renzo Guardenti, Andrea Mancini, Marzia Pieri, Bernardina Sani, Chiara Savettieri.

Roberta Gandolfi, *Un'Istruttoria lunga più di trent'anni – Olocausto, memoria, performance al Teatro Due di Parma*, Mimesis, Milano 2015

Donatella Gavrilovich, *Vera Komissarževskaja. Una donna «senza compromesso». Vita e opera dell'attrice russa dal 1889 al 1906*, nuova edizione, UniversItalia, Roma 2014.

Carlo Goldoni, *Artemisia*, a cura di Marzia Pieri, Marsilio, Venezia, 2015.

Tindaro Granata, *Familiae – Antropolaroid, Invidiatemi come io ho invidiato voi, Geppetto e Geppetto*, pref. e cura di Damiano Pignedoli, postfaz. di Carmelo Rifici, Cue Press, Imola 2015.

Ginette Herry, *Carlo Goldoni. Biografia ragionata. Tomo iv*, Marsilio, Venezia 2016.

Yves Lebreton, *Étienne Decroux – La statuaria mobile e le azioni*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2015.

Sandro Lombardi, *Puro Teatro*, Cue Press, Imola 2016.

Marta Marchetti, *Guardare il romanzo. Luca Ronconi e la parola in scena*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.

Franco Marengo, a cura di, *Le tragedie di William Shakespeare*, Bompiani, Milano 2014.

Franco Marengo, a cura di, *Le commedie di William Shakespeare*, Bompiani, Milano 2015.

Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Cue Press, Imola 2016.

Marco Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Cue Press, Imola 2015.

Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arielda 1960*, Scalpendi, Milano 2015.

Cesare Molinari, *I mille volti di Salomè*, Cue Press, Imola 2015.

Sandro M. Moraldo, *E.T.A. Hoffmann. Vita e opera*, Vita e Pensiero, Milano 2016.

Lino Musella e Paolo Mazzarelli, *Strategie fatali*, Cue Press, Imola 2015.

Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, *La mia vita nel teatro russo – Memorie del co-fondatore del Teatro d'Arte di Mosca*, a cura di Fausto Malcovati, Dino Audino, Roma 2015.

Giulia Norbedo, *Pirandello, C'est ainsi – Un musical per fuggire*, UniversItalia, Roma 2016.

Marco Palladini, *Prove aperte. Materiali per uno zibaldone sui teatri che ho conosciuto e attraversato (1981-2015)*, Vol. I, prefaz. di Cesare Milanese, Fermenti, Roma 2015.

Antonio Porta, Carmelo Pistillo, *Perché tu mi dici: poeta? (Per un teatro di poesia)*, pref. di Maurizio Cucchi, Edizioni La Vita Felice, Milano 2016.

Philippe Quinault - Jean-Baptiste Lully, *Armide*, a cura di Filippo Annunziata, ETS, Pisa 2015.

Pascal Rambert, *Prova*, Cue Press, Imola 2016.

Salvestro cartaio detto Il Fumoso, *Opere teatrali*, vol. I: *Panechio, Tiranfallo*, a cura di Anna Scannapieco, pref. e trad. di Roberto Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2016.

Irene Scaturro, *Il teatro di Anne Bogart – L'attore, il training, la regia*, Bulzoni, Roma 2016.

Mirella Schino, *Il libro degli Inventari. Odin Teatret Archives*, premessa di Eugenio Barba, Bulzoni, Roma 2015.

Salvatore Striano, *La Tempesta di Sasà*, Chiarelettere, Milano 2016.

Alessandro Terreni, *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, intr. di Gianni Turchetta, Arcipelago Edizioni, Milano 2016.

Dario Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea – Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma 2015.

Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di Anna Barsotti, Cristina Grazioli, Donatella Orecchia, Bulzoni, Roma 2015.

Julia Varley, *Pietre d'acqua. Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret*, Edizioni di Pagina, Bari 2016.

Piermario Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Marsilio, Venezia 2015.

## Abstracts

### *Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante* (Eva Marinai)

The essay retraces and investigates some significant moments in Italian contemporary theatre, as a first step towards a “History of the spectator’s memory”. If we apply André Bazin’s theories beyond cinema, we can indeed observe that certain theatre productions are ruled by a representation of time as a continuous flow, a sort of “imagination in becoming” re-enacting words, objects and sounds from other works: devices to activate memory and the actor-spectator relationship during the mysterious progress of artistic creation. In such a process, the encounter between the performer and the house is crucial, and some artists try to re-define, through a transformation and re-generation of the habitus (Bourdieu), the very relationship between the individual and the community. So, their performances do not offer themselves as an organic, prearranged unit; instead, each one of them is a «signifiant polyphony» (B. Dort). Thus, the *engagé* spectator is he/she who constantly questions them, in a “bartering” of ideas, meanings, and symbols: indissolubly united by that co-responsibility, actor/author and spectator/co-author speak and act in the “performance space” as a choir of voices, an ensemble of bodies. But which traces are left in the spectators by such experiences? And which responsibility the artist has towards the spectators and their memory?

### *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze* (André Lepecki)

The performance studies scholar André Lepecki has done a thorough analysis of the body as archive analyzing three contemporary dance pieces as re-enactments (Julie Tolentino’s re-enactment of Ron Athey’s *Self-Obliteration #1* in her series *The Sky Remains the Same* [2008 and ongoing]; Martin Nachbar’s *Urheben Aufheben* [2008] returning to some items of the Dore Hoyer’s solo series titled *Affectos Humanos*; Richard Move humorous impersonation of Martha Graham). Lepecki proposes a «“will to archive” as referring to a capacity to identify in a past work still non-exhausted creative fields». For Lepecki, the end of a performance is the new beginning of a dance’s afterlife, which permits the work to undergo numerous permutations and manifestations. He continues: «The archive as border becomes the vertiginous skin where all sorts of onto-political “rewritings” take place, including the re-writing of movement, including the re-writing of the archive itself». Here, Lepecki refers primarily to the notion of being able to access or enter the bodily archive through re-enactment of a choreographic work. Lepecki’s idea of porousness within the dance archive and focus on the living dancer as a carrier of the archive, which can then be shared with others is especially poignant.

*Struttura Non-matrixed e Teatro delle Immagini* (Marilena Borriello)

The term performance generally refers to actions both in experimental art and in theatre; two different areas by tradition, but determined by certain common elements that make it difficult to link the word to the former or the latter. Although versatility and diversity are the its main aspects, the performative language has progressively imposed its own form determined by the autonomous complex relationship between word and image. Taking into account this aspect and retracing the Michael Kirby's concepts of non-matrixed structure and the Bonnie Marranca's notion of theatre of images, this essay aims to envisage the performance as an art form that could bring attention to the value of the experience and to re-establish a link between the aesthetics of the authoring and the aesthetics of perception.

*A Short Introduction to Iranian Drama* (Elmira Kazemimojaveri)

The purpose of this first study is to provide a broad overview of Iranian theater in three historical periods: the age of traditions and rituals which were the first forms of theater, changes after the advent of Islam and finally effects of Constitutional Revolution and modernism. This process, lasting for ages, is here summarized in a few pages.

*Disseminating Bene in the Anglosphere: A Translation Project* (Giulia Vittori and Francesco Chillemi)

In this paper, the two authors introduce their project of translating Carmelo Bene's oeuvre into English. The essay highlights the relevance of his accomplishments to contemporary debates in aesthetics and stresses the importance of disseminating his multifaceted works in the Anglosphere. After retracing the main stages of Bene's career in theatre, literature, film, and music, the authors illustrate how Benean production particularly reshapes the concept and practice of Western performance, justifying their decision to begin the translation project with his theatrical works.

*Le strutture della commedia umana kantoriana* (Béatrice Picon-Vallin)

The author reflects on the relationships between the theater of Tadeusz Kantor and the Yiddish theater. She explains that the experience of the *Dybbuk*, the work of An-ski, mise en scène of Vachtangov (Moscow, 1922) with the Habima Theatre, that Kantos saw in 1938, was deeply imprinted in the Polish director's creation, thus Picon-Vallin shows us that the roots of the work of Kantor also feed on the "poor" Yiddish theater. Two sources are vital, *The Dybbuk* and *The Night of the old market* of Isaac Leib Peretz, therefore Picon-Vallin indicates the fecundity of Yiddish culture and reminds us that so far it has not quite yet noticed.



*Discorsi di Taverna* (Gabriele Cappadona e Giuseppe Provinzano)

Discorsi di Taverna is a dialogue and the presentation of a dramaturgical process made by the artistic collective Babel Crew. Giuseppe Provinzano, author and actor, together with Gabriele Cappadona, economist and dramaturg of the play *1,2,3 crisi ovvero la crisi salvata dai ragazzi(ni)*, have written a dialogue that they themselves have had in the Tavern that gives the title to their contribution to the revue. The dialogue is to be read aloud. The play is singular, is focused on the economic crisis explained to young people, it has 28 possible story lines and 12 different endings. The final is decided by audience.

Ceci n'est pas... *L'immagine tradita* (Vincenza Di Vita, intervista con Cinzia Muscolino)

Cinzia Muscolino is an actress, an artist, set designer and costume designer. *Arte facta* is one of her creation in which the character of Helena Shida Smiecić, has a new identity with the appearance of Antonin Artaud. Using anagrams generated by the securities commissions from his artistic work, she creates true interactive performance, she raises questions to the viewer, acting on the imagination and common sense. The artistic research of Cinzia Muscolino is prompted by a true civic engagement. Vincenza Di Vita, identified the reasons of art in Muscolino, through illustrative images and an interview.

## Gli autori

**Marilena Borriello** ha conseguito la Laurea di Primo Livello in Pittura, presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, e la Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, presso l'Università «La Sapienza» di Roma. Lavorando come assistente curatoriale presso la Fondazione Volume!, ha sviluppato una particolare attenzione per progetti site specific finalizzati a indagare nuovi processi percettivi ed esperienziali. Il suo attuale ambito di ricerca è la Performance Art e la relazione tra teatro sperimentale e arti visive. Come dottoranda presso l'Université de Genève, sta portando avanti uno studio dal titolo *Site Specific Performance; le théâtre sans le théâtre, de Tadeusz Kantor à Mike Pearson*.

**Gabriele Cappadona** è socio fondatore di Babel, laureato in Economia Internazionale presso l'Università Bocconi di Milano. Dopo la laurea occupa ruoli di prestigio, in relazione all'età, presso la Reuters (prima di Milano e poi di Londra) e poi alla Bloomberg di Londra, nota agenzia internazionale di rating. Nel 2010 lascia per scelta etica il lavoro di cui sopra e il mondo dell'Alta Finanza e torna a Palermo dove, tra le altre attività professionali intraprese, fonda Babel, di cui è il direttore amministrativo. Attualmente è, tra le altre cose, Presidente del Co.Dif.A.S (Consorzio per la difesa dell'agricoltura siciliana): un progetto di rivalutazione dell'economia agricola basato sulla creazione di orti urbani e sul consorzarsi di piccoli e medi produttori.

**Francesco Chillemi** ha conseguito un Ph.D. presso la Rutgers University, USA (2014), dove ha insegnato corsi graduate e undergraduate sul teatro, sul cinema e sulla letteratura italiana. Nel 2013 gli è stato conferito il Dissertation Teaching Award – Humanities, un premio annuale assegnato al dottorando che presenta il miglior progetto per un corso di livello avanzato inerente ai temi della propria dissertazione. I suoi campi di ricerca sono la semiotica del cinema, il teatro sperimentale, la letteratura italiana moderna e contemporanea e la filosofia continentale. Ha pubblicato saggi peer-reviewed vertenti su queste discipline e ha partecipato a conferenze internazionali presso diverse università (Harvard University, Indiana University, The Catholic University of America) e associazioni accademiche (The International Film Symposium on Contemporary Italian Cinema, AAIS, NeMLA). Attualmente è professore aggregato al CIEE di Ferrara.

**Vincenza Di Vita** ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Cognitive presso l'Università di Messina con un curriculum di studio denominato "Arti Performative-Richard Schechner". Si è occupata di un progetto di ricerca su

Carmelo Bene e il femminile. Nel 2015 ottiene una borsa di ricerca per il progetto “SabirFest-cultura e cittadinanza mediterranea”. Professore a contratto dal 2014 presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e degli Studi Culturali dell’Università di Messina, in Discipline dello Spettacolo; insegna Sociologia dello Spettacolo, Storia della Danza e del Teatro, Cinema e Fotografia presso il CAMS di Acireale. Nel 2012 ottiene una borsa di studio semestrale, come professore assistente, insegnando nel Dipartimento di Studi Umanistici, dell’Università di Toruń (Polonia). Dal 2014 cura l’archivio multimediale di Mimmo Cuticchio, oprante e puparo. Come poeta, performer, giornalista e critico teatrale, oltre che come studiosa, ha pubblicato contributi scientifici nel campo degli studi culturali.

**Elmira Kazemimojaveri** è nata a Tehran, Iran, nel 1987. Si è laureata in Fictional Literature nell’università di Tarbiat Moalem (Teacher Training University), a Tehran. ha anche ottenuto un M.A in Dramatic literature all’Università di Arte di Tehran (Sooreh), con una tesi su *Il radiodramma iraniano per bambini dal 1971 al 1985*. Attualmente è al terzo anno di Ph.D. in Dramatic Literature presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Torino con una tesi dal titolo *Teatro educativo: rafforzamento del ruolo del teatro educativo e sociale nel sistema formativo in Iran*. In seguito ha concentrato le proprie ricerca sul teatro per bambini, il teatro e la drammaturgia nella formazione dei ragazzi e le tradizioni teatrali iraniane.

**André Lepecki** è professore associato presso il Dipartimento di Performance Studies alla New York University. Nel 2009 è stato *resident fellow* presso l’Institute of Interweaving Performance Cultures della Freie Universität di Berlino. Ha curato *Of the Presence of the Body* (Wesleyan University Press, 2004), *The Senses in Performance* (con Sally Banes, Routledge, 2007) e *Planes of Composition: Dance Theory and the Global* (con Jenn Joy, Seagull Press, 2010). Il suo volume *Exhausting Dance: Performance and Politics of Movement* (Routledge, 2006) è stato tradotto in sei lingue. Attualmente Lepecki sta lavorando a un libro su danza e scultura e co-allestendo un archivio di danza e arti visuali per la Hayward Gallery. Ha tenuto conferenze alla Brown University, alla Princeton University, al Centre National de la Danse, al Museo Reina Sofia, alla Haus der Kulturen der Welt e al Museum of Modern Art, fra le altre istituzioni. Il suo lavoro di co-allestimento e direzione del rifacimento di *18 Happenings in 6 Parts* di Allan Kaprow ha ricevuto il premio come «Migliore Performance» (2008) da parte dell’Art Critics Association.

**Eva Marinai** è ricercatrice di Discipline dello Spettacolo all’Università di Torino, dove tiene l’insegnamento di Storia del Teatro. Tra i suoi scritti monografici: *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre* (Ets, 2014); *Teorie sull’attore*.

*Percorsi critici per capire le fonti* (Felici, 2010); *Gobbi, Dritti e la satira molesta. Copioni di voci, immagini di scena 1951-1967* (Ets, 2006); *Il comico nel teatro delle origini* (Titivillus, 2003). Sul rapporto tra teatro e media ha pubblicato *Un fatale appuntamento, di venerdì. La prosa incontra l'immagine elettronica: nasce (e muor giovane) il teleteatro*, in A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e Media* (Felici, 2012).

**Cinzia Muscolino** è laureata in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria e dal 1994 collabora agli allestimenti della compagnia Teatro Pubblico Incanto dove ha lavorato anche come attrice. È stata regista dei testi di Tino Caspanello: *Handscape, Graz, Austria* (2008); *Sira, Messina* (2015) e assistente alla regia per *Interno* (2011). È stata art director per la sezione Arte contemporanea in occasione della manifestazione Pubblico Incanto Artheatre festival nel 2011. All'attività di attrice affianca lo studio e la realizzazione di costumi e la progettazione della comunicazione visiva di varie compagnie e per diversi eventi. I suoi lavori sono esposti in diverse città italiane ed europee. Recentemente le sue due opere *Cumpari* e *La grande nave* sono state selezionate per il progetto di arredo urbano Distrart Messina (2015) e sono visibili sulle pensiline del tram alle fermate Alighieri e Orione.

**Béatrice Picon-Vallin** è direttore di ricerca emerito presso il CNRS. Dirige tre collane («Arts du spectacle», CNRS Editions - «th XX», L'Age d'Homme - «Mettre en scène», Actes Sud-Papiers). Ha insegnato per dieci anni storia del teatro allo CNSAD e è specialista di teatro russo (e sovietico) del ventesimo secolo, storia della messa in scena e della recitazione, e della relazione tra il teatro e le altre arti (circo, video, cinema, musica...). È autrice di numerosi volumi tra i quali *Meyerhold, Les Voies de la création théâtrale*, vol. 17, CNRS Editions, 2004 (1990-1999). Insegna in diverse scuole di teatro in Francia e all'estero.

**Giuseppe Provinzano** si diploma nel 2003 alla scuola di recitazione del teatro Biondo di Palermo. Debuttera diciannovenne con Luca Ronconi nel *Candelaio* di Giordano Bruno e lavora poi con Massimo Castri, Marco Baliani, Pippo Delbono, Enrique Vargas, Matthias Langhoff, Mimmo Cuticchio. Continua la sua formazione, tra gli altri, con Antonio Latella, Emma Dante, Davide Enia, Abbondanza-Bertoni, Enrique Diaz, Krzysztof Warlikowski e altri. Nel 2006 fonda con Giuseppe Massa l'associazione culturale *suttascupa*: debuttano con gli spettacoli *suttascupa* e *GiOtto-studio per una tragedia* in tournées in Italia e all'estero. Ai Premi Ubu 2007 e 2008 viene segnalato come miglior attore under 30 e per la nuova drammaturgia. Nel 2008 partecipa alla Summer Academy dell'Unione dei Teatri d'Europa e all'École des Maîtres. Nel 2009 partecipa a *Working for Paradise*, progetto dell'Heiner Müller Gesellschaft di Berlino, alla fine del quale viene pubblicato un

suo testo dalla casa editrice Theater der Zeit. Durante l'anno accademico 2005/2006 consegue la Laurea in Dams-spettacolo presso l'Università di Palermo. Nel 2011 fonda la Babel crew che riunisce artisti, linguaggi e professionalità di varie e differenti forme e provenienze che fanno del confronto una possibilità di accrescimento reciproco. Per la Babel crew dirige la rassegna di teatro contemporaneo Scena Nostra. Lavora come attore autore e regista tra teatro, cinema e danza.

**Giulia Vittori** ha conseguito la laurea e il master in Storia del Teatro presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, e ha recentemente completato il suo Ph.D. in Teatro e Performance Studies presso la Stanford University. La sua tesi di dottorato *Performing Shapes* studia l'incarnazione dell'immagine nel teatro e nella danza occidentali contemporanei. Con l'articolo di prossima uscita *A Meditation on Stillness: Ann Carlson's Picture Jasper Ridge* ha vinto il concorso della rivista «The Drama Review» (TDR) 2015 per il miglior saggio studentesco. Adotta una metodologia che intende la performance come ricerca nei suoi progetti artistici e didattici. I suoi lavori come attrice e regista includono realizzazioni di teatro contemporaneo, opere site-specific, progetti di comunità, teatro danza e assoli di performance.

# Mimesis Journal Books

## Collana di saggi

### *Perché una collana*

Mimesis Journal non è soltanto il titolo di una rivista, è anche il nome di un progetto che riunisce autori di diversi paesi e generazioni interessati all'oggi del teatro e delle arti sceniche. Fa parte del progetto anche una collana di libri pubblicata in forma digitale e cartacea dall'editore Accademia University Press.

### *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 Petrini

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 delinarsi 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. (Florinda Cambria)



*Jerzy Grotowski. L'eredità vivente* (2012)  
AaVv

Il XXI secolo è destinato a diventare il “secolo di Grotowski” perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume a cura di Antonio Attisani, 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.



«[...] amare l’arte e al tempo stesso disprezzarla in quanto linguaggio che copre il nulla da scoprire. [...] Però soltanto il lavoro d’arte può istituire opere soglie che rendano coscienti della vacuità interna ed esterna a ogni esperienza del reale. [...] Riconoscere la potenza della vacuità non significa accettare la vittoria di quel nulla nascondendo o esaltando il quale sono istituite diverse religioni e gran parte della filosofia. [...] Nessuno avrà mai il tempo di condurre a termine l’impresa artistica, ma chiunque ha la possibilità di farne parte».

#### INDICE DEL VOLUME

*Io è un teatro. Un manifesto al passato*

**I Idee. Origini e fini della rivoluzione novecentesca**

- I) Il lavoro dell’attore*
- II) L’attore sincero nel secolo grottesco*
- III) Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*
- IV) La singolarità francescana*
- V) Altre riletture*
- VI) Guardare anche altrove*
- VII) Aporie della transdisciplinarietà*
- VIII) Grotowski tra povertà e sfondamento*

**II Figure. Per/formare il Novecento**

- I) I Salvini: le voci e i fenomeni*
- II) Eleonora Duse. Un secolo di cenere*
- III) Renée Falconetti. Lacrime e fiamme*
- IV) Louis Jouvet. L’arte del comédien*
- V) Michail Čechov ricercatore e maestro*
- VI) Jacek Woszczerowicz. Il comico essenziale*
- VII) Leo de Berardinis. Pronti al silenzio*
- VIII) Carmelo Bene. Discesa dal Monte Carmelo*
- IX) Workcenter: un monastero del futuro*

*Alla fine del meclri. Noi è un teatro*

## EDITORIALE

Studiare da vivi  
*Antonio Attisani*

## SAGGI

Corpi im-memori. L'utopia dello spettatore partecipante  
*Eva Marinai*

Il corpo come archivio:  
volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze  
*André Lepecki*

Struttura non-matrixed e Teatro delle Immagini  
L'esplorazione del linguaggio nella Performance Art e nel Nuovo Teatro  
*Marilena Borriello*

A Short Introduction to Iranian Drama  
*Elmira Kazemimojaveri*

Disseminating Bene in the Anglosphere: A Translation Project  
*Giulia Vittori and Francesco Chillemi*

Le strutture della commedia umana kantoriana  
*Béatrice Picon-Vallin*

Discorsi di Taverna  
ovvero discorsi postumi sulla genesi  
e lo sviluppo di *1,2,3 crisi ovvero la crisi salvata dai ragazzi(ni)*  
*Gabriele Cappadona e Giuseppe Provinzano per Babel Crew*

*Ceci n'est pas...* L'immagine tradita  
*Vincenza Di Vita (intervista con Cinzia Muscolino)*

## LETTURE E VISIONI

Battlefield  
*Maia Giacobbe Borelli*

La Sistematurgia di Marcel·lí Antúnez Roca  
*Antonio Pizzo*

aAaAaAaAaAaAaAa

