

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 3, n. 2

dicembre 2014

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 3, n. 2
dicembre 2014

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

© 2014 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 978-88-97523-94-9

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis3-2

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



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

aA
ccademia
university
press

INDICE

MJ, 3, 2 (dicembre 2014)

LUDWIK FLASZEN. LAUREA HONORIS CAUSA	
Laudatio	1
<i>Franco Perrelli</i>	
Lectio Magistralis	7
<i>Ludwik Flaszen</i>	
L'enunciazione e le voci di culo	15
<i>Antonio Attisani</i>	
DOSSIER INVISIBILIA	
Digital Media and Contemporary Art	43
<i>Giulio Lughi</i>	
Digital Creativity	53
<i>Antonio Pizzo, Andrea Valle</i>	
Conceptual Models for Intangible Art	70
<i>Antonio Lieto, Rossana Damiano, Vanessa Michielon</i>	
Visualisation of contemporary public art "Invisibilia"	79
<i>Vincenzo Lombardo, Nadia Guardini, Alessandro Olivero</i>	
MATERIALI	
Il corpo sonoro del Living Theatre per <i>Antigone</i>	90
<i>Eva Marinai</i>	
La scrittura è un duello	115
<i>Licia Lanera e Riccardo Spagnulo</i>	
Cantare l'azione	124
<i>Intervista di Maia Giacobbe Borelli a Mario Biagini</i>	

LETTURE E VISIONI	
Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni <i>Giulia Randone</i>	133
Grotowski, La possibilità del teatro <i>Franco Perrelli</i>	137
Quelle dei pupi erano belle storie. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio <i>Vincenza Di Vita</i>	144
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	147
ABSTRACTS	151
GLI AUTORI	153

LAUDATIO

Franco Perrelli

Magnifico Rettore, illustre laudando, colleghi, studenti e amici,

è un piccolo paradosso che, per motivi squisitamente burocratici, si sia potuta attribuire a Ludwik Flaszen la laurea *honoris causa* in “Culture moderne comparate”, piuttosto che in teatro o spettacolo, essendo il nostro illustre ospite – come ha riconosciuto un importante regista contemporaneo, Eugenio Barba – «uno dei protagonisti del teatro del Novecento». Si tratta però di un paradosso proficuo, che ci permette forse di capire più a fondo l'essenza e l'importanza della sua *opera*, scritta, teatrale e – come sto per sviluppare – anche esistenziale.

In realtà, l'uomo di teatro Flaszen comincia come critico e scrittore. Già in pieno stalinismo, nel 1951-52, in una Polonia a sovranità limitata, con il saggio *Il nuovo Zoilo o dello schematismo*, Ludwik Flaszen tirava una sassata ai dogmi del realismo socialista, subito qualificandosi come intellettuale inquieto e severo. Nel 1954-55, nei significativi anni di pubblicazione del *Disgelo* di Ilja Erenburg, Flaszen torna alla carica con un nuovo contributo critico *Sulla difficile arte di vomitare*, focalizzato sul rapporto intellettuali-tirannide.

Il «vuoto» e la «paura» che si fanno «sostanza» dell'uomo schiacciato dall'assolutismo è un tema che riapparirà, del resto, con insistenza nelle pagine del suo libro più importante e noto anche in Occidente, *Il chirografo* del 1971-74 (che ingloba parti di un volume sequestrato nel 1958, *La testa e il muro*). Il titolo diabolico del *Chirografo* – allineato alla sequenza dei titoli dei saggi che abbiamo sin qui menzionato – credo possa far intuire il carattere graffiante, penetrante, sulfureo e insieme disilluso dello scrittore Flaszen. Un autore che sviluppa il suo pensiero con uno stile allusivo, parco e denso, immancabilmente illuminato dai bagliori dell'ironia, e che – come ha notato ancora Eugenio Barba – «pesa le parole e ci obbliga a soppesarle a lungo». Flaszen, insomma, «appartiene a quella specie di scrittori che mettono al lavoro il lettore, che vogliono essere catturati dalla sua riflessione, non catturarlo».

Una razza intellettuale difficile, per niente usa a inseguire il successo, la moda; a produrre smodatamente, se mai a coltivare una sorta di peculiare, semivisibile, ma influente lateralità critica. Lo stesso atteggiamento che Ludwik Flaszen terrà nel corso della sua lunga e significativa militanza teatrale, che ha comunque un avvio abbastanza clamoroso.

Infatti, dopo un'esperienza di *dramaturg* al Teatro Słowacki, nel 1957, Flaszen ha il privilegio di succedere a Slawomir Mrozek come critico teatrale in un quotidiana-

no di Cracovia, dove continuerà a battersi per le ragioni dell'avanguardia, contrastando il grigio realismo di regime, soprattutto rifacendosi alla lezione di chi, nei primi decenni del secolo, aveva futuristicamente fatto esplodere le convenzioni artistiche. Diventato un vero e proprio «Robespierre» della critica, in un clima in cui alle *querelles* estetiche – c'è da presumere – erano preferiti gli ottusi accomodamenti ideologici, neanche un giovane e brillante regista ai suoi esordi come Jerzy Grotowski, affrontando *Zio Vania* di Čechov, era sfuggito ai suoi strali: «Incalzato dalla spinta travolgente del regista – recensiva un perfido Flaszen – verso alti cimenti d'intellettualismo puro, avevo voglia di qualcuno che suonasse la chitarra, del chiaro di luna, di qualcosa che illanguidisse l'anima... Se mettete in scena Čechov, fatelo come si deve. O non fatelo per niente».

Dopo una simile stroncatura, si poteva prevedere che i sentieri del terribile critico e di Grotowski fossero destinati a non incrociarsi mai più, ma alcune contingenze storiche rendevano fatale il loro incontro. Come spiegherà Flaszen in una conferenza parigina del 2007, ambedue erano attivamente impegnati nel tentativo piuttosto disperato di democratizzare il socialismo polacco; ambedue furono presto sconfitti ed emarginati, in uno dei tanti riassetamenti del traballante regime. Così, «Grotowski incanalò il suo *élan* rivoluzionario [...] nel campo del teatro. [...] io mi sentii stanco delle polemiche letterarie che non portavano da nessuna parte e riconvertii le mie smanie nella realizzazione del teatro...». C'era solo questa infelice circostanza storica a unire Flaszen e Grotowski – «fallito con fallito» – o magari già una non riconosciuta e ancora distante attrazione interpersonale; qualche segno non del tutto percepibile di quella compenetrazione intellettuale che renderà, per molti anni, questa coppia di uomini di teatro polacchi la straordinaria replica del duo russo Nemirovic-Dancenko e Stanislavskij?

È un fatto che, allorché, nel 1959, fu offerta a Flaszen la direzione artistica del modestissimo Teatro delle 13 File di Opole, il critico – duro, eppure generoso e certo dotato di una sua estrosa preveggenza – girò la proposta proprio a Grotowski, riservando per sé la funzione di «direttore letterario». Grotowski accettò e da quel momento s'avviò una delle più straordinarie e influenti, a livello mondiale, avventure teatrali del xx secolo, che, dal 1965, sarebbe continuata, nelle forme di un ormai consolidato Laboratorio, nella più centrale città di Wrocław.

Il caso Grotowski scoppia con assoluto clamore nel giugno del 1966, a Parigi, dove viene presentato il memorabile *Principe costante* da Calderón-Słowacki: «Una grande serata» – scrisse Robert Abirached su «Le Nouvel Observateur» – «del tutto fuori del comune e una profonda lezione». Raymonde Temkine ricorda che Jean-Louis Barrault, direttore del Festival del Teatro delle Nazioni, ne aveva propiziato il successo, citando un'impeccabile definizione di Flaszen, che presentava *Il principe costante* come «un rituale collettivo che libera o provoca uno choc esistenziale». Da questo momento, si registrano importanti e sempre più acclamate tournée internazionali. Quando *Il principe costante* arriva in Italia, a Spoleto, l'anno dopo, uno

dei più colti attori del teatro italiano, Romolo Valli, si fa sfuggire: «Qui non bisognerebbe applaudire. E quando si esce farsi il segno della croce, come sulla porta d'una chiesa». Memorabile ancora la tournée a New York del 1969 – autentica consacrazione globale del teatro grotowskiano – nella quale, assieme al *Principe costante*, vengono mostrati altri due esiti assoluti del Laboratorio di Wrocław, *Akropolis* (che proiettava il simbolista Wyspiański nello spettrale cosmo di Auschwitz) e *Apocalypsis cum figuris* (che concluderà la parabola degli spettacoli grotowskiani e che avemmo la fortuna di vedere a Venezia, nel 1975: rappresentazione severa e intensa, sospesa fra lucori perlacei e semibuio, animata dalla folgorante fluidità delle azioni fisiche dei suoi trasfigurati attori, che non erano neanche più attori, ma esseri umani essenzializzati).

A New York, un critico come Eric Bentley, accigliato in quei tempi di sentito *engagement* politico, dovette ammettere – in una tormentata *open letter* – che il teatro grotowskiano «stava scavando in continuazione alle radici dell'arte teatrale e intermittenemente alle radici dell'inaudita sofferenza del nostro tempo, l'inumanità senza remissione dell'uomo verso l'uomo». Ha osservato Barba che quello «scavo alle radici dell'arte» ha costituito in particolare «la più profonda rivoluzione che in questo secolo ha mutato il corpo materiale del teatro in quattro punti fondamentali: il rapporto tra scena e sala; quello tra il regista e il testo da mettere in scena; la funzione dell'attore; e la possibilità trasgressiva del mestiere teatrale».

E Flaszen? Flaszen era l'«avvocato del diavolo di Grotowski», la sua ombra intellettuale, lo scriba sensibile di un artista affascinante nella comunicazione orale, meno portato per quella scritta. Flaszen era il suo interlocutore fisso e privilegiato: «Quando [Grotowski] era tormentato da un problema, mi tirava giù dal letto di notte. [...] Mi convocava per circostanze che considerava urgenti, o anche più frequentemente per parlare in modo libero e diretto con me, secondo il nostro contratto non scritto. Una parte importante (forse la più importante?) del nostro lavoro era quella segreta: incontri improvvisi, conversazioni faccia a faccia, analisi *ad hoc* di casi e situazioni specifiche, ricognizione delle sue idee creative al di fuori della stanza delle prove. Qualche volta praticavamo qualcosa di simile al *brainstorming*: sedute di libere associazioni di idee per trovare soluzioni imprevedibili a situazioni senza uscita, quando si doveva andare dall'altra parte dello specchio per rompere l'*impasse*».

Flaszen, nella febbrile evoluzione del lavoro del regista polacco e del suo Laboratorio, dà soprattutto forza di precisione ai concetti e a lui si deve, nel 1962, la definizione con cui è universalmente conosciuta l'esperienza artistica di Grotowski: *teatro povero* ovvero una pratica scenica che «si realizza usando l'insieme più ridotto di elementi prefissati per ottenere il massimo risultato attraverso la trasformazione magica degli oggetti, attraverso la "recitazione" multifunzionale del materiale scenico», così creando «mondi completi usando solo le cose che si hanno sottomano. Come i bambini, all'occasione, [il teatro povero] inventa sempli-

ci giocattoli e giochi improvvisati. Si tratta di un teatro in una forma embrionale, che sta per generarsi, allorché il ravvivato istinto alla recitazione spontanea presceglie gli strumenti appropriati per la trasformazione magica. La forza trainante dietro questo è senz'altro un essere vivente, l'attore».

Flaszen, insieme a tutti i suoi attori, seguirà Grotowski anche nella sua fase post-teatrale, quando, al culmine del successo, nei primi anni Settanta, il regista polacco darà una geniale virata, dissodando dal *parateatro* in poi sino alla morte, nel 1999, la dimensione antropologica, esistenziale e spirituale insieme delle attività di *performance*, oltrepassando i concetti di rappresentazione o spettacolo, che dir si voglia. Dal 1975 in poi, per una conseguente trasformazione degli assetti interni al Laboratorio, la funzione di Flaszen si fa comunque meno pregnante e il rapporto con Grotowski – che resterà intenso, fedele nell'amicizia, anche se non privo di umane divergenze – si disserrerà progressivamente almeno sul piano professionale. Tuttavia, nel 1984, nell'epicentro della drammatica crisi politica polacca di quegli anni e con Grotowski impegnato in progetti all'estero e infine in esilio, tocca a Flaszen, dal 1980 a capo della prestigiosa istituzione del Laboratorio di Wrocław, dopo venticinque anni di attività, chiuderla, cercando di evitare ogni complicità con la dittatura militare: «Sono stato il guardiano della Gran Porta: ho deciso l'apertura e la chiusura dell'esperienza. Le chiavi le avevo io».

Fra le tante e ricche riflessioni che la collaborazione fra Ludwik Flaszen e Jerzy Grotowski può sollecitare in un critico del teatro e della cultura, mi limiterò brevemente a rilevarne un paio, ma essenziali.

La prima la inquadrei all'ombra del platonismo. Sì, per molti versi la forza e la grandezza del duo Flaszen-Grotowski è stato il permanente *sospetto* nei confronti del teatro; la netta percezione della sua falsità e quasi irredimibilità. Un atteggiamento che, così radicalmente, era stato proprio solo di Antonin Artaud: «Più amo il teatro e più proprio per la ragione che l'amo, gli sono ostile».

Da qui la necessità – più che di riformarlo – di risanarlo quasi moralmente e l'idea conseguente che l'arte teatrale non dovesse essere *fine*, bensì trasformarsi in *mezzo* e quindi in «veicolo» di *altro*. Da qui la polemica contro «l'appalto» sul corpo dell'attore «che vien sfruttato dai suoi protettori», registi e direttori (un tema ch'era stato anche di Stanislavskij) e la necessità di un suo glorioso riscatto nell'esperienza di presenza umana compiuta nell'«atto totale». Da qui l'autentico disprezzo per la fruizione rutiniera del teatro che affiora in un testo di Flaszen dei primi anni Sessanta: «Il teatro, fatto dagli “illuministi” per l'“illuminismo”, è scisso fra essenza e apparenza. È un ibrido, una natura, una creatura spaventosa, deviata dal suo sviluppo naturale».

In seguito, nel fuoco del *parateatro*, Flaszen maturerà su questa linea anche una radicalizzazione del conflitto fra arte e vita, coinvolgendo pure la propria scrittura e, nel 1978, dichiarerà: «Grazie a Grotowski, sto cercando di assumere una diretta responsabilità dell'esistenza, dell'interazione, nei confronti di me stesso come

organismo vivente, di me – come trasformazione di energie viventi – di me – come scambio di tali energie con gli altri. [Nel *parateatro*] non si può mentire, devi essere davvero te stesso. In letteratura puoi mentire, qui non è possibile. In letteratura puoi stregare con dei trucchi, qui non è possibile. Qui c'è qualcosa di diretto, senza intermediazioni».

La straordinaria lezione grotowskiana, di cui Flaszen è testimone e interprete, ruota proprio su questo *sospetto* che forse non basti l'arte o la bellezza a salvare il mondo, ma che il suo profondo assoluto dolore o assurdo richieda inoltre atteggiamenti e aperture esistenziali che possano leggersi e trasciversi più radicalmente solo in quel misterioso Libro vivente, cui Flaszen allude in un cifrato testo del 1972; il Libro metaforico che sta al di là della Prosa e della Poesia, dell'Innovazione e della Tradizione: «Il Libro affiora dal fra Me e Te. Se non abbiamo bisogno l'uno dell'altro, né noi né il Libro esistiamo».

E visto che stiamo sfiorando temi dostoevskiani, introdurrò la seconda riflessione su Grotowski, Flaszen e la *gnosì*. Tutti gli spettacoli di Grotowski – precocemente dal *Caino* tratto da Byron del 1960 – sono gravidi dell'interrogativo di Boezio: «*Si Deus est unde malum?*» e del dubbio, tipicamente romantico, che quel Dio possa non esserci o, peggio, burlarsi malignamente dell'uomo. È così che il Faust di Marlowe – nella descrizione di Flaszen in un programma di sala del 1963 – rinasce «in termini teologici (o meglio antiteologici)» e si trasfigura da peccatore dannato in «un giovane santo», vestito d'una emblematica tonaca bianca, «ma un santo che contrasta Dio, perché un santo pienamente conseguente nella sua santità deve ribellarsi contro il Creatore della natura. La natura cieca è il male ed è governata da regole che contraddicono la morale. Dio ha teso tranelli all'uomo. “Il premio del peccato è la morte”, dice Faust nel suo monologo. “Se affermiamo che siamo senza peccato, inganniamo noi stessi e non c'è verità alcuna dentro di noi, ragion per cui, allora, dobbiamo probabilmente peccare e, di conseguenza, morire”. [...]: qualunque cosa noi facciamo, bene o male, saremo condannati».

Unde malum? Dostoevskij ha parlato con rara intensità, per bocca di Ivan Karamazov, del dolore dei bambini e della semplice evidenza ch'esso si ponga come l'assoluta negazione di ogni pacificante teodicea: «... se le sofferenze dei bambini saranno servite a completare quella somma di sofferenze che era necessaria per pagare la verità, io affermo in anticipo che tutta la verità non vale un prezzo simile». Il male su cui gli spettacoli grotowskiani hanno focalizzato l'attenzione è il male metafisico e storico insieme, come l'avevano interiorizzato e incarnato anche i grandi poeti romantici polacchi (perpetua fonte d'ispirazione), ma, ancor di più, il male che Grotowski e l'ebreo Flaszen – sin da bambini cresciuti in una Polonia sbranata da nazisti e russi – avevano conosciuto non letterariamente, ma esistenzialmente: «Il *tonus* della nostra ferita infantile non fu condizionato fondamentalmente dalla tristezza, dalle paure, dai sentimenti che si provano nella cameretta dell'infanzia» – ha rievocato Flaszen –, «ma dalla vera Apocalisse – in modi diver-

si, ovviamente, nel caso di Grotowski e nel mio. Infatti, smarrimmo all'improvviso la nostra cameretta di bimbi: non avevamo più tempo per sperimentare nei nostri letti, dietro le nostre mura, "il romanzo familiare" freudiano o le turbolenze edipiche. La nostra cameretta aveva pareti che si muovevano, era un corridoio, riempito da varie persone. Eravamo vittime degli eventi che lì accadevano. La nostra cameretta era una stanza mobile, aperta su tutti i lati. Il nostro Edipo era combinato con la paura della vera perdita di un padre e di una madre. [...] Penso che non solo la Gnosi ma anche lo Gnosticismo siano stati naturali sia per Grotowski sia per me. [...] Può darsi che il cielo sia realmente vuoto oppure che un misterioso demiurgo sia insieme Creatore e Carnefice di questo mondo... L'espressione "Creatore e Carnefice" viene da *Akropolis*, il primo grande lavoro di Grotowski e del gruppo. Viene pronunciata da un detenuto di un campo di sterminio, che s'inchina umilmente con gli occhi rivolti con ansia verso l'alto, stringendo tra le mani, in maniera convulsa, il tipico cappello del prigioniero, in piedi come un servo della vecchia Polonia davanti al padrone...».

Per concludere, mi si consenta di ricordare che, in coda alla Premessa della raccolta dei suoi saggi, *Grotowski & Company* – che abbiamo avuto l'onore d'introdurre in Italia –, Flaszen ha dedicato il libro (che è poi il bilancio di una vita artistica e intellettuale) «alle ombre dei colleghi defunti del Teatro Laboratorio». I superstiti di quella straordinaria avventura sono ormai pochissimi e mi piace aggiungere che, quando il Dipartimento di Studi Umanistici ha chiesto la laurea *honoris causa* per Ludwik Flaszen, ha voluto indicare che il riconoscimento era indirizzato pure alla memoria di Jerzy Grotowski e di tutti i suoi compagni di lavoro.

10 ottobre 2014

LECTIO MAGISTRALIS

Attraverso i totalitarismi. Anni di apprendistato

Ludwik Flaszen

Magnifico Rettore,
Chiarissimi Professori,
signore e signori,
cari amici,

consentitemi d'esordio di formulare i miei ringraziamenti per l'onore che ricevo da parte della vostra illustre Università. Non riesco quasi a trovare le parole adeguate per esprimere la mia riconoscenza di fronte a questo magnifico presente che mi è riservato al tramonto della mia parabola terrena.

Di fronte a voi, in tocco e toga accademici, non nasconderò la mia gioia. Il destino, giudice severo e difficile, mi ha arriso per il tramite delle illustri autorità qui presenti e del mio mentore, il professor Franco Perrelli. Una laurea *honoris causa* dell'Università di Torino. Non di Wroclaw, non di Cracovia, non di Varsavia. Di Torino!

Sulla mia mappa emotiva d'Europa, Torino è ricca di suggestioni, le più varie. È qui che Friedrich Nietzsche ha trascorso le ultime ore creative della sua esistenza. È qui che l'intransigente filosofo della volontà di potenza, passando per strada, scorse un carretto e un vetturino che frustava il cavallo: la bestia era esausta. E il solitario, che firmava le sue ultime lettere a nome di Dioniso e del Crocifisso, prese le difese della bestia torturata, abbracciandola e inondandola di lacrime. Fu l'ultimo atto cosciente della sua vita di filosofo, prima che il suo spirito precipitasse nelle tenebre. Un evento emblematico, ai miei occhi, della storia dello spirito europeo. Nel corso di uno dei miei soggiorni torinesi, invitato dal DAMS della vostra università, il professor Perrelli mi ha mostrato il luogo in cui si è svolto l'episodio.

M'è venuto alle labbra: spirito europeo. Una formula vecchio stile e, secondo il codice dei benpensanti, alquanto opinabile e risalente all'epoca nella quale ancora esisteva una divisione essenziale fra Lumi e oscurantismo. Sarà degna del superuomo dell'era elettronica livellante e globalizzata? Per migliaia di anni, s'è sviluppata una civilizzazione di tavolette d'argilla incise di geroglifici e di segni cuneiformi di scrittura: furono gli strumenti del pensiero di élite illuminate. Oggi abbiamo una civilizzazione di tavolette elettroniche accessibili a tutti. Accessibili al postmoder-

no e universale uomo di Neanderthal, sempre più combattivo, che avanza verso una dominazione mondiale.

La vita delle persone della mia generazione, in particolare di chi è originario dell'Europa centrale e orientale – noi, gente dell'«Europa meno buona» – s'è sviluppata, sin dall'infanzia, in luoghi infestati dagli spettri di diversi totalitarismi sino all'anno 1989. A differenza di quest'epoca, in cui evoco l'infestazione di tali «spettri», la nostra Europa è stata una terra di totalitarismi praticati e realizzati.

Gli anni di formazione di questa generazione, i nostri *Lehrjahre*, per citare l'illuminato spirito di Goethe, non sono trascorsi al ritmo di regolari piani di studio, né a quello naturale ch'è proprio dello sviluppo di un individuo, bensì al ritmo drammatico e imprevedibile della crudele storia del xx secolo. Recandoci a scuola e attraverso le finestre delle nostre aule, ci è capitato di vedere paesaggi vari considerati dal punto di vista dello spazio e del tempo, come in un *fotoplastikon*, nel quale l'incredibile delle fotografie si rivelava una realtà il cui fondo musicale era una musica concreta, quella che Osip Mandel'stam, esperto e vittima del totalitarismo stalinista, definiva «il rumore del tempo».

Consentitemi di ricordare la scuola, i percorsi e le difficoltà della mia educazione ufficiale, visto che vi sto innanzi, signore e signori, nella rituale veste d'un uomo di studi.

Ho cominciato la mia istruzione scolastica, poco prima della Seconda Guerra Mondiale, in Polonia, in una cittadina della Slesia alla frontiera con la Germania e la Cecoslovacchia. Quindi, sono andato a scuola a Leopoli, città occupata dall'Armata Rossa a occidente dell'Ucraina, in procinto di essere annessa all'Unione Sovietica. Ho frequentato la scuola in una colonia forestale, che raccoglieva polacchi deportati per lavorare nella Russia profonda, nella repubblica di Maris. Ho frequentato una scuola per profughi polacchi nella città di Andijan, nell'Uzbekistan, in Asia centrale. Ho continuato al liceo nella Polonia popolare, a Cracovia, mia città natale. Lì ho concluso i miei studi all'Università Jagellonica, laureandomi in filologia polacca.

Una torre di Babele, un'autentica odissea pedagogica! Come Ulisse, ho scoperto popoli, le loro lingue e i loro costumi. Quanto a sapere se ho poi raggiunto la mia Itaca, è un'altra storia. La mia scuola d'istruzione ha incrociato la dura scuola della vita.

La mia generazione è quella d'una cultura passata, per non dire arcaica; quella della cultura del libro. Non so se le generazioni che viaggiano illimitatamente tramite internet siano in grado di comprendere quel ch'è stato per noi il libro. Questo prodotto comune, oggi sempre meno utilizzato, di cui ci si sbarazza dopo l'uso con i rifiuti domestici e gli imballaggi di plastica.

Il libro per noi aveva un carattere magico, nella sua qualità d'oggetto: la stampa con il suo profumo, la carta con la sua grammatura e il suo colore, la rilegatura, la copertina con i caratteri del titolo. Il messo d'un mondo migliore. Come oggi,

immagino, per i drogati d'internet, il computer con il suo schermo e la sua tastiera, e il suo «Aprite Sesamo!».

Nel mondo della mia infanzia e della mia giovinezza, per «essere qualcuno» o più semplicemente per essere accolto in società, bisognava essere un lettore. Persino i bambini si vantavano tra di loro di quello che leggevano. Nella casa dei miei genitori, i libri erano considerati con il massimo rispetto. In parte, credo, secondo la tradizione della gente detta «del Libro»; in parte, secondo la tradizione polacca, la tradizione d'un popolo a lungo sottomesso e disperso, la cui identità brillava attorno ad alcuni grandi poeti e scrittori ribattezzati con il titolo di «profeti». Come riflesso ereditario di questa intelligenzìa, si avvertiva un'alta missione, quella di diffondere l'istruzione fra il popolo, operare per l'indipendenza della nazione, nutrire salvifici ideali collettivi. Il libro era il simbolo di tutte le aspirazioni più elevate dell'individuo, una specie di passaporto per l'Europa.

Nella mia generazione, le persone che godevano del massimo prestigio erano quelle che leggevano pure libri in francese. Era un segno d'europismo. L'eterno problema dell'ingresso dell'intellettuale polacco in Europa. E del suo sogno di espugnare l'Europa.

Nelle condizioni che guerra ed esilio mi hanno riservato, l'accesso al libro era particolarmente difficile. Una povertà di libri, se posso esprimermi così, ha accompagnato gran parte della mia vita. Polonia comunista compresa, nel dopoguerra. E in Unione Sovietica, dove eravamo stati trasportati in vagoni bestiame, fronteggiammo né più e né meno che miseria, in tutta la polisemia dell'espressione. Lì ho vissuto le tempeste del passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Soffrendo la fame e in condizioni di sottoalimentazione permanente, ho parimenti patito un'intensa fame di libri. Senza fare paragoni, mi viene in mente la rivelazione di Primo Levi secondo la quale recitare terzine della *Divina Commedia* l'aveva aiutato a sopravvivere. I libri mi hanno aiutato ad attraversare la drammaticità del quotidiano di quegli anni. E conservo bene in mente le mie meravigliose conquiste di giovane lettore, divoratore di libri (aggiungendo che già m'immaginavo un avvenire da letterato e scrivevo versi).

Un giorno, al mercato di Andijan, in mezzo alle vecchie carte messe in mostra, in un pezzo di stoffa lurida di un povero uzbeko, trovai un volume di poesie di Puškin. Lo comprai, col permesso di mia madre di cedere un pezzo di pane del razionamento. Un acquisto impagabile, per la mia vita. Puškin, come si conveniva a un uomo del suo ceto, aveva ricevuto un'educazione classica. I suoi versi abbondano così di riferimenti alla tradizione europea occidentale, alla sua mitologia, alla letteratura, all'arte e ai grandi personaggi. Le note che accompagnavano il volume costituivano, quindi, insieme ai versi del poeta, una vera enciclopedia della cultura europea. Vi scopro i nomi delle divinità greche e romane annotate in caratteri minuscoli in basso a quelle pagine sudicie e ingiallite. Ho imparato chi erano Zeus, Atena, Bacco, Dioniso, Apollo, la Nemesi, i cantori Arione e Orfeo, e il poeta Orazio.

E che cos'è il Partenone. Ho imparato che in Italia era esistito un poeta, Dante Alighieri, autore d'un poema dal titolo *La Divina Commedia*. Ero ansioso di vedere il Partenone, monumento della cultura europea, e di leggere questo enigmatico poema di Dante, e di visitare la patria del suo creatore.

Il destino benigno, che mi aveva risparmiato il ruolo di vittima dell'Olocausto e m'aveva concesso l'esilio sovietico, facendo sì che l'esilio sovietico mi salvasse da Auschwitz, mi ha permesso, qualche decennio più tardi, di realizzare anche il mio sogno: ho visto il Partenone, ho scoperto la patria di Dante, e m'ha perfino concesso, in quest'ora del mio crepuscolo, di leggere, dizionario alla mano, le terzine della *Divina Commedia*. Per fortuna, c'era ancora da vivere con voi questo *hic et nunc*. In Italia!

Il libro è stato per me pure un mezzo di resistenza. Un oggetto che poteva essere strumento d'interdizione. Sottomesso al controllo non solo della censura amministrativa, ma anche alla sorveglianza e alle decisioni delle autorità dello Stato e del Partito, che sovrintendevano a ogni *imprimatur*. Alla frontiera, i doganieri controllavano i libri che i viaggiatori portavano. Per la diffusione, ma per il solo possesso di libri proibiti, si poteva essere interrogati dalla polizia politica e messi in prigione da un tribunale «legale». Gli autori dissidenti non venivano pubblicati. Quasi che da una certa quantità di pagine stampate e tenute insieme da una rilegatura dipendesse la sorte dello Stato e del sistema socialista mondiale, come lo si definiva allora. Il libro tabù dei totalitarismi. Un omaggio al suo eterno prestigio. E paradossalmente, un prestigio che andava crescendo.

C'erano alcune letture che ci rivelavano cos'era il mondo nel quale ci era capitato di vivere e di creare, letture talvolta difficili da decifrare sotto gli effetti dei continui lavaggi di cervello. C'erano letture che ci offrivano un sollievo spirituale. E permettevano di scegliere un cammino. Fra esse, *Lo zero e l'infinito* di Arthur Koestler, narrazione dei processi moscoviti degli anni Trenta; un volume di poesie di Milosz dal titolo *La salvezza*, e il suo saggio, *Il pensiero prigioniero*, sulla condizione degli intellettuali e degli scrittori in Polonia. Libri di questo genere ce li passavamo con discrezione, e quando ne venivamo in possesso, li nascondevamo nei punti più inaccessibili delle nostre librerie. Ho l'onore di aver visto il mio primo libro, *La testa e il muro*, confiscato dalla censura nel 1958. Circolò attraverso canali clandestini. Avrei di che vantarmene: in Polonia divenne una leggenda. Come sono venuto a sapere, anni più tardi, la sua lettura ha influenzato certi militanti dissidenti. Alla mia generazione capitava che i libri decidessero destini e vocazioni. Il modello di questo ruolo di creatore di destini della letteratura è il *Don Chisciotte*, un eroe leggendario influenzato dai libri sulla cavalleria. E il *Werther* di Goethe, che ha provocato un'epidemia di suicidi per amore e male di vivere o *Weltschmerz* fra i giovani romantici. Nella Russia del XIX secolo, le letture spingevano la gioventù all'impegno rivoluzionario. In Polonia, la poesia romantica nutrì la volontà di azio-

ne e di sacrificio di diverse fervide generazioni, spingendole ad assumersi rischi non sempre meditati.

È proprio seguendo la pista del libro (e non del teatro) che arriviamo a Grotowski. In diverse occasioni, Grotowski ha riconosciuto pubblicamente che è stato un libro, *L'India segreta*, di un viaggiatore inglese, Brunton, letto da bambino, in campagna, durante l'occupazione tedesca, e comprato non si sa per quale miracolo da sua madre, che gli ha aperto certe prospettive di ricerca per il resto della vita. Chi sono io? Questa domanda di fondo del maestro Maharshi, di cui parla il libro di Brunton, oggi è conosciuta grazie a Grotowski, il maestro di tutti i teatrologi e gli specialisti di antropologia teatrale, che ha trascorso i suoi ultimi anni a Pontedera.

Grotowski – il quale, seguendo i maestri spirituali che aveva conosciuto tramite le sue letture, affermava che l'essenza delle cose non poteva essere accessibile né trasmissibile tramite le parole – era un lettore instancabile. Era dai libri che traeva la sua ispirazione e non sarei tanto sicuro che, studiando gli scritti dei mistici, non abbia attinto degli stati prossimi a quelli della contemplazione. Un'infinità di volumi sparsi in disordine riempiva immancabilmente lo spazio modesto di tutti i posti in cui, uomo proverbialmente in cammino, ha soggiornato. Portava sempre con sé parecchi libri nella sua inseparabile sacca. E, oh, come riempiva i margini di annotazioni! Gli capitava persino di strappare intere pagine se aveva bisogno di una citazione molto lunga. Associava il culto del libro al sacrilego disprezzo della sua consistenza materiale. Amore e pragmatica crudeltà.

Ed eccoci a Grotowski che, dopo il periodo letterario, è legato a un altro mio ambito d'attività, quello al quale debbo principalmente l'omaggio che mi si rende oggi. Un destino benevolo viene a confermare la saggezza della mia decisione di circa mezzo secolo fa di rivolgermi a un regista debuttante, Grotowski appunto, per dirigere un piccolo teatro di provincia, divenendone così il suo più stretto collaboratore. Allora non m'immaginavo che, grazie a quella scelta provvidenziale, avrei avuto l'occasione di pronunciare questo discorso.

È dai suoi frutti che si riconosce l'albero, afferma il Vangelo. I frutti della vita creativa di Grotowski sono ben noti, ma lo è meno la terra dalla quale ha tratto i suoi primi vitali impulsi. Ciò sembrerà meno essenziale ai più giovani e senza dubbio anche meno accessibile. I progetti creativi e le pratiche creative di Grotowski però non sono nati da un'astrazione, da un sapere puramente professionale, nelle sfere platoniche nelle quali in definitiva si trovano tutti gli *humaniora*. Non si trattava di ricerche puramente teatrali, puramente artistiche, neppure strettamente spirituali, ivi compreso il celebre «veicolo»: *l'arte come veicolo*. L'assoluto dell'arte, missione più elevata delle forme d'artigianato, e quell'entità che Grotowski ha indicato con il termine di «corpo-essenza», sono nati in un contesto storico, nella vita di tutti i giorni, nelle preoccupazioni che ci catturano dai giornali, sotto la pressione dello *Zeitgeist* (lo spirito del tempo). Grotowski, letti di notte i mistici, scorreva febbril-

mente i quotidiani del mattino. Pure il Dio della Bibbia è apparso in un comune cespuglio nel deserto.

L'attività di Grotowski & Company era un tentativo di rispondere alle questioni che si ponevano all'individuo avviluppato nelle maglie del totalitarismo. Come uscirne? Come essere coerenti con se stessi? Come realizzarsi in maniera creativa? Come rendere una misura della propria autenticità in quelle circostanze kafkiane? Chi sono io? La domanda del guru si rivestiva con i colori dell'epoca. E quindi la domanda fondamentale: come essere liberi in prigionia?

In una nota alla rappresentazione di *Kordian* di Słowacki (febbraio 1962), scrivevo: il regista ha voluto «confrontare il significato del grande gesto individuale con l'epoca dei movimenti di massa, delle organizzazioni e dell'efficacia comprovata dei gesti collettivi». Era una perifrasi per evitare il termine allora proibito di «totalitarismo».

E prima ancora (giugno 1961), in una nota per la messinscena degli *Avi* di Mickiewicz, ho scritto: «L'uomo contemporaneo è una persona ragionevole, profondamente radicata nella realtà, che non nutre fanciullesche illusioni sul proprio potere, pur essendo interiormente disintegrato e socialmente sradicato». Ecco daccapo una perifrasi per porre l'accento sulla schizofrenia dello spirito dell'uomo che vive nel cosmo del totalitarismo.

Queste citazioni dai nostri programmi di sala potrebbero moltiplicarsi. Per semplificare, si potrebbe dire che il tema principale, assiale, di tutti gli spettacoli di Grotowski è stato l'individuo scagliato in una comunità dispotica, che si dibatte nelle convulsioni della sindrome autoritaria (Adorno). Come conservare in una simile situazione la propria sovranità individuale? Che cosa diventa quindi un uomo? Dove trovare la propria salvezza? Come sarà possibile? E in quale misura? Non è un problema di scelta tragica d'un eroe di tragedia sulla scena. Si tratta di un problema reale della persona umana in un sistema totalitario. E in particolare dell'intellettuale e dell'artista.

Il nostro Teatro Laboratorio era un'isola di libertà. Nel presentare i nostri programmi, era necessario per definire le cose un uso sottile di perifrasi e di pseudonimi. Personalmente, ero esercitato da anni, grazie alla mia attività di critico. E Grotowski, non è un segreto, oltre al suo genio artistico, possedeva un eccezionale talento machiavellico.

In una situazione di costrizione, noialtri, la nostra generazione «incatenata sin dalla culla», eravamo sottoposti a diverse tentazioni. Per esempio, per liberarci dal trauma dell'umiliazione e della paura, rispondere con fervore all'appello di un ideale salvifico, alla fraternità d'una marcia comune verso un radioso avvenire e anche all'autorità dei dirigenti; sì, la tentazione di un opportunismo cinico che ricavasse profitto dal porre al servizio dell'ideologia ufficiale la scrittura e l'arte, senza considerare la voce della coscienza intellettuale o artistica. La tentazione di un'abulia creativa: perché creare in condizioni nelle quali, a ogni modo, nulla di

valido può essere creato? La tentazione particolare di una semplicità artistica al fine di sentire la fierezza di essere un combattente per la libertà e, grazie a nobili idee, acquisire magari la sensazione di essere un artista di peso. Il fascino perverso del totalitarismo che, con una sofisticata crudeltà, occulta il *sacro nero* caratteristico del dramma dell'esistenza. I vostri padri, signore e signori, hanno certamente fatto l'esperienza di tentazioni analoghe.

Quante tentazioni! E se la condizione di tentazione rinforzasse le pulsioni creative? Paradosso o apparenza? In Polonia, dopo il 1956, quando il totalitarismo comunista sul greto della Vistola non era altro che un totalitarismo pieno di buchi, hanno visto la luce grandi fenomeni della creatività polacca di risonanza mondiale, una vera e propria pleiade: Wajda, Kantor, la poetessa Szymborska (premio Nobel, che ho pure letto in una bella traduzione italiana pubblicata da Adelphi!). E naturalmente Grotowski.

Aggiungerò in margine che il confronto dello spirito europeo con i totalitarismi è stata un'esperienza drammatica, piena di rischi, ma bizzarramente creativa. Ci ha regalato tutta una generazione di pensatori, scrittori e artisti (Heidegger, Arendt, Malraux, Babel, Jaspers, Picasso, Céline, Sartre, Camus, una lista infinita nella quale non si possono dimenticare Malaparte e Primo Levi). Classici del xx secolo, collocati in un proprio virtuale Partenone. Si dovrà dare ragione alla tesi d'uno di essi, Thomas Mann, per il quale il genio si nutre in segreto dell'elemento demoniaco dell'esistenza? Chissà se Grotowski non mi avesse attribuito proprio senza motivo il ruolo di «avvocato del diavolo», tanto più che il mio libro più importante è intitolato *Il chirografo!*

In Polonia, dopo il 1956, il comunismo poststalinista inaugurò una fase di drammatica tetraggine senza speranza (con attimi di accensione), suscitando una possibilità di rimesse in causa fondamentali. Ciò creò alcune tensioni favorevoli alla creazione. Aggiungerò qui qualcosa di poco corretto, soprattutto alle orecchie dei miei compatrioti: a un paese come la Polonia, che soffre di provincialismo cronico, l'integrazione coatta nel sistema comunista, l'opposizione interna e il gioco col sistema, la resistenza contro di esso, hanno infine conferito un'ottica mondiale. Una fuoriuscita dalle sue retrovie e sacrestie. Quasi che il buon Dio, quello del *Libro di Giobbe*, avesse sottoscritto un accordo con Satana per sottomettere i polacchi a dure prove, per la Sua maggior gloria e per la gloria dei provati, come ho dichiarato anni fa in un'intervista con Tadeusz Sobolewski su «Gazeta Wyborcza».

Paradossalmente, questo totalitarismo molliccio ridiede valore all'individuo, elevò l'importanza della persona. Avevano voluto comprarci. Ci avevano tartassati, indottrinati, sedotti. Eravamo sotto sorveglianza. Era come se si avesse paura di noi. Dunque voleva ben dire che eravamo importanti! Che lo Spirito della Storia ci riguardava. Eravamo diventati visibili. Compresi Grotowski & Company.

In ogni caso, mi sento in obbligo di sottolineare che la mia modestia spirituale mi

fa preferire un mondo mediocre senza totalitarismo a un'abbondanza di geni in un mondo totalitario.

Dopo il 1989, dopo l'autoliquidazione del comunismo, sembrava che fossimo definitivamente approdati a un'epoca post-totalitaria. Ed ecco che la nostra vecchia Europa, dopo la sua «Belle Epoque» di pace, di abbondanza, di tolleranza e di mestizia democratica, si ritrova nell'anticamera di un totalitarismo di nuovo stile. Le sue tipiche manifestazioni e le sue aspirazioni hanno viaggiato fino a noi, provenienti da altre contrade, da altri tempi, quasi a ricongiungersi a un medio evo profondo, un'epoca di roghi e guerre di religione.

Ecco che il destino benigno, che m'ha concesso il dono d'una lunga vita, mi permette di rivedere simili fenomeni, questa volta sotto il segno di Dio. Ciò m'ha indotto a evocare questi ricordi del totalitarismo che hanno segnato la mia esistenza. A ogni generazione la sua pena.

Per concludere, vi rinnovo il mio ringraziamento per l'onore che mi fate. Uno dei più bei doni e uno dei momenti più felici dell'esistenza che mi siano stati offerti. Prima che per me giunga il tempo di andare a riposare in quella fossa collettiva che si denomina «notizie bibliografiche».

(Traduzione di Franco Perrelli dalla versione francese di Erik Veaux)

L'enunciazione e le voci di culo

Antonio Attisani

0.

Uno degli aspetti di MJ che lasciano più perplessi è l'attenzione congiunta rivolta alle figure di Carmelo Bene e Jerzy Grotowski, normalmente considerate inavvicinabili, come il diavolo e l'acqua santa. Due recenti pubblicazioni ci consentono, forse, di cominciare a diradare alcuni equivoci. Si tratta di un numero monografico dell'autorevole «Revue d'Histoire du Théâtre»¹ dedicato a Bene e del primo volume delle opere di Grotowski,² finalmente raccolte con cura filologica e tradotte con rigore.

Bene (1937-2002) e Grotowski (1933-1999) appartenevano alla stessa generazione e sono morti entrambi a sessantasei anni di età. Le analogie riguardanti le loro vite e il loro pensiero vanno di pari passo con rilevanti differenze, basti pensare alla Polonia comunista e all'Italia del secondo dopoguerra, contesti sociali assai difformi che vantano però, fra i tratti comuni, la non trascurabile influenza della cultura cattolica, decisiva nel primo processo di formazione di entrambi.³ Oltre a ciò occorre tenere presente il particolare rapporto di Grotowski con l'Italia, paese nel quale è stato a lungo presente e che ha scelto come luogo della sua ultima creazione,

¹ «Revue d'Histoire du Théâtre» (d'ora in poi RHT), 3, 263, Juil.-Sept. 2014, *D'après Carmelo Bene*, Dossier coordonné par Christian Biet et Cristina De Simone. I contributi si susseguono secondo l'ordine alfabetico degli autori: Antonio Attisani, Beatrice Barbalato, Cristina De Simone, Camille Dumoulié, Giordano Ferrari, Bruna Filippi, Helga Finter, Piergiorgio Giacché, Erica Magris, Jean-Paul Manganaro, Emiliano Morreale, Antonio Mosca, Éric Vautrin. Il convegno da cui risultano gli atti del dossier era organizzato da Christian Biet, Cristina De Simone, Bruna Filippi e Piergiorgio Giacché, e si è svolto l'8, il 9 e il 12 gennaio 2013 a Parigi, presso l'Institut National d'Histoire de l'Art, il Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique e il Cinéma Panthéon.

² Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, Volume I, *La possibilità del teatro (1954-1964)*, trad. e intr. di Carla Pollastrelli, *Al lettore* di Mario Biagini e Thomas Richards, *Nota sugli interventi politici* di Włodek Goldkorn. La casa Usher, Firenze-Lucca 2014. Presso lo stesso editore seguiranno il Volume II, *Il teatro povero (1965-1969)*, il Volume III, *Oltre il teatro (1970-1982)* e il Volume IV, *L'arte come veicolo (1984-1998)*. L'opera complessiva è stata curata da Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski e pubblicata in Polonia nel 2012.

³ Per ciò che concerne Bene vd. Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998. Per Grotowski cfr. in proposito, *infra*, la recensione del libro di Ludwik Flaszen e le pagine dedicate alla sua Laurea Magistralis.

l'attuale Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Ciò non attesta una coincidenza di visioni, come vedremo, ma rafforza i motivi di appartenenza a una leva di artisti che hanno messo radicalmente in discussione la funzione del teatro, elaborando un pensiero e realizzando opere ai quali oggi conviene tornare, sia in quanto spettatori postumi sia per vagliare il loro eventuale legato.

Tutto ciò a fronte di una cultura italiana orientata a celebrare il culto di personalità come Eduardo De Filippo e Dario Fo, che continua a proporre liturgie nefaste nella misura in cui si attribuisce valore di modello a drammaturgie che mai sono state eccelse e il cui sociologismo risulta oggi scaduto e corrivo (molto ci sarebbe da obiettare anche riguardo alla esaltazione dei due come attori),⁴ ma anche perché in questo modo si creano tristi zone d'ombra su esperienze teatrali di assoluto rilievo come quelle di Leo de Berardinis, Carlo Cecchi e tanti altri, nonché sulla civiltà teatrale napoletana del passato (da Antonio Petito a Eduardo Scarpetta a Raffaele Viviani, autore-attore sommo e tuttora sottovalutato) e della sua ultima stagione, che potremmo simbolicamente fare iniziare da un grande regista e maestro come Gennaro Vitiello e che è stata sviluppata e variata fino all'incertezza di oggi da drammaturghi, registi e attori come Giuseppe Patroni Griffi, Roberto De Simone, Annibale Ruccello, Antonio Neiwiller, Enzo Moscato, Renato Carpentieri, Peppe Lanzetta, Toni Servillo e tanti altri, per non parlare di due o tre generazioni di attori tra i quali, oltre ai mestieranti, si contano non pochi esempi di stacco dal modello eduardiano (basti pensare ai casi di Tonino Taiuti e Silvio Orlando).⁵

Come confutare quelle (auto)celebrazioni di conformismo? Come confrontarsi con un paesaggio ricco di figure degne di considerazione?

La missione di una rivista come MJ è duplice: da una parte far emergere il valore di esperienze teatrali del passato, come quelle di Bene e di Grotowski, che si ritengono ancora fonti di esperienza poetica e insegnamento, dall'altra documentare e dialogare con la scena e il pensiero dei nostri giorni. Nel primo caso il nostro atteggiamento si ispira alla nozione di monumento formulata da Jacques Le Goff,⁶ il quale analizza i rapporti tra le fonti nate perché una memoria fosse trasmessa ai posteri (i monumenti) e quelle nate per altre ragioni (i documenti) e dimostra come sia cambiato il modo di fare la storia: una volta si lavorava quasi soltanto su testimonio (come le cronache), mentre oggi si cerca di leggere come monumento ogni documento, anche la testimonianza più involontaria, cercando di cogliere, al

⁴ Su questo tema cfr. eventualmente A. Attisani, *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2 (dicembre 2013), pp. 13-47.

⁵ Cfr. Marta Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Bulzoni, Roma 2011, e Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968 - 1975*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2013.

⁶ Jacques Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Einaudi, Torino 1978, pp. 38-48.

di là della consapevolezza dei suoi produttori, la visione del mondo in cui è venuta alla luce. In coerenza con tale premessa, il processo può essere sviluppato e i “monumenti” dedicati per esempio a Grotowski o a Bene concepiti come luoghi nei quali si accostano documenti e materiali di natura e provenienza diversa, affiancati da una topografia il più possibile esaustiva di tutto ciò che li riguarda, così che a ogni osservatore-interprete sia proposto un “oggetto plastico” a partire dal quale è possibile realizzare un proprio montaggio personale e sempre virtualmente aperto, in sostanza la propria opera di interpretazione e comprensione. Fare ciò per Grotowski, Bene e altre figure che la cultura più accomodante non può permettersi di comprendere senza rischiare di essere minata nei propri fondamenti è una delle funzioni che può egregiamente svolgere anche una piccola rivista, e senza controindicazioni di tipo settario proprio perché questi monumenti non sono organizzati in funzione di un solo punto di vista.

1.

L'intervento parigino di chi scrive si apriva con l'invito a evitare la presunzione di stabilire il senso unitario del testo e dell'opera di Bene e suggeriva di comportarsi con lui come lui si comportava con gli altri autori, Shakespeare per esempio, con la stessa libertà e fatale assunzione di responsabilità, impegnandosi non in un'interpretazione generale ma in uno dei tanti possibili saggi critici su di lui. Ricordiamo alcuni dati contestuali. Bene non c'è più, è stato incredibilmente attivo per circa quarant'anni e ci consegna una mole immensa di materiali su cui riflettere, affiancata da un'ininterrotta produzione critica spesso di alto livello. Inoltre bisogna sempre aver presente il momento e il luogo nei quali i nuovi contributi critici hanno origine. In generale, per la questione biografica, vale a dire la consistenza e il significato di una storia che allinea i diversi oggetti riferibili a Bene, ci soccorre la riflessione di Pierre Bourdieu.⁷ Il filosofo francese mettere in guardia contro l'illusione di avere a che fare con una storia e una vita intese come un insieme unitario, secondo la diffusa credenza prevalente in tutte le discipline. A fronte di ciò occorre avere chiaro chi siamo noi e del fatto che prendiamo in considerazione la vicenda umana e artistica di Carmelo Bene in base ai nostri protocolli critici e al nostro gergo del momento, funzionale a ciò che stiamo producendo. Infine, quasi tutti privilegiano il pensiero degli ultimi anni per leggere la sua vicenda unitariamente, come panorama di episodi che consentono e confortano una lettura univoca, ma se è vero che la «teologia negativa» di Bene è avvertibile fino dagli aneddoti infantili è altrettanto vero che i suoi modi di decostruzione e di composizione, le sue ricerche e le sue decisioni sono soggette a molti cambiamenti nel corso del tempo. Di ciò si

⁷ Pierre Bourdieu, *L'illusion biographique*, «Actes RSS», 62-63, pp. 69-72.

dovrebbe tenere conto e per confrontare diverse interpretazioni bisognerebbe partire da un gergo comune, pur sapendone i limiti, e restare su quei binari. Qui invece si era nella normale confusione di un convegno in cui ognuno degli invitati sfilava velocemente con l'abito dei propri pensierini; un vero confronto potrebbe avere luogo soltanto in circostanze adeguatamente predisposte.

Nel caso di Bene questa problematicità si presenta all'ennesima potenza proprio per la ricchezza del suo lascito, che è un "multiplo" di linguaggi e idee, di processi e di realizzazioni. Sarebbe meglio liberarsi dall'illusione biografica contro la quale mette in guardia Bourdieu, accettare che la vita non è unità e totalità, qualcosa di "fisso" in un mondo in movimento, ma, contro ogni apparenza, un reale discontinuo di accadimenti senza ragione, unici, sempre o spesso imprevedibili, aleatori. Come giudiziosamente sintetizzava il neurologo Viktor von Weizsäcker essa è «una contraddizione piena di senso», aggiungendo che «l'antilogica della vita fa in modo che sia pericoloso e irrazionale imporre la logica al vivente» e purtroppo noi «oggi abbiamo fabbricato il vivente in modo tale che esso si comporta in modo logico, con il risultato di ucciderlo». ⁸ Il fenomeno originario non è l'essere ma il soffrire, il riconoscersi dipendenti da condizioni estranee e potenzialmente ostili; il soggetto patico prende forma nella relazione intersoggettiva tra viventi e si sviluppa nella consapevolezza della propria finitudine. In questi termini ogni biografia è qualcosa da ripensare e riscrivere continuamente, parte integrante del lavoro su di sé.

Tra i venti e i trent'anni Bene compone con *Nostra Signora dei Turchi* la propria autobiografia, che ha il valore di un riconoscimento delle proprie origini e di congedo da un mondo in trasformazione (il sud del sud), e lo fa con la coscienza che ogni opera è autobiografica e ogni racconto biografico è un'invenzione. Diventare adulti in questo mondo nuovo e provenendo da quel sud in disfacimento era qualcosa che proiettava verso un orizzonte senza risposte e impossibile da percorrere con un itinerario lineare. Nel film si coglie chiaramente la percezione della vita come insensato agire-patire e della finitudine sempre presente, eppure il protagonista, dopo ogni fallimento, muta la propria figura e *continua*.

In ogni caso, questa situazione di confusione rispetto ai temi e al modo di affrontarli è l'inaggiungibile punto di partenza.

⁸ Viktor von Weizsäcker, *Pathosophie*, Millon, Grenoble 2011, pp. 46, 42 e 43. Weizsäcker (1886-1957), medico e antropologo, professore di neurologia, dedicò i suoi studi al rapporto tra la malattia e il profilo psicologico del malato nonché a quello tra medico e paziente. Manifesto del suo pensiero è *Pathosophie* (1956), non tradotto in italiano. Cfr. V. von Weizsäcker, *Filosofia della medicina*, a cura di T. Henkelmann, Guerini e Associati, Milano 1992 e Paolo Masullo, *Patosofia. L'antropologia relazionale di Viktor von Weizsäcker*, Guerini e Associati, Milano 1992.

2.

Tra la miriade di motivi che può sollevare una riflessione su Carmelo Bene chi scrive aveva ritenuto di sottolineare come uno dei tratti più importanti e attuali fosse il suo essere un artista a tutto campo, ma prima di tutto un attore. La parola “attore” ha però oggi un significato riduttivo e degradato, tanto che Gilles Deleuze a suo tempo aveva definito Bene «operatore»⁹ e Bene – che già si era posto il problema ricordando che un uomo di teatro totale come Shakespeare era «autore attore regista e capocomico»¹⁰ – era d'accordo. Ciò perché da sempre al sottoscritto è sembrato di primaria importanza riproporre l'antica-nuova centralità dell'attore nel processo di creazione, oltre che nell'esecuzione. In questa occasione e sempre nella prospettiva condivisa con Piergiorgio Giacché («...estrarre dalla sua eccezione le regole per il lavoro dell'attore [...] bisogna dunque partire dall'alto, guardare i grandi artisti e considerare le loro conquiste se si vogliono stabilire principi che possono valere anche per coloro che si situano al livello più basso del mestiere [...] non per fare una pedagogia ma per rendere giustizia all'Arte scenica e scoprire o difendere la sua maiuscola»)¹¹ mi è sembrato opportuno ricorrere nuovamente all'apparente stravaganza di un confronto con Grotowski e la sua definizione di «Performer». Resta il fatto che il concetto di performer rende l'idea di qualcuno che realizza fisicamente la propria opera, o sovrintende a tutta la composizione, e ne è l'esecutore, e la proposta era intesa a sbloccare una ambiguità terminologica lasciando spazio alla speranza che si possa quanto prima tornare a parlare di attore.¹²

3.

La questione della strana non-coppia era stata sollevata più volte da chi scrive¹³ anche con abbondanza di argomenti, probabilmente sollecitando le critiche che finalmente nella RHT emergono apertamente, sostenute da un dotto quanto parzia-

⁹ G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata 2002, pp. 83-113.

¹⁰ C. Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, in *Opere*, Bompiani, Milano 1995 p. 636.

¹¹ P. Giacché, *Vers la verticalité du vers*, RHT, p. 346.

¹² È ben vero che al di là della proposta grotowskiana, per lo più ignorata dagli studiosi delle ultime leve, i termini performance e performer appaiono in una infinità di accezioni e sono oggetto di fiere polemiche. Ma da qui, come fa Mosca a intendere il Performer come erede del grande attore e il «teacher of performer» come successore del regista è privo di senso. Per la controversia su teatro e performance cfr. almeno Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, intr. di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014; T. Gusman, *Una nota sull'estetica del performativo di Erika Fischer-Lichte*, «Comunicazioni sociali», 2014, 1, pp. 49-58, e Branko Popović, *Performance e/o teatro. Risvolti storici e teorici di un rapporto complesso*, «Culture teatrali», 23, annuario 2014, pp. 223-250.

¹³ Cfr. *Svestire il vuoto*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, pp. 5-26.

le corredo di riferimenti. L'autore del controcanto è Antonio Mosca (dottorando in Epistemologia all'Università di Paris 7 e incaricato di Teoria dell'enunciazione all'Università di Paris 3). Il suo saggio dal titolo *La machine énonciative et sa critique. Là ou le langage ne peut rien* è seguito da quello di Éric Vautrin (maître de conférences in discipline dello spettacolo all'Università de Caen Basse-Normandie e ricercatore associato al CNRS), il quale titola *Carmelo Bene n'a pas d'avenir, vedremo perché*.

L'intervento del sottoscritto (*Il n'était qu'un performer*) è l'unico a menzionare Grotowski.¹⁴ A esso seguono *Carmelo Bene, ultime dandy: équivoquer et falsifier comme une expression de l'art* di Beatrice Barbalato (professore di Letteratura e drammaturgia filmica e teatrale all'Università di Louvain); *Ventriloques* di Cristina De Simone (dottoranda in discipline dello spettacolo a Paris Ouest Nanterre e insegnante a Caen); *Le théâtre sans spectacle* di Camille Dumoulié (professore di letteratura comparata all'Université di Paris Ouest-Nanterre-La Défense); *Carmelo Bene: fragments, dissonances et résonnances avec l'avant-garde musicale italienne* di Giordano Ferrari (maître de conférences all'Università Paris 8 dove insegna Drammaturgia musicale del xx secolo); *C.B. n'est pas un mystique* di Bruna Filippi (professore di Storia moderna all'Università LUMSA di Roma); *Dire le dire, dire l'écoute – Carmelo Bene et l'éthique de la parole* di Helga Finter (dal 1991 al 2011 professore ordinario di Estetica, storia e teoria del teatro presso l'Università Justus-Liebig di Giessen); *Vers la verticalité du vers* Piergiorgio Giacchè (docente di Antropologia del teatro e dello spettacolo all'Università di Perugia); *“Work in regress” : métamorphoses transmédiales d'Hamlet* di Erica Magris (maître de conférences presso il Dipartimento di teatro dell'Université Paris 8 e ricercatore associato presso l'ARIAS-CNRS); *Le parfum de la fureur* di Jean-Paul Manganaro (professore emerito di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Lille III); *Carmelo Bene sans enfants ni frères. Impossibles ressemblances familiales au cinéma pendant et après Bene* di Emiliano Morreale (ricercatore e docente di Filmologia all'Università di Torino).¹⁵

Beatrice Barbalato verifica come nel teatro di Bene agiscano le idee del «falso come originale» e dell'«apparire come essere» proprie del dandysmo e in particolare di Oscar Wilde, uno dei suoi autori di riferimento, sottolineando poi come l'asse della poetica beniana sia definibile in termini di «anxiety of influence», ossia esprima il

¹⁴ In versione italiana appare su «Nóema – Rivista online di filosofia», 5, 2, 2014: <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/view/4415>>.

¹⁵ Un incumbente fascicolo monografico di MJ consacrato a Carmelo Bene tornerà a prendere in considerazione questi contributi proponendo al contempo nuove ricerche e materiali inediti, nonché tenendo conto delle nuove pubblicazioni (cfr. per esempio Luisa Viglietti – *Encore un effort – Sources inédites, in Dossier numérique*, <http://www.sht.asso.fr/upload/dossier/cb_numerique.pdf>, pp. 3-22).

rifiuto di qualsiasi filiazione e appartenenza.¹⁶ Attraverso il riferimento privilegiato a un certo Ottocento e ai contemporanei che in ambito storico-filosofico ne hanno ripreso i motivi, Bene si sarebbe costantemente autoesiliato nella «pratica di una autoreferenzialità puramente attoriale».

Cristina De Simone analizza «due indici tematici espliciti che conducono al ventriloquio»: il cortometraggio, intitolato appunto *Ventriloquio* (1970) e alcuni passaggi di *Autografia di un ritratto* (1995). Interessante in proposito l'evoluzione dell'atteggiamento di Bene nella concezione del rapporto scena-sala e attore-spettatori: lo scontento di essere *sentito* (nella duplice accezione) «un po' troppo» è uno dei motivi che lo hanno spinto verso l'amplificazione, applicandola all'evento teatrale in un modo, anzi in diversi e sempre inediti modi. Un tale «abbandono nella materialità» e la «dimenticanza del sistema referenziale» gli hanno permesso di riconoscere che il recitare è un sentirsi attraversati da qualcosa di differente da se stessi, un luogo di transito nel quale si scompare in quanto autori, naturalmente se si è capaci di andare oltre il virtuosismo e di abbandonarsi.¹⁷

Camille Dumoulié riprende il motivo del teatro senza spettacolo che «si produce come contrario della rappresentazione» e descrive la strategia di Bene sotto l'insegna di una estrema «generosità ospitale» che consiste nel «dare luogo al vuoto, nell'accogliere per noi il vento del caos e nel dispensarci la sua potenza liberatrice». Secondo Dumoulié la «produzione del vuoto» da parte di Bene si realizza tramite la voce (il riferimento privilegiato è ancora una volta il Bene degli ultimi anni), come già era avvenuto nell'opera estrema e anticipatrice di Artaud *Per farla finita con il giudizio di dio*. Il processo di svuotamento della scena dalla rappresentazione e dalla presenza di qualsiasi autore conferma che «poetico, il teatro senza spettacolo è politico».

Giordano Ferrari affronta la questione della musica nell'opera di Bene ripercorrendo alcune tappe del processo che dai primi «spettacoli-concerto» su testi di Majakovskij negli anni Sessanta si protrae fino all'esito sommo del *Manfred* (1978) e oltre, attraverso una serie di incontri e confronti con grandi musicisti. Il suo contributo fa luce su molti episodi importanti e finora poco considerati dalla critica. Bruna Filippi dirime irrevocabilmente la controversa questione dell'interesse per la mistica di Bene evidenziandone la postura «negativa» e, in piena consonanza con Dumoulié e Manganaro, le differenze di visione con Umberto Artioli al momento della *Cena delle beffe*, differenze che risulteranno ricomposte, o almeno delucidate, nel testo che confronta Bene e Artaud, come vedremo in dettaglio più avanti. Molto interessanti e ricchi di informazioni inedite sono i passaggi in cui Filippi descrive,

¹⁶ Cfr. Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Abscondita, Milano 2014, libro mai citato da Bene e non presente nella sua biblioteca.

¹⁷ In questo senso riferimento più congruo a Thomas Richards, *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London and New York 2008.

da testimone diretta, il lavoro preparatorio di Bene per un *Concerto mistico* francescano purtroppo mai realizzato, occasione per la quale Bene aveva ritradotto personalmente *La salita al Monte Carmelo* e *La notte oscura* di San Giovanni della Croce.

Helga Finter, dopo aver candidato Romeo Castellucci come «degnO successore» di Bene, nonostante in apparenza la funzione della voce e della parola nelle rispettive strategie sceniche sia molto differente, si sofferma sui moventi e gli ultimi esiti di una voce «concepita come separata sia dal corpo che dal linguaggio».

Piergiorgio Giacché ha affiancato spesso Bene negli ultimi dieci anni e considera quel periodo «la migliore fase [che] è stata anche l'ultima frase della "ricerca impossibile" di Carmelo Bene»,¹⁸ con riferimento al libro edito dall'attore in occasione della propria direzione della Biennale Teatro.¹⁹ Giacché è assolto da Mosca, nonostante sia un antropologo e abbia lungamente collaborato con Eugenio Barba, perché «non soltanto non effettua alcuna riduzione del teatro di Bene alle antropologie teatrali di Barba e di Grotowski, ma ha persino l'audacia di proporre agli altri "antropologi del teatro", lettori ideali del suo saggio, di vedere nel pensiero teatrale di Bene un pensiero "antropologico" del teatro assolutamente alternativo a quelli di Barba e di Grotowski e comunque della stessa importanza».²⁰

Erica Magris prende in considerazione le trasformazioni degli *Amletti* beniani in base ai supporti medialI cui erano destinati e dimostra come anche in questa "operazione", fino a *Hamlet Suite* del 1994 l'attore proceda a un continuo «denudamento della scena e disumanizzazione dell'attore» fino «all'estremo ossimoro» di recitare la negazione del teatro in un'aura di «bellezza perfetta e invisibile».

Jean-Paul Manganaro, curatore impareggiabile delle opere di Bene in francese, in questa occasione traccia il suo movimento di *erratio/enarratio*. Sempre con precisi riferimenti ai testi e alle opere, Manganaro argomenta in modo persuasivo e talvolta anche intimidatorio (l'effetto si vede in diversi interpreti di Bene, anche tra quelli riuniti per questa occasione), il punto di partenza e d'arrivo di una "benologia negativa", e "ultimativa", che lo colloca a una siderale distanza dagli altri esegeti e merita una citazione estesa a proposito della quale sarà conveniente ritornare:

Il realtà non c'è un problema di senso, di significazione, di comunicazione o di lingua. C'è al contrario un problema di espressione, sul quale alcuni concordano e alcuni altri no; espressioni che sono un mezzo per pensare i rapporti di movimento e di riposo, per esempio, ecc. Ciò significa anche immaginare e rendersi conto che tutti i corpi dell'at-

¹⁸ RHT, p. 345.

¹⁹ Si tratta di *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, intr. di D. Ventimiglia, con saggi di: Carmelo Bene, Jean-Paul Manganaro, Umberto Artioli, Camille Dumoulié, André Scala, Edoardo Fadini, Maurizio Grande.

²⁰ Non si cita il dettaglio bibliografico degli articoli citati della RHT. Il corsivo è di chi scrive: cosa significa definire «della stessa importanza» qualcosa di cui si parla con il massimo sprezzo?

tore sono su uno stesso piano, e che nel caso della rappresentazione non c'è da una parte l'autore che scrive e dall'altra l'attore o gli attori che riproducono il gesto (e non la gestualità) della scrittura attraverso personaggi caricati di questa missione. C'è al contrario una organizzazione delle espressioni, e questa organizzazione fa sì che vi sia un'attività continua di forze subalterne in relazione con altre, che diventano altrettanti accessori della rappresentazione di un motivo centrale "spezzato" (*brisé*), che deve restare imperturbabile per acquisire le caratteristiche proprie di un oggetto insensato, nel rispetto di una concatenazione culturale, e non quelle di un oggetto di senso, nel rispetto di una concatenazione rituale. È ciò che si cerca oggi nel teatro.

Emiliano Morreale, con la lucidità che sempre lo contraddistingue, a volte pagando il prezzo di eludere alcune questioni degne di nota, sviluppa ciò che il titolo della sua relazione promette. *Carmelo senza figli né fratelli – Impossibili somiglianze familiari nel cinema al tempo di Bene e dopo* si autodenuncia come possibile, o fatale, *misreading*, ma perlustra con dovizia di osservazioni acute e contestualizzanti il lavoro di Bene, concludendo giustamente: «contro la rappresentazione, dunque, il canto», anche quando l'evento si produce sullo schermo.

A Éric Vautrin, essendo l'ultimo in ordine alfabetico, tocca concludere: «C.B. non ha avvenire perché era vivo nel suo tempo e la sua opera era fatta del suo presente. Non ha avvenire perché le sue tecniche, come gli spazi che ha occupato erano quelli della sua epoca». A tale *incipit* di sconcertante genericità (un avvenire non l'abbiamo da vivi, figuriamoci da morti!) segue l'assennata proposta di meditare sul «vuoto di scena che ha lasciato», così da vedere Bene «in trasparenza» rispetto a quelle condizioni.

4.

Mosca espone la propria tesi su CB con riferimento al sottoscritto,²¹ cosa che non aveva fatto al convegno, e questa è già una simpatica vigliaccata che gli ha evitato una replica immediata, ma tant'è. Fatto sta che al lettore della RHT è proposta una sorta di sentenza di cassazione senza che l'imputato abbia avuto modo di difendersi. Soltanto chi potrà leggere queste righe avrà modo di orientarsi nella disputa. Ciò detto, l'occasione è propizia per affrontare un argomento di grande interesse e invero anche complicato, soprattutto a causa dei lessici e degli autori differenti ai quali ognuno di noi fa riferimento. Un'altra cosa buffa, come si vedrà, è che alla fine della polemica dal tono aristofanesco si scopre che i controbattenti avrebbero probabilmente concordato almeno su un punto sostanziale.

L'accusa di Mosca è in pratica di ridurre il pensiero di Bene a quello "antropologico" di Grotowski e in questo modo di sostenere un teatro basato sulla «logica

²¹ Sembra che ignori invece *Svestire il vuoto*, cit., benché compreso in un libro da lui più volte citato, confrontandosi con il quale il suo discorso sarebbe inciampato.

referenziale», antitetica a quella di Bene, «antireferenzialista» e votata alla sola «enunciazione», adottando così una «logica ideologica» e manipolatoria.

Il fraintendimento della “questione grotowskiana”, tanto netto quanto superficialmente motivato, è in realtà un pretesto polemico per affiggere la propria lettura di Bene come ultimativa, e vedremo come ciò sia possibile soltanto sulla base di una finta o vera ignoranza dei testi grotowskiani e di quelli a lui dedicati, tra i quali metterei in primo piano quelli di Thomas Richards e Mario Biagini e in coda quelli del sottoscritto; per non parlare dell’amnesia riguardante le avanguardie teatrali del secondo Novecento. Non si tratta, qui, di farsi scudo dell’aborrito storicismo, che poco spiega e fa comprendere, ma di attivare una memoria indispensabile per contestualizzare i singoli fenomeni e riconoscere la loro *pars destruens* e la loro proposta, nonché – *last but not least* – il loro lessico. A quest’ultimo aspetto accennano nella RHT soltanto De Simone e Vautrin. Il contorcimento di Mosca nel distinguere tra un’antropologia buona e una cattiva (benché «della stessa importanza!») e quindi complimentare la visione di un Giacchè che inviterebbe gli “antropologi” al pentimento e alla conversione, poi, aggiunge una ulteriore nota comica al monologo del neo-*pasdaran* beniano. Ma prima di tornare al merito del saggio di Mosca è forse utile – non per lui, ovviamente, ma per noi – ripartire da alcune premesse.

5.

Per evidenziare analogie e differenze tra Bene e Grotowski occorre avere presenti alcuni temi che hanno caratterizzato fortemente gli anni Sessanta, decennio chiave per la loro maturazione e la creazione di alcune opere tra le loro più significative. Il primo tema può essere delineato richiamando il monito di Theodor W. Adorno, il quale non si limitava – come recita la vulgata – a chiedersi se dopo Auschwitz avesse ancora senso fare arte e metteva in discussione il concetto stesso di cultura:

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Il fatto che potesse succedere in mezzo a tutta la tradizione della filosofia, dell’arte e delle scienze illuministiche, dice molto di più che essa, lo spirito, non sia riuscito a raggiungere e modificare gli uomini. In quelle regioni stesse con la loro pretesa enfatica di autarchia, sta di casa la non verità. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa la critica urgente ad essa, è spazzatura. Poiché essa si è restaurata dopo quel che è successo nel suo paesaggio senza resistenza, è diventata completamente ideologia, quale potenzialmente era dopo che, in opposizione all’esistenza materiale, presunse di soffiare la luce, offertale dalla divisione tra lavoro corporale e spirito. Chi parla per la conservazione della cultura radicalmente colpevole e miserevole diventa collaborazionista, mentre chi si nega alla cultura, favorisce immediatamente la barbarie, quale si è rivelata essere la cultura. Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltan-

to la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna.²²

Le argomentazioni del filosofo tedesco erano espresse in un volume dal titolo rivelatore, *Dialettica negativa*, e segnalavano un rovesciamento di prospettive interno e in rotta di collisione con la tradizione illuminista. All'*impasse* delineata da Adorno, voce assai molesta nel popolato deserto del moderno, il mondo rispondeva con l'affermazione della nuova cultura di massa e la sostituzione del reale con lo spettacolo, fenomeni ambigui in quanto oltre a essere portatori di semplificazione, falsificazione e manipolazione significavano anche l'accesso al consumo e alla produzione di nuovi soggetti sociali. Secondo Guy Debord il reale era stato ormai sostituito dallo spettacolo – da lui definito «movimento autonomo del non vivente»²³ – e ciò aveva reso ormai impossibile l'integrità dell'essere umano, trasformandolo in uno schiavo moderno, caratterizzato dalla servitù volontaria, dall'aver accolto il padrone dentro di sé. A fronte di una realtà non più percepita, la funzione dello spettacolo è quella di fare credere in falsi conflitti, falsi problemi, falsi ideali. Questa è la vera novità rispetto ai modelli sociali precedenti. Ogni civiltà aveva un proprio sistema dello spettacolo, ma ora lo spettacolo era la società intera. La società dello spettacolo è per lo più amata dalle proprie vittime e anche quando è criticata o combattuta si nutre di un'avversione che comunque ne conferma il dominio.

In questa prospettiva sarebbe interessante ripensare alla drammaturgia, dove almeno dall'*Aspettando Godot* di Beckett, passando per Genet (*Le serve* e non solo) e un ampio catalogo di autori, la servitù incarnata è diventata uno dei temi di riflessione più cogenti del teatro contemporaneo.

Ma un cambiamento più sostanziale riguarda il dibattito che si apriva in quegli anni sulla funzione e sulla tecnica della creazione scenica. È questo il “partito” cui appartengono i due, il fronte sul quale hanno dato il loro contributo più rilevante e in questo senso si potrebbero rileggere le loro opere sino alla fine degli anni Sessanta, uno nell'atipica Polonia comunista, l'altro nell'Italia neocapitalista. Ciò fino al 1968-69, quando Grotowski si congeda definitivamente dal «teatro degli spettacoli» e dalla professione di regista,²⁴ e Bene girando *Nostra Signora dei Turchi* abbandona il teatro per il cinema (anche se *poi* la nuova strada si sarebbe rivelata impraticabile).²⁵

²² Th. W. Adorno, *Dialettica negativa*, (1966), Einaudi, Torino 1975, p. 331.

²³ Così nella nota del 1979 per l'edizione italiana di *La società dello spettacolo*, prefazione di Carlo Freccero e Daniela Strumia, Dalai, Milano 2001.

²⁴ Per quanto riguarda il Workcenter con e dopo Grotowski esiste un fondo documentario sulle varie *Action* e l'attività del gruppo a partire dal sito <<http://www.theworkcenter.org>>.

²⁵ «Ho abbandonato il teatro, sono passato al cinema, poi sono passato allo spettacolo televisivo, poi mi ha affascinato la radiofonia. Dopo sono tornato al teatro, ecco perché dal '75-76, proprio da lì comincio veramente... Per cui, prima degli anni Ottanta, a eccezione del *S.A.D.E.* e de *Il rosa e il nero* non rico-

Ovviamente il lavoro *contro* si svolge anche *dentro*, dunque la storia e le mosse dei due sono assai differenti. Un sodale polacco del tempo parlando di Grotowski indica tre fasi nettamente distinte tra l'inizio e la fine degli anni Cinquanta: «Credevamo nel socialismo»,²⁶ poi «all'improvviso c'è stato il terremoto perché la massima autorità di quel sistema [Chruščëv, 1953, *ndr*] aveva annunciato che sotto l'insegna di quel sistema erano stati commessi crimini di massa [...] ci siamo ribellati in molti contro il sistema nel quale avevamo creduto senza limiti».²⁷ Coloro che erano definiti «arrabbiati» continuarono a combattere il potere comunista dall'interno, creando frazioni e promuovendo istanze di democrazia, ma invano, finché nel 1957 prevalsero la «delusione e lo scoramento a causa dei metodi usati contro di lui e i suoi generosi compagni. In altre parole Grotowski non era adatto alla lotta politica senza esclusione di colpi. Era un rivoluzionario, ma non era adatto a fare la rivoluzione».²⁸

Il Grotowski militante era al tempo stesso un rivoluzionario anche in ambito teatrale. Il volume degli scritti giovanili mostra chiaramente, nella sua *pars destruens*, un'avversione molto ben argomentata contro il teatro del tempo – anche quello dei buoni sentimenti progressisti, Strehler compreso²⁹ – e nella costruzione della propria strategia creativa una incredibile capacità di trovare nuove fonti e alternative, sia all'interno della tradizione cui apparteniamo (per esempio concentrandosi sullo Stanislavskij delle «azione fisiche», quello che va dal 1930 in poi)³⁰ sia guardando per esempio alla grande biblioteca “estetica” indiana, opzioni ancora oggi controcorrente e allora sicuramente indice di un rigore e una intelligenza fuori del comune.

Bene, fin dalle sue prime apparizioni in scena, faceva spettacolo della distruzione del teatro e l'“unità” che sembrava invocare non era quella di un soggetto pieno di grazia bensì quella di un corpo-mente vuoto di senso, destinato all'erranza e il cui agente non è un “io”, né tantomeno un personaggio, ma l'attore, attore espresso dall'agente (io storico) dei vari linguaggi artistici utilizzati. Anche Bene sceglie da subito la via negativa: «mi sono sempre interessato e confrontato [...] con la teologia negativa, perché quella dogmatica mi repelle».³¹ Con la precisazione che la sua

nosco niente, assolutamente niente» (*Un dio assente*, cit., p. 63). Diversi progetti di film sono descritti da L. Viglietti nel citato dossier della RHT.

²⁶ Włodek Goldkorn, *Nota sugli interventi politici*, in *J. Grotowski, Testi 1954-1998*, cit., p. 19.

²⁷ *Ivi*, p. 20.

²⁸ *Ivi*, p. 21.

²⁹ Cfr. l'articolo di Grotowski, *Indignazione teatrale*, *ivi*, pp. 153-155, e, *infra*, la recensione di F. Perrelli.

³⁰ Cfr. l'articolo di Grotowski, *Il testamento artistico di K.S. Stanislavskij*, pp. 25-32. Bene invece non conosce lo Stanislavskij degli anni 1930-38, quello privilegiato da Grotowski, come dimostra nelle proprie *Proposte per il teatro* e negli scritti successivi.

³¹ C.B. in Goffredo Fofi, *Io non sono un teatrante*, ora in «Panta», cit., p. 207.

non era «una filosofia del negativo, tutt'altro»,³² come diceva soprattutto per rassicurare o depistare i giornalisti, portati a liquidarlo come un eccentrico nichilista. Un altro tratto visibile fin dall'inizio era il suo rifiuto irrevocabile dello storicismo: per lui non era concepibile raccontare e giustificare la storia, bisognava ignorarla o condannarla, gettarla tra i rifiuti e confrontarsi con il vuoto di senso dell'esistenza umana. Tutto ciò è ampiamente documentato dalla letteratura critica, dove però soltanto in pochi rari casi si rende conto della modulazione del percorso beniano, ovvero di un pensiero e di un linguaggio che sono cambiati nel tempo.

6.

Uno snodo importante per comprendere alcuni passaggi è costituito da una raccolta di testi che molti citano ma pochi hanno saputo o voluto leggere, il citato *Un dio assente*.³³

Il nucleo del libro è costituito dalla trascrizione del lungo dialogo tra Artioli e Bene, poi sintetizzato da Artioli, che data la sua natura atipica contiene diversi giudizi inediti o comunque espressi in modo molto diretto, come in nessun'altra fonte. Lì si coglie il prendere le distanze di Bene da autori che tuttavia rispetta e accredita in parte, compreso Jacques Lacan (fatto salvo, in quel momento, Pierre Klossowski, forse per via della collaborazione in atto per la Biennale Teatro del 1989). Bene mostra di essere un lettore attento, vorace e aggiornato e le rapide espressioni con cui nega filiazioni e fratellanze sono di grande precisione concettuale.³⁴ Negli stessi passaggi cita volentieri E. M. Cioran come un vero ispiratore. Emerge in questa circostanza una difformità di opinioni e di sguardo con Artioli. Artioli è stato un insuperabile indagatore di testi ma proprio in questa disciplina ha incontrato il proprio limite, perché il rigore non gli consentiva di lanciarsi un riscontro meno scientifico, se vogliamo, ma decisivo. Infatti Bene ipotizza che ciò lo portasse a valorizzare il *wishful thinking*, vale a dire l'idealismo e il misticismo tutto intellettuale di alcuni autori da lui rivalutati, i quali in realtà – secondo Bene – non sarebbero stati capaci di elaborare la «contro-tecnica» teatrale e attoriale necessaria. L'antimetafisica di Bene si riflette anche nel concetto di «macchina attoriale», in realtà molto distante dalla sua presunta origine nella interpretazio-

³² C.B. in Paolo A. Paganini, *Irritante, sfrontato, spaccone "blasfemo"? Forse soltanto dannatamente solo*, «La Notte», 14 marzo 1984, ora in «Panta», cit., p. 140..

³³ Questo l'indice: *Nastri 1-3* (conversazioni tra Artioli e Bene); U. Artioli, *Il fascinans e il tremendum dell'inorganico*; U. Artioli, *Conversazione intorno alla Cena delle beffe*; U. Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*; E. Fadini, *Una Biennale Teatro come metafora poetica del teatro*; G. Zuccarino, *Bene e Klossowski. Forme di un dialogo*; C. Sini, *Postfazione*.

³⁴ Per quanto riguarda, per esempio, il dialogo con Deleuze e la presa di distanza da parte di Bene da un certo inossidabile *gauchismo* del filosofo francese. Cfr. almeno Lorenzo Chiesa, *Il teatro dell'estinzione sottrattiva. Bene senza Deleuze*, «Mimesis Journal», I, 2 (2012), pp. 107-123.

ne del testo kafkiano da parte di Deleuze e Guattari. Bene sceglie Kafka semmai come patrocinatore dell'osceno, il fuori scena, per utilizzarlo contro l'asse testo-discorso-scrittura (foss'anche "scrittura scenica")-parola in vista di un superamento nella voce, quella voce (*phonè* o *audè*) che negli ultimi anni metterà al centro della propria ricerca, da sviluppatore solitario in quanto performer, in ogni caso scegliendo di volta in volta nuovi partner artistici e tecnici di alta levatura. A tutto ciò si accompagna una costante, sempre più acuta, sarcastica e disperata *anxiety of influence*, un'afflizione psicologica in fondo comprensibile se si considera il degrado della cultura teatrale, italiana e non solo, nonché il legittimo sentimento di superiorità, oltre che di isolamento critico, subito dall'artista. La genialità accentuava la sua personale patosofia, la consapevolezza della contraddizione tra vanità e vacuità, una sofferenza temperata soprattutto con la costante rilettura di Schopenhauer. Artioli prende atto e tiene conto della postura beniana che gli si manifesta inequivocabilmente in questi incontri e ciò lo stimola ripartire da un approfondimento dei relativi "testi", come dimostrerà in occasione di un convegno del 1996 su Antonin Artaud, figura da leggere secondo Bene in chiave teatrale: «Io smonto Artaud non con le contorsioni intellettualoidi alla Derrida: a che cazzo servono?! È il volere l'oblio, questo può esigere il disagio, la s-progettazione: quando si sarà smontato il catechismo allora salterà fuori la superattorialità. È lì che si arena il tutto, l'azione che si riduce ad atto. E infine: da capo, si tratta dell'attore assoluto». ³⁵ E invita a non filosofare troppo e concentrarsi sul rapporto tra umani, anzi tra umano (lui?) e troppo umano (gli spettatori?). Molto interessante in proposito una osservazione di Bene registrata da Fadini: «Un discorso profondamente condizionante del discorso era quello su Derrida riferito puntualmente a Husserl: "Questo fuori di sé del tempo è la sua spaziatura, una archi-scena, questa scena come rapporto di un presente a un altro presente come tale, cioè come ri-presentazione non derivata, produce la struttura del segno in generale come 'rinvio', come essere 'per-qualche-cosa?' e ne vieta radicalmente la riduzione. Non vi è costituente. E bisogna decostruire fino al concetto di costituzione». ³⁶

La lettera che Artioli invia a Bene alla vigilia del convegno romano cui *non vorrà* partecipare è davvero illuminante nel definire la posizione di Bene nel contesto del teatro contemporaneo perché ne dice come nessun altro dell'appartenenza e al tempo stesso della sua singolarità. Per cominciare, Artioli distingue Bene dalla massa dei suoi esegeti, artisti e critici, a partire dal «teatro antropologico degli anni Sessanta» (nel quale include Grotowski, ma in proposito occorre precisare che Artioli non sapeva più niente di Grotowski dall'inizio degli anni Ottanta). Escluso l'interesse per l'Artaud del *Teatro e il suo doppio* con la relativa scelta dell'Orien-

³⁵ Cfr. le note di E. Fadini in *Un dio assente*, cit., p. 148.

³⁶ Ivi, p. 149.

te, l'istanza del rituale scenico e tutto ciò che conosciamo, considerata soltanto «un'effimera parentesi tra le due grandi stagioni all'insegna del "negativo"», Bene è definito come «il solo nel Novecento a imboccare con risolutezza l'altra direttrice artaudiana, la via dell'assoluto "rigetto". Lo statuto di *unicità* della sua ricerca, il suo carattere davvero sovversivo, dipendono da questo presupposto folgorante». Sini nella sua postfazione riprende e approfondisce il tema con riferimento a un'altra anta della poetica beniana, quella della differenza tra atto e azione, simile a quella che intercorre tra il detto e il dire, dove il secondo nella sua possibilità aperta e inesauribile è sempre *sovraffondante* rispetto al primo: al che siamo esattamente a ciò che Bene esprime ripetutamente almeno dal *Macbeth*: «L'atto è oblio, per agire devi dimenticare, se non puoi agire, ma allora, dimenticando, nessuno è autore dell'atto, nessuno è responsabile nemmeno dell'azione». Quanto al linguaggio, poi, Sini concorda con Bene, al di qua e al di là della poetica kafkiana, perché esso «è *sempre* [enfasi nostra] fuori scena, o-sceno, poiché parla d'altro rispetto al detto che dice» e su questa base ecco delinearsi la funzione dell'evento scenico: «"Rinunciare" a dirlo (nel contempo dicendolo, agendolo) è così per Bene l'azione del teatro, essa esige dunque uno svuotamento». Allora una «originarietà ti visita, sei visitato» e prende corpo una «scrittura del nulla che è l'essenza stessa del fare artistico la cui azione è fondamentalmente un atto mancato».

Potremmo dire, in sintesi, che l'indicazione più importante che ci viene da questo Bene è che ognuno, vale a dire ogni vero attore, dovrebbe elaborare una propria contro-tecnica per operare contro la storia e sul fondamento nel nulla. La contro-tecnica di Bene è in fondo una raffinata variante del grottesco: «Il teatro è commedia, miei cari, perché è fatto per il dispensamento» (note di Fadini, dalle quali si ricava ancora una definizione della catarsi finale: «La flatulenza del falso problema dell'esserci nella voce dell'attore: morte di Dio, morte dell'altro, fine del soggetto»). La *superattorialità*, l'*attore assoluto* sono qualcosa di molto distante dal performer capace dello sfondamento invocato da Eckhart?

7.

L'operato artistico di Bene e Grotowski andrebbe considerato sullo sfondo qui schematicamente evocato. Le novità che si manifestavano in quegli anni in gran parte del mondo e in tutte le arti non andavano, ovviamente, tutte nella medesima direzione, ma le componenti più rilevanti e consistenti delle avanguardie rivendicavano di sottrarsi alla rappresentazione delle idee, alla "comunicazione" e alla "elevazione culturale" del pubblico. Innumerevoli erano gli appelli e i manifesti per un teatro che si contrapponesse allo spettacolo, per un presentare alternativo al rappresentare, per un'arte arte intesa come lavoro su se stessi e percorso di conoscenza. Si metteva in discussione la funzione del teatro, si delineava una *via del fare*, un *poiein* inedito, che nulla aveva a che vedere con il teatro-discorso

degli Eduardo e dei Fo o con le letture consolanti o critiche dei teatri stabili e dei registi. Indubbiamente la prima rivendicazione – presentare e fare anziché rappresentare e recitare – si esprimeva attraverso un errore concettuale, al quale occorre però riconoscere una giustificazione storica. Errore perché la mimesi è per natura ripetizione, imitazione, e rivendicazione sacrosanta poiché nella ripetizione si può produrre il continuo originarsi del poetico, la domanda e la risposta intrecciate nel movimento della differenza.³⁷

Non a caso i nuovi, variegati fenomeni della performance e dell'happening spostavano l'accento dall'opera-prodotto a eventi il cui il senso – per fare riferimento alla vulgata linguistica saussuriana – stava nella partitura decostruttiva dei significanti, ovvero nel prodursi scenico.³⁸ Ciò non toglie, ovviamente, che all'interno di tale quadro si siano manifestati, nel quadro generale, orientamenti intimamente differenti, atteggiamenti contraddittori e cambiamenti di rotta, talvolta nel segno del ritorno all'ordine di una cultura intesa come decorazione, adattamento o seduzione, e che una messe di ambigue istanze “spirituali” abbiano nuociuto al rigore richiesto da questo nuovo lavoro. Anche in quest'ultimo caso però è necessario distinguere i due nel contesto mondiale e leggere i loro testi con attenzione: soltanto così si può cogliere il materialismo integrale in quello che storici e critici ottusi considerano lo “spiritualismo” di Grotowski e viceversa una sensibilità – un'autentica “compassione” di origine romantica – per la totalità (difettosa) dell'umano nel materialismo esibito e inusitato di Bene, comunque affrancato dall'istanza storicistica e da quella dialettica, ovvero da ogni residuo idealista. Non dovrebbe essere poi così difficile accertare e accettare come all'interno di un orizzonte delimitabile nei suoi tratti generali in termini teorici si manifestassero poetiche e storie di autori molto diversi tra loro, tanto nell'orientamento ideologico quanto nella concezione e nell'utilizzo dei vari linguaggi artistici, “attori” che avevano in comune una reazione e una ricerca di nuove strade con motivazioni assai fondate. “In termini teorici”,

³⁷ Ancora oggi c'è sempre qualcuno che, da un fronte o dall'altro, ripropone la vertenza del teatro come presentazione contro il teatro come rappresentazione, con le motivazioni che qui si è cercato di delineare, ma certo è curioso che nell'India di mille anni fa vi fosse qualcuno che invitava a sciogliere il nodo della nominazione e a considerare la sostanza della questione teatrale: «Riassumendo, il teatro è solo una “narrazione” fatta di una ri-percezione [...] e non una forma di riproduzione. Se, però, voi dite che è una riproduzione, nel senso che segue la “produzione” della vita reale, ordinaria, non è un errore. Una volta che i fatti sono stati determinati chiaramente, le parole non meritano di diventare fonte di disaccordo» (Abhinavagupta). Cfr. Raniero Gnoli, *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, second edition revised, enlarged and re-elaborated by the author, The Chowkhamba Sanskrit Series Office, Varanasi 1968.

³⁸ Come confermano i resoconti delle prime realizzazioni sceniche beniane dei primi anni Sessanta, praticamente sconfessate ed epurate dalla memoria del loro ideatore e primo interprete, ma fertile terreno di coltura per le creazioni successive. Cfr. Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene tra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini, Accademia University Press, Torino 2015.

ieri come oggi, significa comunque scegliere una chiave o disciplina tra le tante: Mosca opta per la linguistica (e poi: una certa linguistica, per esempio Saussure e non Peirce) etichettando l'istanza beniana con i concetti di «enunciazione» e «non-rappresentatività», accontentandosi di una lettura a dir poco riduttiva della pronuncia grotowskiana e del ricorso al sarcasmo poco informato di Bene, arrivando a percepire quella che Bene chiamava brutalmente «puzza di Dio»³⁹ anche laddove proprio non ve n'è traccia.

Nella maggior parte dei casi le opere-performance del «nuovo teatro»⁴⁰ facevano “cantare” gli attori e potenziavano l'immaginario scenico anche uscendo dai teatri canonici e cercando di attivare e sperimentare tutto ciò che in un incontro tra attori e spettatori realizzato secondo nuove modalità si poteva produrre. Di quel panorama così fitto e variegato resta qualcosa nella memoria di ognuno e per fortuna ricca è anche la bibliografia.⁴¹ Un tratto caratterizzante di quel fare era il superamento (non l'abolizione) della funzione “critica” nell'«atto di creazione» (atto o evento, non racconto riferito, non rappresentazione), quell'*acte de création* che sarà centrale anche nella filosofia dell'ultimo Gilles Deleuze.⁴² I concetti chiave che Mosca utilizza per definire e distinguere la poetica di Bene erano funzionanti nelle dinamiche e nella prassi che stiamo cercando di delineare ed esprimono compiutamente il rovesciamento di prospettive del quale tanto Grotowski che Bene sono stati partecipi, come si evince da una messe di testi.⁴³

Affermava Ludwik Flaszen nei primi anni Sessanta che ogni linguaggio artistico esige di essere radicalmente ripensato: «Il teatro, fatto dagli “illuministi” per l'“illuminismo”, è scisso fra essenza e apparenza. È un ibrido, una creatura spaventosa, deviata dal suo sviluppo naturale».⁴⁴ Anche la risposta di Bene era in qualche modo “costruttiva”. Al disprezzo per l'arte e la cultura intese come collaborazione o possibile medicamento di un reale intollerabile, il nostro opponeva una operatività poetica basata su un “teatro totale”⁴⁵ il cui obiettivo era l'annientamento delle

³⁹ C. Bene, *Un dio assente*, cit., p.130.

⁴⁰ La definizione omnicomprensiva di «nuovo teatro» si deve a Franco Quadri e ai suoi sodali organizzatori del Convegno di Ivrea (1967) e ha accompagnato il fenomeno nel gergo della teatrologia fino agli anni Duemila.

⁴¹ Per un ampio e documentato bilancio storico cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013. De Marinis ripercorre anzitutto la propria esperienza, integrandola poi con la memoria storica, il che gli consente di contestualizzare i singoli fenomeni e verificare la consistenza dei movimenti e i loro gradi di parentela.

⁴² G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Cronopio, Napoli 2010.

⁴³ Per quanto riguarda chi scrive il rimando eventuale è a *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari 2009.

⁴⁴ L. Flaszen, *Un teatro condannato alla magia*, in *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di Franco Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari 2015, p. 122.

⁴⁵ Quando si dice di Bene anzitutto attore e sempre autore a tutto campo, non si deve dimenticare che

nuove superstizioni circa le magnifiche sorti e progressive promesse dal neocapitalismo e dalla socialdemocrazia con la complicità della cultura “riformista”. Le memorie di Vendittelli riguardano questa prima fase dissacrante di Bene, ovvero il doppio movimento di un sarcasmo demolitore e del divertimento (alla lettera) critico, in un turbinio di invenzioni tra happening e kabarett, e d'altra parte di una estrema attenzione alla parola poetica e alla sua modulazione musicale.⁴⁶ La questione era semmai comprendere quale fosse il senso del fare teatro nel «mondo dopo la fine del mondo», quello stesso mondo che negli anni Sessanta cominciava a rendersi conto di essersi trasformato appunto in una società dello spettacolo all'interno della quale il ruolo di ogni linguaggio artistico e dunque anche del teatro esigea di essere radicalmente ripensato.

Un fatto di rilievo in proposito è la certezza che Bene leggesse con molta attenzione i testi di Antonin Artaud fin da prima che venissero pubblicati in Italia, almeno dal 1964, testi che consuevano con la sua percezione della vita come *agire-patire*, lacerata, quasi rovinata dalla bellezza e dalle pulsioni vitali, animali, ma anche dalle velleità culturali e artistiche, bellezza che non è speranza ma incidente e distrazione, che non è estasi ma demenza. Un tutto inestricabile a fronte del quale la strategia mimetica di Bene è stata dapprima “decostruttiva” (si pensi a *Nostra Signora*), con lui maestro di cerimonie di una critica e un'autocritica al tempo stesso graffianti e compassionevoli. Il rifiuto della cultura e dell'arte come complicità si è concretizzato da subito nell'azione a tutto campo su e contro il linguaggio, quindi privilegiando una enunciazione – una composizione scenico-attoriale – che via via in un lungo e severo, benché non lineare, percorso pluridecennale è infine approdata alla voce, una voce in un certo senso senza fenomeno, e all'istanza finale del «dire niente» sulla quale avremo modo di ritornare.⁴⁷

Nello stesso torno di tempo la Polonia era in una situazione molto diversa. Coloro che erano adolescenti alla fine della guerra erano portati in maggioranza a credere nel socialismo. Naturalmente non poteva che finire male, come s'è detto. Tra gli «arrabbiati» un Grotowski in cerca di futuro era un esponente di spicco, impegnato tanto nello studio di diverse discipline per scegliere quella da praticare professionalmente quanto nell'attività politica. Flaszen ricorda che «Grotowski – il quale, seguendo i maestri spirituali che aveva conosciuto tramite le sue letture, affermava

sapeva avvalersi della collaborazione di una miriade di figure artistiche e professionali, dai musicisti ai pittori-scenografi e ai drammaturghi fino ai tecnici audio e dell'illuminotecnica.

⁴⁶ Cfr. S. Vendittelli, *Op. cit.*

⁴⁷ Un “monumento” a Bene dovrebbe anche predisporre i documenti del suo itinerario tra le forme letterarie, poetiche, musicali, pittoriche, teologiche, mistiche e filosofiche, così da consentire a coloro che intendessero svolgere il proprio esercizio di ammirazione di comprendere concretamente la relazione tra le istanze più intime dell'artista e le espressioni con le quali ha scelto di renderle operative nella storia personale e collettiva di quel momento.

che l'essenza delle cose non poteva essere accessibile né trasmissibile tramite le parole – era un lettore instancabile». Con l'azione politica o meno, nella Polonia comunista del dopo Olocausto, che soprattutto lì si era consumato, quei giovani si chiedevano come si sarebbe potuto «salvare il mondo», sicuramente posseduti da un entusiasmo e una presunzione evangelici, ma orientati a un agire critico e creativo che nulla concedeva alla menzogna ideologica, non solo quella del regime polacco ma persino quella dei progressisti d'Occidente, come lo Strehler dell'*Arlecchino servitore di due padroni*. L'intrico tra l'ottimismo della volontà riversato nella militanza politica e il pessimismo della ragione coltivato e messo all'opera con accorti travestimenti linguistici è perfettamente delineato nella recensione di Franco Perrelli che compare alla fine di questo MJ.

Il giovane Grotowski alla ricerca di se stesso non ci ha lasciato un capolavoro come *Nostra Signora*, ma soltanto alcune tracce della sua ricerca e dei suoi primi tentativi artistici. Sono tracce che il suo monumento dovrebbe mettere in rilievo. Lo stesso Grotowski racconta della propria attenzione oscillante tra lo yoga, la psicanalisi e il teatro: lo yoga che sembra(va) una ginnastica, la psicanalisi che sembra(va) un'attività intellettuale, il teatro che sembra(va) votato all'istruzione e al divertimento. La scelta del teatro e di farlo da regista – sia pure in una certa misura incidentale e comunque sottoponendosi a una lunga prova d'attore – è quella di luogo di unificazione tra il fisico e il mentale e di interazione tra individuo e collettività. Non è un caso che, appena divenuto un professionista, Grotowski fosse noto come «regista-filosofo», un tipo di filosofo che allora non poteva manifestare apertamente le proprie idee senza incorrere nella censura o peggio del regime comunista e della chiesa polacca. Grotowski, racconta oggi Flaszen, compulsava i testi gnostici e si dichiarava sostenitore di quella teologia negativa secondo la quale «può darsi che il cielo sia realmente vuoto oppure che un misterioso demiurgo sia insieme Creatore e Carnefice di questo mondo» (Flaszen è più blando di colui al quale si riferisce). Nello stesso tempo Grotowski era un attento lettore di testi indiani, molti dei quali disponibili in ottime edizioni francesi, e concentrava man mano la propria attenzione su una particolare corrente tantrica.⁴⁸ Queste due “radici” sono state infine trapiantate in Richards e Biagini e lì, vale a dire nel Workcenter di oggi, danno nuovi frutti. Con tali premesse non deve stupire che «il male su cui gli spettacoli grotowskiani hanno focalizzato l'attenzione è il male metafisico e storico insieme» (Perrelli) e, come aggiunge Flaszen, «si potrebbe dire che il tema principale, assiale, di tutti gli spettacoli di Grotowski è stato l'individuo scagliato in una comunità dispotica, che si dibatte nelle convulsioni della sindrome autoritaria (Adorno)».

⁴⁸ Per le ipotesi del sottoscritto cfr. *Acta Gnosis*, in *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nell'opera del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, per un resoconto più vasto e sistematico, benché originato da un altro punto di vista, cfr. Zbigniew Osiański, *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*, Routledge, London and New York 2013.

Dicendo ciò, non bisogna passare in secondo piano la svolta di Grotowski, ovvero il teatro senza spettacoli, che non è stata una conversione al guruismo New Age bensì la scelta di un teatro inteso come lavoro su se stessi e di un lavoro che privilegia la tecnica rispetto agli apriori etici, un teatro rifondato con tale radicalità da ripartire senza spettatori e tuttavia in seguito tornare, con il Workcenter, alla dimensione aperta, pubblica, avendolo sottratto definitivamente alla funzione servile del discorso in vista di un risultato che, in questo caso, non è la parola pronunciata o il testo scritto bensì l'atto dell'esecuzione, il "togliere di scena" secondo Bene, non l'opera ma l'evento, nell'ambito della quale è l'enunciatore il significato della lingua, o forse soltanto il transito di una presenza-verità. Il transito è una performance, o una recita o una "finzione", forma plasmata.

Qui al discorso del teatro di prosa subentra il canto di un teatro di poesia: «il canto del senso non è altro che il senso stesso»,⁴⁹ e alla recitazione – ci siamo permessi di dire – la performance,⁵⁰ quel modo dell'esprimere che l'ultimo Grotowski chiama semplicemente «fare», saper fare, e che gli attuali leader del Workcenter nemmeno si preoccupano di definire.

Sul versante beniano e su quello grotowskiano vi è dunque un medesimo costituente, o una semenza di *poiein* che si manifesta in poetiche differenti. Da qui a vedere sempre nella pronuncia grotowskiana l'ombra della barba di Dio e avvertire i miasmi di una metafisica d'accatto ci vuole tutto l'impegno di una pregiudicata superficialità, forse alimentata dal grotoswkismo, fenomeno di cui Grotowski può essere considerato colpevole quanto Bene per il benismo.

8.

Le storie dei nostri due sono differenti ed è lecito non essere interessati all'una o all'altra. Tuttavia, così come si deve dare atto a Mosca di conoscere a fondo il testo beniano, non è corretto giudicare Grotowski alla luce della caricatura che ne fa Bene (oltretutto mentendo sulla reale conoscenza) e di pochi testi letti in modo frettoloso e maldestro, senza confrontarsi con qualche commento. Nella fantasia sarcastica di Bene appare anche Eugenio Barba regista-guru, o piuttosto domatore, che ordina imperiosamente all'attore-discepolo di prodursi nella «voce di culo».⁵¹

⁴⁹ Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, Galilée, Paris 2001, p. 171.

⁵⁰ Quello di performance è un concetto non univoco, praticamente ogni autore ne dà una propria definizione nel quadro di una vertenza generale per fissarne il significato (cfr. nota 12). Qui è utilizzato nell'accezione particolare di Grotowski e nel contesto dell'intervento per il convegno parigino era proposto con un accento scherzosamente provocatorio per suscitare l'attenzione di quel pubblico.

⁵¹ Mosca si riferisce una trasmissione televisiva di Maurizio Costanzo nel corso della quale Bene raccontava di essersi pisciato sotto dal ridere assistendo a una dimostrazione di lavoro con gli attori diretta da Barba (a Ivrea, nel 1967). Da qui a rivendicare una conoscenza di Barba e Grotowski ce ne corre. Molto nuoce alla comprensione, inoltre, l'assimilazione di Grotowski e Barba sotto l'ombrello

Mosca prima autentica quello di Bene come «un teatro di atti enunciativi» – da quando nella prassi e quando nella sua pronuncia poetica? queste generalizzazioni non sono il presupposto di una biografia ideologica? –, dove vivere non è interpretare ma vivere dentro e per mezzo del discorso, «un discorso – e questo è la cosa più importante – il cui senso sorge nella e per mezzo dell'enunciazione»; poi assegna Grotowski al teatro-discorso *tout court*, quello il cui fine è un “enunciato autentico”, dunque un teatro segnato dalla vocazione metafisica che Bene definiva con disprezzo «puzza di Dio». Che il teatro di Bene rifiuti «il ruolo di strumento o di veicolo», è vero, come è altrettanto vero che Grotowski e il fronte cui si è fatto cenno lo sottrae alla sfera della comunicazione. Il concetto di «arte come veicolo» rilanciato da Peter Brook negli anni Ottanta,⁵² riprende ciò che il regista inglese aveva già espresso nella prefazione italiana a *Per un teatro povero* nel 1970, vale a dire che l'*acting*, la recitazione, l'atto enunciativo, è un aspetto di quel «lavoro su se stessi» in cui consiste il teatro. Mosca non intende ragione e per lui i due sono imparagonabili, il fatto di considerarli per certi tratti come partecipi di una sensibilità comune comporta una visione distorta che riduce Bene a un «oggetto di appropriazione» ideologico, mentre il suo è «un teatro eminentemente linguistico [che] si ritrova oggi escluso da qualsiasi analisi critica autenticamente linguistica». Da ciò consegue che lui si presenta come il primo autore di questo risarcimento, sia pure assolvendo le eccezioni costituite da Jean-Paul Manganaro, Maurizio Grande e Piergiorgio Giacchè i quali almeno non avrebbero «ignorato i fatti»,⁵³ sottraendosi così alla terribile accusa di manipolazione ideologica.

Il teatro e il linguaggio non «riferiscono» o «si riferiscono» neanche sull'altro fronte, dove l'atto di enunciare è un *riferendo* e l'eventuale conferimento di valore al fatale enunciato è una facoltà dell'interpretante. Quando Mosca attribuisce in monopolio a Bene «un discorso – e questo è la cosa più importante – il cui senso sorge nella e per mezzo dell'enunciazione» la montagna partorisce il topolino, prima di tutto perché il “senso nel canto” e non nel discorso è ciò che caratterizza

dell'antropologia teatrale, disciplina inaugurata negli anni Settanta e sviluppata dal secondo soprattutto attraverso l'International School of Theatre Anthropology (ISTA). Grotowski non si è mai sottratto al dialogo e al confronto con Barba, ma sempre da una posizione altra, a volte sottintesa e infine esplicita in *Farewell Speech to the Pupils*, Kris Salata ed., «TDR: The Drama Review», 2008, 52, 2, pp. 18–30, e K. Salata, *The Unwritten Grotowski: Theory and Practice of the Encounter*, Routledge, London and New York 2012 (saggio che privilegia una lettura heideggeriana di Grotowski).

⁵² Cfr. Peter Brook, *L'arte come veicolo* (1987), in *Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2008, pp. 21-24.

⁵³ Inutile dire che si potrebbero produrre valanghe di citazioni a smentita, persino sul versante disciplinare che Mosca conosce meglio. Per tutte valga la menzione del ripensamento dell'ultimo Bene sulla questione significante/significato e sull'oralità che prendeva le mosse dalla lettura della prefazione di Sini a *La voce e il fenomeno* di Derrida (Jaca Book, Milano 2010). Cfr. Sergio Fava, *Carmelo Bene e Carlo Sini: la resa dei conti con il linguaggio. Cosmologia e semiologia*, in corso di stampa.

una costellazione di esperienze teatrali, come s'è detto, e poi perché non è certo questo l'ultimo orizzonte: la nozione di performance come composizione della forma, nonostante i tira e molla di cui è oggetto, apre l'orizzonte su ben altre applicazioni drammaturgiche e possibilità sceniche.

Dopo essersi posto a guardia di un Bene (unico) antireferenzialista «radicale e formale, antimetafisico» e linguistico, Mosca ricorda l'accento posto dall'artista negli ultimi tempi sull'etimologia latina di «attore», derivante da *agere* e non da *agire*, da cui consegue che l'enunciazione dell'attore è un atto retorico; ma trascura il fatto che essa non consiste in un dire, bensì in un fare, posto che persino la non-azione dev'essere performata (ciò che si vuole smontare, evitare o distruggere deve pur esistere). E poi, la questione dell'*agere*, atto retorico senza azione, è ripresa dall'ultimo Bene nella prospettiva di concentrare tutto il teatro nella voce e nella "lettura a prima vista". La sua scelta non significa che quello fosse il punto d'arrivo della vicenda teatrale universale. E ancora, il precetto di Émile Benveniste – «il linguaggio come vita del soggetto» – potrebbe essere valido per il Bene "lacaniano" tra i secondi anni Settanta e i primi Ottanta, mentre negli anni Novanta il suo viaggio verso il nulla conosce un'accelerazione, se non una svolta, rispetto alla quale la questione linguistica cambia definizione.

Comunque sia, Mosca, pur ammettendo che il teatro possa essere veicolo, ma «non veicolo di "qualche cosa"», chiude la propria requisitoria con un tono solenne, da tribunale dell'inquisizione staliniana. Il teatro di Grotowski (e, si suppone, del Workcenter) è da condannare in quanto «teatro terapeutico delle sorgenti e dell'essenza, teatro-rituale e teatro-incontro; un teatro dell'unità, della *religio* nel senso della – *falsa* come ha dimostrato Benveniste – etimologia di Lactance; un teatro dell'Atto Totale, dello spettatore-testimone cioè dello spettatore-attore, attore di una performance ridotta a puro training; un teatro-training che diventa infine laboratorio e modello *escatologico*,⁵⁴ per la persona e per la società», aggiungendo che «un tale teatro, insomma, non può che apparire come un teatro referenzialista e dunque ideologico *per eccellenza*». Applicando a Bene il modello lo si trasforma in un parodistico «guru della crudeltà», mentre il suo esito è stato incomparabilmente più alto in quanto «apre la strada di una possibile riconciliazione, sul terreno linguistico, tra scienza, politica e poetica». Asserragliato nei propri pregiudizi, Mosca non comprende che a parte l'impiego diverso (non necessariamente più giusto o sbagliato) di alcune parole come «rituale», Grotowski e il Workcenter sono estranei a questi equivoci e si muovono su un altro terreno, che in definitiva non è nemmeno quello della performance, utensile concettuale da loro non più ripreso dalla fine degli anni Ottanta, poi sostituito dalle nozioni di «attuante» e «arte come veico-

⁵⁴E come la mettiamo con la «verticalità», categoria che Giacchè trasporta dal continente grotowskiano a quello beniano? Un surrettizio tentativo di conversione all'errore metafisico?

lo», a loro volta superate, benché non rinnegate, da Richards e compagni. Sono cambiamenti che a seconda del paradigma critico predisposto si possono far risalire al subentrare di nuove idee oppure a contraddizioni, al pentimento o a spregiudicatezza opportunista. Coloro che conoscono la strenua lotta di Grotowski contro i “grotowskismi” e in definitiva quella di ogni grande autore contro i propri imitatori e parodie sanno che ciò è dovuto al rimando continuo e rigoroso a una *praxis* della quale non si può circoscrivere e descrivere compiutamente e una volta per tutte metodo e contenuto, a una complessità che non esclude le contraddizioni, anzi, ma che non si accontenta di risolverle sul piano della denominazione.

A questo punto possiamo congedare Mosca aggiungendo soltanto un sommeso consiglio alla lista dei temi che il promettente studioso vorrà approfondire: se scherzare sulla voce di culo può essere divertente, lasciarsi andare alla flatulenza accademica non lo è affatto. Meglio assumere un altro atteggiamento quando si vuole dialogare o dissentire con qualcuno.

9.

Anche Manganaro, come si è visto, sconfessa la centralità della questione linguistica e sposta l'accento sull'«espressione»:

Il realtà non c'è un problema di senso, di significazione, di comunicazione o di lingua. [...] C'è al contrario una organizzazione delle espressioni, [...] che diventano altrettanti accessori della rappresentazione di un motivo centrale “spezzato” (brisé), che deve restare imperturbabile per acquisire le caratteristiche proprie di un oggetto insensato, nel rispetto di una concatenazione culturale, e non quelle di un oggetto di senso, nel rispetto di una concatenazione rituale.

L'*Aufhebung* è basato su tre concetti – «espressioni», «culturale» e «rituale» – e Manganaro si espone fino a concludere in modo perentorio che si tratta di «ciò che si cerca oggi nel teatro». In questo caso l'eventuale accordo sulla conclusione dipende da un chiarimento lessicale e per questo si può fare riferimento nuovamente a Carlo Sini.⁵⁵ L'espressione è da intendere come *forma scelta e composta*. Lo stesso Bene amava citare Mejerchol'd: «Il teatro sta alla vita come il vino all'uva».⁵⁶ Se l'uva è la parola quotidiana, votata piuttosto alla comunicazione, il vino, l'arte, è espressione patetica. Ed è qui che si verifica la discontinuità tra due concezioni del teatro, vale a dire tra quello della tradizione illuminista, che distingue tra arte e verità e si assegna la missione di rappresentare il bello o l'edificante, su una scena dove l'oggettività è una costruzione intellettuale, una finzione, e

⁵⁵ Cfr. C. Sini, *Il profondo e l'espressione. Filosofia, psichiatria e psicanalisi*, (1992), IPOC, Milano 2014.

⁵⁶ C. Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, in *Opere*, cit., p. 646.

quello della “nostra” parte, che punta sulla *verità dell'arte*, anch'essa finzione ma verità emozionale, poiché non c'è mai altro che emozionalità e le analisi ne sono una conseguenza. Essendo l'emozione (da intendere in senso cosmico, non psicologico) costitutiva di ogni relazione nel mondo ed essendo la relazione corpo vivente-mondo non circoscrivibile da alcuna scienza, la formazione (Bene nel finale di *Nostra Signora dei Turchi* la chiama «educazione», in alternativa alla religione) o il transito verità⁵⁷ si danno nell'arte,⁵⁸ e non con il ricorso all'estetica, disciplina organica all'ideologia illuminista: «Sino a che noi continueremo a pensare che l'arte è un fatto “estetico” rimarremo nell'ambito di quella che, da Hegel in avanti, chiamiamo, con molte giustificazioni, io credo, la morte dell'arte».⁵⁹

Ogni emozione è un'azione orientata, non un sentimento, e si esprime con una modalità che non è sbagliato definire performance: espressione (l'etimo è: spingere verso) di un mondo che viene messo in forma, sempre nella consapevolezza che ciò che conta non è l'enunciato finale (il prodotto estetico) ma la performance stessa, azione ben compiuta che *accadendo* realizza i propri effetti (= rituale). Il *trasumanar* è un esercizio che si fa, non si spiega, né prima né dopo. Bene teneva in somma considerazione San Giovanni della Croce come mistico e soprattutto come poeta cantore del «vuoto», del «nulla» che è “la notte oscura”.⁶⁰ Il *trasumanar* di Bene è però differente perché mentre il mistico rimane sull'impervia cima del nulla e accede a una condizione afasica, il materialista integrale ritorna sulla scena come testimone-martire. L'esercizio è basato su una tecnica negativa, come quella evocata da Eckhart,⁶¹ tecnica che contraddistingue un attore consapevole e capace di recitare di fronte al deserto oppure, con le parole di Bene, di «recitare per nessuno».⁶² È di questo che ha bisogno il mondo, di attori luminosi, non “illuminati”, di attuanti delle arti dinamiche intese come possibilità di pienezza del transito, non di transito verso una fantomatica pienezza. Il nulla del prima e il nulla del dopo, dell'estremo interno e dell'estremo esterno, possono essere eventualmente collegati da questo passaggio realizzato dall'io anagrafico (portatore di continuità e discontinuità) tramite il lavoro su se stesso. Questo lavoro è la mimesi, nel contesto della quale il teatro è al tempo stesso azione del sapere e sapere dell'azione, sapere che si espri-

⁵⁷ Si veda C. Sini, *Transito Verità. Figure dell'enciclopedia filosofica*, in *Opere*, vol. V, a cura di Florinda Cambria, Jaca Book, Milano 2012, e in particolare il Libro VI, *Le arti dinamiche (filosofia e pedagogia)*.

⁵⁸ Bene: «D'accordo, conta il “come”».

Io vò significando “come”.

Dunque “modo”.

Significare un “modo” = modificare» (C. Bene, *Amleto di W. Shakespeare*, in *Opere*, cit., p. 639).

⁵⁹ C. Sini, *Il profondo e l'espressione*, cit., p. 232 (ora IPOC, Milano 2014).

⁶⁰ Cfr. B. Filippi, cit., p. 332.

⁶¹ Cfr. A. Attisani, *Attore del deserto*, «Nôema», 5-2 (2014), <noema.filosofia.unimi.it>.

⁶² C. Bene, *Il monologo*, in *Opere*, cit., p. 1002.

me in un rapporto plurale e peculiare, gnosico e patico, nel corso del quale ogni attore è spettatore e ogni spettatore è anche attore, essendo le loro modalità variabili della ricerca del sapere: «Nel paesaggio patico, cioè nel mondo percepito in modo passionale, nella vita vissuta e al tempo stesso affaticata, l'essenziale è sempre non fossilizzarsi, che tutto resti fluido, che l'uccello prigioniero s'involi con la gabbia o che la gabbia s'involi con l'uccello». ⁶³ Il processo di lavoro culmina nell'azione rituale, cioè trasformante, nella ripetizione che conquista una verità del sapere da intendere non come *adaequatio* bensì come libertà auto-rappresentativa. ⁶⁴

Sini è l'unico uomo di pensiero italiano citato in *4 momenti su tutto il nulla*. La nascita dell'interesse di Bene per il filosofo risale alla lettura della sua introduzione alla *Voce e il fenomeno* di Jacques Derrida, nella quale si evidenzia il limite del ricorso alla linguistica saussuriana e il riferimento alla semiotica di Peirce, con la spiegazione "emozionale" che «l'analisi del linguaggio con il linguaggio porta sempre a una sensazione di disagio e disgusto: è come sollevare la pelle di un uomo». In ogni caso, il passaggio dal «nulla da scrivere» allo «scrivere il nulla» altro non è se non la missione del performer.

Ricorda Sergio Fava, collaboratore di Bene, che al tempo «si lavorava al terzo momento dell'*Achilleide*. *La Voce/Ascolto*: partendo da Gorgia ancora una volta dire, nel modo più in-espressivo e radicale, l'indicibilità dell'Evento, compreso quello del linguaggio-dicente-il-mondo o sé-dicente. Anche qui fondamentali, in senso forte e autentico, gli scritti di Sini».

Anche per andare oltre la questione linguistica nella strabica proposta parigina possiamo ripartire dalla sintesi di Sini:

La cultura è un *automa*, una macchina che si produce e riproduce da sé, o a partire da sé. La macchina è quello *strumento* esosomatico (trans-naturale) il cui uso si riflette sull'agente, rendendolo consapevole dell'azione del *medio* (cioè dello strumento) tra l'intenzione e il compimento. [...] Naturalmente la prima fondamentale macchina che genera l'umano è il linguaggio: vero e proprio strumento algoritmico che analizza il fare di ognuno e che ne comunica i tratti, generando un'intesa, una risposta diffusa e un abito

⁶³ V. von Weizsäcker, *Op. cit.*, p. 55.

⁶⁴ Prima del rito c'è il corpo mimetico, il corpo che costruisce e utilizza le macchine culturali, ovvero se stesso, quello che Jean-Luc Nancy definisce «corpo teatro» con giusta insistenza sul dimettere dal vecchio pregiudizio: «Non bisognerebbe dire pertanto che il culto precede il teatro e lo genera, bensì che il corpo-teatro precede tutti i culti e tutte le scene. La teatralità non è né in sé religiosa né artistica – anche se la religione e l'arte derivano da essa. È la condizione del corpo che è esso stesso la condizione del mondo: lo spazio della comparazione dei corpi, della loro attrazione e repulsione». J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 36. *Prima* ma anche *dopo*, potremmo aggiungere, poiché il corpo dell'attore si esprime in una differenza dal discorso e, nel caso di un "superattore", nel suo sfondamento. Ciò detto del rituale, resta il «culturale»: una possibile accezione del termine che ci trova d'accordo è nel riferirlo al monumento come luogo di culto e riflessione (premesse coadiuvanti dell'espressione).

di tutti, cioè un'intersoggettività comunitaria, il mondo *umano* appunto. Tutti noi *siamo nel linguaggio* (nessuno ne è proprietario) e il linguaggio si modifica di continuo nella sua relazione con il lavoro sociale [...] e nella sua relazione con se stesso, cioè autogenerando di continuo il suo lessico influenzato dal lavoro sociale e dalla vita, ma che insieme rimbalza sul lavoro sociale e sulla vita modificandoli. Il dire collettivo (si pensi alle *pratiche discorsive* di Foucault) è così il fare sociale per antonomasia: quell'invisibile e inarrestabile potere che genera le nostre autocoscienze e le nostre anime sociali, i nostri convincimenti e i nostri sogni pubblici e privati, le nostre imprese personali e collettive. Questa relazione tra l'automa in movimento e che ci muove e la rappresentazione che siamo indotti a darne in quanto soggetti culturali è la nostra consapevole biografia: scritture della vita che siamo, colte nell'aura delle loro figure provenienti, cioè ricondotte all'insieme rievocabile delle condizioni "invisibili", condizioni tradotte nell'autobiografica messa in scena della instabile origine dei propri saperi e poteri. Il tema del potere invisibile non ha infatti l'assurda pretesa di catturare la vita e di rendere in qualche modo definitivamente visibile l'invisibile cui apparteniamo; ne è invece l'azione e la traduzione etica.⁶⁵

10.

Un punto decisivo per tornare al «ciò che si cerca oggi nel teatro» proclamato da Manganaro consiste innanzitutto nel comprendere che le tappe e l'esito finale di un artista immenso come Bene non comportano l'imposizione di un modello universale. Ogni operare avviene pur sempre in una storia e un'anagrafe e ogni manifestazione nel pensiero e nei modi del performare si declina in luoghi e tempi sempre differenti. Lo stesso vale per il saper dire e il saper scrivere. Il soffermarsi ad ammirare i monumenti di Bene o di Grotowski non può essere che un episodio, per quanto importante, in un processo educativo; sono esempi di come una stessa radice si sia diversamente sviluppata e ciò rimanda, se la vogliamo accogliere sul nostro terreno, alla nostra responsabilità e alle nostre inedite scelte per-formative. Quanto alle dinamiche di una forma-pensiero in eventuale anticipo sulla prassi, sarebbe interessante riflettere anche, per esempio, sulle ragioni per cui una collaborazione tra Bene e Sini *non* ha avuto luogo. Una spiegazione potrebbe essere nel fatto che l'approdo dell'attore, l'*Achilleide*, non coincideva con quello del filosofo, il quale nel medesimo turno di tempo, per esempio con il saggio *La voce, la luce, l'artista*,⁶⁶ andava in altre direzioni: sempre partendo dal presupposto che «il problema dell'arte è in realtà il problema del sapere», Sini faceva appello non a una «cieca distruzione totale e radicale del sapere occidentale, oppure da una altrettanto cieca "resa" a un supposto sapere "orientale"», ma a una loro *transvalutazione*.⁶⁷

⁶⁵ Cfr. C. Sini, *Il potere invisibile*, «Nôema», 4-2 (2013), <<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>.

⁶⁶ In *Il profondo e l'espressione*, cit., pp. 209-235.

⁶⁷ Ivi, p. 233.

È ciò che sta avvenendo in diverse parti del mondo e particolarmente nell'ambito delle arti sceniche, in una certa misura indipendentemente dalla formalizzazione teorica. Allo stesso titolo di ricerca si potrebbero segnalare gli interventi dello stesso Sini e altri ricercatori su realtà altrettanto diverse tra loro benché gembi della medesima "radice", come il Théâtre du Radeau o il Workcenter.

Non si tratta dunque di istituire un modello assoluto, ma nemmeno di far coincidere la singolarità di ogni vicenda artistica con la sua sterilità. Il teatro oggi necessario è alla portata di chiunque non si faccia immobilizzare da falsi problemi: «Scegliere non può avere come risultato che quello di creare ancora. È il fondo per mezzo del quale si continua a vivere, a cominciare sempre il viaggio della vita».⁶⁸

⁶⁸ V. von Weizsäcker, *Op. cit.*, p. 145.

DOSSIER INVISIBILIA

The Promotion of the Artistic and Expressive Intangible Heritage in Piedmont: toward a Digital Creativity Model

The Invisibilia Project is focused on digital communication technologies to document and return the emotion of the «invisible» events of contemporary art installations, performances, site-specific situations. These are «non-object» of great importance both mediatic and economic, even though are always at risk of vanishing, excluded by chains of touristic, educational and cultural profitability.

The project starts from the idea that many products of contemporary creativity are not real «works» in the sense of physical objects, but rather installations, structures, site-specific, performative situations, environmental activities, and similar. These products have great economic importance and great media coverage, but that hardly find the right place in the operating chains in order to be projected into the socio-economic reality. That is why they can be considered as «invisible cultural heritage». The project intended to study and develop a series of proposals (cultural, managerial, and business) that uses the latest digital communication technologies to develop the knowledge, the maintenance, the reuse and profitability of these particular heritage.

The project was lead by Giulio Lughì, and was divided into five work packages (cultural exploration; conceptual organization, semantic platform; multimedia production; media rendering) that have involved scholars from University of Turin as well as research grants personnel, and external consultants.

The project (www.invisibilia.unito.it) has ben funded, starting from 2011, by “Bando Progetti Ateneo” of Università di Torino / Compagnia di San Paolo, and ended in August 2014;

Project's partners: Comune di Torino, Servizio Arti Contemporanee; Cittadellarte Fondazione Pistoletto; Filatoio di Caraglio; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo; Castello di Rivoli Museo di arte contemporanea; PAV Parco Arte Vivente; Piemonte SHARE Festival.

Digital Media and Contemporary Art

Giulio Lughì

Introduction

The relationship between digital media and contemporary art is a complex relationship: despite frequent statements of a continuing «disavowal» of digital media within contemporary art,¹ in this paper² we will try to identify some converging lines that appear to be increasingly strong.

A convergence that was widely anticipated (in the Twentieth Century avant-garde movement in general, and especially in its conceptual trends) by some global factors: the opening of all the arts to the communicative dimension; the interest in the relationship between technology and creativity; the relationship with the media, and in general with the concept of «mediation», which poses the problem of positioning the artist in society; the pervasive and interdependent feature assumed, especially in recent years, by the «system» of contemporary art.³

The relationship between digital media and contemporary art poses the problem of finding the right balance between tradition and change: often many subjects, particularly institutional ones, maintain conservative positions considering the advent of technologies such as a simple change in medium and techniques (from the book to e-book, from film to magnetic memory, etc.). But we have to remember that already McLuhan⁴ ironically affirmed that the automobile, at the time of its appearance, was simply considered a «horseless carriage», because contemporaries did not grasp the full inherent technological potential, and above all did not see the profound conceptual, cultural and social change that the new mean of transport carried with it in terms of the reorganization of space and time: in trips, in the perception of the landscape, in the changing relationship with the territory.

¹ Claire Bishop, *The Digital Divide: Contemporary Art and New Media*, «Artforum», september 2012.

² This paper resumes the work and findings of the «Mediatic Impact» WP, the last part of the INVISIBILIA project *The Promotion of the Artistic and Expressive Intangible Heritage in Piedmont: toward a Digital Creativity Model*, funded within the Announcement titled University of Torino / Compagnia di San Paolo Projects (year 2011), of which the writer was the scientific coordinator. The WP was conducted with the active collaboration of dr. Vanessa Michielon, research fellow from September 1, 2013 to August 31, 2014.

³ Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Roma-Bari 2008.

⁴ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New American Library, New York NY 1964.

The risk is that something similar may happen in the relationship between digital media and contemporary art, where digital media are sometimes actually seen as «horseless carriages», simple equipment aids considered in the light of long-established traditional practices, and with an eye to the past.⁵

Digital media are today in a state of transition: on the one hand, they look towards the past, showing their ability to recover and give new functions to all the wealth of knowledge deposited on analogic media; on the other hand, towards the future, developing completely new forms, which are based on characteristics that analogic media did not possess: modularity, variability, programmability, interactivity.

The purpose of this paper is therefore to give a quick overview of how digital media are offering a new conceptual and operational scenario, reconfiguring on the one hand the expectations of individuals and institutions about digital tools, and on the other offering the artists new opportunities to elaborate their expressiveness and experimental creativity.

Organizational Management Platforms

Collaboration platforms are the simplest example – as they are purely instrumental – of the application of digital media. They are based on the same models that are used on a larger scale by the typical generalist social networks (Facebook, Twitter, etc.), but reorganized to address the needs of particular audiences.

An example is the CaFÉ platform,⁶ managed in the United States by the Western States Arts Federation (WESTAF) with the aim of promoting work and networking among artists. It works as a financial, organizational and directional infrastructure, by promoting research and exchange among all participants, providing a wide range of services, giving support to the organization of exhibitions, activities, funding opportunities, participation to tenders.

The platform is a significant example of advanced digital technology supporting artistic and cultural activities, as it includes an internal database of nationwide job opportunities, projects and residencies; an online gallery where artists can exhibit their works and get in touch with institutions, galleries, collectors; a system of online participation in competitions, exhibitions, demonstrations; an adaptive platform to enable governments, institutions, foundations to manage the financing process. By cross-checking all these data, thanks to a «smart» algorithm, the platform can also produce a *Cultural Vitality Index*, based on

⁵ Yehuda E. Kalay, *Preserving Cultural Heritage through Digital Media*, in Yehuda E. Kalay, Thomas Kvan and Janice Affleck, eds., *New Heritage: New Media and Cultural Heritage*, Routledge, London 2008.

⁶ <<https://www.callforentry.org/index.php>>.

various parameters, which automatically reports the most productive areas and the potentially critical situations in the artistic activities of all the businesses that are part of the initiative.

Documentation and Museums

Moreover, digital media are «instrumental» in the documentation and conservation of contemporary art. Nowadays, museums and institutions produce and store large amounts of digital material, and of course they have great interest in making this content available to the public through the net.⁷ The extent and speed with which some of these subjects are responding to the changes brought about by digital technology is impressive, especially considering that these institutions are generally regarded as gazing towards the past and strongly anchored to the conventional and traditional well established collection and documentation management practices.⁸

This is indeed a strategic turning point: in 2010 the Smithsonian Institution developed a strategic plan extended until 2015 titled *Digitization Strategic Plan*,⁹ in which the problems implicit in a project of this size are presented in an integrated manner and relate to: the conversion of analogic materials into digital; the production of original materials in digital format; the distribution of materials by means of different devices; the upgrading of technology and metadata to prevent the loss of information; the use of a training approach to retain and maintain the audience; the attention to the various forms of social participation and experience sharing; the selection of criteria for the identification and disposal of obsolete material.

Along the same lines, the Tate Gallery has developed a document entitled *Digital Strategy 2013-15: Digital as a Dimension of Everything*,¹⁰ in which the focus on «everything» shows the global approach to the problems: to place all the richness of available content within the reach of present and future publics; to create and support user groups; to maximize the possibilities of return on investment. This is a strategic approach in the sense that digital media are no longer seen as a means of occasional action, but as the new glue of the entire organization as a whole.

There is a growing awareness that, in all sectors, the field of digital media is now freeing artistic practices from established customs: from production to exhibition,

⁷Dyson M. C. and Moran K., *Informing the Design of Web Interfaces to Museum Collections*, «Museum Management and Curatorship», 18, 4, 2000.

⁸Fiona Cameron, *Digital Futures I: Museum Collections, Digital Technologies, and the Cultural Construction of Knowledge*, in «Curator», 46/3, July 2003.

⁹<http://www.si.edu/Content/Pdf/About/2010_SI_Digitization_Plan.pdf>.

¹⁰<<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/tate-digital-strategy-2013-15-digital-dimension-everything>>.

to fruition, to curation, to the actual conceptualization.¹¹ This is a phase of transition to a hybrid culture, where the digital space is increasingly just another space we live in: the museum of the future will come in evolutionary steps, but some steps have already been taken.

The issues about sharing artwork online came to a head a few years ago, when Google began Art Project.¹² The Internet giant planned to scoop up images of artworks and present virtual tours of museums, using high-definition camera technology. Museum curators worried about matters of copyright and commercialization, fearing that Google would try to profit from the images shared by the museums. But Google signed contracts with the museums including copyright protections and pledges not to use the art images for commercial gain. Art Project began with 17 museums in 2010, and today has 500 institutions in 60 countries, and 7.2 million artworks. Google's high-definition image technology captures the image of a painting in roughly 10 billion pixels, well beyond the power of the human eye. The technology allows online viewers and researchers to zoom in to see details, down to brush strokes and scratches, in a way they could not in person.

Creative Processes

But in addition to the «instrumental» processes mentioned above, the spread of digital media also encourages a «physiological» artistic renewal, which is linked to the long history of how artistic expressions have always been intertwined with technology, which has always affected their creativity allowing them a wider scope in an intrinsically interdisciplinary field. In this sense, digital media encompasses all experiments and currents that have succeeded one another and often crossed paths in recent decades, in their attempt to follow the continuous changes in the field: programmed art, computer art, internet art, net art, web art, digital art, etc.,¹³ and can often be traced back to deeper persistent currents that are rooted in Futurism.¹⁴ This is, therefore, a constantly changing scenario in which digital media are tightly woven into the fabric of artistic practice and production reconfiguration, in a range of ways that include the interactivity, the positioning of the body in physical space and hence the focus on performance, the general trend toward gamification, the

¹¹ Sarah Cook and Beryl Graham, eds., *Rethinking Curating: Art after New Media*, MIT Press, Cambridge MA 2010.

¹² <<https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project?hl=en-gb>>.

¹³ Rachel Greene, *Internet Art*, Thames & Hudson, London 2004; Christiane Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2003; Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 2001.

¹⁴ Cosetta Saba, ed., *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net. art*, CLUEB, Bologna 2006.

narrative dimension and generally the use of the spectacular in the design of digital media.

In addition, a consequence of the spread of digital media is the ever stronger need to take different points of view as opposed to the purely iconic one: the character of much of contemporary art has become inherently transmedia, in situations where all semiotic forms of creative expression are present alongside the visual dimension. Very often the works of art developed in the context of digital media appear not so much as materials, physical objects, but as aesthetic and narrative processes placed in a well defined area in space and time.

Interactivity

Because of this strong transmedia and participatory nature of contemporary art, one of the most important features of digital media, which affects the creative processes, is interactivity. That means that the «text» (written, iconic, performative, etc.) becomes able to receive an input, perform calculations, and return an output: in other words the text – which was only visible until then – in the last quarter of the Twentieth Century becomes practicable, accessible. This transformation of the textual space from visible space to viable, playable space represents the decisive turning point in opposition to the previous mass media age.

This turning point came about mainly due to the two dominant paradigms in cultural digital text: hypertext and immersive 3D graphics; the first one mostly relating to the world of writing; the second one to the visual world; but they are both destined to flow into ever more convergent interactive multimedia forms. In particular, Manovich¹⁵ emphasizes the difference between the traditional paradigm of media representation (where the relationship between observer and observed is static) and the new paradigm of simulation (where the observer moves within the observed space): a real construction of space as a mediated text, permitted by 3D graphics.

However, Manovich still talks about a user/reader/spectator who is sitting in front of a computer; whereas the first decade of the Twenty-First Century represents, as we shall see, the phase of the mass diffusion of mobile communication devices (mobile phones, smart phones, portable consoles, media players, e-book players, tablets), which leads to a new role for the physical presence of the body on the media scene. For this reason some examples of installation art, in particular interactive installations, can be interpreted as improvised performances¹⁶ where the action plays a central role in the aesthetics of use: in interactive art the action of the user

¹⁵ Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge MA 2001.

¹⁶ Sarah Rubidge, *Reflections on the Choreographic Process in the Digital Domain*, Discussion Document written after the Machines and Migratory Bodies Artists Lab held at Chichester Institute of Higher Education, UK, July 1998:<<http://www.sensedigital.co.uk/writing/DigChor98.pdf>>..

shapes the work of art and becomes the main source of aesthetic experience. The work of interactive art – and this is what distinguishes it from traditional visual art – doesn't show its form in the absence of reception.¹⁷

Interesting examples in this sense may be considered *Synapse*,¹⁸ an interactive experience in Brussels driven by the passers whose movements influence a self contained system, translating connections and encounters into sounds and lights; or *Enra*,¹⁹ an aesthetical experience combining elements of dance, performance art, music, technology, light, and computer programming.

The «mobile/locative» paradigm

Digital media are increasingly moving away from the fixed locations (desktop computers) that have characterized and influenced their birth and their first diffusion: according to industry observers,²⁰ by 2017 the mobile will be 13 times larger than 2012; and most importantly, mobile web will exceed desktop web in 2015, and by 2017 will be three times larger. A paradigm shift that radically changes both the mediated relationship that contemporary art consumers can have with museums and conservation institutions, and the way they enjoy individual works of art or situations from an aesthetic perspective.

Manuel Castells's theory,²¹ with its many references to the organization of space, is the very foundation that allows us to place the «mobile/locative» paradigm in the digital media age. Castells's theory highlights three concepts:

- the information society: the awareness that social and cultural life is governed today by the exchange of information rather than by the movement of goods and people;
- the space of flows: the technological network that supports and integrates the physical space, within which social relationships can grow and develop;
- the global city: intended as a the infrastructure of a physical, technological, emotional and cultural space, within which people can recognize themselves as world citizens.

With the diffusion of mobile communication devices, this paradigm develops ever more. Locative media are communication systems that use specific location based technologies in order to give life to significant spatial and temporal relationships

¹⁷ Katja Kwastek, *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, MIT Press, Cambridge MA 2013.

¹⁸ <<http://vimeo.com/87069896>>.

¹⁹ <<http://enra.jp/post/71380514740/performance-choreography-saya-watatani-maki>>.

²⁰ Cisco Visual Networking Index (<http://www.cisco.com/c/en/us/solutions/collateral/service-provider/ip-ngn-ip-next-generation-network/white_paper_c11-481360.pdf>); Mery Meeker, Internet Trends 2013, KPCB (<<http://www.kpcb.com/insights/2013-internet-trends>>).

²¹ Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford 1996.

between people, groups and institutions: establishing strong connections with local realities, creating shared representations of the surrounding territory, becoming a link between physical reality and the internet.

Unknown territory to explore, where the connection between art and technology can give rise to forms of locative art,²² which can organically unite several experiences that have been disconnected: pervasive computing, site-specific installations, place-based storytelling, geo-tagging and urban interactions.

A profound scenery change has occurred, where – through information technologies – new forms of embodiment are springing up, reflecting both a physical presence in the world and a social embedding in a web of practices and purposes, transferring the realm of virtuality to the realm of everyday experience. In this sense, embodiment is emerging as one of the key concepts for today, with a very broad base spanning from philosophy to cognitive psychology, to computer science, to medicine, to theatre. This paradigm shift is determined by the development of *ubicomp* (ubiquitous computing):²³ it gradually gets rid of the old desktop computer, to make room for sensors and microcomputers which, associated with an object, can be unequivocally identified and gather information in real time and in real space.

After all, the Internet of Things is a mediated space, since it is an area where many things – that are not just objects but also activators, receptors and transmitters, input and output devices – are located, installed and wired: in other words, communication tools that transform the physical space into a text area. The miniaturization of electronic devices takes possession of the space, transforms the world around us in a sort of «liquid Internet», completely different from the world of bulky desktop computers: the liquid Internet is the wireless connection of micro objects, barely visible and scattered everywhere, a communicative powder (smart dust) on which the semiotic environment of new art languages is based.

Pervasive Gamification

The importance of the ludic dimension has emerged more and more in contemporary culture: the ludic dimension has progressively lost its negative connotation, acquiring instead a central position in the socio-cultural dynamics and remodelling the concepts of *loisir*, free time, cultural space and consumption of art.²⁴

Nintendo Wii must be mentioned as the first example of interactive consoles that

²² Ulrik Ekman, ed., *Throughout. Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, The MIT Press, Cambridge MA 2012.

²³ Paul Dourish and Genevieve Bell, *Divining a Digital Future: Mess and Mythology in Ubiquitous Computing*, The MIT Press, Cambridge MA 2011.

²⁴ Friedrich von Borries, Steffen P. Walz and Matthias Böttger, eds., *Space Time Play. Computer Games, Architecture and Urbanism: The Next Level*, Birkhäuser, Berlin 2007.

have based their success on the introduction of the dimension of space: not in the text, but outside it. In general, the interactive console born in the field of video-games are now also used for artistic experiments: by extending the remote control and mouse potential out of the screen, they introduced a homology between text and space that well represents the symbolic dimension. The movements of body, arms and legs are read in the real space and reproduced on the screen, immediately becoming a feedback for the player. In fact, the player who moves in the physical space writes precise instructions on the text controlling the game (the deep structure); this text in turn writes, or better projects, onto the screen a visual text (the surface structure) that suggests to the human device (the player) how s/he must act. An application of these possibilities has been tested as part of the Alcotra Innovation Project,²⁵ during which the Reggia di Venaria hosted a Living Lab which lasted three days. A French-Italian team designed and offered, as a work in progress, an innovative evening visit to the museum, based on digital technologies, in order to engage palace visitors: in particular, a game console was used to intercept visitor movements in the gallery space and modify the images and performance projected onto the lit walls.

Yet in the field of narrative experience located in the physical space, one of the most exciting examples is definitely *Ingress*, a recreational and participatory narrative work developed by Google in experimental format in 2013. Within a scenario of sci-fi drama, in which two factions fight for control of the city, the player moves and sees on the screen - thanks to his/her mobile device - precisely those buildings that are within a 25 meter radius from the place where he/she is physically located, and that have been mapped through the geo-mapping algorithms of Google. In this way real and virtual dimension will overlap, and blend into a single experience that is playful, emotional and aesthetic at the same time.

Urban spectacularization

One of the areas where digital innovation can have a greater impact on the contemporary art is certainly that of augmented reality,²⁶ which allows – through smartphone and dedicated software – to see virtual «objects» superimposed on the real landscape and integrated with it, giving birth to a complex experience between reality and fantasy, between documentation and fiction.

An example of this hybrid approach to the urban experience²⁷ characterized by a

²⁵ <<http://www.invisibilia.unito.it/?p=272>>.

²⁶ Communication Strategies Lab, *Realtà aumentate. Esperienze, strategie e contenuti per l'Augmented Reality*, Apogeo, Milano 2012.

²⁷ Simone Arcagni, *Screen City*, Bulzoni, Roma 2012.

fragmentation that seeks new forms of aggregation, is *Komplex*.²⁸,²⁸ an integrated media experience project that mixes augmented reality technology with literary and film references, constantly evoking the nomadic uncertainty of the urban experience: a story on the border between the graphic novel and urban graffiti, where the «pages» of the story are hidden and at the same time visible on the city's architecture, and where the protagonist/player wanders into a dreamlike dimension between reality and vision looking for a way out of this narrative maze. Real city and imagined city are overlapping into a synthetic experience, where the city itself in its mediated forms becomes the interface of the project; and where in general the nomadism becomes the key to understand all these forms of urban art, where the aesthetic experience is combined with the exploration of an area that is historically loaded with social, political, and emotional meaning as the city invariably is.

Or even, *The Towers-Lucca Hybris*, an audiovisual installation by Peter Greenaway which narrates a series of episodes set in medieval Lucca, where visual arts and performance are mixed with the support of the most advanced digital technologies. For about 35 minutes the entire facade of the church of San Francesco becomes a screen onto which an experimental event of «architectural film» is projected, with gigantic images in high definition created from shoots taken in the city using the most advanced video technologies. As in other events of this kind, one of the salient features of the experimentation, beyond the extremely refined technologies, is the extension of the artistic experience: on the one hand on the aesthetic plane, going beyond the size of the visual representation and opening up to the experience of the installation and performance; on the other hand on the social plane, opening the show in the public square and going beyond the traditional art audience to address every day people, tourists, passers-by.

More complex, and even more interesting on a conceptual level, is the *London Streetmuseum*, a project of locative participation, which allows free movement around the city with the guidance of a smartphone. The visual experience of walking around is merged with the digital experience of surfing the London Museum database that provides images of the town. In this way the tour in the actual and physical space also becomes a visit in time, a blast from the present to the past, achieving that mediatization of reality which in many ways seems to be the characteristic code of contemporary urban culture and art.

Conclusions: INVISIBILIA Project

The overall scenario within which to view the relationship between digital media and contemporary art shows more and more the relentless process of art out of its appointed places and its institutional forms, a process already begun in the

²⁸ <<http://www.lebfilm.com/28.html>>.

Twentieth Century that digital media now seem to speed up and put in a cultural context – conditioned by the model of the network – strongly influenced by the processes of communication, by the rooting in physical places, by the social and participatory dimension.

That's why the research project, on which this paper stands, has been titled *INVISIBILIA*, a reference to the concept of the «intangible» cultural heritage promoted by UNESCO; and also to several other projects moving in this direction: the *Variable Media Network*;²⁹ the Institute for the *Unstable Media*.³⁰

A title used as a sign, to emphasize the fact that in contemporary art the relationship between the aesthetic appreciation of the single «work» and its material visibility is becoming less relevant: the focus is now on the complex nature of the artistic experience, which is connected with social, cultural, economic and ecological aspects³¹. In addition, this digital convergence stretches also to the institutional aspects of contemporary art, it extends their digital modes of production – inherent to the works – to the way they are managed. The digital challenge requires a rethinking of artistic production, as well as – perhaps especially – the role and responsibility of decision makers: regarding how museum exhibits are organised, the evaluation criteria, the channels of dissemination, the problems of acquisition and conservation, the integration of artistic media in the general flow of social activities playing a central role in culture transmission.

Contemporary cultures are increasingly based on the exchange of information, symbols, images, desires, expectations, in a world where the users are increasingly mobile in the international arena, undefined with respect to the class of origin, transversal and globalized: in this context, the artistic and aesthetic experiences – connected and enhanced by digital media – seem to be the pillars and the foundations for the reflexivity³² which is nowadays necessary to understand the dynamics and changes in social streams, the new logic of cultural production and consumption, the new forms of active citizenship that are taking shape in the contemporary landscape.

²⁹ <<http://www.variablemedia.net/e/index.html>>.

³⁰ <<http://v2.nl/archive/works/capturing-unstable-media>>.

³¹ Federica Martini and Vytautas Michelkevičius, eds., *Tourists Like Us: Critical Tourism and Contemporary Art*, VDA Leidykla, Vilnius 2013.

³² Ulrich Beck, Anthony Giddens and Scott Lash, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford University Press, Redwood City CA 1994.

Digital Creativity

A Survey for the Project INVISIBILIA

Antonio Pizzo, Andrea Valle

Introduction

The concept of digital creativity has appeared in recent years and has overcome (and partially absorbed) a sort of informal set of definitions that included terms as multimedia, virtual, new media, digital art, net art, and many others. This represents a shift in a terminology that, although still unstable and unpredictable, demonstrates an important advancement in both the history and practices, and, even more, it depicts a new theoretical framework. Though as preliminary basis, we believe that this step is the result of a more marked difference between what is considered as code and what is perceived as language material. In the field of artistic production, digital media came into play first as a language material available to be used in different and creative practices. For example, in the field of performance, digital video followed the course of electronic video, therefore it was used as a new element available on stage (see for example the early works of The Wooster Group in USA or Falso Movimento in Italy)¹. In fact, the notion of digital media as a linguistic material appears very clearly in the field of theatre and performance in which the new opportunities were at first incorporated as elements of the set design. In this configuration, just as linguistic material, the focus was on the peculiarities of the object / sign and its phenomenological characteristics. This can be briefly summarized as a cultural behaviour that focuses on technology; thus digital arts are those arts that were carried out using production methods, or objects, derived from the language modules of computer science. Computerized light console, music and audio editing software, video recording and video projection systems, for example, are at the core of this approach. As remembered by Manovich for Bitstreams (the exhibition at Whitney Museum, 2001), «the show on new media art did not include any computers or interactive works. Instead, new media was reduced to flat images

¹ For an introduction at the work of The Wooster Group cf. David Savran, *Breaking The Rules*, Theatre Communications Group, New York 1986; for a overview on Falso Movimento's activity cf. Laura Ricciardi, *Mario Martone regista teatrale. Dalla scena alla parola 1977•1992*, and *Mario Martone regista teatrale. Dalla parola allo spazio 1993•2012*, Artstudiopaparo, Napoli 2014.

on the walls: stills presented as digital prints, or moving images presented with projectors or plasma screens. The descriptions of the works were positioned within the familiar and well-rehearsed narratives and categories of standard 20th century art text-books. In short, new media was neutralized, diluted, and rendered harmless, similar to the way commercial culture now takes over most of the new radical cultural developments, from hip-hop to techno»².

But, as it has happened with television and the web, over time, the changing of the production practices has triggered a new, shared aesthetic awareness and, consequently, a specific code. In other words, the new digital tools have been gradually taken for granted, therefore the cultural focus has moved toward the artistic principles that govern the work of art. This coincides with the emergence of the so-called interactive media that oriented the investigation toward a more specific identity of digital art. In fact, if we were keen to provide a formal description to account for an interactive object of art we ought to face a complete displacement of the traditional elements of art (such as space, body, sound, shapes, colours, dynamic). Overall, the use of digital and interactive media contains this sort of variation of the traditional elements of the arts. This new awareness has surpassed the particular productive technology and has affirmed an autonomous code. We assume that from this perspective one can see the panorama of artistic creation in a new light. In this sense, it follows that a series of works of art emerges, featuring a new language. Despite the fact that this is not enough to configure a proper aesthetic of the digital, in this framework it is fairly possible to foresee a common ground, and this that is what we describe as digital creativity.

Within the project INVISIBILIA, and following the considerations in a previous project called DigiLine, we believe that there are the conditions to verify and measure this common ground³.

Discipline boundaries do not work here. It is almost impossible to cluster the manifestation of digital creativity in terms of theatre, film, music, fine art, etc., as it is clear if we browse the archive of Ars Electronica, one of the major exhibitions in this field⁴.

Furthermore, the artistic productions found within the common area called digital creativity are invisible cultural objects. They are the embodiment of an oxymoron: non-existent objects. As in some sense they may be seen as *unrealized*, they escape the canons of modernism and postmodernism. They communicate some meaning and provide an aesthetic experience; in their existence we can recognize a production history. Hence they behave partially like an object,

² Manovich, Lev, *Ten Key Texts on Digital Art: 1970-2000*, «Leonardo», 35, 5, October 2002, pp. 567-569.

³ Cf. Giulio Lughì, *Creatività digitale e reincanto tecnologico*, «MEDIASCAPES JOURNAL», 1 (2013).

⁴ Cf. <<http://www.aec.at/about/en/>>.

but something else is missing; they are kind of displaced and ephemeral as something that does not exist materially; thus, they behave like a concept.

Although the project INVISIBILIA aimed at a definition, scalable and ready for use, of the concept of digital creativity, nevertheless we realized that the first step should be to verify *if* it was possible and *how* it could be done. In other words, we felt the need to assess the existence of digital creativity as a category rather than to try a comprehensive description.

With this goal in mind we have addressed some epistemological questions and follow an interdisciplinary perspective.

We decided to follow a sort of bottom-up methodology according to which the existence of the concept would emerge from the literature that is already available. In other words, although there is not yet a canon that define digital creativity, our idea was to preliminary map the network of ideas and concept that are foundational among the digital art literature.

Of course, a consolidated canon of literature references that are considered foundational for the definition of the concept is still missing.

Therefore, in the limited scope of the project, we focused our effort on individuating shared references in literature. Rather than relying on our personal expertise and competences, we tried to follow a less biased path. Thus, in a preliminary attempt (that has to be considered as a first coring in a field yet to be fully explored) we have asked the fellow historians and theorists in the project (from different art-related disciplinary fields) to provide a short list of essays that they believed most relevant for the digital media in their field.⁵

Hence we started to develop a survey that led to a database of bibliographic entries. From the suggestion we have gathered from the scholars interviewed, we select a list of 21 books, following a criteria that privileged the works indicated from more than one person. Then we selected the scientific papers following the same criteria, and we forced the inclusion of the 10 most quoted articles from the journal «Digital Creativity»; this led to a list of 52 scientific papers. All those 73 works in total represent our “source database”. This database is not intended to exhaustively map the multimedia domain. Rather, it has been carefully chosen in order to provide a sort of canonical set of multimedia texts, slightly biased towards the Italian context. On the contrary, most bibliographic analyses try to consider large bibliographic sets in order both to exhaustively cover the chosen domain and to minimize statistical errors. While this approach is indeed valuable, and is widely adopted, it is typically applicable to more structured, organised, scientific communities. On the contrary, our preliminary

⁵ We choose to follow Manovich’s approach from the previously quoted *Ten Key Texts on Digital Art: 1970-2000*.

hypothesis is that multimedia is an amorphous field, in which authors share some common backgrounds but differs in specific interests and competences, while still belonging to the same field.

From a methodological point of view, we created a second, “citation” database. For each work in the source database, we populated the citation database by including the work itself and all the works that the latter cited. The citation database thus included 4594 entries, including both those that have been read from the source database, and those that are cited-only.⁶

The citation database has been studied from two perspectives.

On one side, we attempted to summarize the approaches to digital art and discuss the emergence of a concept of digital creativity. The study was conducted by associate researcher Damiana Spadaro as the final dissertation of a post-doc assignment under our supervision⁷. The conclusions of this study define digital creativity according the following criteria. (1) As a “second semiological system”, i.e. building a new meaning from a previously given sign. (2) As the most powerful mechanism of contemporary thought capable of widening and narrowing the mesh of the semiophere. (3) As a phenomenon that insists on the notion of “complementarity”: it does not introduce completely a new code, but is an on-going remediation of previous media codes. (4) As different from digital innovation that accounts for the experimental and avant-garde use of technology information technology. (5) As a most influent factor on the notion of space, considered in the double sense of physical space and cyberspace, especially when it is applied at museum space and urban design.

On the other side, we changed radically perspective by favouring an analytical rather than a synthetic approach such as the one that led to the previous definition. Thus, we have conducted a bibliographic analysis of the whole citation database. This led to the results that we discuss in the next section.

Some introductory remarks

As we saw, the citation database has been built by annotating for each entry its citation list. For each text, all the bibliographic entries have been inserted into the database, without duplication. As our database has been created purposely from

⁶ From a technical point of view, we have annotated the bibliography in the bibtex format (see <http://www.bibtex.org/>), widely used in the scientific community as it is integrated in the LaTeX typesetting system that is the standard for scientific papers. All the TeX formats are text-based, thus allowing to be written/read directly by the annotator (typically by means of some editor) and to be easily processed by machines.

⁷ Damiana Spadaro, *Definizione di un modello di creatività digitale: Realtà, corpo e spazio nell'era cibernetica*, Relazione assegno di ricerca, anno accademico 2013-2014, supervised by Antonio Pizzo and Andrea Valle, Università degli Studi di Torino.

scratch, its size, even if not irrelevant, is still manageable without recurring to sophisticated statistical analytical tools. But, on the other side, exploring relations among more than 4500 items may undoubtedly benefit from a statistical method to clearly reveal their internal various topologies. With this aim in mind, we have chosen a mixed approach that included both qualitative and quantitative considerations. In particular, we decided to explore the citation database by investigating citation graphs⁸. Citation graphs are graphs representing relations among citers and cited, and have a fair long tradition in bibliometrics as tools to understand relations among contents and authors in a certain scientific domain⁹. The study of citation graphs has largely benefited from computational tools that have allowed researchers to see and visually manipulate large bibliographic databases available from various sources. Sophisticated tools are available, that are capable of computing citation graphs on very large datasets¹⁰. Given the purpose of our task, we have constrained the activity to exploit only some basic properties of graphs that nevertheless allow us to reveal the most important features in the database structure.

In our case (Figure 1), one feature is represented by a set of vertices CE representing citation entries. This means that each entry in the citation database is represented by a vertex. In Figure 1, a square labelled with a number is an entry, thus CE is the set of all entries. It is possible to define a relation Citation among the set CE , in the form [citer, cited], that represents the citation of a cited entry by a citer one. In Figure 1, the relation is represented by the arrow, and all the possible citations are [1,3], [1,4], [2,4], [2,5], [3,2].

Thus, a citation graph CG like the one in Figure 1 is the set defined by the set CE (vertices, e.g. squares) and the set made up of all the Citation relations (edges, e.g. arrows). CG is indeed a “direct” graph because the Citation relation is ordered. This simply means that, as indicated by arrows starting from an entry and going to another one, citing is not symmetrical: to cite is not to be cited. As a result of the Citation relation, the set CE includes two subsets, the citers (C_c , all the entries that cite) and the cited (C_d , all the entries that are cited). The two subsets can have an intersection, the set $C_c \cap C_d$ (shown in grey in Figure 1), representing the case of citers that are also cited.

⁸ Cf. An, Yuan and Janssen, Jeannette and Milios, Evangelos E., *Characterizing and Mining the Citation Graph of the Computer Science Literature*, «Knowledge and Information Systems», 6, 6, Springer-Verlag, 2004, pp. 664-678.

⁹ Cf. De Bellis, Nicola, *Bibliometrics and Citation Analysis: From the Science Citation Index to Cybermetrics*. Lanham, Md, Scarecrow Press, 2009.

¹⁰ An example is the Bibtex project, Gómez-Villamor, Sergio, Soldevila-Miranda, Gerard, Giménez-Vañó, Aleix, Martínez-Bazan, Norbert, Muntés-Mulero, Victor, Larriba-Pey, Josep-L., *BIBEX a Bibliographic Exploration Tool based on the DEX Graph Query Engine*, *EDBT '08 Proceedings of the 11th international conference on Extending Database Technology, Advances in database technology*, ACM, 735-739.

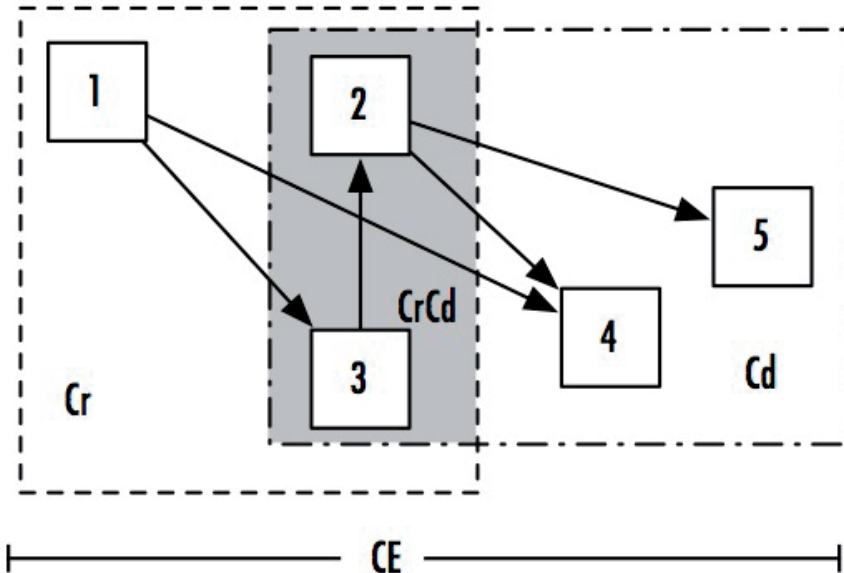


Figure 1: A citation graph CG

We have explored the Citation relation by processing our database in order to automatically generate graphs that can be displayed visually, as visual representation allows an easier recognition of citation patterns. The visual organisation of a graph layout is notoriously not a trivial task. In order to visually explore the citation graphs, we have exploited the well-known DOT language¹¹ which provides a simple and compact notation for graphs, and can be used to feed various rendering programs implementing different layout strategies.

Figure 2 shows our processing chain. The bibtex source file is processed in order to reconstruct the data structure representing citation relations by the Parser. The Generator module is responsible for creating the DOT file. Finally, the latter is rendered to a graphic format by means of one of the layout programs in Graphviz¹².

In the following, we will discuss some citation graphs CG.

Considerations on bibliographic entries

A preliminary observation may concern the relation between citers (4594) and cited

¹¹ John Ellson, Emden R. Gansner, Eleftherios Koutsofios, Stephen C. North, Gordon Woodhull, *Graphviz and dynagraph – static and dynamic graph drawing tools*, in *Graph Drawing Software*, Springer-Verlag, 2003, pp. 127-148.

¹² <<http://www.graphviz.org/>>.

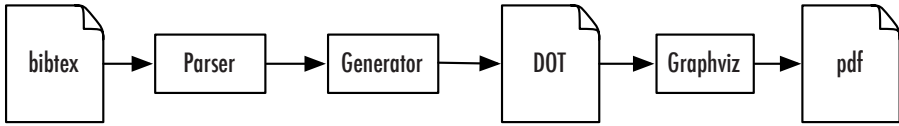


Figure 2: Processing chain for graph citation generation

(73). The average number of citations for each source is slightly more than 71 (4594/73), a measure that is typically representative both of a content (humanities, vs. “hard” sciences) and of a genre (books, vs. journals articles or conference papers).

An interesting feature is the connection index ci that can be defined as $citers/cited$. When $ci = 1$ and $c_r = c_d$ then the graph CG will be totally connected, meaning that each vertex is both a citer and a cited. This would be the case of a maximally related group of works and authors that are in some sense isolated from other communities, as they only cite (and are cited by) themselves. Indeed this is not our case, as we already know that cited are almost 4.600 while citers are 73.

This means that the graph CG would be very sparse, that is, with many citers citing texts that are not cited by anyone else. This may lead to a topology in which citation vertex subsets (that is, set of cited vertices related to a citer) are reachable only from that citer. This is exactly what happens when the complete graph CG of our citation database is plotted. The resulting graph has indeed a very complex topology, with many sparse subsets. Its topology cannot be easily explored visually as it is very difficult to represent. By means of an interactive exploration it is easy to detect the low connection feature. Cited are much more than citers, and many citers are isolated terminal vertices. This means that they are present in the set CE as cited by only one citer. Informally, terminals can be considered as the boundaries of the graph, and, in our case, as pointers to other conceptual domains. A large set of terminal thus indicates a high level of dispersions towards other conceptual domains.

In order to deal with this sparse topology, it is possible to explore subgraphs that take into consideration only a subset of the cited set c_d that includes those entries cited at least n times. With $n = 2$, the topology is still very complex, while with $n \geq 3$ some more interesting features emerge.

The case of $n \geq 3$ is shown in Figure 3, in which “pure” citers (i.e. citers not cited) are in dark grey and cited (that eventually may be also citers) are in light grey. Entry names cannot be read, but this is not relevant at this level.

Apart from trimming the dispersed terminals and thus showing more important cited, two interesting features can be observed.

First of all, an unexpected phenomenon is the presence of “grand citers”. This means that the ranking n of cited seems to be related also to a limited group of

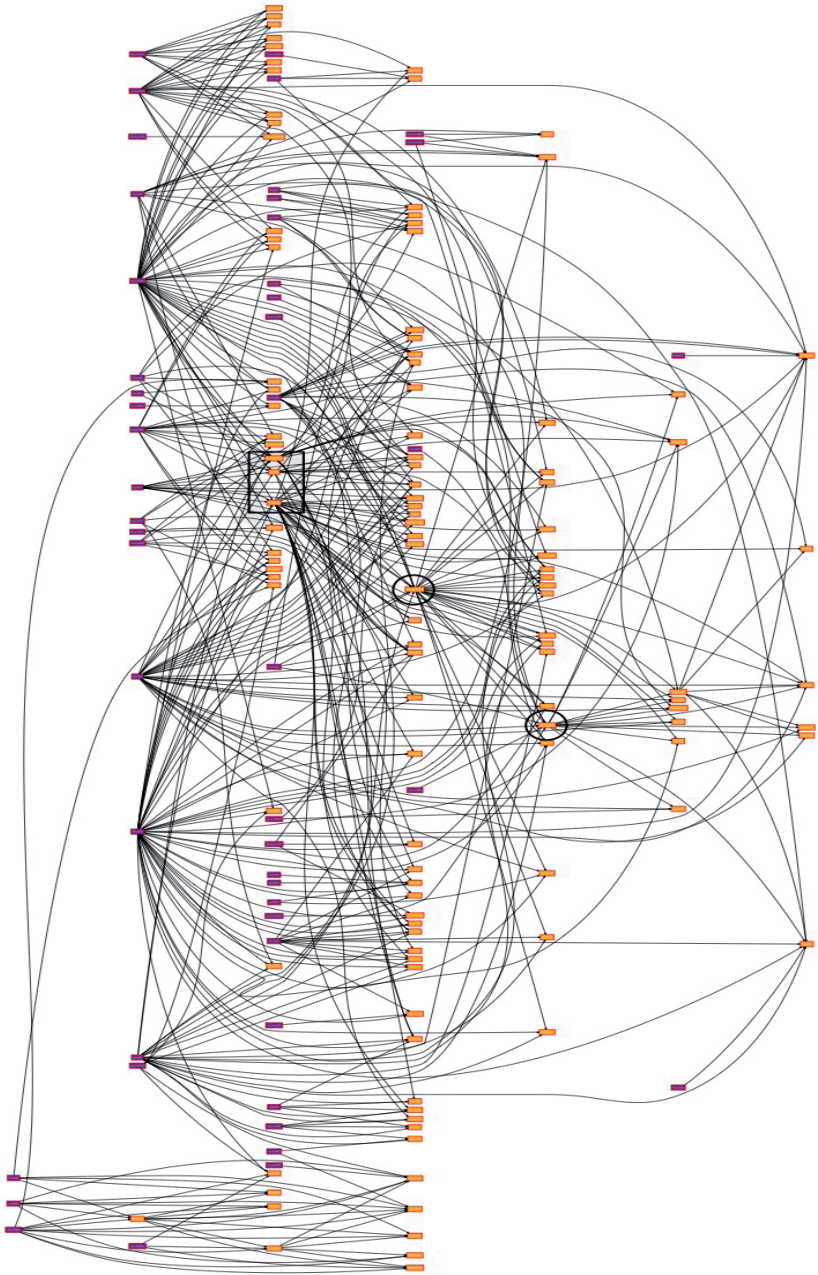


Figure 3: Entry citation graph for $n \geq 3$

important citers that share a set of core items. The feature is unexpected because for the same ranking other topologies would be possible. The obvious alternative would be a dispersed, large set of citers referring to fewer cited. In short, in our corpus this would mean that many citers are isolated and thus connected to terminal cited: a cloud of peripheral citers surrounds -so to say- a core of more integrated citers.

The second feature emphasizes the first one. A 2-level organization is visible in the graph, as many cited are also citers (the set that we have defined as $c_r c_d$ in Figure 1), as apparent from the column-like layout of the graph. This “cited citers” operate like mediators between pure citers and pivotal items, that will stand up with a higher ranking n . In Figure 3 some of these major cited/citers have been surrounded by square/circles. They are Manovic’s *Language of New Media*, Levy’s *Qu’est-ce que le virtuel?*, Landow’s *Hypertext 2.0.*, Bolter and Grusin’s *Remediation*, Rheingold’s *Virtual Community Homesteading on the Electronic Frontier*. As these entries are both major sources and targets of citation, they might be said to be at the core of the domain, as they are most read but at the same time they have defined a canon of other texts to be read.

The relevance of this layer of mediators is confirmed by a ranking $n \geq 4$. The graph in Figure 4 shows cited that have at least 4 citations and their citers.

Here, cited that cite disappear. This means that they are relevant for medium ranking but they do not affect highest cited. Rather, two issues can be discussed in relation to the graph. First of all, a topological block of connected entries related to a subset of authors that seems to indicate an integrated scientific community is apparent at the bottom of the graph.

By considering this topological block, we see that citers are:

- Dixon, Steve, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*
- Giaccardi, E. and Fischer, G., *Creativity and evolution: a metadesign perspective*
- Edmonds, Ernest, *The art of interaction*
- Woodruff, Allison and Aoki, Paul M., *Conversation analysis and the user experience*
- Edmonds, Ernest and Bilda, Zafer and Muller, Lizzie, *Artist, evaluator and curator: Three viewpoint on interactive art, evaluation and Audience Experience*
- Bilda, Z. and Costello, B. and Amitani, S., *Collaborative Analysis frame-work for evaluating interactive art Experience*
- Muller, L. and Edmonds, E.A. and Connell, M., *Living laboratories for interactive Art*
- Candy, L. and Amitani, S. and Bilda, Z., *Practice-led strategies for interactive art research*

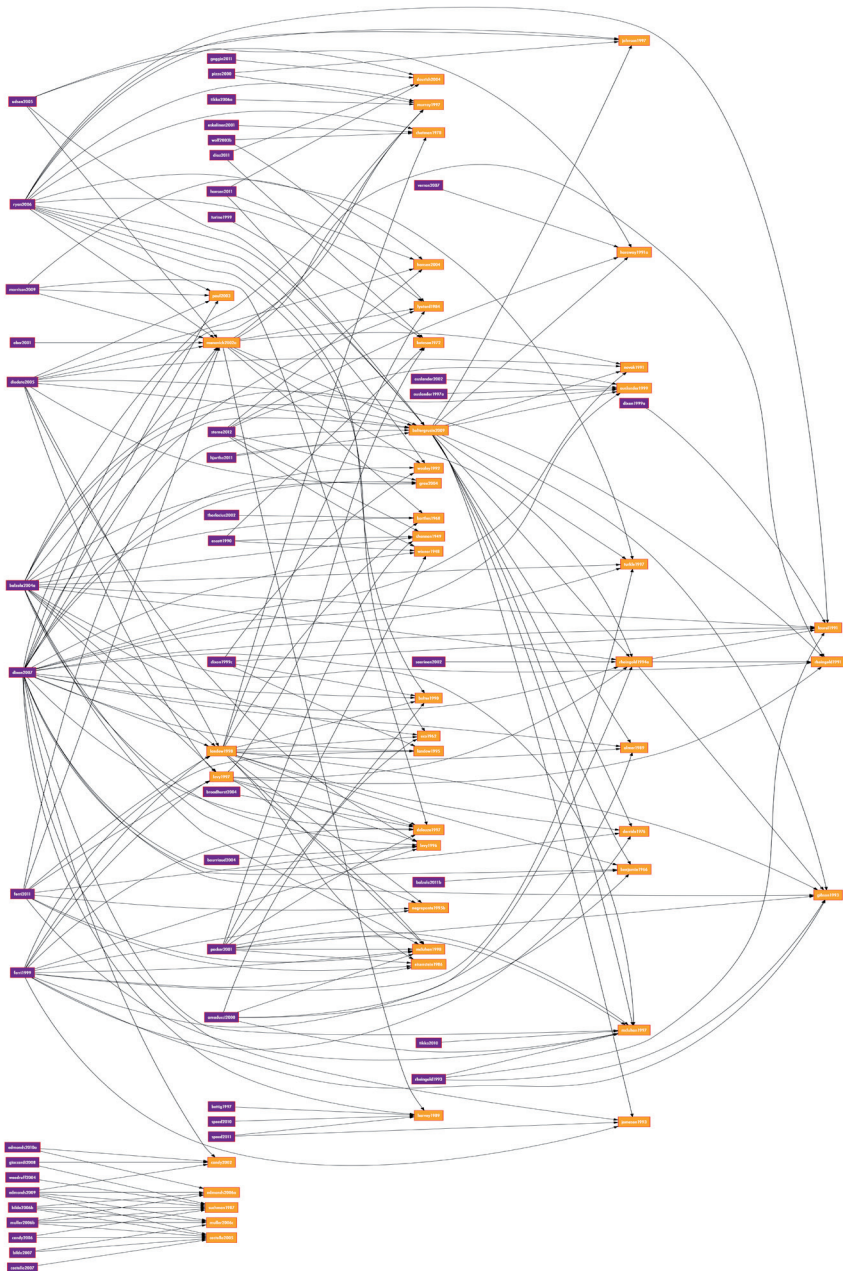


Figure 4: Entry citation graph for $n \geq 4$

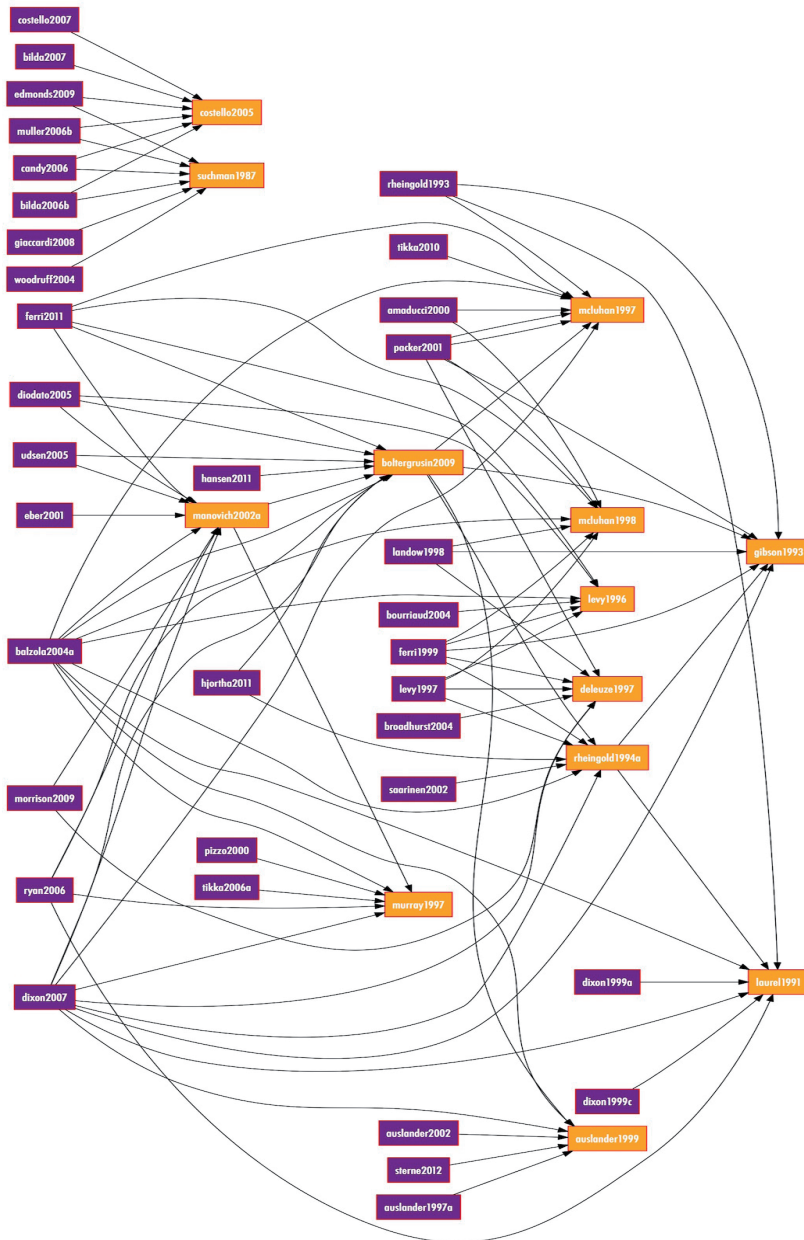


Figure 5: Entry citation graph for $n \geq 6$

- Bilda, Z. and Candy, L. and Edmonds, E., *An Embodied cognition framework for interactive Experience*
- Costello, Brigid, *A pleasure framework*

While cited are:

- Candy, L. and Edmonds, E.A., *Explorations in art and Technology*
- Edmonds, E.A. and Muller, L. and Connell, M., *On creative engagement*
- Suchman, L.A., *Plans and situated actions*
- Muller, L. and Turner, G. and Khut, G. and Edmonds, E., *Creating Affective Visualisations for a Physiologically Interactive Artwork*
- Costello, B. and Muller, L. and Amitani, S. and Edmonds, E., *Understanding the Experience of interactive art: lamascope in Beta_space*

This block seems to provide a case for a typical co-citation effect, that is, more authors (entries, in our case) share the same “citation environment”. Since Small’s pioneering paper, co-citation is a typical indicator for content proximity¹³. The second issue is a consequence of the first one. Apart from Giaccardi and Dixon, all the previous authors are mostly co-authors (in various combinations) while most entries refer to *Digital Creativity* and *CoDesign* journals. A citation of Candy and Edmonds’ *Explorations in art and Technology* by Dixon connect this niche environment to the rest of the database.

Co-citation does not seem to be a general property of our database, rather it seems to be a relevant feature of some authors that share a “scientific” style of citation while “humanities” style seems to be more dispersed. This property of groups of entries sharing a massive connection by means of co-citation rise up again in case of $n \geq 6$ (Figure 5). In this case, the previous topological block is definitively disconnected from a larger subgraph (as can be seen on the top of the Figure). An apparent feature with $n \geq 6$ is the emergence of “pivotal” entries. This limited “pantheon” is indeed confirmed with $n \geq 7$ (Figure 6). Here, the topological block definitively disappears, and the maximally cited entries are defined. These maximally cited entries are 8, while their citing basin is made up of 20 entries, a basin to which 3 citing that are also cited can be added. This means that a limited group of entries (less than 1/3 of the source database) is responsible for the maximally cited entries. If we consider the citers that cite only one of the most cited, we see that they are 7. In this sense, the most cited entries (almost all above 5 citations) are cited by a small group of 16 citer entries.

The cited subset with $n \geq 7$ is indeed a foundational core for our database. But on

¹³ Small, Henry, *Co-citation in the scientific literature: a new measure of the relationship between two documents*, «Journal of the American Society for Information Science», 1973, 24, pp. 265–269.

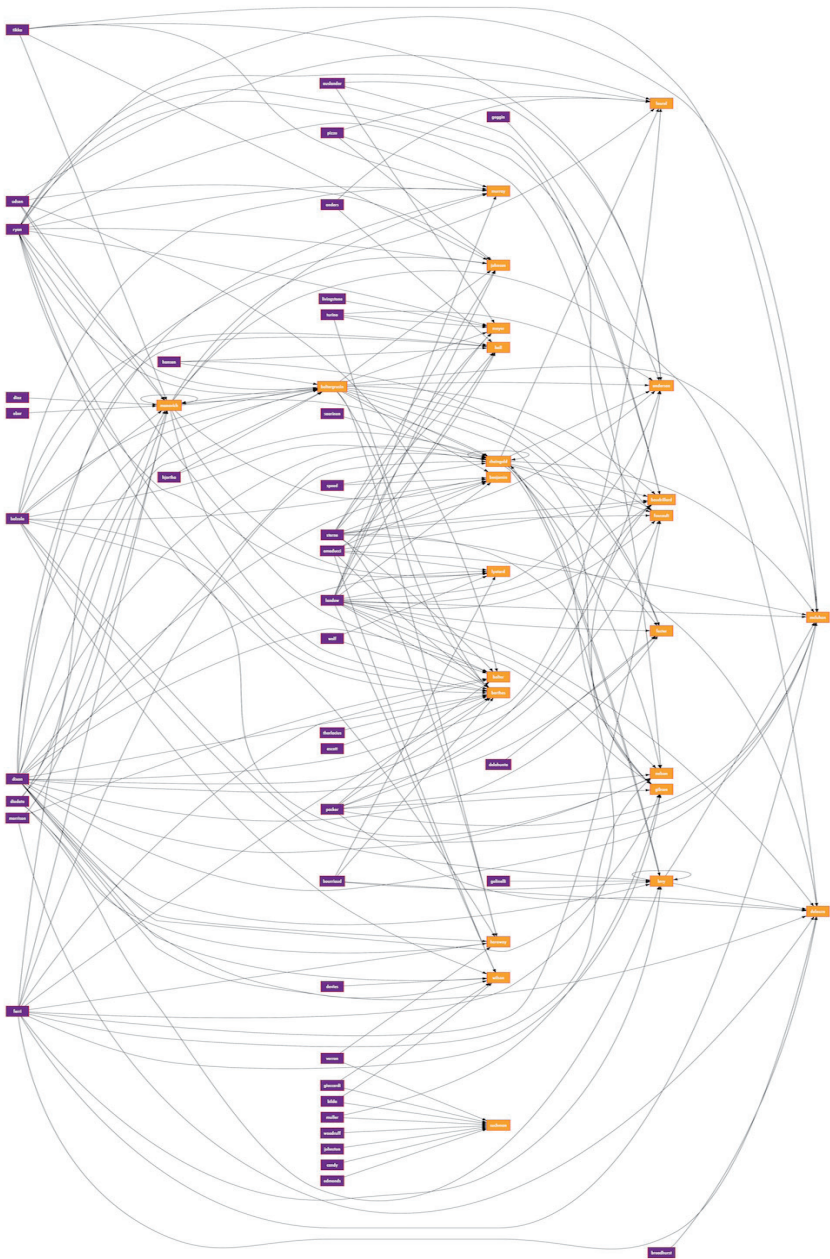


Figure 7: Author citation graph for ≥ 7

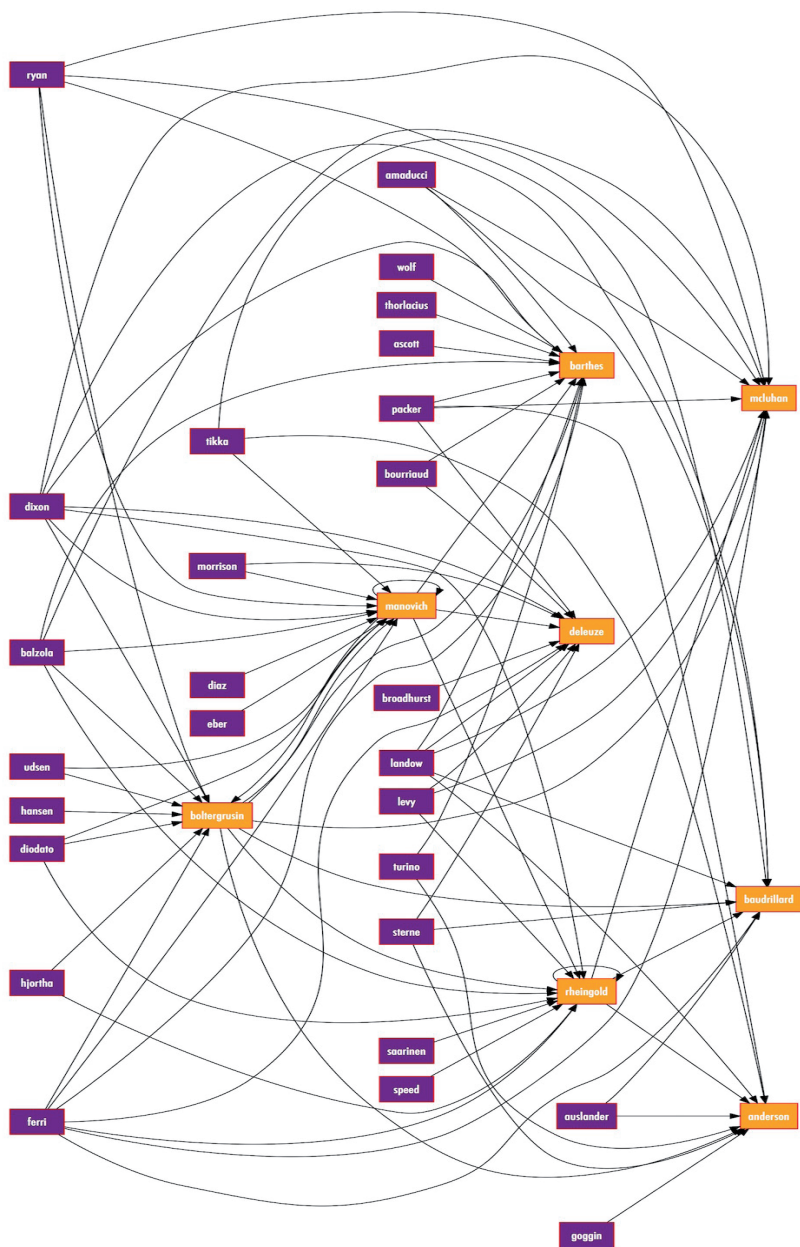


Figure 8: Author citation graph for ≥ 9

the other side, it also defines a small tightly integrated citer subset. The graph in Figure 6 thus is the real core of our database.

By considering the cited subset, we can try to group the most relevant entries. While the results are in some sense expected, they are indeed supported by a quantitative analysis. Two entries can be considered as the foundation of mass-mediology by Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man* and *Understanding Media*. Four entries can be considered as references for contemporary media: Brenda Laurel, *Computer as Theatre*; Howard Rheingold, *Virtual Community Homesteading on the Electronic Frontier*; J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*; finally, Lev Manovich, *The Language of New Media*. Then, there are two isolate works. One is William Gibson's novel *Neuromancer*, that, while not an essay, provide an imaginative, narrative framework for the digital creativity domain. The last one maybe seen as Gibson's philosophical counterpart, the also abundantly received *Mille plateaux* by G. Deleuze and F. Guattari.

Considerations on authors

Our previous considerations have dealt with entries. In this sense, they identify the most relevant textual items that define a core background for digital creativity. While not in contrast with the previous analysis, some other elements can be added, by taking into account authors rather than entries. The graph in Figure 7 shows the cited authors for $n \geq 7$ (again light grey for cited and dark grey for citers).

This most cited set counts 24 elements. An analysis of the authors confirms but also make more complex the previous discussion on foundational entries. In particular, authors can be grouped in some macro-areas, sometimes internally articulated in sub-areas. A list follows:

- xx Century Philosophical foundations: the two main names here are Heidegger and Benjamin;
- Structuralism and Post-structuralism, with references to media and representation issues. This macroarea can indeed be organised into subareas:
 - a more politically-oriented background is provided by Lyotard, Jameson and Baudrillard;
 - the philosophical context is defined by Foucault, Deleuze, Derrida;
 - the semiological side is based on Eco and Barthes;
- Mass-mediology foundation is indeed McLuhan, but also to Nelson;
- Contemporary mediology references are more varied, as they define a sort of "core cloud": Murray, Levy, Bolter, Landow, Anderson, Turkle, Campbell, Bolter and Grusin, Manovich, Suchman, Rheingold, Ascott;
- Narrativity reference is indeed important, as it emerges from the citations of Mitchell, White, Laurel, Bruner;

- a Feminist perspective is provided by Haraway;
- as we have already seen, Gibson is present as an imaginative foundation, thus underlining the relevance of Cyberpunk attitude towards technology;
- Also, Design appears as relevant, by the various references to Norman. Interestingly, this reference was hidden in the entry graphs;
- Finally, some cases are difficult to place in context. They could also result from a bias depending on our limited database (Hall, Johnson, Foster, Meyer, Wilson).

This theoretical panorama is not affected if considering the case for $n \geq 8$ that yields 15 authors. A slight change in perspective happens when considering $n \geq 9$ (Figure 8).

Here, the multi-faceted landscape becomes a simpler picture. Three macro-areas remains, with 8 dominating names:

- Structuralism and Post-structuralism: Barthes, Deleuze, Baudrillard;
- Mass-mediology foundation: McLuhan;
- Contemporary mediology references: Anderson, Manovich, Rheingold, Bolter and Grusin.

Conclusions

The analysis that we developed in our task for the project INVISIBILIA confirms that the term digital creativity represents a disperse notion in which a number of different definitions developed along last decades are merged. The dispersion of the concept emerges from the bibliometric analysis that has used a set of seminal essays and articles and has created a citation database. Nevertheless our analysis reveals that the discussion about the notion is still gemmed out of a core of pivotal figures in the field of structuralism, mass-mediology and new media. On the other hand this seems to lead to the conclusion that the digital creativity as a field is less influenced by computer science scholars and still lacks of a specific canon.

Conceptual Models for Intangible Art

A formal modeling proposal

Antonio Lieto, Rossana Damiano, Vanessa Michielon

Formal Models for Cultural Heritage

Cultural heritage has a long tradition in conceptual modeling, rooted in the cataloguing activities brought about by cultural institutions and national entities since the XIX century (Chan 2007). The development of archival science has promoted the establishment of comprehensive schemata for describing heritage entities, with standards emerging at the international level for bridging the differences among the national systems. Cataloguing activities, especially when carried out with a scientific approach, imply underlying conceptual models, than can be expressed in an explicit way using formal representation tools (Doerr 2003). With the advent of the digital era, then, the need for explicit representation has moved from description of artworks to the definition of processes and actors that characterize cultural heritage¹ in search for a shared, comprehensive view of the domain.

Issued by the International Council of Museums (Icom), the CIDOC Conceptual Reference Model (CIDOC-CRM) is intended as a “common language for domain experts and implementers”², specifically aimed at the design of information systems (Doerr 2003). Developed along more than two decades by the CIDOC Documentation Standards Working Group (DSWG), CIDOC-CRM³ is currently released in a semantic format that supersedes the previous conceptual model encoded in the relational data model. In this paper, we discuss the use of this model for representing the “intangible” artworks taken as case studies in the Invisibilia project, and describe its adaptation to the case studies through some examples, using formal ontologies as the representation tool. We then illustrate and exemplify possible extensions to the model aimed at representing the traits of the case studies that do not fall within the boundaries of the model. Here, the label “intangible art” refers to the contemporary artworks that are mainly characterized by performativity and interactivity, such as installations and public performances, rather than a set of cultu-

¹ Processes concerning cultural heritage entities can be seen also in a narrative perspective (Damiano & Lieto 2013).

² <<http://www.cidoc-crm.org/index.html>>.

³ CIDOC-CRM is also the ISO standard 21127:2006.

ral practices as defined by Kirshenblatt-Gimblett in her discussion of “intangible heritage” (2004). Also called “variable media art”, these artworks are characterized by traits such as interactivity, co-creation, impermanence and intangibility among others (Triphonova et al. 2008). Given the orientation to the regional heritage of the project, the case studies also include more traditional artworks, issued from public art initiative, characterized by a tight integration with the urban context.

Since Berners Lee’s manifesto of Semantic Web appeared in 2001 (Berners-Lee et al. 2001), semantic technologies have proven their suitability for the dissemination of cultural heritage (Doerr 2009). The ontology languages designed as part of the Semantic Web project allow conceptual models to be described in an unambiguous way, open to understanding and manipulation by human users and software programs. Several research projects have explored the application of semantic technologies to cultural heritage, among which one of the most representative is the Finnish Culture Sampo project (Hyvönen et al. 2009). Conceived as a large-scale demonstrator, Culture Sampo is a cultural heritage portal entirely relying on a “mash up” of domain ontologies that encode all the relevant features of artworks, from geographical data to craftsmanship.

Formal ontologies consist of logic-based descriptions of the concepts of a domain and of their relations. *Classes* represent entity types (e.g., the notion of artwork may be represented by the *Artwork* class) and are arranged in a hierarchy from the most general to the more specific (e.g., *Painting* or *Sculpture*). Classes, at any level of the hierarchy, contain sets of exemplars, or individuals (e.g., Picasso’s painting entitled *Guernica* may be represented by an individual belonging to the *Artwork* class). Relations, or properties, are defined over pairs of classes, and are instantiated on the individuals that populate the ontology. For example, the individual named *Guernica* may be connected to the individual named *Picasso* (instance of the *Artist* class) by the *painted by* relation. A class may also have properties that attach data to the individuals belonging to it, such as a *creation date* or a *country of origin* for an artwork. Finally, classes can have necessary and sufficient conditions that are the object of automatic reasoning processes. For example, a *Painter* may be defined as an *Artist* having created at least one artwork of type *Painting*. Although formal ontologies can be exploited to develop large knowledge bases by leveraging the expressive power of their logical foundations, here we are concerned only with their use for conceptual modeling, and we will not discuss the use of formal ontologies to create information systems for cultural heritage.⁴

⁴However, it is worth remembering that the interoperability of knowledge representation systems is a main concern of semantic technology designers, beside the interoperability of conceptual models, and that semantic knowledge bases can be easily published on the web following the paradigm of Linked Data (Bizer et al. 2009).

Suitability of the existing models for Invisibilia

The top level of CIDOC-CRM includes five classes: *TimeSpan*, *Place*, *Dimension*, *PersistentItem* and *TemporalEntity*. *ManMadeThing* (subclass of *PersistentItem*) encompasses the classes for representing *PhysicalObjects* and *ConceptualObjects*, further subdivided into the *PropositionalObject* and *SymbolicObject* classes. The *TemporalEntity* class includes the *Event* class, a subclass of which is the *Activity* class. The *Actor* class, encompassing participants to *Events*, is a subclass of the *PersistentItem* class.

The documentation of CIDOC illustrates the functioning of the model through an example: the bronze statue “Monument to Balzac” by Auguste Rodin. The monument itself is represented an *Information Carrier* (i.e., it is an instance of the *Information Carrier* class, subclass of the above mentioned *ManMadeThing*) and it depicts a *Person*, Honoré de Balzac. The statue *has type* is “bronze” and it *was produced by* a *Production* process (the bronze casting, a type of *Activity*) *carried out by* a *Legal Body* (the firm that made the bronze casting, “Rudier et Fils”). The bronze casting *continued* a previous *Production* (the plaster modeling) *carried out by* a *Person*, Auguste Rodin. As this example illustrates, CIDOC-CRM is not limited to the representation of the internal structure of the artwork, but it opens to the reference to real world entities that are not intrinsically related to the art domain, such as physical persons, historical events, etc. It also represents in a fine-grained way the production processes that have originated the artwork and the roles played in them by various actors, including individuals and groups.

Although CIDOC-CRM is mainly devoted to the representation of physical artworks and of the processes involved in their preservation and dissemination, the notion of “event” encoded CIDOC-CRM can be easily adapted to the domain of intangible art. In particular the *Event* class enables the representation of the *creation activities*, which extend from the traditional ones (like the bronze casting in the example above) to the production processes of “intangible” art, such as installations and performances. These art forms typically include new media production such as video making, pre-visualization and interaction design, conducted by different agents with roles such as director, illustrator, multimedia designer; sometimes, in the Invisibilia case studies, the production is formalized in collective creative sessions, or workshops. The *Event* class, intended as process, is also employed to represent the *performative aspects* of the artworks, such as the artists’ performances and the interaction of audience with the artwork. As it will be discussed below, the complexity of the production process in contemporary art advocates a more sophisticated model that accounts for serialization and reproduction.

The adaptation of CIDOC-CRM to INVISIBILIA has pointed out two other possible uses of this class, possibly not envisaged at the design time of the model. The first concerns the representation of the relations between a work (or performance, or manifestation) and its documentation, which is the result of the process of *docu-*

menting the art, a practice that is strongly encouraged by today's availability of digital media. In *Invisibilia*, they prevalently consist of pictures taken during the design activity and videos shot during a performance. The second use of this class is the process of providing explicit instructions for the maintenance of the artwork, a step that is often necessary due to the more transitory nature of many contemporary artworks, which involve disposable components such as light bulbs or neon tubes. Documentation and maintenance are highly relevant issues for the impermanent components that characterize contemporary art.

Finally, the case studies of *Invisibilia* are often characterized by reproducibility, since the artwork design can be reproduced several times in different contexts by changing actors, with variations brought in by the different context and participants. A performance, for example, can be carried out more than once by adhering to the same score. In interactive installations, the interaction with users is distributed over several sessions, normally characterized by a predefined flow. Aspects such as reproducibility and serial production are dealt with by the model known as "Functional Requirements for Bibliographical Records" (FRBR), described by O'Neill (O'Neill 2002). Designed for capturing "the underlying semantics of bibliographic information"⁵, FRBR encompasses four main entities, mainly *Work*, or abstract ideation, *Expression*, its encoding in a specific language such as text or music, *Manifestation*, its embodiment in a concrete representation, and *Item*, a single manifestation in an editorial process. Doty (2013) suggests that FRBR is suitable to account for the problem of variation in performance: "The problem of variation is the problem of how, if a Work is defined by all the examples of it, we can determine that two examples that are not identical are nonetheless part of the same Work. This problem is especially pronounced in live performance, which, by its very nature, has the potential for each of its examples to be unique" (Doty 2013). In *Invisibilia*, we include the FRBR model in the ontology, relying on the mapping of the FRBR model onto the CIDOC-CRM proposed by the FRBROO working group (Doerr & LeBoeuf 2007). According to this proposal, the notion of *Work* corresponds to the *ConceptualObject* class in CIDOC-CRM, and different versions of the same work are represented as instances of the *Manifestations* class, which corresponds to the *SymbolicObject* class in CIDOC-CRM.

Extending CIDOC to represent intangible art: a proposal

The ontology developed for the *Invisibilia* project extends the CIDOC-CRM ontology (Doerr 2003) to the world of the intangible component of contemporary art. Contemporary art, as surveyed by *Invisibilia*, is characterized by the commixture of

⁵<http://www.cidoc-crm.org/frbr_inro.html>.

installations (often impermanent), performances and interactive elements. Specific inadequacies of CIDOC-CRM emerged regarding the modeling needs of interactive installations and live performances. Our proposal relies on the introduction of new properties to describe the “invisible” components of contemporary artworks and to put them in relation. In particular, in our case studies, we have provided an extension regarding both the process-based components of the intangible art production (e.g. by modelling the creative processes involved in the realization of intangible art) and the aesthetic design elements that are at the core of specific expressions of contemporary art (e.g. in the case of live performances).

Previous extensions of the CIDOC-CRM models can be found in the literature. For example, Theodoridou et al. (2010) proposed an extension aimed at modeling the notion of reliability and provenance in the transfers of possession of cultural heritage items. In this case, the extension regards mainly the modelling of roles involved in such processes of over time. A relevant extension of CIDOC-CRM, for the Invisibilia project, is given by Ng et al.(2008) where the notion of performance (not present in the original model of CIDOC-CRM) is proposed for the integration into the ontology. A limitation of this contribution, however, is given by the fact that the integration into the existing ontology of the concepts required to describe performances is provided by the authors. In particular, this extension is limited to the exclusive introduction of the class “Performance” in the ontology, without any specification about the relation that such type of class (and therefore the members of such class) entertain with the other ontological components (actors, roles, processes etc.). In our case, we have treated the modeling of the Manifestation (intended as in FRBR terminology) of live performances as particular events enjoying a subset of the whole attributes associated to the artistic manifestations. In particular, the performances may still be described in terms of constitutive elements characterizing their status (e.g. they may take place in particular places, may be directed by some persons, etc.) but they cannot be directly qualified in terms of physical components (e.g. a performance is not “composed by” stones) as the standard manifestations. This modelling style, along with other examples, is described in the next section.

Examples

In this section, we briefly report three different modelling examples regarding the representation of an installation, a live performance and, finally, a physical modern artwork in the extended version of CIDOC-CRM that we designed for the Invisibilia project.

Let us consider the representation of the installation, “Nomadi” displayed at the PAV museum in Turin, on two different occasions, in December 2013 and February 2014. In our approach, the idea underlying the installation (*Installation1*, instance of *ConceptualObject/Work class*) is connected with two different realizations

(*Version1* and *Version2* respectively, instances of the *Manifestation/SymbolicObject* class, see the yellow arrow in figure) by the *hasManifestation* property. Each version takes part into two different events (*Workshop* and *Revision*, yellow arrows in the figure) that took place in different locations, while the idea takes part to both events. The whole picture of such situation is reported in the Figure 1.

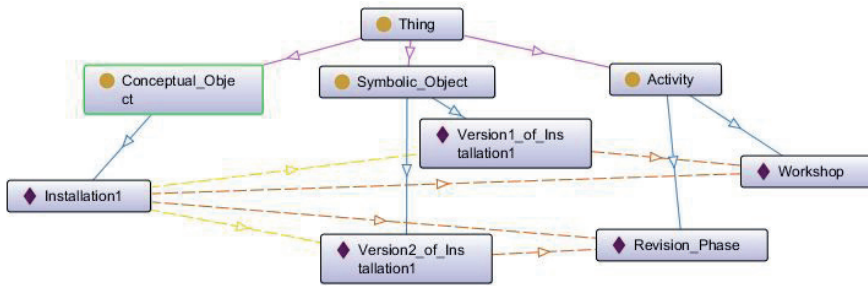


Figure 1. Work – The ontological description of Manifestation and Processes in Nomadi. Boxes represent individuals, dashed lines represent their relations, or properties.

The model of the installation Nomadi was, then, enriched with information (not shown in the figure) about:

the *Creation activities* that generated the events, such as the *Workshop* (which contained video editing, graphic animation and interaction design as its sub-activities);

the *Physical components* encompassed by the idea and its manifestations, such as scenery, hardware and multimedia devices;

the *Agents* who participated in the various activities, with roles such as designer, actor, etc.;

the *Location* of the events (e.g., PAV - for the main event) and the *Time* of the events (e.g., November 5th 2012 for the main event);

the reference to the *Documentation* (e.g. pictures documenting the design activity) and the link to the maintenance manual (where present) for the manifestations.

The same approach, which allows us to differentiate between the physical and the process-based aspects involved in the realization and the fruition of the artistic artifacts – along all the phases individuated by FRBR, Work, Expression and Manifestation – has been used to model a more complex artistic event, namely “Costruire Comunità” by Marinella Senatore. Such event took place at the Castello di Rivoli on 24th of November 2014, and consisted of a live artistic parade executed by an organized multitude of citizens and groups along the streets of the city of Rivoli. In *Invisibilia*, this event has been modelled as a complex work, since

different creative and design processes have been individuated as being part of the whole idea of “Parata”. For example: in the case of “Costruire Comunità”, the *Work* (*Idea_Parata*) also includes a more simple work based on the fact that a constitutive design element of the event (used for the artistic fruition *in absentia* of the event itself) is given by the necessity that it is filmed. Therefore, the general idea of the Parata is splitted in two subworks. *Idea_Video_Parata* (Work 1) is the starting point for the design of the creative processes regarding the video of the parade, while *Idea_Performance* (Work 2) is the work for the live event itself that must be then described, according to FRBR, in terms of *Expression* and *Manifestation* (see Figure 2).

For what concerns the modelling of the expression level of a live manifestation it was necessary to introduce in CIDOC-CRM the concept of *Score* as a particular

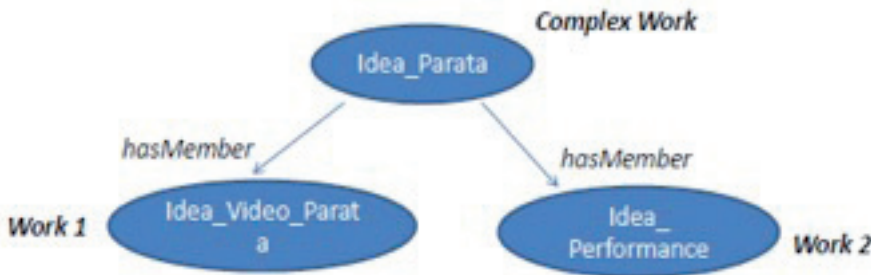


Figure 2. Complex Works for artistic performances in Costruire Comunità

subclass of the *Design* and *Procedure* classes needed for the realization of artistic live performances. This introduction allowed us also to deal with the above mentioned problem of variations (Doty 2013).

A third modelling example, different from the two already seen, was the modelling of a physically realized contemporary public art. Let consider the idea of the artwork “Fontana” (Fountain) by the artist Mario Merz. The Fountain of Mario Merz is a public artwork in Turin, released in 2002, that has the shape of igloo with the surface consisting of a puzzle of plates of slate, emerging from a rectangular water tab, with water jets, located in a road widening; four red neon lights, that light up at evening, mark the cardinal points.⁶ The artwork is an instance of *PropositionalObject/Work* class, and is described by a *ProceduralPrescription* (executive specifications) to which it is connected via the property *isRealizedIn*. The manifestation of the idea (instance of the *SymbolicObject/Manifestation* class)

⁶ «The igloo structure has been frequently revisited by Merz, since 1968, with essential forms, providing an idea of living a place, a balanced architecture, with an internal/external space, that enlarges according to life necessities». (from the records of the Municipality of Turin)

is given by an installation made of plates of slate and neon tubes, whose size, layout, etc., also described in the ontology. The physical artwork, then, is related to its maintenance activity (instance of *MaintenanceActivity*), documented by some specific document (instance of the *MaintenanceDocumentation* class), and distinct (for time, location, actors) from the *CreationActivity* that originated the monument, which has a different Time and Location. Again, we have used the class *Score* with the goal of representing scripted, complex artistic performances. In the case of Merz's Fountain, this class is simply employed to describe the enlightening of neon lights in the evening. With respect to the invisible artistic productions the information encoded in this case also represents in detail the physical components of the artistic artwork. On the other hand, an element that, from a modelling perspective, is in common between the intangible artistic productions and the physical ones (represented, in our case, by the monument described above) regards the representation of the design processes (transversal to all the phases of *Work*, *Expression* and *Manifestation*) through which the realization of the artistic creation is obtained. In particular, the description of the *design cycle* (and of its possible multiple loops) involving, at the different stages, the conceptualization of the artistic idea (*Work*), its relation with the design elements through which the idea is implemented (*Expression*) and, finally, the realization of the artistic production according to the defined design (*Manifestation*) can be a symptom that the real *invisible* red thread connecting intangible and tangible arts is represented by the possibility of modeling, in a diachronic perspective, all the processes, the actions, the actors, the roles, the documents (digital or not) and the physical components involved in the artistic creation of contemporary art.

Conclusion

In this paper, we proposed to adopt and extend the CIDOC-CRM conceptual model to describe some of the traits of the contemporary artworks included in the Invisibilia project. Well aware of the caveat expressed by Schwartz & Cook (2002) that "Archives are social constructs. Their origins lie in the information needs and social values of the rulers, governments, businesses, associations, and individuals who establish and maintain them." we adhered to the vision, started by the Semantic Web Project, that ontology languages can foster the emergence of shared, unambiguously described conceptual models and that this paradigm applies also to cultural heritage. The pivot of our modeling proposal is the notion of *process*, that we employed to describe both the articulation of the artistic creation processes in Invisibilia, often of performative nature, and the interaction with the audience, with some extensions aimed at grasping the use of new media technologies. Inspired by the analysis of the case studies of the project, the data driven methodology by

which the model was designed and validated, is the primary evidence in favor of its future applicability to exemplars that share the main traits scrutinized by Invisibilia.

References

- Berners-Lee, T., Hendler, J., & Lassila, O. (2001). *The semantic web*, «Scientific american», 284(5), pp. 28-37.
- Bizer, C., Heath, T., & Berners-Lee, T. (2009). *Linked data-the story so far*, «International journal on semantic web and information systems», 5(3), pp. 1-22.
- Chan, L. M. (2007). *Cataloging and classification: an introduction*, Scarecrow Press, Lanham.
- Damiano, R., Lieto, A. (2013). *Ontological Representations of Narratives: a Case Study on Stories and Actions*, in *Proceedings of the Computational Models of Narrative Workshop*, OASICS, Hamburg, Germany, pp. 76 - 93.
- Doerr, M. (2003). *The CIDOC conceptual reference module: an ontological approach to semantic interoperability of metadata*, «AI magazine», 24(3), p. 75 - 92.
- Doerr, M., & LeBoeuf, P. (2007). *Modelling intellectual processes: the FRBR-CRM harmonization*, in *Digital libraries: Research and development*, Springer, Berlin Heidelberg, pp. 114-123.
- Doerr, M. (2009). *Ontologies for cultural heritage*, in *Handbook on Ontologies*, Springer Berlin Heidelberg, pp. 463-486.
- Doty, C. (2013). *The difficulty of an ontology of live performance*. *InterActions*, «UCLA Journal of Education and Information Studies», 9(1), pp. 1 - 13.
- Hyvönen, E., Mäkelä, E., Kauppinen, T., Alm, O., Kurki, J., Ruotsalo, T., & Nyberg, K. (2009). *CultureSampo: A national publication system of cultural heritage on the semantic Web 2.0*, in *The Semantic Web: Research and Applications*, Springer, Berlin Heidelberg, pp. 851-856.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). *Intangible Heritage as Metacultural Production*, «Museum international», 56(1-2), pp. 52-65.
- Ng, K., Pham, T. V., Ong, B., & Mikroyannidis, A. (2008). *Preservation of interactive multimedia performances*, «International Journal of Metadata, Semantics and Ontologies», 3(3), pp. 183-196.
- O'Neill, E. T. (2002). *FRBR: Functional requirements for bibliographic records*, «Library resources & technical services», 46(4), pp. 150-159.
- Schwartz, J. M., & Cook, T. (2002). *Archives, records, and power: the making of modern memory*, «Archival science», 2(1-2), pp. 1-19.
- Theodoridou, M., Tzitzikas, Y., Doerr, M., Marketakis, Y., & Melessanakis, V. (2010). *Modeling and querying provenance by extending CIDOC - CRM*, «Distributed and Parallel Databases», 27(2), pp. 169-210.
- Trifonova, A., Jaccheri, L., Bergaust, K. (2008). *Software Engineering Issues in Interactive Installation Art*, «International Journal of Arts and Technology» 1(1), pp. 43-65.

Visualisation of contemporary public art

Vincenzo Lombardo, Nadia Guardini, Alessandro Olivero

Introduction

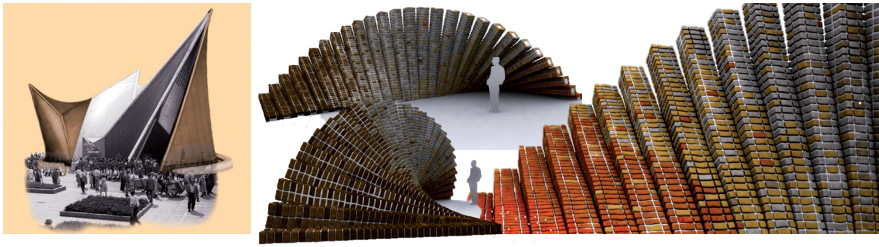
The current digital convergence has merged the processes concerning, on the one hand, the access to cultural heritage in terms of digital platforms, such as online museums, cultural websites, etc. (e.g., the Europeana web portal) and the distribution of media objects, with content producers and consumers who are given equal rights and cooperate to generate and share digital content¹. In particular, in the field of cultural heritage, particular importance is given to the so-called re-mediation practices, with the contents of one medium re-focused onto another medium (such as, e.g., the reuse of movie contents in videogame design)². In this paper, we deal with the digital visualization of the invisible parts of contemporary art; in particular, we focus on 3D graphic visualization for contemporary public art and its invisible issues. This topic has been addressed in many areas that concern the preservation and communication of cultural heritage.

A major issue of cultural heritage preservation concerns the application of 3D modelling to the digital documentation of Cultural Heritage, through the recording 3D (or 4D) multi-source and multi-resolution information, the management and conservation of 3D (4D) models, the visualization and presentation of the results for distribution through the Internet and online databases, the creation of digital inventories for many purposes, including education, research, conservation, entertainment, tourism³. The approach also includes dynamic reconstructions of sites and events concerning art and architecture for purposes of preservation of cultural heritage: an example concerning a XX century artwork has been the virtual reality reconstruction of the *Poème électronique*, realized by Le Corbusier (with Varèse and Xenakis) for the Philips Pavilion at the Brussels World Fair of 1958 (see Figure 1a), where the interdisciplinary philological research of both artistic and technical

¹ H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, NYU Press, NY 2008.

² J. D. Bolter and R. Grusin, *Remediation: Understanding new media*, Mit Press, Cambridge MA 2000.

³ Patias, P., *Cultural heritage documentation*, «Application of 3D Measurement from Images», Fryer, J., Mitchell, H., Chandler, J.(Eds.), Whittles, UK, 59, 2007, pp. 225–257.



(a) (b)⁴
Figure 1. (a) 3D reconstruction of the Philips Pavilion (VEP project); (b) visualization of a sculpture proposed for a public art installation in Sydney, and includes bricks from around the world.

claims has merged into a novel exhibition, a re-mediation based on the original contents⁵.

In this paper, we address the visualization of contemporary public art. Public art has been a very dynamic area, contrasting with modernism tendency to host art in museums, involving both public and private subjects and originating a novel professional artist category⁶. Public art has the peculiarity of being planned and staged in some public place and space⁷, usually open air or in publicly accessible buildings and it is accessible to all people. The computer graphic representation of contemporary public art is usually employed in the design phase (rather than the preservation), for the pre-visualization of projects (see Figure 1b): the major issues of the project are selected to point out features of the artwork, such as the size of the artwork, the materials employed, the appearance from a number of notable points of view, the conditions of access, etc. . Also, in the case of public art, it is of interest to represent the geographical position of the artwork, often together with other artworks (see Figure 2).

This paper illustrates how visualization of public art works in the context of project INVISIBILIA. Since the knowledge about the artworks is encoded in a computational ontology, the visualization provides a solution that takes as input the ontology of contemporary public art (reported in this journal issue by Damiano et al.) and provides as output the visualization of a number of “invisible” features, presented in graphical form.

⁴<http://www.totld.com.au/portfolio/public-art-3d-visualisation/>.

⁵ Vincenzo Lombardo, Andrea Valle, John Fitch, Kees Tazelaar, Stefan Weinzierl, Wojciech Borczyk, *A Virtual-Reality Reconstruction of Poème Électronique Based on Philological Research*, «Computer Music Journal», Summer 2009, 33, 2: 24–47.

⁶ T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, The MIT Press, Cambridge MA 2001.

⁷ P. B. Bach (Ed.), *New Land Marks: Public Art, Community, and the Meaning of Place*, Grayson Publishing, 2000.

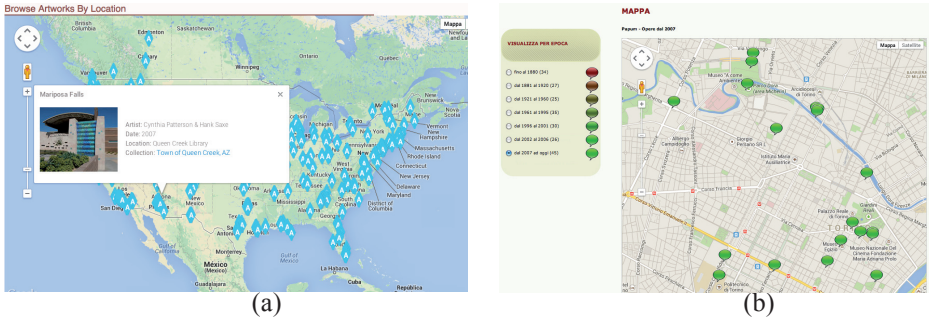


Figure 2. (a) The visualization of the "public art archive" at world level⁸; (b) the visualization of the "public art archive" of the city of Turin⁹.

Augmenting the ontology of public art INVISIBILIA

Extending (Damiano et al., this issue)¹⁰, we have encoded Contemporary Public Art into the INVISIBILIA ontology, referring to the tripartite FRBR model (Work, Expression, Manifestation) with the following interpretation, which will be then addressed in the visualization. In Figure 3, there is a sketch of the ontology: the upper part of the sketch (with respect to the class "Artwork") is a reference to the core ontology; the lower part is the augmentation that accounts for the visualization issues.

Each artwork is associated with a corresponding visual scene that is composed of several items and is visually represented by a model (a 3D model, in particular). Each model has geographic coordinates (usually imported from the Geoportal of the city, in the case of Public Art), size parameters, and an IRI (Internationalized Resource Identifier). The IRI is a reference to some address for the actual (3D) model, typically a Collada file¹¹. An item of the visual scene for an artwork can also be a Model or a Shape, that is a polygon (composed of vertices at some coordinates) to be extruded from the Geoportal of the city. A shape can have parameters that define the visual aspect of the item: for example, the densities of streetlights as well as of trees of an area can be set to some value ("low" or "high", respectively, in the figure) and set or interpreted procedurally. A shape can be some abstract

⁸ <<http://www.publicartarchive.org>>.

⁹ <<http://www.comune.torino.it/papum/user.php?context=opere&submitAction=mappa>>

¹⁰ Cf. Antonio Lieto, Rossana Damiano, Vanessa Michielon, *Conceptual Models for Intangible Art, infra*.

¹¹ Collada (visit collada.org) is an XML-based schema for the portability of 3D assets between applications, enabling several 3D authoring and content processing tools to be combined into a single production pipeline.

Visualisation of contemporary public art

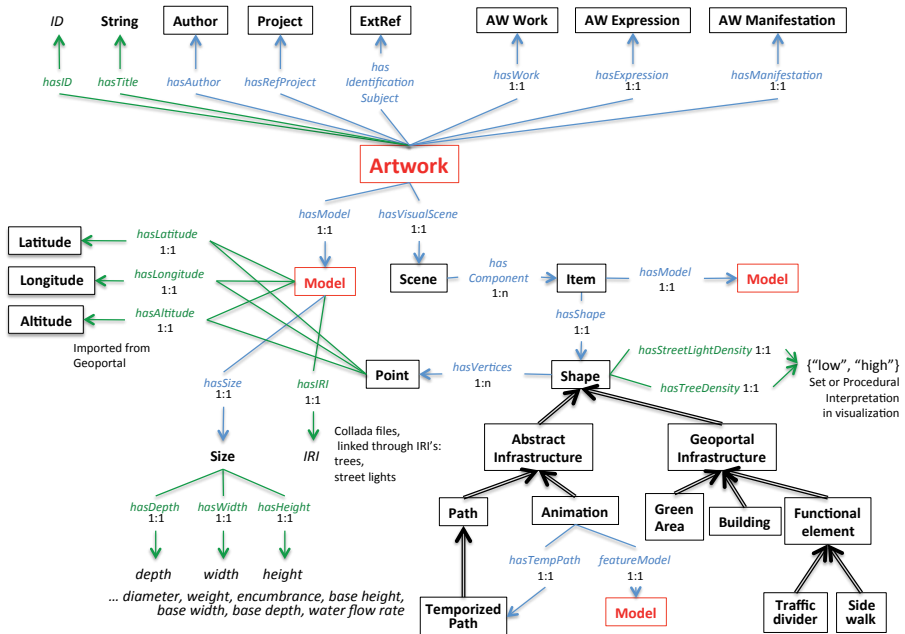


Figure 3. A sketch of the augmented ontology: in particular, while the upper part refers to the core ontological concepts, the lower part concerns the visualization issues.

infrastructure or a Geoportal infrastructure: one of the abstract infrastructures is a path (realized, e.g., by a spline) along which things happen; for example, an animation occurs along a temporized path (which is a form of path) and features a model that moves along the path; the Geoportal infrastructures are elements that can be extracted from some Geoportal of the city, such as green areas, buildings, functional elements (such as, e.g., sidewalks and traffic dividers).

This sketch of the augmented ontology, in order to exemplify some generic classes (such as, e.g., the two subclasses of “Functional element” being “TrafficDivider and Sidewalk”), has taken into account one specific example, the artwork “Fontana” (Fountain) by artist Mario Merz (see Figure 4c). The Fountain of Mario Merz is a public artwork in Turin, released in 2002, that has the shape of an igloo with the surface consisting of a puzzle of plates of slate, emerging from a rectangular water tab, with water jets. The fountain is located in a traffic divider of a road widening and is surrounded by green areas, sidewalks and buildings. Of particular importance for the visualization of Merz’s fountain is the access to the public that is possible through cars that follow paths around the fountain.

A final word concerns the visual information included in the ontology: on the one hand, geographic coordinates are needed to locate the artworks and the items that

compose the visual scene in the interface, on the other, the 3D models and shapes (extruded polygons) provide the objects that have to be positioned according to the geographical information. Geographic coordinates are related to some map that represents the background against which 3D models and item shapes are positioned for the presentation to the user. In the next section, we present the visualization system.

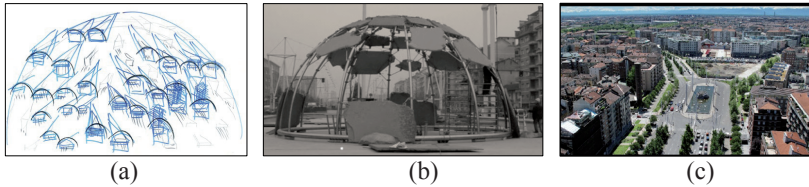


Figure 4. Merz’s igloo fountain in Turin: three paradigmatic images for (a) Work, (b) Expression, (c) Manifestation, respectively.

Overview of the visualization system

The visualization module is embedded in a system that encompasses three main modules (cf. Damiano et al. this issue, and Damiano et al. 2014¹²):

- the Ontology Server (implemented in the Stanbol framework¹³) maintains the ontology – where the artworks are described – and provides the reasoning services; also, it provides the SPARQL endpoint for querying the ontology;
- a Web Service, written in Java, implements the API that client side applications exploit to query the Ontology Server. Depending on the project, the RDF triples extracted from the ontology are serialized as JSON or XML data;
- the Visualization module supports the interaction with the user through 2D/3D navigation (or, else, standard hypertext including maps, timelines, etc.), as standalone application or embedded in a browser.

The visualization module relies on three elements (Figure 5): 1) the visual data, that is the 3D models associated with items and artworks in the visual scene, the maps downloaded from some repository and employed through the Leaflet libraries, and the Geojson data extracted from the Geoportal of the city and augmented with information on geometry and other attributes; 2) the ontology server, based on the Stanbol framework, makes available all the information, including the visual issues (including the 3D models), through the ontology query API’s; 3) the visual renderer,

¹² Rossana Damiano, Antonio Lieto and Vincenzo Lombardo, *Ontology-based visualisation of cultural heritage metadata*, in *IEEE Proceedings of CISIS 2014, 8th International Conference on Complex, Intelligent, and Software Intensive Systems*, July 2-4, 2014, Birmingham, UK.

¹³ Stanbol is a framework for semantic content management (<<https://stanbol.apache.org>>).

that were developed in two versions, one, open-source, based on three.js library (which requires a json data file), the other, proprietary, based on GoogleEarth (which requires a kmz file and does not need the maps). The user interface dynamically arranges a set of visual elements which embed the items, staging and setting them based on their properties, as represented in the ontology server, and offers the users a number of controls, as defined by the visualization framework.

The visualization framework consists of: the visual components, the control interface, communication protocol. The visual components are the elements whose appearance depends upon the narrative metaphor, which drives the visual experience (e.g., the “city map” for INVISIBLES). The visual components include:

- an environment, that provides the narrative context of the visualization, where the visual objects (i.e., the narrative elements) are located and experience their behaviour;
- a set of visual objects, possibly with behaviours triggered by the user interaction;
- a scene layout, i.e., where objects are located in the environment.

The control interface consists of the mapping between the items and the visual elements, actually the mapping of the item properties onto the visual features of the icons (colour, size, shape, etc.), of their relations into spatial relations and the interaction design specifications, which are inspired by the notion of guidance (vs. exploration), in order to facilitate the user access to the environment and the meaning conveyed through it. Finally, the communication protocol between the visualization component and the ontology server queries the ontology and feeds

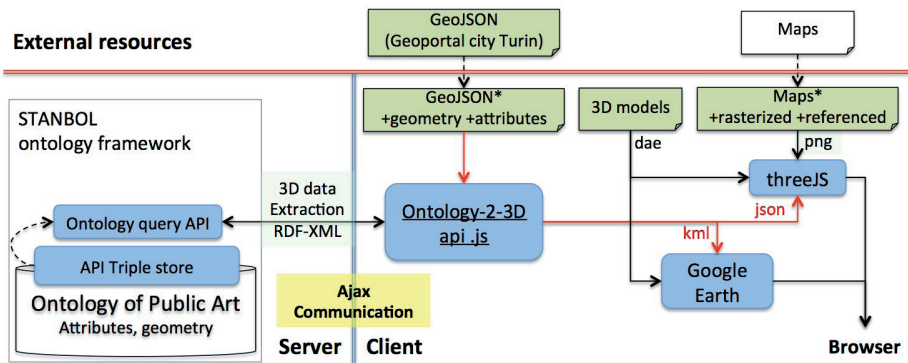


Figure 5. The architecture of the visualization module.

the results into the visualization. In the next section, we describe the design issues concerning the visual object design and the scene layout.

Design of visual objects and layout

The design of the visual objects and of the scene layout for the Public Art “invisibilia”, which are the result of the visualization module, is a delicate phase. The Public Artworks arrive with a marked visual stance, which makes a visualization of intangible knowledge more challenging. We can sum up the following premises about the visualization:

- it cannot be a replacement for the original artwork, though exhibited in virtual terms;
- it has to balance between the goals of the visualization and peculiarities of the artwork;
- it must adhere to the model (of the features) of the artwork;
- the authorial intervention should be limited to the “invisible”.

The visual components that represent the feature values are derived from the existing documentation and are augmented with iconic elements appropriately designed by the visualization artist. These elements must be in overt contrast with the original elements, though creating an environment that can visually host the original elements; so, the idea is to acquire the artwork components and to integrate them in a single visual framework. Given the considerations above, we provide three visualization levels:

- a synoptic view on a number of artworks that are connected through a number of features;
- the exploration of an individual artwork;
- the materials connected to the work-expression-manifestation tripartition, organized as a repository.

The synoptic view provides a top-view cartographic representation on a city map of the public artworks, with their relative positions; the public artworks are represented by visual items that propose the shape of the artwork; these items can be original (if they exist in the documentation) or introduced ex-novo.

The inspiration for this solution originates in the tourist city maps, that combine topological and topographical elements (see Figure 6a): in our case, we decided to employ geodata from the Geographical web portal of the Municipality of Turin. To these we applied a graphical transformation, without any alteration¹⁴ on the geometry, in order to recall sightseeing touristic maps, which have a longstanding tradition in cartography and are effective in guiding tourists in picking the preferred sites in a city. Also, we augment such a visualization with a 3D perspective, augmented with data visualization techniques (see, e.g., Figure 6b), in order to be coherent with the subsequent level and to make other invisible elements perceivable from the same map.

¹⁴ <<http://www.comune.torino.it/geoportale/>>.

For INVISIBILIA top level view (see Figure 7, top), we insert topographic elements, such as the rivers (in blue), the major access as well as inner roads (in yellow and white), and the major reference buildings (in light grey), to provide orientation cues, and topological elements, one per public artwork with a light blue glow to provide a sense of presence against a dark background. In Figure 7, bottom, we see the implementation in Google Earth of the same scene; another implementation has been carried out in three.js library with maps from public repository imported through the Leaflet.js library (actually, in the current implementation, personalized maps are rasterized to cover a plan with an exact match of the references, given the relocation from the central point through a simple javascript function).

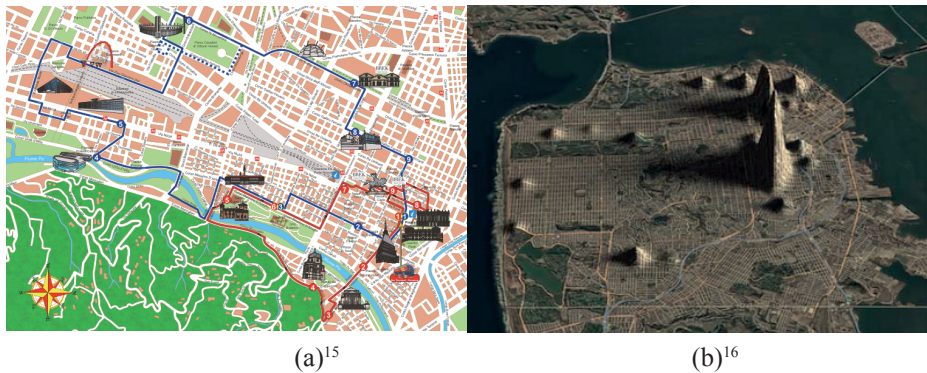


Figure 6. Inspiration for the top level view: (a) Sightseeing maps cartography; (b) Data visualization superimposed to 3D city map.

We can go from the synoptic, top level view to the individual artwork view by clicking on the visual object that represents some artwork. The individual artwork view is a perspective view that is reached through a 3D-simulated camera motion: this view remains in the graphic style described above (monument in glow with a detail of the map), with superimposed active icons for accessing the visualization of the ontology features, namely work, expression, manifestation. In Figure 8, we can see the visualization conceived for Merz's Fountain (8 top) and implemented in three.js library (8 middle): the artwork is surrounded by roads, green areas, and tall buildings, and the latter elements are stylized icons, that repeat themselves over the several artworks (cf. 8 bottom).

The object representing the artwork objects are 3D models with photographic textu-

¹⁵<<http://www.torino.city-sightseeing.it/eng/percorsi1.htm>>.

¹⁶<<http://gulzar05.blogspot.it/2011/02/crime-data-visualization.html>>.

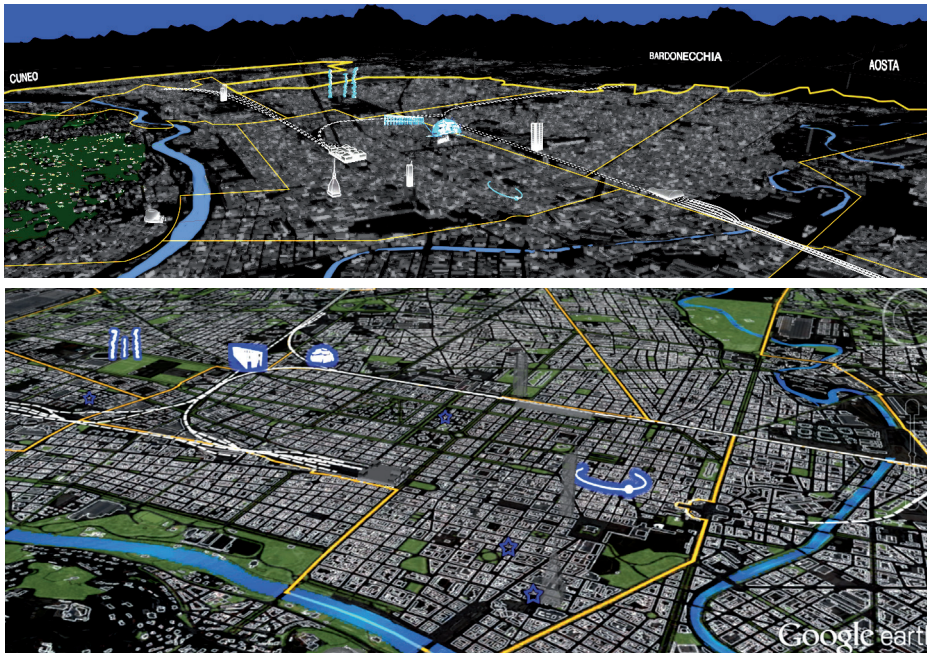


Figure 7. Invisibilia top level view.

Top: design in Blender; Bottom: implementation in Google Earth.

ring, obtained by means of automatic photogrammetric techniques. The input data are sets of digital images, acquired through a compact digital camera, which have been processed through the software Photoscan¹⁷ (see Figure 9). This approach, which can be carried out by a non 3D professional, such as the architects that work in the city hall office for Public Art, makes it sustainable from the operational point of view; the visual appearance makes the object different from the iconic solutions for the other elements.

From the artwork level, we can access the details of the documentation, related to concept, that illustrate the ideas of the artist, the production stages, that illustrate the various phases of the realization of the artwork, and the access plan, that, combined with the positioning provided by the top view and artwork level view, provides visitors with an idea of how to access the artwork (by foot, by car, etc.).

As far as concerns the tripartition into work, expression, and manifestation, the visualization module of project INVISIBILIA provides a repository of files, accessible through Merz's fountain for the description of an artwork.

- Work: the artistic concept (the values the artwork conveys, expressed in

¹⁷ <<http://www.agisoft.com>>.

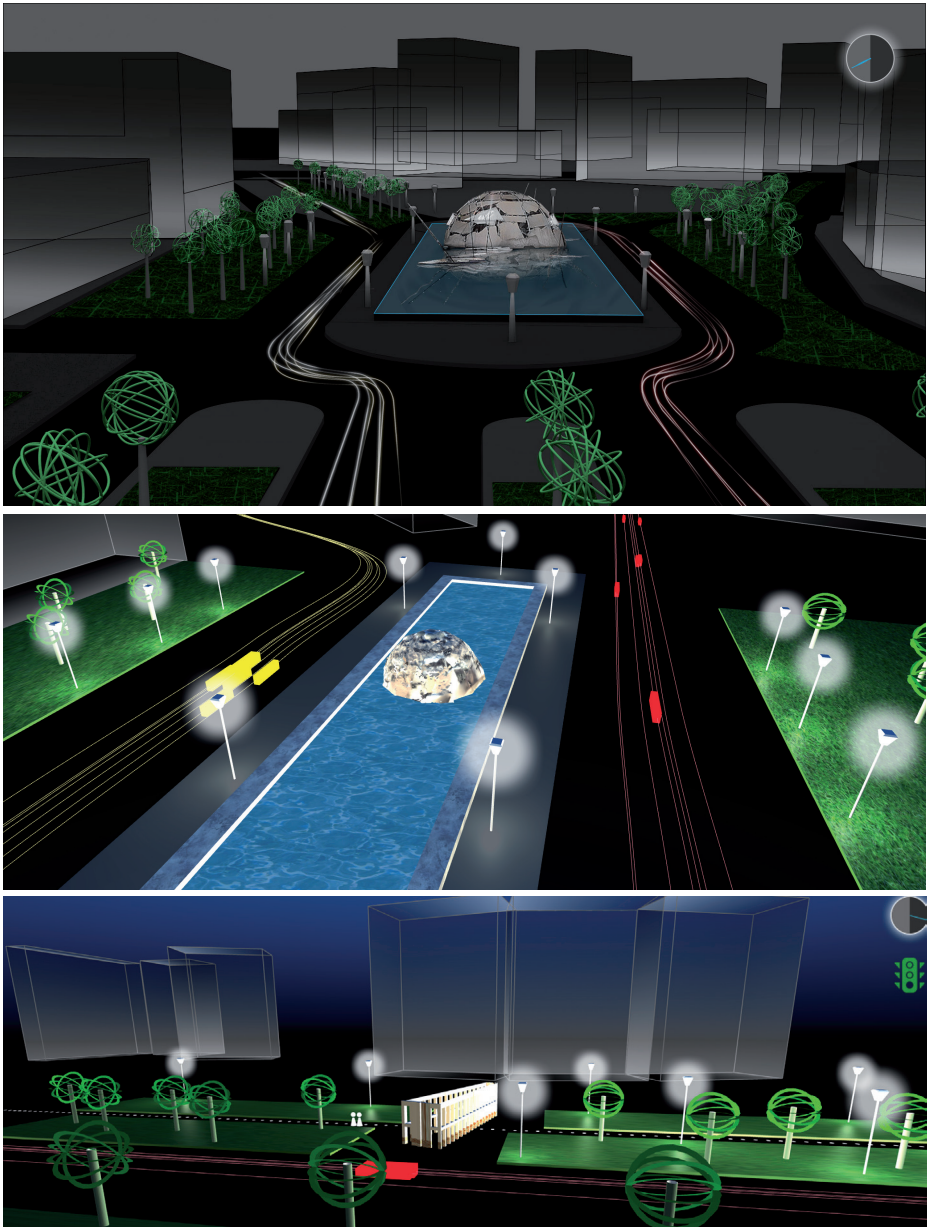


Figure 8. Invisibilia artwork level view. Top: design of Merz's Fountain in Blender; Middle: implementation of Merz's Fountain in three.js library; Bottom: implementation of Kirkeby's "Opera per Torino" in three.js library.

- terms of abstractions, sketches, related documents, including video interviews with the artists);
- Expression: the production process (how the realization of the artwork unrolls over time, what materials are employed, the dynamics of the artwork);
- Manifestation: placement of the artworks in the physical site, with a characterization of the surroundings, audience access to the artwork, realization of the artwork.

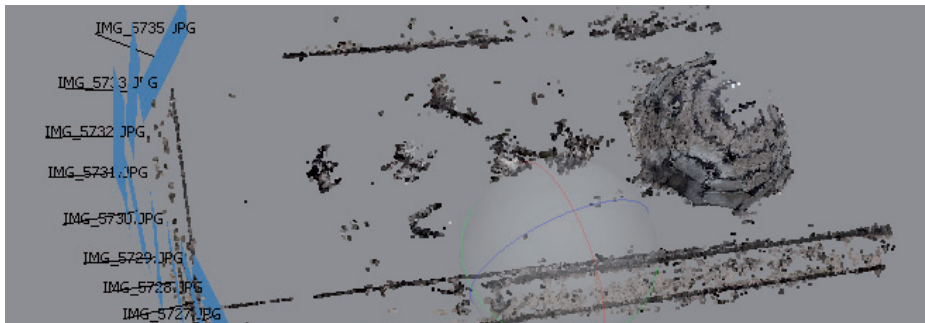


Figure 9: Composition of Merz's Fountain scans in Photoscan.

Conclusion

In this paper, we have described the visualization module of the INVISIBILIA project. Being related to Public Art in particular, the visualization process has taken into account the placement of the artwork the typology of the surroundings (park, buildings, and the type of buildings, green areas, etc.), what are the methods and the ways for accessing and experiencing the artwork, sketches and video material about the conception and the realization of the concrete artwork. Public art also requires the exposition of the relationship of the artwork with respect to other public artworks in the same city. We decided to take into account both the features of an individual artwork as well as the relationship with other artworks in the city.

Acknowledgement

We thank Massimo Morelli, Adriana Ramundo e Valentino Chiarla, of Pensativa s.r.l., for their collaboration and support in the implementation process.

Il corpo sonoro del Living Theatre per *Antigone*

(su nastro magnetico Rai, 1967)

Eva Marinai

Non trovo la parola giusta
tuono tra i versi
poco a che fare con quanto viene detto
creonte parla
antigone risponde
cosa importa quello che dicono?¹

La presenza dell'attore è più importante del fatto che in quel momento stia leggendo i versi di *Amleto* o di *Macbeth* o di *Faust*. Quello che è importante è la sua presenza e la sua azione.²

Preludio

Perché tornare sull'*Antigone* del Living Theatre?³

Al di là del fatto che non tutto è stato detto su questo spettacolo chiave per il teatro contemporaneo,⁴ la scoperta che intendo condividere qui – e che, in qualche modo, può rappresentare un pretesto per partecipare alle celebrazioni in onore dei sessant'anni della Rai Tv e soprattutto dei novanta della Radio (ottobre 1924 - ottobre 2014) – riguarda un documento unico nel suo genere: le registrazioni radiofoniche dell'*Antigone*, a cura di Gerardo Guerrieri, «in occasione delle recite

¹ Julian Beck, Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre: materiali 1952-1969*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano 1982, p. 207.

² Judith Malina in Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2008, p. 122.

³ L'interrogativo prende spunto dal titolo del saggio di Giovanni Greco, *Perché (ancora) Antigone? Breve nota a margine di una messa in scena dell'Antigone di Sofocle*, in Anna Maria Belardinelli, Giovanni Greco, a cura di, *Antigone e le Antigoni. Storia, forme, fortuna di un mito*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 13, 25-26 maggio 2009, Le Monnier Università, Firenze 2010, pp. 233-241.

⁴ E per questo mi permetto di rimandare al mio recente studio: *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, ETS, Pisa 2014.

romane del Living Theatre per il Teatro Club [da egli fondato], dal 10 al 14 maggio 1967, avvenute al Teatro delle Arti [...]».⁵

Delle due rappresentazioni del Living effettuate in Italia in quell'anno, *Sophocles' Antigone* (da *Die Antigone des Sophokles* di Bertolt Brecht) e *The Maids* (da *Les Bonnes* di Jean Genet), «la prima fu registrata su nastro magnetico [...]».⁶ Quelle bobine fortunatamente esistono ancora, conservate alle Teche Rai di Roma, ma meno fortunatamente non erano mai state riversate in digitale e dunque destinate a corrompersi, se non anche a strapparsi. Grazie alla collaborazione di Francesca Ansuini della Nastroteca romana, sono riuscita nell'intento di ricavare dai nastri, a esclusivo uso didattico, i CD audio⁷ delle tre puntate che Guerrieri realizza nel luglio 1968, per «Terzo programma»,⁸ che prevedeva, appunto, «un'analisi dello spettacolo condotta, per così dire, sulla colonna sonora».⁹ L'eccezionalità delle tre trasmissioni consiste anche nel fatto che, rispetto ad altre realizzate sempre da Guerrieri, per la prima volta è usato materiale registrato in presa diretta.

«Terzoprogramma» è anche il titolo della rivista trimestrale Eri-Rai, sottotitolata «l'informazione culturale alla radio», che nel nr. 2, anno 1970, pubblica la trascrizione degli episodi in questione. Nell'introduzione, datata marzo 1970, Guerrieri osserva come

la riduzione spettacolare che si verificava per forza di cose alla radio per mancanza del «visivo», si accentua sulla pagina scritta dove manca anche il «sonoro»: resta il discorso

⁵ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre. Gli attori del celebre complesso raccontano a Gerardo Guerrieri la loro avventura artistica e umana*, «Terzo programma», Rai-Eri, Torino 1970, p. 230. Il brano che ho tagliato precisa, per inciso, «non al Teatro Parioli, com'è detto in *Le Living Theatre* di Pierre Biner», p. 197.

⁶ *Ibid.*

⁷ Le tre puntate della trasmissione, per la regia dello stesso Guerrieri, si intitolano: *La Bussola e il Nord* (n. bobina 00242781-2); *Antigone e il rituale* (questo titolo compare nella trascrizione delle puntate, ad opera di Guerrieri, pubblicata da Rai-Eri nel 1970 e già citata; nell'archivio teche Rai, però, il titolo è: *La protesta di Antigone*, n. bobina 00242903-4); *«Non siamo più attori»*. *Storie e confessioni* (n. bobina 00243210-1). Le date di messa in onda delle tre puntate e il *cast* risultano essere, rispettivamente, per *La Bussola e il Nord*: 7 luglio 1968 (durata: 59'05); regia e lettura di Gerardo Guerrieri; attori: Edmonda Aldini, Sergio Fantoni, Romano Malaspina, Barbara Valmorin, Dario Mazzoli, Gianfranco Varetto, Edoardo Torricella, Manuela Kustermann. Colloqui con: Julian Beck, Sergio Fantoni, Judith Malina, Edmonda Aldini. Commissione Rai. Per *La protesta di Antigone*: 8 luglio 1968 (durata: 59'20); regia e lettura di Gerardo Guerrieri; attori: Edmonda Aldini, Rino Sudano, Piero Panza. Commissione Rai. Per *«Non siamo più attori»*. *Storie e confessioni*: 9 luglio 1968 (durata: 58'45); regia e lettura di Gerardo Guerrieri; attori: Rigillo Mariano, Sergio Fantoni, Gino Lavagetto, Dario Mazzoli, Edoardo Torricella, Barbara Valmorin, Gianfranco Varetto e gli attori del Living. Commissione Rai. I CD Audio hanno una marcatura elettronica di sottofondo che ogni 10' recita «Radio Rai, Progetto Archivio».

⁸ È questa la denominazione originaria di Rai Radio 3, la terza rete radiofonica Rai, nata il primo ottobre del 1950 come canale culturale sul modello di esperienze analoghe di altri Paesi.

⁹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 230.

critico-estetico sui moduli rituali. Da un punto di vista sociologico, più interessante appare alla lunga la serie di interviste con gli attori del Living: il tentativo di distinguere e porre in risalto le singole individualità di un gruppo che, nel suo giro in Europa, ha acquistato (ha detto Robert Brustein) una «unità quasi simbiotica». Unità che significa diversità, e che, singolarmente americana com'è (la prefazione di Margaret Mead a *Coming of Age in Samoa* potrebbe servire da cappello alla nascita del Living, tanto le due esperienze sono nella loro carica antropologica simili quanto a situazione, impulso, carica e esperienza: di un tipo permanentemente americano), può servire di modello a un policulturalismo europeo nascente anch'esso alla ricerca di punti d'incontro costituiti da riti più che da determinati testi.¹⁰

La prima e la terza puntata, infatti, sono dedicate alle interviste a Julian Beck, a Judith Malina e ad alcuni degli attori "storici" della compagnia: Ben Israel, Jenny Hecht, Ben Shari, George Willing, Henry Howard, Eugene Gordon, Theodore Luke, Rufus Collin; mentre la seconda realizza una sorta di radiodramma di *Antigone*. Della prima edizione di *Sophocles' Antigone* del Living Theatre, che debutta il 18 febbraio 1967 a Krefeld (Germania),¹¹ non sono state conservate riproduzioni audiovisive leggibili,¹² mentre ne esistono due della seconda edizione realizzata nel 1979: la prima effettuata presso il Teatro Petruzzelli di Bari (1980), per la regia di Gigi Spedicato e Enza Caccavo, prodotta da Rai 3, e un'altra realizzata negli Stati Uniti (1984), per la regia televisiva di Nancy Gibbs e Rene Escala.¹³ Pertanto, come fonti dirette dello spettacolo originario, escludendo quindi le fotografie e naturalmente le recensioni, resta solo una documentazione audio, che a momenti andava perduta.

La registrazione dà testimonianza delle voci degli attori (la materia fonica) e di parte della partitura ritmico-sonora che essi realizzano (59 minuti e 20 secondi

¹⁰ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 230.

¹¹ Accanto a Beck (Creonte) e Malina (Antigone), che curano anche la regia, altri venti attori: Jenny Hecht (Ismene), Carl Einhorn (Eteocle), Hans Echnaton Schano (Polinice), Henry Howard (Megareo), Steven Ben Israel (la Guardia), Steve Thompson (Emone), William Shari (Tiresia); i tebani e il Coro di Anziani: Rufus Collins, Petra Vogt, Mary Mary, Roy Harris, Frank Hoogetboom, Sandy Van der Linden, Cal Barber, Günter Pannewitz, Luke Theodore, James Tiroff, James Anderson, Pamela Badike, Gene Gordon.

¹² Una ripresa televisiva dell'edizione 1967 fu effettuata al teatro del Ridotto di Venezia il 10 ottobre del 1968 ed è conservata presso l'Archivio della Biennale, ma, essendo molto deteriorata, risulta indecifrabile.

¹³ Si tratta delle uniche registrazioni "ufficiali" dell'*Antigone* del Living (come risulta anche dall'appendice sulle registrazioni audiovisive degli spettacoli del Living Theatre, a cura di Gianni Manzella, pubblicata su Julian Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Prefazione di Judith Malina, a cura di Gianni Manzella, trad. it. di Gianfranco Mantegna, con un ricordo di Bernardo Bertolucci, Socrates, Roma 1994, pp. 439-440). A queste si aggiungono alcune riprese amatoriali, in cui non risultano purtroppo le indicazioni relative alla data e al luogo di realizzazione.

contro i 130 dello spettacolo). Come è noto, tale aspetto della *performance* è realizzato senza l'ausilio di strumenti musicali o riproduzioni audio, ma con l'uso esclusivo del "corpo collettivo", ossia della vocalità degli attori e del loro *body language* attivamente musical/rumoristico, secondo uno stilema attoriale già praticato dalla compagnia anche in spettacoli precedenti. In particolare per *Antigone*, Judith Malina sostiene che si possa parlare di una «*mise en scène* sonora totale», una sorta di *corpo sonoro* costruito a partire dalle improvvisazioni vocali, che ricordano modalità *jazz* ma anche i *râga* indiani, dove l'esecuzione solista è accompagnata dal (o alternata al) canto corale eseguito improvvisando sulle note della micro-scala usata nell'assolo.

Il "coro" attoriale che canta le (*Street*) *songs* è uno dei segni distintivi dell'appartenenza alla comunità anarchica del Living Theatre, e alla comunità *tout court*. In *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), primo esperimento di "creazione collettiva" del Living

il coro si forma così: uno degli attori emette un suono; l'attore più vicino lo ascolta attentamente e solo allora emette un suono; ogni attore ascolta intensamente il proprio vicino di sinistra e quello di destra. Dalla qualità dell'ascolto dipende la risposta e la bellezza e l'armonia dell'insieme. Il coro è totalmente improvvisato [...], di volta in volta. (L'idea deriva da Joseph Chaikin [fondatore dell'Open Theatre], per il quale era soprattutto un esercizio). Per il Living, il coro si carica di un profondo sentimento di appartenenza alla comunità, a quella degli uomini in generale e a quella del Living in particolare; quando un attore, dopo un certo periodo, abbandona la *troupe*, è per un coro del genere che viene integrato al suo ritorno.¹⁴

La presenza *vivente* dell'attore trasforma in gesto fisico e sonoro la materia mitica del testo brechtiano e il suo substrato al contempo popolare e classico,¹⁵ superando la *Körperkultur* delle avanguardie storiche, nella direzione di una dialettica corpo-voce/Parola. A tal proposito, Julian Beck afferma:

[...] L'idea è venuta... dalla voce stessa! Abbiamo constatato che certi suoni non possono venire convenientemente riprodotti che quando accompagnano una ben precisa azione del corpo. È dunque la parte del corpo messa in movimento che "detta" questo suono. Il nostro sforzo ha sempre teso verso una unificazione. E questo è un campo d'applicazione di questo principio.¹⁶

Il copione radiofonico, per la regia di Guerrieri, oltre a mettere in luce l'elemento ritmico dello spettacolo, facendo spiccare la partitura sonora in tutta la sua comples-

¹⁴ Pierre Biner, *Il Living Theatre*, trad. it. di Ippolito Pizzetti, De Donato, Milano 1968, p. 78.

¹⁵ Cfr. Luigi Belloni, *In scena*, in Sofocle, *Antigone*, ETS, Pisa 2014, p. 182.

¹⁶ Julian Beck in Pierre Biner, *Il Living Theatre...*, cit., p. 169.

sità e ricchezza, consente anche di intessere un dialogo virtuale con l'ascoltatore. Le registrazioni, infatti, effettuate come si è detto in presa diretta (e con la tipica pastosità analogica), sono interpolate da voci narranti, attraverso un montaggio effettuato in studio. La regia di Guerrieri, dunque, delinea due livelli narrativi che proprio la peculiarità del mezzo radiofonico consente di “leggere” simultaneamente, complice l'abolizione – non solo concettuale – dello spazio, assieme a un effetto di contrazione-dilatazione temporale dovuto alla specificità fruitiva, esclusivamente acustica (e acusmatica).¹⁷

Peraltro, i succitati inserti di commento, che spiegano lo spettacolo, pur essendo denominati in forma anonima semplicemente con «annunciatore», «annunciatrice», «voce», oppure «voce uomo», «voce donna», «altra voce», sono opera di noti interpreti del teatro italiano d'avanguardia, quali – nel caso specifico – Edmonda Aldini, Rino Sudano, Piero Panza, che assolvono la funzione di narratori, di *ponte* fra la scena immaginaria (ed immaginata) e l'ascoltatore. I tre “narratori” forniscono anche indicazioni tratte dalle *Note di regia* di Malina.¹⁸ La spiegazione di tale operazione è data dallo stesso Guerrieri, che introduce così:

Più che una sintesi, impensabile, dello spettacolo di *Antigone* del Living Theatre, si tenterà ora di tracciarne un itinerario attraverso i vari nodi rituali che lo compongono, accompagnando i documenti sonori con note di regia di Judith Malina e brani della *Leggenda di Antigone* di Brecht (trad. G. Panzeri) che gli attori premettevano in italiano alle singole scene recitate nella versione inglese. Quanto alla concezione che l'anima, varranno da introduzione queste parole di Artaud, che Judith ha chiamato «la mia folle musa»: Io concepisco il teatro come un'operazione o una cerimonia magica, e farò ogni sforzo per restituirgli, con mezzi attuali e moderni, e per quanto si potrà comprensibili a tutti, il suo carattere rituale primitivo. Ci sono in ogni cosa due lati, due aspetti: 1) l'aspetto fisico, attivo, esteriore, che si traduce in gesti, sonorità, immagini, armonie. Questo lato si rivolge direttamente alla sensibilità dello spettatore, vale a dire ai suoi nervi. Ha delle facoltà ipnotiche. Prepara lo spirito coi nervi a ricevere le idee mistiche o metafisiche che costituiscono l'aspetto interiore di un rito, e delle quali queste armonie o questi gesti non sono che l'involucro. 2) L'aspetto interiore, filosofico o religioso, intendendo quest'ultima parola nel suo senso più largo, nel suo senso di comunicazione con l'Universale.¹⁹

Se non è possibile liberarsi dall'idea che tali inserti narrativi falsifichino, stravolgendola, la natura propria dello spettacolo a marca Living Theatre, è altresì indubbio che – come si vedrà – l'operazione, dai toni didattici segnatamente brechtiani, dà vita ad un nuovo *opus*, un teatro radiofonico (frutto del proprio tempo), che

¹⁷ Cfr. Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, EDT-De Sono, Torino 2004, p. 82.

¹⁸ Cfr. Julian Beck, Judith Malina, *Il lavoro del Living Theatre...*, cit., pagine senza numero.

¹⁹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 254 (corsivo dell'autore).

ormai *non è più* prosa per la radio o radiodramma, come avveniva per tutti gli anni Cinquanta e i primi Sessanta, e che *non è ancora* la radio “libera”, con la svolta degli *over* Settanta e la voce dell'*inaudito* Carmelo Bene.

Phoné

Dopo la musica introduttiva e una breve intervista a Malina²⁰ sulle modalità di realizzazione dello spettacolo, seguita dal commento critico trascritto poco sopra, inizia la *performance*.

Uno degli elementi precipui della rappresentazione, che colpisce l'attenzione dello spettatore “audiovisuale” è senz'altro la presenza di un doppio canale semantico inglese-italiano che, sul piano strettamente sonoro, si traduce in uno scarto percettivo continuo, un *Verfremdungseffekt* al quale contribuisce, rafforzandolo, l'alternanza tra diegetico (la narrazione in terza persona delle azioni compiute) e mimetico (la rappresentazione delle azioni). Riguardo all'elemento fonetico-linguistico (non ancora puro suono), emerge dunque in prima battuta l'utilizzo della lingua “locale”, in base al luogo di messa in scena. Una scelta indubbiamente carica di implicazioni didascaliche, che oltre a rivestire la *pièce* di un carattere universale (la valenza pervasiva del mito come *exemplum* per tutte le genti), evidenzia la duttilità della matrice performativa, la quale – pur essendo a suo modo “strutturata” sul piano registico – rinuncia volutamente al purismo di un'incorniciatura fissa. Lo spettacolo, infatti, pretende di ri-suonare *differentemente*, a seconda della fruizione e del suo spazio/tempo.²¹ D'altro canto, alcuni critici,²² al debutto dello spettacolo a Torino, posero l'accento sulla «non recitazione» degli attori del Living, sulla dizione faticosa dovuta principalmente all'imperfetta pronuncia italiana della compagnia, in certe occasioni al limite del farsesco; ma è interessante osservare che la questione si risolse proprio oltrepassando l'attenzione per la dizione ed entrando in una dimensione recettiva *altra*, dove la percezione non è più volta al significato bensì al puro significante, e dove le sonorità astratte si pongono in contrappunto con la fonetica, intesa come espressione drammatica:

[...] una volta impostato il problema della resa della parola in una ossessiva ricerca di

²⁰ Quando si indica un'intervista ad uno degli attori della compagnia, ivi compresi i fondatori, s'intende che la risposta è recitata da un interprete dei succitati; nel caso specifico da Edmonda Aldini.

²¹ Ancora una volta le sfaccettature di matrice orientale della teoresi di John Cage, in cui rientra il concetto secondo cui il tempo di un brano musicale si trasforma a seconda del luogo nel quale è costretto a riecheggiare, influenzano marcatamente il modo di fare teatro del Living, o per meglio dire testimoniano una interazione reciproca tra i due percorsi.

²² Cfr. l'immediato resoconto di Franco Quadri, *L'Antigone del Living e la critica italiana*, «Sipario», 253, maggio 1967, pp. 12-15; e poi lo studio di Salvatore Margiotta, *Il Living Theatre in Italia: la critica*, «Acting Archives Review», II, 3, maggio 2012, pp. 179-200.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

equivalenti gestici, la cura della dizione perde ogni importanza; posto che i toni e le pause non servono più a colorare i significati della frase drammatica, tutta l'attenzione è trasferita sui ritmi e sulle note; la parola è puro elemento sonoro, in una partitura parallela a quella elaborata per la gesticazione. Ogni gesto simbolico trova quindi una corrispondenza di sonorità astratta che si pone di regola in contrappunto con la fonetica come diretta espressione della scrittura drammaturgica. Sono stati così usati il rantolo e il ticchettio dell'attore in sala, lo schiocco della danza, l'urlo inarticolato dell'evirazione, l'imitazione di elementi naturali e meccanici, le sirene, la respirazione affannosa, i fonemi e, alla fine del coro-invocazione tra il pubblico, addirittura il pianto e il singhiozzo.²³

In questa resa radiofonica, però, il testo recitato in italiano, ovvero i *Brückenverse*, i versi-ponte o versi di raccordo del *Modellbuch* brechtiano 1948, non compare, surclassato dai commenti fuori campo. Quindi la materia fonica, costruita a partire dalle improvvisazioni attoriali, concerne parte (poiché vengono operati importanti tagli) dei 1304 versi del testo brechtiano, che nella versione originale sono recitati integralmente.

In ogni caso, l'ascolto – seppur parziale – delle voci degli attori dà conto in modo inderogabile della traduzione degli archetipi espressivi e delle correnti emotive di *Antigone* in un reticolo di segni che richiama i geroglifici, non solo gestuali ma anche vocali, di Artaud²⁴, riferimento costante per la compagnia a partire dal 1958²⁵. D'altra parte, Malina cita, tra i modelli espressivi di riferimento, anche e soprattutto vocali, Alexander Moissi, grande attore manierista del teatro neoromantico tedesco, interprete per Max Reinhardt, le cui doti ella fu in grado di apprezzare grazie ad alcune registrazioni audio, dove l'attore recitava *Der Glocke* [*La campana*] di Schiller con un'intonazione definita «artaudiana». In particolare per l'interpretazione dell'eroina greca, Malina dichiara espressamente di essersi ispirata alle

²³ Franco Quadri, *Nota ad Antigone*, «Teatro», I, 1, 1967, p. 57.

²⁴ L'unico documento per ascoltare la voce di Artaud è l'opera performativa *Pour en finir avec le jugement de dieu*, testo radiofonico del 1948 pubblicato anche in italiano, con registrazione allegata: Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*, trad. it di Marco Dotti, Stampa Alternativa-Nuovi Equilibri, Roma 2000.

²⁵ I Beck vengono a conoscenza degli scritti raccolti in *Le Théâtre et son double* (1938) di Antonin Artaud grazie all'amica traduttrice Mary Caroline Richards, che fornisce loro in anteprima una copia del lavoro editoriale che sta curando per la Grove Press (Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 38). Sulla presenza della lezione artaudiana negli spettacoli del Living, e in particolare *Antigone*, una voce fuori dal coro è quella di Marianne Kesting, *Antigone im Beatle-Look. Sophokles-Hölderlin-Brecht und die Version des Living Theatre*, «Die Zeit», 24 febbraio 1967. La storica della letteratura, a pochi giorni dal debutto dello spettacolo a Krefeld, in risposta a Hellmuth Karasek, favorevole al confronto positivo Artaud-Living, scrive questo articolo di polemica, cui segue un secondo, ancor più incentrato sul tema: Ead., *Das Theater der Grausamkeit. Das Living Theatre und sein Bekenntnis zu Artaud*, «Die Zeit», 14 aprile 1967.

modulazioni della voce di Moissi, al suo «uso profondamente appassionato della voce e del corpo»,²⁶ e al grido di Artaud:

è il mio modo di interpretare Antigone, ad esempio, dove la mia non è la recitazione misurata tipica del teatro moderno, in cui l'attore lascia che le emozioni lo attraversino, e dove pure esiste la passione, ma si tratta di una passione socialmente repressa... Laddove Artaud dice: all'inferno la repressione sociale! Tirate fuori e urlate quello che sentite realmente. Non una parvenza, non il modello sociale del sentimento, ma il vero sentimento!²⁷

Dunque, il grido e il soffio artaudiani come chiave di accesso al teatro del corpo e al mondo,²⁸ l'*outcry*, "l'urlo" (tarda filiazione dell'*Urschrei* schoenbergiano ed espressionista), anche di matrice anarchica, che Malina e Beck considerano strumento indispensabile alla perforazione dell'involucro dello spettacolo.²⁹

Oltre all'esempio di Sarah Bernhardt, ascoltata mentre recitava *Phèdre*, o di altre grandi attrici come Elisabeth Rachel Félix, Malina rammenta anche Valeska Gert,³⁰ che le insegnò «l'irregolarità della voce e dell'azione», cioè uno stile franto, espressionista, col quale Gert riteneva di aver influenzato Majakovskij.³¹

Julian Beck, di rimando:

Io per esempio ho scoperto in *Antigone* possibilità della mia voce che non conoscevo, non avevo mai tentato: perché forse recitavo in modo più realistico. Ci si trova davanti a un attore e non si sa bene come affrontarlo, come trattarlo. Sempre questa storia, questo punto interrogativo, del non sapere. A un certo punto poi la cosa succede. E in fretta. Dopo giorni e giorni che si è alle prese con un certo problema, e non succede niente, non si sa da dove attaccarlo, a un certo punto, senza nessuna difficoltà o sforzo, succede tutto, in un attimo: facilmente.³²

²⁶ Cfr. Judith Malina in Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., pp. 45 e 56.

²⁷ Ivi, p. 24.

²⁸ Cfr. Umberto Artioli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, in particolare alle pp. 91-92, 150-163, 217-234, 299-300 (Francesco Bartoli, *Van Gogh pittore del soffio*, in Ivi, p. 300: «il respiro fisico che si fa gesto presentativo»); e il recente contributo di Antonio Attisani, *Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare*, «Mimesis Journal», 2, 2, dicembre 2013, pp. 36 e ss. Sul "respiro"-yoga nel training attoriale del Living cfr. anche Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 79.

²⁹ Cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., p. 24 e Judith Malina in Ivi, p. 158: in *Paradise Now* (1968) l'urlo diverrà strumento fondamentale di protesta e rivoluzione: «ci rivolgevamo a ogni spettatore in modo molto personale e diretto, spostandoci in mezzo a loro per il teatro. A ogni ripetizione esprimevamo più passione e più frustrazione rispetto all'abuso che ci era imposto, il volume della voce si alzava, la temperatura cresceva, finché finivamo con un urlo collettivo».

³⁰ Cfr. Judith Malina, *The Piscator Notebook*, Routledge, London-New York 2012, p. 32.

³¹ Cfr. Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., p. 56.

³² Ivi, pp. 242-244.

Tacet

L'ascolto radiofonico dello spettacolo non permette, per ovvie ragioni, di fruire del lungo silenzio che accompagna l'ingresso degli attori in scena, in quanto il "vuoto" previsto è riempito dai commenti critici.

Il primo messaggio uditivo dello spettacolo è costituito, quindi, dal suono della sirena, che lascia intravedere l'inferno della guerra. Un *drone* incessante e allarmante composto da un tappeto vocale realizzato, come sottolinea Guerrieri nella didascalia del copione, «a bocca chiusa»,³³ in una sorta di ventriloquio avente funzioni rituali e cultuali (come in alcune antiche civiltà), intrecciato micropoli-fonicamente da varie altezze vicine tra loro. Un effetto acustico che ha un grande impatto emotivo, aprendo uno scenario dai toni cupi. Non si sentono, invece, le voci degli spettatori, che rappresentano il vero inizio della *performance*, ossia il Prologo. L'entrata del pubblico, infatti, è per il Living il momento in cui i *non più* spettatori (bensì attori inconsapevoli di esserlo) riproducono l'arrivo degli argivi, nemici dei tebani. Tebe è sul palco, mentre la platea è Argo. Un indistinto insieme di rumori fuori scena (ma, per il Living, è un dentro la scena!) che, nella versione video, precede il *tacet* del palcoscenico spoglio e immoto. Non è possibile, perciò, percepire il lento movimento degli attori della compagnia che entrano in quella che si potrebbe persino definire una camera anecoica (dove la scena è privata, oltretutto, di qualunque elemento scenografico), nella quale le sculture sonore messe in atto dal "corpo collettivo", evocative degli esperimenti di Duchamp, agiscono per più di venti minuti, caricando lo spazio – come in 4' 33" (*Quattro minuti, trentatré secondi*) di John Cage o un po' come nelle suggestioni feldmaniane di *Rothko Chapel* – della presenza muta dell'umano, con le sue simbologie e ancestralità nascoste.

Qui, pertanto, sulle profondità ritmiche dell'allarme antiaereo, si staglia la voce di commento che, traendo spunto dalle *Note di regia* di Malina, recita:

(Suoni di sirena d'allarme emessi a bocca chiusa dagli attori, nel prologo di Antigone)

VOCE — Dalle note di regia di Judith Malina per *Antigone*.

MALINA — La scena è vuota. Tebe al buio, Argo in luce.

Entrano i primi Argivi in platea.

Quando una decina di Argivi sono entrati, cominciano a uscire i primi Tebani.

Entrano, e guardano gli Argivi in platea.

Cupi, silenziosi, forse mormorano una volta tra loro.

Scrutano i nemici nel pubblico.

(*Sirene*)

Ma negli occhi del pubblico, degli spettatori.³⁴

³³ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 254.

³⁴ *Ibid.*

Le immagini sonore del Living, come quelle visive, «traboccano di senso»,³⁵ e questa musica, al di là dall'essere mero esercizio di meditazione attiva, è fonte di prelogica memoria, dove trovano spazio suoni onomatopeici pre-verbali, che sembrano ricordare gli esercizi dei Copiaus.

Fendono il tappeto sonoro urla e strepiti guerreschi, il latrare di cani lontani, le strida degli avvoltoi; si odono frequenze distorte in un'estetica che – si potrebbe suggerire – anticipa il *noise*, il *glitch* o il *low-fi*. Come in ambito figurativo, infatti, anche sul piano acustico Beck-Malina e il Living attingono all'elemento arcaico-primitivo contaminandolo con simboli ed elementi sonori allusivi della contemporaneità: la guerra contro Argo è citazione della guerra del Vietnam e di qualunque guerra. «È un rito d'apertura», recita il commento di Guerrieri:

VOCE — È un rito d'apertura ormai tipico del genere Living. Lo si trova in apertura di spettacolo nel *Frankenstein*, nei *Mysteries*, così come nel *Serpente* dell'Open Theatre. Mira a coinvolgere lo spettatore fin dall'inizio. Chiunque entri in sala, già nell'avviarsi alla sua poltrona nella mezza luce, si trova immediatamente preso in un campo di forze che l'aggreddiscono. Gli sguardi degli attori che, schierati e immobili sul palcoscenico, lo fissano gravi e assorti in una visione sinistra: in un atteggiamento che di per sé risveglia il senso di colpa dello spettatore: i primi istintivi sorrisi sono messi in fuga; le sue orecchie sono avvolte da un fascio di suoni allarmanti che si prolungano fino all'insopportabilità (questo rito dura mezz'ora, almeno, nell'assenza più assoluta d'azione) e nel loro codice dicono: la guerra s'avvicina, e a poco a poco escludono, nel loro raggio concentratissimo, ogni altro ricordo. Il rito preparatorio è insieme intimidatorio. Chiuso fra queste due città che si affrontano, e in un avvenimento che sta per scoppiare, lo spettatore preso di mira si sente «nemico». I versi e i richiami che alcuni attori eseguono alle sue spalle gli provano che egli è entrato in un cerchio non di contemplazione, ma di esperienza. È, si può dire, il rito della distruzione dello spettatore e insieme della sua iniziazione. (*Urla e rumori di guerra*).³⁶

A questo punto – siamo al minuto 17:15 – Beck-Creonte inizia a «sevizare le guardie»: ³⁷ è il «rito di castrazione» degli imbelli e dei vili, ³⁸ compiuto dal tiranno su Polinice e sugli altri soldati, i quali egli, poi, indirizza verso il campo di battaglia; un corpo-macchina-motrice che «dà la carica» (*winds up*) ai propri sudditi, come si trattasse di “giocattoli a molla”, privi di volontà. Ai gesti simbolici che fendono l'aria, si contrappone una sonorità lacerante di urla inarticolate, con rantoli e respiri affannosi, dove l'istinto ferino primordiale s'impasta con il terrore (post-) moderno dei bombardamenti:

³⁵ Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 162.

³⁶ Gerardo Guerrieri (a cura di), *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 255.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. *Ivi*, p. 158.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

VOCE — Di nuovo qui è illuminante una citazione dal *Teatro e il suo doppio* di Artaud: Ogni spettacolo dovrà contenere un elemento fisico e oggettivo percepibile da parte di tutti. Grida, gemiti, apparizioni, sorprese, espedienti teatrali di ogni sorta, magica bellezza di costumi ripresi da modelli rituali; illuminazione splendente, incantesimi, rari accordi musicali, oggetti multicolori, ritmo fisico dei movimenti, apparizioni fisiche di oggetti nuovi e sorprendenti, maschere, figure di diversi metri d'altezza, variazioni improvvisi di luminosità, azione fisica della luce che suscita sensazioni di caldo e di freddo...

(*Urla*)

VOCE — Ora, la guerra, rappresentata in gesti e suoni belluini, primordiali: il rito più antico del mondo.

Nella platea trasformata in una giungla vietnamita è in corso la battaglia: che allo spettatore arriva come sintesi di ululati, balzi felini, stramazamenti, rantoli, versi affannosi, scalpicii misteriosi, rantoli d'agonia, scatenamento del viscerale e del trogloditico, ricaduta nella barbarie. E a queste immagini e suoni del terrore arcaico si sovrappongono, in apparente anacronismo, i suoni e le immagini del terrore moderno, il verso delle sirene, il rombo dei bombardieri. L'anacronismo collega in un lampo l'antico e il contemporaneo, smentisce l'idea che noi stiamo assistendo a un combattimento lontano, nega le varie età della storia, rifiuta l'archeologia e mette in dubbio l'evoluzione, il progresso: che l'uomo scagli la selce o la freccia o la bomba atomica, la guerra è rimasta tale e quale, oggi come cinquantamila anni fa, nelle foreste di Grecia come nei deserti d'Arabia o in Bolivia o nella foresta paleolitica: è il rito di sempre, la guerra.³⁹

Eppure il dato che più colpisce l'ascoltatore, anche qui, è il silenzio opprimente ed omertoso che fa seguito alle grida strazianti dei lacerati. Il popolo tutto (che sia tebano, rappresentato dagli attori, o argivo, dal pubblico) assiste senza reagire allo scempio tirannico. Anche sul piano acustico, attraverso la *mise en espace* di un reticolo sonoro plumbeo, di origine esclusivamente antropica, l'interrogativo dello spettacolo si sposta – secondo la lezione brechtiana, seppur rivisitata – dal piano “divino” al piano “umano”. L'alterazione del messaggio sofocleo, già compiuta da Brecht, è oltremodo estremizzata e universalizzata da Beck e Malina. La questione, perciò, non è più se la stirpe di Edipo possa sfuggire alla maledizione che la affligge per il fato avverso, piuttosto se l'uomo possa sfuggire alla maledizione della guerra che egli infligge a se stesso e più in generale – per il Living – se possa porre fine al Male.

Il suono continuo e tenuto espresso dalla compagnia, quasi sillaba sacra di un *mantra*, è ricco di sottili variazioni ed oscillazioni interne, in un gioco stratificato che potrebbe prendere le mosse dall'esemplificazione di alcuni concetti soprattutto ligetiani, come i *cluster* e le micropolifonie di *Lux Aeterna* (per sedici esecutori), brano storico del grande compositore ungherese che precede di un anno (1966) la

³⁹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 256-257.

prima dell' *Antigone* a Krefeld. Anche la processione para-cristologica del corpo di Eteocle è contrappuntata da inflessioni melodiche medievaeggianti, le quali se, da un lato, arricchiscono la congerie di riferimenti culturali (senza escludere aspetti parodico-critici), dall'altro determinano una generale confusione percettiva, musicalmente volta a destabilizzare lo spettatore sul piano spazio-temporale. Il segreto di questa circolarità – che, tra l'altro, richiama la concezione ciclica del Tempo per i Greci – nell'assimilazione del dato sonoro risiede anche nel suo immediato valore di traslazione temporale: una musica che si priva del rapporto dialettico tra altezze determinate e sistema temperato veicola *sponte sua* un *vortex temporum* privo di soluzioni di continuità.

In altre due occasioni almeno, il pesante silenzio segue la parola tragica. Nel primo caso al minuto 26:00 con la mancata risposta degli spettatori al «Coro del Mostro», di cui si dirà in seguito. Il popolo di argivi (noi, il pubblico) non risponde all'abbraccio pacificante che gli attori (i tebani) gli rivolgono andando incontro al nemico, a braccia aperte, cantando e guardando gli spettatori negli occhi uno ad uno. L'altro momento (28:00), di uguale intensità e significato, avviene quando Antigone dichiara a Creonte e agli anziani la propria volontà di *dare un esempio*: «to set an example»⁴⁰, sollecitando il Consiglio a unirsi a lei, alla sua azione civile.

Ma il coro resta muto:

Altra voce – [...]

Ma il coro, davanti a Creonte, ha paura, non osa parlare. Alle sue [di Antigone] disperate invocazioni risponde con un silenzio affannato. Con quel silenzio il popolo risponde, nel *Boris Godunov* di Puškin, all'ordine «Viva lo Zar!».

[...]

(*Respiro dei Vecchi*)

Voce – Ma le risponde solo l'ansare dei vecchi: tremanti, paralizzati, impotenti, incapaci di levare la loro voce contro il tiranno.⁴¹

Respiro

Al minuto 11:21⁴² si ode *ex abrupto* la voce di Malina-Antigone, che in inglese pronuncia le prime battute del testo; mentre non si sentono pronunciare – per i motivi già spiegati – i *Brückenverse*:

⁴⁰ V. 390: *Sophocles' Antigone adapted by Bertolt Brecht, translated into English by Judith Malina*, Applause Theatre Book Publishers, New York 1990, p. 29.

⁴¹ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., pp. 263-264.

⁴² Come si è visto, il copione radiofonica ha una durata inferiore rispetto allo spettacolo vero e proprio, dunque le prime battute di Malina-Antigone, che nella versione video si collocano a partire dal minuto 21:00, qui si odono prima, per via dei tagli della regia radiofonica di Guerrieri.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

In the long war, our brother Eteokles died for us: one
among many who died young in the tyrant's service.
But our brother
Polyneikes was even younger when he saw his brother
trampled
to death under the hooves of the war-horse.⁴³

I caratteri tragici e le forze agenti si materializzano nelle voci e nei suoni riprodotti dagli attori. In particolare il respiro/singhiozzo di Malina-Antigone, che accompagna il gesto di sepoltura e nutrimento con cui la *virago* raccoglie da terra la polvere e la rigetta sul corpo del fratello defunto, si ode risuonare distintamente.

Ella, ingoiando la polvere, determina un ossessivo ritmo spiccatamente binario delle vocali Ah/Eh (ripreso poi da Ismene, più rapidamente, in una sorta di ricorsività parodica⁴⁴) dalla forte valenza perturbante; il suo modo di ispirare, generatore di pulsazione accentuativa ma sprovvisto di armonia espressiva “naturale”, è una sorta di negazione del respiro musicale, come lo sono il pianto e il singhiozzo. Anche sul piano sonoro, quindi, torna – come aspetto *princeps* della vergine ribelle, già evidente nel nome – la negazione della vita, se la vita è respiro, alito, soffio vitale.

Il gesto-suono di Malina-Antigone (la quale è ora definita da Guerrieri «assorta, ispirata, fantomatica»)⁴⁵ è semplice sul piano compositivo, a forte «impronta geometrica»,⁴⁶ pur tuttavia denso di significati, ispirato a un «simbolismo incantatorio». ⁴⁷ Malina trasforma la polvere in respiro, il respiro in parola, una parola concreta come la terra e che si rivolge contro il potere con un grido sordo, sofferto ma vigoroso:

Taking the dust with which Antigone buries her brother and turning it into the breath with which I speak [...] This is the sound I make, the inbreath, when I try to turn the dust into the word [here Malina brayed like a donkey]. Put the dust into my mouth so I can perhaps speak truth to power - this may be putting it large [...].⁴⁸

⁴³ Vv. 4-9: *Sophocles' Antigone adapted by Bertolt Brecht, translated into English by Judith Malina*, cit., p. 16. L'incipit del brano recitato da Malina-Antigone, che non sentiamo nel copione radiofonico, recita invece: «My sister Ismene, my twin».

⁴⁴ Gli elementi parodici, nello spettacolo, sono molteplici, dando conto di un'estetica linvinghiana capace di attingere alle origini del teatro, quando la distinzione tra comico e tragico non si era ancora codificata nei generi drammatici.

⁴⁵ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 257.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Judith Malina (1996) in Cindy Rosenthal, *Living the Contradiction: the Living Theatre's revision of "Sophocles' Antigone" through Brecht and Artaud*, Ph. D. dissertation, Advisor: Richard Schechner, New York University 1997, p. 97.

Il gesto-suono si realizza in due “periodi”, completandosi nella distanza: la prima parte si svolge durante il dialogo con la sorella, mentre la seconda quando Creonte chiede agli anziani di approvare l’editto con il quale s’impone di lasciare insepolto il traditore Polinice.⁴⁹ L’immagine è già nel testo sofocleo e nell’adattamento brechtiano:

LA GUARDIA. Piangeva; il suono acuto desolato di un uccello che vede il nido spoglio dei suoi piccoli. Così anche lei, quando vide il corpo scoperto, rompe in pianto e in maledizioni terribili contro gli autori del fatto. Subito porta con le sue mani altra polvere, e onora il morto con triplice offerta di libagioni, versate da una brocca di bronzo.⁵⁰
LA GUARDIA. ... E poi ci appare lei, in piedi, che piange con acuta voce, come un uccello si lamenta al veder vuoto il nido, senza i piccoli. Così lei geme scorgendo il cadavere scoperto, e lo ricopre d’altra polvere spargendola tre volte dalla brocca di ferro, e seppellendo il morto.⁵¹

Antigone è al contempo Niobe⁵² e Filomela, figure tragiche della mitologia greca: la prima (come già in Sofocle, nell’antistrophe del quarto episodio, ai vv. 823-833) versa dagli occhi lacrime eterne, trasformata in pietra da cui scaturisce una fonte perenne, per il dolore dei giovani figli uccisi e lasciati insepolti; la seconda, «castrata e castrante»,⁵³ trasformata dagli dei in uccello (un usignolo) assieme alla sorella Procne (una rondine), madri addolorate per le violenze e i lutti di cui sono vittime e carnefici. La figura di Antigone è dunque quella di una donna-uccello che emette grida lancinanti verso il cielo, quando trova il nido vuoto; di una donna-fonte di vita che nutre e abbevera i suoi cari usando il proprio corpo come sorgente di nutrimento, di acqua e di terra; di una donna-ancella che offre libagioni ai defunti e agli dei, sostenendo il morto con un cibo di polvere, lacrime e sangue, atto a varcare le soglie del mondo ultraterreno. Durante tale gesto simbolico di *sepolturno-nutritivo*, Antigone sembra compiere un rito arcaico di fertilità, riesumazione e resurrezione. Ella, come un altro uccello mitologico, l’araba fenice (o *Benu*, dal

⁴⁹ Cfr. Fernando Mastropasqua, *Guardare lo spettatore: l’incipit dell’Antigone del Living*, in Id., a cura di, *Maschera e rivoluzione. Visioni di un teatro di ricerca*, BFS, Pisa 1999, p. 118.

⁵⁰ Vv. 422-425, Sofocle, *Antigone*, in *Tragedie e frammenti di Sofocle*, traduzione e note a cura di Guido Paduano, vol. I, Utet, Torino 1982, p. 283.

⁵¹ Bertolt Brecht, *Antigone*, in Maria Grazia Ciani, a cura di, *Antigone. Variazioni sul mito (Sofocle, Anouilh, Brecht)*, Marsilio Padova 2000, p. 140. Per un confronto con la versione originale in tedesco, cfr. Valerio Magrelli, a cura di, *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*. Versione italiana di Giuseppina Lombardo Radice. Adattamento di Bertolt Brecht da Hölderlin, Einaudi, Torino 1996.

⁵² In Brecht è soprattutto Madre Courage a essere vista «come una Niobe che non riesce a proteggere i suoi figli dalla fatalità della guerra»: Id., *Scritti teatrali*, trad. it. di Emilio Castellani, Roberto Fertonani, Renata Martens, Einaudi, Torino 1962, p. 175.

⁵³ Cfr. Catherine Maxwell, *The Female Sublime from Milton to Swinburne: Bearing Blindness*, University Press, Manchester 2001, p. 22.

Libro dei morti dell'antico Egitto, l'uccello sacro simbolo dell'eternità della vita), in un *post fata resurgo*, compie il gesto di restituzione della vita attraverso il cibo-polvere e attraverso l'anelito-soffio, una emissione sonora gutturale. Le suggestioni evocate sono molteplici: l'alito divino, il greco *ànemos* (soffio, vento, da cui il latino *anima*), la creazione dell'uomo come *Nefesh*: «Dio, il Signore, formò l'uomo dalla polvere della terra, gli soffiò nelle narici l'alito vitale e l'uomo divenne un'anima vivente» (Genesi 2, 7).

La presenza scenico-sonora del gesto/respiro di Malina è preponderante in tutto lo spettacolo, dato che alla sua scarsa intensità dinamica corrisponde, invece, un'elevata incisività timbrica, basata sull'efficacia percettiva degli armonici più acuti: pare di udire un essere acquatico o di nuovo un volatile o un essere anfibio, che dalle profondità del mare, del cielo o di un fitto bosco parli un linguaggio segreto, fortemente evocativo.

Ovviamente, dato musicale e rumoristico, determinatezza o indeterminatezza del suono, estetiche utopiche e distopiche, si fondono per il Living in un *unicum*, i cui confini della percezione acustica non sono tracciabili.

Canto

L'intero corpo-Living in Antigone diviene suono, musica e rumore, in ultima istanza sintesi di stimoli vibratorii anche polifonici. Le modalità con le quali i versi vengono portati dagli attori creano una sorta di abnorme recitativo ritmico: l'interpretazione di Malina e di Beck, solo per fare un esempio, adotta spesso schemi melodici con frequenti impennate verso l'acuto e piccoli glissandi discendenti, giocando con i quarti di tono. Entrambi uniscono a questo fraseggio cantilenante picchi di falsetto gracchianti dalle intonazioni già definite artaudiane. In particolare la voce di Malina è spesso roca, grattata, come un crine d'arco applicato con pressione volutamente eccessiva alle corde di un violoncello, ad esempio durante i rimproveri alla sorella Ismene (minuto 13:15 e ss.). Mentre la nenia che spesso accompagna la retorica supponente e tracotante del tiranno Beck a volte ricorda, come nel «Discorso della corona», le intonazioni dei *leader* dei regimi totalitari, ascoltate – guarda caso – nelle registrazioni audio. Tale modalità declamatoria lo rende assimilabile ad un invasato, attraversato da voci altre, che raggiungono il parossismo dopo aver indossato la maschera di Bacco, allorquando egli indugia spesso su terrazzamenti sonori più acuti o gravi del suo medio registro, in una sorta di recitativo *blues*. Non sono assenti, inoltre, imitazioni fonetiche dei canti tibetani, come spiega Rufus Collins:

In *Antigone* molte parti sono prese da modelli orientali. Per esempio, c'è un disco tibetano edito dall'Unesco, e il suono della voce di Creonte, se la senti bene, è lo stesso tipo di suono. [...] non ci siamo spaventati di impiegare, da varie culture fondamentali, i loro

materiali sonori, non così come sono ma rielaborandoli... l'abbiamo fatto con successo nei *Mysteries*, e adesso in *Antigone*. Il lavoro di Julian Beck è sulla linea giapponese [...].⁵⁴

Il ribattuto della dizione sillabica lungo una singola altezza fissa è una componente ricorrente dell'atto creontiano. Al minuto 18:50, la breve salmodia che accompagna la processione trionfale del *basileus* e *strategos* Creonte si basa su un semplice modulo, ripetuto con strofica ricorsività, che alterna le seconde maggiori e il moto congiunto con la riposante, vuota arcaicità evocativa della quinta giusta; e, come è già stato notato, i micromelismi in questione ricordano la preghiera *spiritual* o gli antecedenti storici del *gospel*.⁵⁵ Dalla suggestione non sono escluse sonorità microtonali d'ascendenza orientale, come se dei piccoli *râga* si infiltrassero episodicamente nel canto. I pedali insistiti e la propensione di bordone per la nota lunga tenuta evidenziano la caratteristica comunitaria della compagnia, che è evidenziata anche dalla dionisiaca, lisergica connessione delle cantabilità tribali. Sul piano ideologico, verrebbe qui da sottolineare come la «bella rivoluzione anarchica non violenta» si possa ingaggiare solo se si è insieme, *ensemble*, *coro*. E l'identità «corale» si plasma con il conforto catartico della musica istintiva e di immediata fruibilità (dunque replicabilità) mnemotecnica.

L'entrata in scena di Beck-Creonte è accompagnata dal *continuum* di impulsi isolati di Malina-Antigone sulle vocali aspirate Ah/Eh, un tappeto rarefatto analogo a quello che in un contesto orchestrale da «musica contemporanea» si otterrebbe con pizzicati aleatorii.⁵⁶ Creonte, talvolta, vi innesta una sorta di irregolare sincopato; talaltra, invece, l'intonazione delle due voci tende – più o meno asintoticamente – a coincidere. Non vi è dubbio che il Living voglia ottenere lo scarto con la recitazione tradizionale anche grazie al binario acustico-musicale, che permette e autorizza una coerenza formale basata sul gioco ritmico/sonoro (come avviene per l'elemento spaziale).

A dispetto di un articolato gioco dualistico tra Antigone e Creonte, l'omioritmia è più spesso appannaggio complementare delle dinamiche di gruppo: ciò contribuisce a dipingere i tebanici come un insieme sociale soggiogato dal conformismo e

⁵⁴ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 306.

⁵⁵ Cfr. Cesare Molinari, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre: un mito nel teatro occidentale*, De Donato, Bari 1977, cit., p. 196; e anche Franco Quadri, *Nota ad Antigone*, cit., p. 58: «I cori cercano una soluzione vocale ritualistica e sono risolti di volta in volta in una maniera *spiritual* (parodo), in una contaminazione tra lo *spiritual* e la preghiera orientale (primo stasimo) in un'aria modulata da Steve Ben Israel su un folk bulgaro con le parole sillabate nel secondo stasimo a ribadire l'effetto scenico della casa che crolla, e, più avanti, nella contaminazione del canto gregoriano».

⁵⁶ Cfr. Virgilio Bernardoni e Giorgio Pestelli, a cura di, *Suono, parola, scena. Studi e testi sulla musica italiana nel Novecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.

sottomesso al proprio tiranno, come afferma Malina nell'intervista che conclude lo spettacolo: «il popolo si prostra e cede davanti a Creonte: da quel momento in poi sarà troppo tardi»⁵⁷ («too late»)⁵⁸.

Peraltro, certe disposizioni nelle posture attoriali farebbero pensare ad una musica improntata all'antico Egitto o alla Grecia classica. Notoriamente però, non essendoci rimasto – delle abitudini musicali di queste civiltà – nessun elemento riconducibile a quello che oggi si potrebbe definire uno spartito vero e proprio, ci si può unicamente limitare a trarre qualche suggerimento analitico basato sul fatto che il Living indulga nella pentatonìa o nella eptatonìa.⁵⁹

Al minuto 22:30 inizia il «Monster Chorus» (il «Canto del Mostro»)⁶⁰, una primitiva concertazione salmodica affine al responsorio (contaminata peraltro da elementi rock e jazz modale), dove Creonte è l'officiante della celebrazione, mentre il coro risponde in un concerto di voci, tra cui ci aspettiamo da un momento all'altro di ascoltare anche quelle del pubblico, cui gli attori vanno incontro, in processione. Ma tale esito – come si è detto – non si realizza.

Malina (*note di regia*) – Il coro del mostro è troppo bello per essere detto,
deve essere cantato
con frasi ampie, ritmo forte e lento
bello, religioso, esaltato, estatico.
Il canto deve essere accompagnato da gesti ampi
delle braccia, a denotare ampiezza d'animo
Aspirazioni di gloria... a esaltare la bellezza
E l'utilità dell'uomo...⁶¹

Il canto si trasforma lentamente in litania, in pianto (25:50); e Antigone «al lamento del coro aggiunge le sue lacrime».⁶² L'autentico spirito di redenzione che caratterizza questo passaggio musicale è nondimeno attraversato anche da un'indiretta critica al fenomeno delle sette mistiche ed esoteriche⁶³ che tanto riscontro hanno avuto nelle società industrializzate d'Occidente, con gli Stati Uniti in prima linea, proprio tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta. Tra l'altro, i lunghi pedali

⁵⁷ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 270.

⁵⁸ L'espressione, *Leitmotiv* dello spettacolo, rappresenta una delle invenzioni del Living, tra le più rilevanti interpolazioni al testo brechtiano, che al minuto 34:48 del copione radiofonico diviene grido esacerbato, di gola.

⁵⁹ Cfr. Eleonora Rocconi, *Mousikè téchne. La musica nel mondo greco*, Università Cattolica, Milano 2004.

⁶⁰ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 260.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 262.

⁶³ Cfr. Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., pp. 88-89.

vocali, sfruttati dal Living per indurre una sorta di “ipnosi” e di *trance*, risentono sicuramente di un clima “apocalittico” che si respirava non solo nel rock, ma anche in altre esperienze sceniche (teatrali e cinematografiche) coeve o di poco distanti⁶⁴. Si pensi, ad esempio, alla canzone *The End* dei Doors, uscita nel 1967 (stessa data di Krefeld) e resa ancora più celebre, un decennio dopo la sua realizzazione, dal più importante “film sul Vietnam”, *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979). Come è noto, la canzone vanta, tra l’altro, riferimenti sia ginsberghiani sia edipico/sofoclei, motivo per cui il Living dovette tenerne senz’altro conto, se non consapevolmente, almeno a livello di riferimento inconscio.

I dialoghi del Living ricorrono spesso ad una logica dialettica tra sacerdote e fedeli; un rimando tra antecedente e conseguente, tra proposta individuale e (r)accogliamento corale dello *spell*, che non si esiterebbe, per determinate sezioni, a definire ininterrotto. In questa costante corale, si situano – come intervalli narrativi – gli interventi per suoni singoli ed isolati.

A 44:10 il Messaggero annuncia che Megareo è morto; di nuovo udiamo una tessitura sonora di lamentazione che ricorda la sirena iniziale, quindi a 45:07 il canto liturgico sfuma nella nenia del *nigun*⁶⁵ (45:30), cui segue il breve accenno salmodico del minuto 47:00, allorquando Beck-Creonte, ormai sconfitto, barcolla sulla scena innalzando la veste insanguinata del figlio Emone, suicida (in una sorta di esortazione alla riesumazione funeraria), ed il canto somiglia a un’invocazione *apache*, frammisto a inflessioni che ricordano i gutturalismi dei monaci tibetani. Lo scalpiccio e l’inginocchiamento progressivo, a seguire, hanno sicuramente una loro valenza timbrico-percussiva, seppur dimessa.

I momenti corali dello spettacolo possono ricordare spesso una specie di *organum* medioevale, nel quale la melodia (o, più propriamente, il suo accenno, la sua fugace esposizione) viene sovrapposta ad una seconda voce secondo principi polifonici rudimentali.⁶⁶ D’altro canto, ad un “teatro povero” come quello del Living corrisponde una musicalità povera, scarna, ma fortemente emozionale; un bagno nelle origini del suono, della voce, della gutturalità primigenia, come necessario presupposto per un’emancipazione dalle maglie restrittive della modernità e dall’avanzata incipiente del Capitale.

Zoomorfismo

Elemento precipuo dell’agire scenico livinghiano, lo zoomorfismo attoriale si esprime sul piano mimico come nel materiale fonico. Prima ancora che lo stridere acuto

⁶⁴ *Apocalypsis cum figuris* di Jerzy Grotowski è del 1969.

⁶⁵ Al canto ebraico di lamentazione corrisponde il rito della «seduta di Shiva».

⁶⁶ Cfr. Franco Alberto Gallo, *La polifonia nel Medioevo. Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. III, EdT, Torino 1991.

degli avvoltoi investa lo spazio sonoro, nella scena in cui Malina-Antigone sta piantonando il cadavere di Polinice per difenderlo dagli assalti delle bestie fameliche, la Guardia di Creonte si esprime come una muta di cani (o di lupi), ringhiando. Durante il Prologo, infatti, la finestra acustica sulla guerra si apre anche grazie al gigantesco e ferale ventriloquio messo in atto dalla compagnia: un'ammonitrice *musique concrète*.

Tale aspetto ha una forte rilevanza semantica nello spettacolo. Il suo ruolo indiretto è anche quello di evidenziare le contraddizioni di una presunta superiorità dell'uomo metropolitano, civilizzato, rispetto alla vitalistica impurità dell'istinto animale e primordiale. Il tema dei volatili, in particolare gli uccelli predatori pronti a nutrirsi dei cadaveri abbandonati, già preminente in Sofocle, acquista nelle immagini del Living una valenza tangibile, che è stata interpretata anche come una citazione artaudiana.⁶⁷ Il gesto *esemplare* di Antigone è descritto dalla Guardia come quello di un uccello desolato, che, trovando il nido vuoto, depredato dei piccoli, emette gemiti acuti. E ancora Tiresia, nel finale, definito «Malefico [...] dal becco d'uccello» (minuto 41:20), descrive a Creonte le sue visioni premonitrici in veste di uccelli che si aggrediscono con gli artigli dilaniandosi a sangue, simbolo della città malata in cui i braceri sono contaminati dai brandelli di carne che gli sparvieri e i cani hanno strappato al cadavere di Polinice.

Proprio la partitura attoriale del cieco indovino (interpretato da Shari/Reznikov), capace di preannunciare il futuro di rovina per Creonte e per la città, è composta dai tratti sinuosi e zigzaganti dell'attore-danzatore balinese,⁶⁸ che evocano il ricordo di un drago, quale bestia serpentiforme dalla lingua bi/tri-forcuta, che nella Grecia antica rappresentava la saggezza, parlando spesso per bocca degli oracoli e che – guarda caso – è all'origine dei miti di fondazione di Tebe. Il paragone figurativo è altresì confortato dai versi nei quali Creonte rivolge a Tiresia l'appellativo di «furfante dalla doppia lingua», cui l'indovino risponde: «sarebbe peggio dalla lingua mezza».⁶⁹ Durante l'aggressione a un Creonte ormai stramazzato al suolo, per l'aspetto dell'indovino che guida l'agglomerato umano formato dai tebani in sommossa è stato ipotizzato un riferimento all'immagine di Vishnu e al suo veicolo: la «Vishnu-Machine»⁷⁰ che non è ben chiaro se si riferisca al carro di Krishna,

⁶⁷ Riferita all'uccello rapace che figura in *Les Cenci* di Antonin Artaud. In proposito cfr. Cindy Rosenthal, *Living the Contradiction...*, cit., p. 87.

⁶⁸ Cfr. la documentazione iconografica di Ferruccio Marotti, *Trance e dramma a Bali: per un teatro della crudeltà*, CESP, Torino 1976.

⁶⁹ Il verso di Creonte – nella versione inglese – è stato tagliato, perciò la battuta di Tiresia (vv. 1007-1008) recita: «Half-tongued were worse, but I'll give my double answer. It is: none», mantenendo in ogni caso intatto il riferimento alla lingua biforcuta che caratterizza l'immagine del drago-serpente dalla duplice valenza morale.

⁷⁰ AA. VV., *Les voies de la création théâtrale. Grotowski, Barba, Living Theatre, Open Theatre*, a cura di Jean Jacquot, CNRS, Paris 1985, pp. 241-242.

Avatar di Vishnu, che nella mitologia (*Mahābhārata*) è il carro da combattimento,⁷¹ o più probabilmente all'ibrida figura dell'uomo-uccello/serpente Garuda.⁷²

La figura di Creonte, naturalmente, è quella che maggiormente si presta a tale gioco di rimandi al mondo animale e mitologico. Le “macchine del Potere” cui il tiranno di Beck dà vita prendono certamente spunto da fonti iconografiche a matrice zoomorfica. La natura oscenamente perversa del potere creontiano – non esente da influssi dostoevskijani (il Grande Inquisitore dei *Fratelli Karamàzov*) o goyani (*Saturno che divora i suoi figli*) – è espressa e sinteticamente raggiunta nella concrezione corporeo-figurativa della «Bosch-Machine». Essa si pone, di fatto, come metafora di una distorta entomologia antropomorfa. Tale artificio scenico, che trae spunto dalle iconologiche stravaganze del *Trittico del Giardino delle delizie* del pittore fiammingo Hieronymus Bosch, si configura come un esoscheletro icneumonico di corpi umani, che traduce in termini non solo mimico-gestuali, ma anche sonori, le atmosfere del dipinto⁷³. E ancora Beck-Creonte è portato in trionfo dagli Anziani, sottoforma di leoni dalle reminiscenze dantesche, come «un grande uccellaccio grifagno-divinità egizia»,⁷⁴ che ricorda l'immagine imponente del faraone Chefren; o ancora un Creonte-Cerberò, che altrove è stato definito «una figura a più teste, dragone dalle numerose membra»:⁷⁵ un assetto che, più volte, nel corso della rappresentazione, crollerà per poi ricompattarsi in altra forma, simbolo satanico del Potere dalle qualità metamorfiche.

Poco prima che la «Danza di Bacco» inizi il suo ritmo serrato e ripetitivo, s'individa una primitiva poliritmia composta nuovamente da indistinte sonorità del regno animale; così che la ricezione auscultiva avverte una sensazione come di un auto-

⁷¹ In questo caso, dunque, potrebbe essere un riferimento, per analogia, alla battaglia di Kurukshetra, la lotta tra l'Io e il Sé, descritta nella *Bhagavad Gita*.

⁷² Cfr. Massimo Izzi, a cura di, *Dizionario dei mostri*, L'Airone, Roma 1997, p. 41.

⁷³ Non è fuori luogo ipotizzare che anche questo riferimento a Hieronymus Bosch e alla “tentazione del potere”, rappresentata attraverso una sorta di macchina infernale, scaturisca come suggestione dalla lettura del *Teatro e il suo doppio* di Artaud, in particolare i pensieri datati maggio 1933 e raccolti sotto il titolo *Il teatro e la crudeltà*. Già nella versione grotowskiana del *Caino* di Lord Byron, risalente al 1960, compaiono degli oggetti, ideati dagli scenografi Lidia Minticz e Jerzy Skarzynski, che ricordano l'empireo demoniaco del quattrocentesco *Trittico del Giardino delle delizie* di Bosch, con il particolare dell'uovo-mostro, simbolo dell'isolamento religioso. Significativo, e forse non casuale, il fatto che entrambi gli spettacoli, *Antigone* e *Caino*, trattino della violazione di una “legge divina”. Tra l'altro, come si è già avuto modo di evidenziare, l'*Antigone* del Living presenta «singolari e del tutto casuali analogie esteriori con *Il Principe costante* grotowskiano [...]: oltre al discorso sul sadismo del potere, la severa seppur ironica conduzione dell'evento scenico, la violenta visionarietà, gli spezzoni di canto improntati a una certa liturgia e, persino, taluni dettagli come i rituali di castrazione o la ricorrente simbologia degli uccelli»: Franco Perrelli, *The Living Theatre*, «*Antigone*», in Roberto Alonge, Franco Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Utet, Torino 2012, p. 386.

⁷⁴ Franco Quadri, *La protesta del Living nel segno di Antonin Artaud*, «Sipario», 252, aprile 1967, p. 32.

⁷⁵ Pierre Biner, *Il Living Theatre*, cit., p. 155.

matismo, dovuta alla ripetizione della medesima altezza, unita ossimoricamente alla gutturalità umanoide e ferina che gli attori si preoccupano di evidenziare. Le successive emissioni vocali sono solcate da una sorta di *tremolo vibrato*; minimi glissandi, quindi, determinano una sorta di litania collettiva che, in breve tempo, viene a esaurirsi. Essa lascia il posto ad un fruscio come di insetti, un tappeto sonoro che dà modo alla salmodia individuale di ergersi nuovamente a punto di riferimento del rito; la salmodia diventa, dopo pochi attimi, un duetto dalla “condotta delle parti” irregolare e intrecciata.

Ictus

La ricezione dello spettacolo attraverso il solo orecchio, «organo iperestetico»,⁷⁶ fa sì che si colgano anche gli scricchiolii delle tavole del palcoscenico e il battere dei piedi, per lo più scalzi, su di esse, facendone risaltare il potenziale membranofonico. L'attore è qui anche riproduttore fonografico di stimoli macchinici, brutali, alla stregua della violenza dell'uomo sul prossimo, come nel canto sul nemico, che impatta in stile *pausa metrica* proprio sul punto centrale dello spettacolo: «Anyone who uses violence against his enemy will turn and use violence against his own people»,⁷⁷ anticipato dal canto salmodiato degli Anziani: «He [Man] has become his own monster».⁷⁸ I gesti coreografici degli attori seguono questo ritmo oscillante della partitura ritmica, usando il palcoscenico come fosse un tamburo, sul quale il piede risuona pesantemente, sfruttandone l'elasticità, in una danza dalle reminiscenze arcaiche e primitive, ancor prima che greche. Anche il palco, dunque, unico elemento scenico estraneo al corpo, è inglobato nel corpo stesso, diventando un gigantesco strumento a percussione pronto per l'uso.

Uno strumento di cui gli attori abusano durante la lunga scena-cornice della Danza di Bacco (dal minuto 35:40 in poi), ma che usano costantemente, per tutta la durata dello spettacolo. Il Living cerca di dirimere la matassa delle sovrastrutture, lasciata in eredità dal peso del Novecento e preferisce agire con stimoli elementari, subliminali, anti-intellettualistici, in un felice azzeramento, con un processo radicale di sottrazione che, in realtà, rivela una raffinata riflessione sull'esistente. I passi pesanti che Beck-Creonte compie fanno risuonare di nuovo il palcoscenico-tamburo tribale, accordandosi timbricamente con la danza bacchica.

La lunga sequenza coreica è contraddistinta da un semplice ritmo moderato di 4/4. Lo schiocco della lingua, inoltre, dà l'illusione analogica di un *temple block*, o

⁷⁶ H. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. Ettore Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1997, p. 322.

⁷⁷ VV. 33-36: *Sophocles' Antigone adapted by Bertolt Brecht, translated into English by Judith Malina*, cit., p. 32.

⁷⁸ V. 310: Ivi, p. 26.

comunque di uno strumento percussivo fatto di legno: ma potrebbe altresì trattarsi di una metaforizzazione acustica del satiro o del centauro, animali mitologici per metà umani e per metà caprini/equini, dalla forte dentatura e dagli zoccoli rumorosi, simboli primari della *mania* dionisiaca.⁷⁹

Il copione radiofonica di Guerrieri sottolinea questo passaggio sonoro dello schiocco ritmico che accompagna la danza, di cui è autore Gene Gordon:

Come attore, è uno specialista del ritmo del respiro e della cadenza corporea. Egli è il più preverbale di tutti. Adopera il suo corpo come uno strumento di respiri e di suoni, cercando il legame con una incognita armonia che gli appare nella fissità ieratica di certi esercizi yogici. Come quando ci descrive la concordia dei respiri nella scena della levitazione in *Frankenstein*.⁸⁰

Il ritmo è sorretto da un accento tetico ottenuto dagli attori schiaffeggiando le mani sulle proprie gambe e sulle natiche; nel frattempo, un *drone* collettivo nel registro grave colloca parzialmente “in oriente” la suggestione immaginativo-sonora del brano, con inserti coreici «vagamente *shake*»⁸¹. Le consuete salmodie *blues-folk* solistiche dei vari “declamatori” completano il quadro, dando la tipica impressione di una mescolanza culturale. Nella parte centrale della coreografia, il drone nel registro grave si interrompe e lascia spazio affinché gli attori possano *toccare* il registro acuto con suoni prolungati; eppure, dopo un ulteriore momento di accentuata ritmicità, che dà modo a Malina-Antigone di conquistare la “ribalta” scenico-sonora, il *drone* ricomincia: ma l’eroina si prodiga immediatamente in una cesura drastica, che lascia nuovamente spazio alla pulsazione nuda e scarna dello schiocco della lingua. Nel frattempo, sospiri e ansimi colorano il rituale della necessaria *allure* orgiastica. In generale, gli attori della compagnia (ma soprattutto i suoi due fondatori) si aiutano con procedimenti percussivi: oltre al rumore secco della lingua, può essere lo schiocco delle dita o, come già rilevato, la ripetizione ritmica di determinate formule vocali. Il gesto sonoro diventa così il fido compagno del corpo nel processo di contaminazione psicoacustica.

Dall’altro lato, la partitura mimico-gestuale che nella resa audio emerge in trasparenza si fa senz’altro portavoce della lezione delle grandi danzatrici, una per tutte Martha Graham, che influenza in particolare lo stile di Malina e di Jenny Hecht (Ismene):

⁷⁹ Su questo tema, mi permetto di rimandare al mio contributo più esteso: Eva Marinai, *Il comico nel teatro delle origini*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2003, in particolare alle pp. 56-92.

⁸⁰ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., p. 294.

⁸¹ Franco Quadri, *Nota ad Antigone*, cit., p. 56.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

Volevo trovar qualcosa che non derivasse dal *Modellbuch* e dalle sue immagini. E ricordo che io e Jenny Hecht siamo salite sul palcoscenico dell' Akademie der Kunst e abbiamo cominciato a fare Ismene e Antigone, a muoverci l'una attorno all'altra, a toccarci in un modo completamente nuovo, che non aveva niente a che fare con un'interpretazione realistica. Stavamo rompendo la forma recitativa e aprendola a quella della danza, nonostante non stessimo danzando in realtà, e non applicassimo ai nostri movimenti nessuna posizione della danza. Si trattava di esprimere esattamente coi nostri corpi quello che era il sottotesto delle parole, in ogni momento: ciò che Alexander Moissi otteneva con la voce. Perché la pura restituzione del testo si traduce in un'azione convenzionale, ma quella del sottotesto impone di esplorare altre direzioni: di attraversare la gioia, il tremore, la paura, la rabbia, la resistenza, la forza psichica, la sconfitta, l'orrore... tutto quello che è sempre presente sotto le parole, il sottotesto, ed è il corpo che deve rappresentarlo. E questo è esattamente quello che stavamo facendo, Jenny Hecht ed io.⁸²

Le attrici attingono ai fondamenti della danza per costruire l'insieme delle forze contrastanti che agiscono all'interno del rapporto tra le due sorelle, le quali entrano in scena abbracciate usando una prossemica affatto distante dall'estetica iconografica e coreografica *contraction-release* di Martha Graham.⁸³ L'obiettivo è senz'altro quello di dar voce al sottotesto, attraverso un procedimento simile a quello fonoespressivo di Moissi.

Nondimeno, certe movenze di Beck e di molti altri attori del Living (specialmente gli Anziani di Tebe e i guerrieri che fanno da "puntello" al Potere creontiano) trovano rispondenza nelle pose assunte, per esempio, in alcune declinazioni della danza di Śiva,⁸⁴ oppure, ricollegandosi a sublimi forme di danza, ricordano – in certe sue articolazioni vertenti sulla trasmissione di un senso di pesantezza del corpo – persino alcuni stereotipi esteriori della *Haka* (i cui colpi sul palco, nella versione radiofonica, si odono distintamente, in modo reboante, a partire dal minuto 20:40) e delle cerimonie della tradizione balinese, dove grande importanza sia gestuale sia sonora riveste il contatto del piede con la superficie di appoggio che produce il colpo, l'*ictus*, inferto alla madre terra e alle divinità ctonie evocate dalla metrica anapestica, già portato alle estreme conseguenze con *The Brig* (1963).

Morendo

Tale *performance* coreica e canora, fisicamente molto impegnativa, si estende quasi sino ai frangenti conclusivi dello spettacolo, allorché gli attori-danzatori, responsa-

⁸² Judith Malina in Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre...*, cit., p. 146.

⁸³ Sulla Graham cfr. almeno Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.

⁸⁴ Probabilmente appresa da Merce Cunningham, facente parte della compagnia di danza di Martha Graham, a propria volta allieva della danzatrice americana Ruth St. Denis, la quale introduce le danze mimiche indiane nel mondo occidentale.

bili della pulsazione ritmica, finiscono col ridursi di numero nell'arco di poco tempo (quasi una lontanissima eco della *Sinfonia degli addii* haydniana) e il suono della danza si fonde con la sirena umana da allarme antiaereo che avvia l'inizio di *Antigone*. Lo spettacolo sembra presentare, dunque, una struttura musicale ad anello, che finisce per chiudersi in corrispondenza dello stesso punto nel quale aveva trovato principio. D'altro canto, tale graduale *morendo* non ha il tempo di estinguersi naturalmente, poiché è un grido acuto («Stop the dancing!»), che ha il compito di suggellare il primo illusorio finale del lungo rito. Da qui in avanti – e siamo alla fase finale – la commistione timbrica tra la sirena umana, il canto, la litania, il *nigun* ebraico, vengono a creare una specie di trasfigurato e indeterminato coro chiesastico, una preghiera-monito collettiva, un epitaffio di forza evocativa radicale.

Eppure, l'ultimo effetto acustico che si leva in scena, e che anche l'ascoltatore radiofonico sente (in quanto incluso a ragione nel montaggio sonoro, dalla regia di Guerrieri), è senz'altro il fragoroso applauso del pubblico (da 49:35), che traduce – nella visione del Living – l'aggressione degli spettatori-argivi sugli attori-tebani, i quali, sotto questo fuoco nemico, arretrano angosciati. A questo punto, dunque, lo spettatore/uditore è pervaso da un nuovo rumore assordante, autoprodotta, che contrasta significativamente con il silenzio tensivo degli attori e il loro urlo muto. Quello che è atto/ritmo catartico per eccellenza, il battito delle mani all'unisono (lungo, lento, cadenzato, scrosciante o prolungato), diviene invece strumento di attivazione del processo di straniamento, che – nella sua forza dirompente di corpo sonoro collettivo – provoca nel pubblico lo stesso panico che si legge sui volti degli attori verso cui esso è indirizzato. Nondimeno, l'interpretazione del finale da parte di Guerrieri ha alcune sfumature singolari:

(Scalpiccio dei vecchi, che va scomparendo)

Voce – E avanzano gli attori dal fondo verso la platea, seguendo come sonnambuli Creonte verso una nuova avventura.

(Applausi)

E durante l'applauso è come se gli attori si risvegliassero, prendessero finalmente coscienza dell'errore; ma insieme – troppo tardi! – sono investiti dalla visione terrificante della catastrofe che li attende e fuggono verso il fondo, schiacciandosi contro le pareti della scena, il terrore impresso nei volti.⁸⁵

⁸⁵ Gerardo Guerrieri, a cura di, *Incontro col Living Theatre...*, cit., pp. 268-269.

Il corpo sonoro del Living Theatre per Antigone

In questo *Teatro Vivente*, Dioniso, «il dio del linciaggio riuscito»,⁸⁶ vive nella follia dell'attore che ripropone in termini antichi, e però nuovi, attraverso il canto e la danza, la violenza primordiale dell'uomo sull'uomo.

Nello specifico radiofonico dello spettacolo, è con un involontario cortocircuito generato da un pubblico *altro* – specchio del pubblico “vero” che, in questo caso, ascolta da casa –, divenuto fatalmente e inconsapevolmente portatore di ferina violenza, che il Living suggella il proprio rito. Un rito che, qui e ora, continua a coinvolgere e sconvolgere, anche attraverso il recupero di sonorità antiche e primordiali, accompagnate da un'inesausta creatività.

⁸⁶ René Girard, *La violenza e il sacro*, trad. it. di Ottavio Fatica, Eva Czerkl, Adelphi, Milano 1980, p. 190.

La scrittura è un duello

Dialoghetto del vespro

*Licia Lanera e Riccardo Spagnulo**

Licia e Riccardo. Non ha importanza assegnare le battute e stabilire chi dice cosa. L'importante è il senso.

- Inizia tu.
- *Sospiro.*
- L'ultima volta è toccato a me.
- Non è la prima volta che lo facciamo.
- Ma ogni volta prende un significato nuovo. Vai.
- *Lungo respiro.*
- Scrivere o parlare del nostro lavoro, o meglio, del nostro modo di fare teatro, di come comincia, di quando finisce, non è una cosa semplice.
- È difficile, ma non è impossibile.
- Provaci tu.
- Ci provo. (*Silenzio*). Il fatto è che viviamo il teatro come un magma che ribolle nelle vene e che, quando trova un'urgenza, tracima nel mondo delle cose. Ogni spettacolo che viene fuori è come un prelievo di sangue.
- Bella immagine.
- Grazie. Quando ci capita di rivedere i video dei nostri vecchi spettacoli, o foto stesse, ci sembra di sfogliare un album di famiglia. Ritroviamo in ogni parola, gesto, sentimento, musica, quello che noi eravamo a quel tempo.
- A volte è divertente.
- A volte patetico, ma rivedendo alcune scene mettiamo a fuoco avvenimenti della nostra vita privata avvenuti in quegli anni, le paure legate a quel pezzo di vita, riusciamo perfettamente a misurare il grado di felicità di quel periodo lì.
- È un'operazione pericolosa ricordare.
- Lo so. Possiamo accogliere questo invito per osservare dietro di noi la strada che abbiamo percorso senza guardare.
- Ho un po' di paura.
- Chiudi gli occhi.

*Gli autori sono i componenti e fondatori della compagnia teatrale Fibre Parallele di Bari. Il brano è da considerare parte della serie sulla drammaturgia contemporanea. Si ringrazia Vincenza Di Vita per aver curato i rapporti con la compagnia.

- Vedo... Ci sono due vite. La nostra e quella del mondo intorno. Il mondo si muove veloce e inafferrabile. Noi siamo in uno spazio circolare, vuoto. Abbiamo delle sciabole in mano. Cominciamo a duellare. Le sciabole disegnano nell'aria lettere e forme. Segni. La nostra lotta solleva la polvere. C'è un bellissimo pulviscolo intorno a noi, trafitto dai raggi del sole (o dei sagomatori di Vincent?). Tutti si fermano e ci guardano. Ecco il teatro.

- Che cosa vuoi dire?

- Che scrivere uno spettacolo, per come abbiamo imparato a farlo noi sul campo, non è soltanto scriverne la drammaturgia e poi metterla in scena. Ma crearlo dialetticamente, attraverso il dialogo, contaminando idee e discorsi, prima con il pensiero, in un gioco di riferimenti e rimandi personali, e poi cercare di contagiare tutti quelli che ci lavorano e quelli che lo vedranno, attraverso la poesia dei corpi e della carne. È un'autorialità condivisa in cui si fondono due vite. Un duello vero e proprio, all'ultimo sangue.

- È così?

- E così.

- Però mi manca una cosa.

- Cosa?

- Il sangue.

- Basta con questo sangue.

- Non è per il sangue in sé per sé. Ma per il fatto che ogni teatrante dovrebbe affrontare lo spettacolo che sta mettendo in scena come l'ultimo della sua vita, come, appunto, un duello all'ultimo sangue. Deve essere mosso da una forza sotterranea e vitalissima, altrimenti il duello è finto, concordato, e il teatro non c'è, non è vivo perché è morto.

- Prova a chiudere gli occhi ancora.

- D'accordo. Le sciabole! Brillano nella luce, ma nessun colpo va a segno. Eccolo il primo! Uno dei due accusa il colpo. L'altro risponde centrando il costato dell'avversario. Liquido rosso colora la terra.

- Eccolo, il prelievo.

- Il mondo intorno è paralizzato, l'attenzione è al massimo. I due contendenti, allo stremo delle forze, si guardano negli occhi. Uno dei due fa un cenno all'altro. Depongono le armi. Si stringono la mano. Intorno si applaude. Fine.

- Quei due siamo noi. E se non c'è niente di unico e personale che rimane sul campo di battaglia...

- Il mondo intorno continua a essere distratto.

- E noi vorremmo che, ogni tanto, il mondo si fermasse a guardare i duelli perché insieme a questo aspetto privato si interseca quello della vita intorno a noi, quindi l'aspetto che chiamiamo politico. Non ci interessa il teatro che si autoalimenta in

un circolo chiuso. Se il teatro non guarda alla vita, alla società, non ha, a nostro parere, senso di esistere, è tremendamente noioso. Muore, esattamente come sopra.

- Abbiamo bisogno di vita.

- Di vita e di teatro.

- Secondo te, di che cosa avevamo bisogno quando abbiamo creato *Mangiarmi l'anima e poi sputala*?

- Avevamo bisogno di rompere una gabbia. Eravamo più giovani di ora. Confusi, molto confusi, ma quello che avevamo capito era che la frase di Vsevolod Mejerchol'd: "Bisogna far pagare la gente per il teatro che vogliono, ma devi pagare di tasca tua per il teatro che vuoi" era spietatamente vera. Non ammessi nelle scuole di teatro, un apprendistato in compagnie locali dove abbiamo imparato a fare il lavoro sporco dell'attore, domestichezza pressoché nulla degli strumenti autoriali. Premesse disastrose. Eppure, alla base, c'era fortissimo il bisogno di creare, di mettere in vita qualcosa in cui riconoscersi. Ci colpì, in libreria, il romanzo di Giovanna Furio, *Mangiarmi l'anima e poi sputala*. Letta la quarta di copertina, capimmo che quella era la nostra storia (una bigotta un po' matta che si innamora perdutamente di Gesù Cristo) e che non poteva avere altro titolo che quello della Furio. Ci presentammo alle selezioni locali del Premio Scenario con in mano poco più di una suggestione (una musica dance e un montaggio video) e provammo a raccontare quello che avevamo intenzione di fare. Insuperatamente superammo la selezione: l'obiettivo era montare quindici minuti da portare alla selezione successiva, questa volta senza sconti. Sperimentammo i primi duelli, molto feroci, ma le nostre armi erano spuntate e nessuno di noi si fece male davvero. Fummo più volte sul punto di mandare tutto in fumo, in un transfert crudele tra vita e teatro che già allora non lasciava scampo. Avevamo bisogno di un arbitro e così chiedemmo aiuto a una amica e collega (Maria Elena Germinario), che più che assistenza alla regia, faceva assistenza sociale, nel vero senso della parola: tra i duellanti, allora, non c'erano filtri, né regole, men che meno cavalleria. In poco tempo, emersero i risultati e mostrammo il nostro embrionale lavoro alla giuria di Scenario. Qualche giorno dopo, la telefonata: non avete superato la selezione, non avete esperienza, non avete lavorato con nessuno di importante, questo spettacolo, siamo certi, non lo finirete mai. Una amara delusione. Probabilmente molte esperienze autoriali finiscono al primo rifiuto, non la nostra, perché qualche giorno dopo arrivò la telefonata di Daniele Timpano che ci offriva un debutto a Roma nel suo festival di teatro indipendente. Decidemmo di investire i soldi raccolti con il regalo della laurea (ci siamo laureati in Lettere più o meno nello stesso periodo) nell'unico oggetto scenico dello spettacolo (una enorme croce alta tre metri) e chiudemmo la scrittura (di scena) dello spettacolo in un mese.

Quello che capimmo con *Mangiarmi l'anima e poi sputala*, oltre all'amore per il teatro d'attore e per la scrittura scenica, fu che avevamo estremo bisogno di calare

le storie che mettevamo in scena in un contesto a noi vicino. Piegammo il romanzo della Furio, di per sé molto metropolitano, a un'ambientazione tutta pugliese, provinciale e leggermente retrò, dove la cadenza dialettale della protagonista scriveva una musicalità eternamente sospesa tra innovazione e tradizione.

Toccammo temi che ci siamo portati dietro costantemente nella produzione successiva, come lo scaturire della violenza e il confine tra reale e surreale.

- In quello spettacolo sono entrate molte cose per caso: le registrazioni di Radio Maria, che hanno orientato la drammaturgia, furono fatte in un pomeriggio, alcune improvvisazioni diventate partitura senza troppe modifiche e molte frasi che erano rubate ai passanti nei dintorni della sala prove o alle persone che vedevamo ogni giorno, come i nostri genitori.

- *2(due)*, invece, l'abbiamo costruito diversamente.

- Dopo *Mangiami l'anima e poi sputala*, abbiamo debuttato in tutta fretta con *2(due)*. È nato tutto da un concorso EXTRA, dove siamo arrivati prima in semifinale e poi in finale. Questi traguardi esigevano lo spettacolo compiuto. Così con pochissime prove, un po' d'ingegno sulla scenografia, abbiamo debuttato a Forlì a ottobre del 2009. *2(due)* è uno di quei lavori in cui più la dimensione privata si fonde con la cronaca: una storia che ha riguardato un momento della vita privata, una storia scritta anni prima come sfogo per esorcizzare i fantasmi, nelle mani di Riccardo diventa drammaturgia. Questo è l'unico testo della nostra compagnia che è nato prima di andare in sala a provare. È la storia di una giovane donna che, delusa dal suo compagno che la preferisce a un uomo, dopo un periodo di sofferenza e frustrazione, lo ammazza. Quaranta minuti di spettacolo che raccontano per una breve parte la delusione d'amore della donna e poi i dettagli di un efferato omicidio avvenuto in cucina, con forchettoni e coltelli che diventano terribili armi.

Era il periodo in cui cominciavano a prendere piede sempre più le trasmissioni sugli omicidi, in cui questo gusto pornografico del voler sapere tutto sull'assassinio stava cominciando a diventare frequentissimo. Il plastico del delitto di Cogne da Vespa, esaltava lo spettatore voyeur e lo affamava sempre più. Infatti, poco dopo sarebbero arrivate tutte quelle trasmissioni come *Quarto Grado*, *Amore Criminale*, il delitto di Avetrana, ecc.

Questo voyeurismo spropositato, questo gusto per lo splatter delle casalinghe italiane, questa pornografia dell'orrore a buon mercato, ci ha ispirato per portare a teatro un testo che racconta un dolore, ma che è altamente pornografico nel suo non risparmiare nulla. Licia in questo spettacolo, con una recitazione algida e distaccata, filtrata da un microfono con riverbero, da suoni distorti fatti al computer, insieme diventa presentatrice, carnefice e vittima di un evento. Allo stesso tempo, questa storia è un po' anche la sua storia, la storia di un amore adolescenziale finito male. E ogni sera per lei è catarsi. Per questo lavoro voglio anche dire due cose sul nostro artigianato, non solo nella scrittura e nella recitazione, ma anche negli allestimenti.

- La storia della vasca anche qui la devi dire? Ne hai già raccontate troppe su *2(due)* e la nostra vita privata!

- Dai!... Allora. Volevamo a tutti i costi una vasca da bagno, di quelle antiche con i piedi in ferro, stile retrò insomma, tutta bianca, in cui la protagonista si sarebbe dovuta immergere nella scena finale; e un grande specchio sospeso in aria, anche questo bianco che permettesse allo spettatore di vedere ciò che avveniva dentro la vasca. Non avevamo un euro. Come fare? Iniziamo a battere i peggiori rigattieri della provincia di Bari. Troviamo da un ferrovicchio scarti di vecchie vasche da bagno grigie: ce la danno per 20 euro insieme a vecchi piedi di letti antichi tutti arrugginiti. Carichiamo tutto in macchina e raggiungiamo un fabbro in campagna, gli chiediamo di aiutarci. Per 80 euro fa un accrocchio con i piedi dei letti per far reggere la vasca. Verniciamo tutto con la bomboletta spray bianca e voilà, una vasca retrò meravigliosa! Mancava lo specchio. Una vecchia rigattiera, Tenerella, che ha un sacco di immondizia dentro casa, ci propone, mentre cucina un disgustoso ragù di pecora, un'anta di armadio antico con specchio incorporato. È mezza rotta, tarlata e marrone, ma costa solo 20 euro. La prendiamo: stucco e vernice bianca. Un altro meraviglioso elemento scenografico. Tutti ci hanno fatto i complimenti in questi anni per l'elaborata e raffinata scenografia. Se sapessero... Insomma, siamo sempre stati abituati ad arrangiarci.

- Diciamo che raramente abbiamo avuto il privilegio di avere delle produzioni, quindi o così o così.

- Poi è giunto il momento di aprire i boccaporti e di giocare con gli altri. Con *Furie de Sanghe* abbiamo fatto scelte radicali che hanno ripagato gli sforzi. Che interesse poteva suscitare uno spettacolo in un dialetto crudo, sincopato e incomprensibile come quello barese, una roba che non si afferra bene neanche a Napoli? Come avremmo fatto a portare in giro, con i nostri pochi mezzi, uno spettacolo con quattro attori, un tecnico e una scenografia che pesava quasi un quintale? Le risposte le abbiamo trovate durante la costruzione. È stato un percorso lungo durato quasi un anno. In quel caso è stato un duello in cui la posta in gioco era fare un passo in avanti. Abbiamo affilato le sciabole, ognuno ha scelto la sua preferita. Così l'attenzione per la drammaturgia è ricaduta su Riccardo, mentre la responsabile della regia è stata Licia.

- Volevamo parlare della nostra città per come la vediamo noi. Abbiamo usato il dialetto barese proprio per questo. Abbiamo calcato la mano, ovviamente: gli abitanti di Bari non sono tutti brutti, sporchi e cattivi come i personaggi della storia. Bari, negli ultimi venti anni, ha cambiato lentamente il suo volto. Quella che non è cambiata è la violenza strisciante che sta dietro i rapporti di forza. È un ceto mercantile, quello barese, che fa valere con prepotenza la propria forza economica piccola piccola ed è refrattario ai cambiamenti. Noi abbiamo parlato di sottoproletariato, degli ultimi, di quelli che hanno un vocabolario di massi-

mo cinquanta parole tra sostantivi e verbi, che è reale e presente, ma, in realtà, ci interessava fare un discorso identitario su questo angolo di Sud.

- Un dialetto sporco come quello barese, incomprensibile e fatto di parole tronche da dare a intendere, è stato trasformato in una partitura musicale, grazie anche agli studi sulla diplofonia di Demetrio Stratos che sono stati la soundtrack liquida e sottomarina per descrivere il sottobosco di una città di mare. Abbiamo posto molto l'accento sulla gestualità, che ha ampliato la potenza delle parole: in questo modo ci siamo fatti capire da Torino a Roma, da Milano a Parigi o Berlino, dove lo spettacolo è stato presentato nel corso dei suoi cinque anni di vita.

- La drammaturgia è andata di pari passo alla scrittura di scena, il monologo che chiude lo spettacolo dando un senso di speranza è stato completato un giorno prima della prova generale, come ci accade spesso. Quella lì era la nostra speranza, la voglia di rimanere e cambiare noi e la nostra città. Il rapporto con gli attori, poi, è stato fondamentale per costruire i personaggi e le parole che pronunciano sono state scritte apposta per loro, o magari sono state captate durante le improvvisazioni e poi rimesse in ordine discorsivo, diventando, infine, testo per la scena.

- Non hai parlato di Ugo! Come puoi dimenticarlo! Ugo è il nostro capitano. Ancora vivo dal 2009 (debutto dello spettacolo), gode di ottima salute in un acquario a casa della mamma di Riccardo.

- Ugo, indiscusso protagonista dello spettacolo, simbolo fallico e del maloverme, cioè la fissazione, fissazione del vecchio di violentare la nuora. Ugo ha attraversato le Alpi e viaggiato con noi, fino in Macedonia (per questo viaggio ha dovuto fare perfino la carta d'identità), ha superato il caldo del furgone per raggiungere Parigi, e un freddo tremendo per arrivare in Belgio, si è goduto Berlino e moltissime città italiane. Ha sfidato gli animalisti che ci hanno denunciato, dimostrando di essere nel suo pieno vigore e di fare l'attore per vocazione e non per denaro!

- E poi?

- E poi, il 2011 è stato l'anno di due spettacoli dalla genesi ed esiti molto diversi: *Have I None* e *Duramadre*. *Have I None* è l'unico nostro spettacolo in cui il testo non è scritto da noi. *Have I None*, di Edward Bond appunto, nasce da una commissione, la rassegna Trend – Nuove Frontiere della scena Britannica. Ma anche in questo spettacolo non abbiamo messo da parte la nostra esuberante vena autorale. Il testo è rimasto fedele a quello di Bond, ma la messa in scena, fortemente segnata da uno straordinario piano luci di Vincent Longuemare fatto solo di stufe alogene, uno spazio in miniatura con mini cucina e mini tavolo e sedie, ma soprattutto l'utilizzo di un italiano che ha un forte accento del sud e il ruolo del protagonista maschile interpretato da Licia, in un lavoro di semplice maquillage, lo hanno reso uno spettacolo che rispecchia profondamente la nostra identità. Anche lì non abbiamo resistito alla tentazione di fare nostra una storia, all'apparenza lontana dalle nostre corde, attraverso il pensiero dietro la messa in scena.

- Qualche mese dopo debutta *Duramadre*. Spettacolo controverso e faticoso, che ha segnato profondamente il nostro percorso. Avevamo in mente uno spettacolo grande: tanti attori, grandi scene; volevamo una famiglia teatrale con cui condividere il nostro percorso, ma non eravamo pronti, né con la testa, né con le risorse. E poi quelle due parti che compongono la nostra scrittura, quella emotiva e quella politica, vissero uno sbilanciamento a favore di quella emotiva e si sa, quando giochi troppo con le tue paure, le tue debolezze, i tuoi fantasmi, rischi di farti molto male.
- Niente come quel lavoro parlava di noi, della nostra deflagrazione, di un periodo di grande tristezza, di mutismo perenne, di ferite profonde. Furono mesi complicati e lo spettacolo venne complicato. Una madre, la madre di tutte le madri, tiene a sé i suoi quattro figli e non li fa uscire di casa. Lei cuce i vestiti per il loro funerale, ma alla fine sarà lei a morire e i figli rimarranno soli e pronti per uscire a scoprire il mondo.
- Fu proprio la drammaturgia a funzionare poco in questo lavoro, la regia e la drammaturgia a tratti sembravano non dialogare, proprio come noi, non riuscivamo a dialogare.
- Qualcosa di buono c'era. Senza dubbio. Pensare a una ambientazione fuori dal tempo, anzi, prima del tempo e fuori dalla realtà, ci ha costretto a coniare per la figura della Madre un linguaggio nuovo e arcaico al tempo stesso. Non volevamo usare il dialetto, perché fa parte del nostro presente, e allora abbiamo unito italiano, dialetto e latino per creare una lingua altra, ispirandoci inconsapevolmente a Testori. Questa nuova lingua, una lingua inventata, disegnava spazio e movimenti, creava volumetria attraverso il suo ritmo a volte incalzante, a volte lamentoso.
- Adesso penso a quanto è stata necessaria quella tappa del nostro lavoro per capire dove stavamo andando, che cosa volevamo, per difenderci dal teatro stesso, che a volte non lascia scampo, a essere un po' meno dionisiaci e un po' più apollinei. Il duello lì era diventato feroce e le ferite stavano facendo male. E il mondo intorno se ne accorgeva. Tutto quel dolore ci stava portando, senza che lo sapessimo, verso il nostro spettacolo più riuscito, completo e articolato: *Lo splendore dei supplizi*.
- *Lo splendore dei supplizi* è uno spettacolo felice.
- Lo eravamo noi, calmi, felici.
- *Lo splendore dei supplizi* parte da una cosa minuscola, una crisi di coppia (cosa che avevamo superato innumerevoli volte), per arrivare a parlare della fine dell'ideologia nella società dell'oggi. Volevamo lavorare su alcune miniature, su piccole storie di piccoli personaggi. Abbiamo cercato quali fossero i prototipi di una società che perde i pezzi, che involge nella sua evoluzione. Quindi dopo la coppia, appunto specchio della nostra involuzione, abbiamo scelto il giocatore di slot machine, una badante dell'est e un vecchio razzista, e il vegano simbolo di una sinistra imborghesita. Queste quattro figure, incastrate nella riflessione foucaultiana del supplizio pubblico, cioè delle esecuzioni pubbliche viste come teatro, come spettacolo del dolore, ci hanno portato a scrivere quattro storie di supplizi privati che per l'occa-

sione, grazie al teatro, vengono resi pubblici. È il nostro spettacolo più divertente, ma è quello che ha l'epilogo più tragico. Non c'è speranza. Finisce con la morte di un personaggio e altri due che esultano. Il pubblico ride per la grottesca esecuzione, proprio come oggi ride di fronte alla propria distruzione.

- La scrittura è stata discontinua. Lavorando su un periodo così lungo, con in mezzo la tournée e gli altri impegni, era impossibile provare e scrivere ogni giorno. Ma è stato come se la mente e il cuore avessero lavorato in background anche quando eravamo occupati a fare altro e ogni dettaglio che saltava fuori dalla realtà e che abbiamo inserito nello spettacolo, era una tessera del mosaico che stavamo componendo. Alcune scene sono state scritte prima e poi verificate in sala, altre, come per esempio, "La Badante", è stata costruita in sala attraverso relazioni tra i due personaggi e gestualità e, poi, è stato sovrapposto il testo. "Il Vegano" è stato buttato giù in una notte. "La Coppia" ha richiesto un lavoro di verifica prolungato e puntiglioso. Più in generale, la difficoltà ne *Lo Splendore dei supplizi* è stata iniziare, partire, capire che spettacolo avremmo fatto, quale era la relazione tra scena e platea e mondo-là-fuori, quale era il discorso unitario da fare, cosa che rischiava di essere spazzata via dalla scelta della struttura a episodi.

- Gli episodi, in realtà, ci hanno dato la possibilità di utilizzare i diversi registri e linguaggi che abbiamo esplorato nelle creazioni precedenti. Ritorna il dialetto, ritorna la fisicità corporea, ritorna il dionisiaco nel finale in cui seviziamo il vegano per contrappasso: facendogli ingollare carne e salumi. Ritorna la trasformazione a cui non abbiamo mai rinunciato: ci scambiamo i ruoli, invecchiamo, ci scambiamo il genere sessuale, ribaltiamo il meccanismo scenico che abbiamo creato, da vittime diventiamo carnefici. Questo concetto di mutazione è legato al fatto che vogliamo generare cambiamento. Non avrebbe senso rimanere nelle nostre posizioni, ma rischiare ogni volta di mettere in una posizione di scomodità, di disequilibrio, noi e lo spettatore, è l'unico modo per poter cercare una mutazione. Abbiamo scelto un teatro fatto di storie e personaggi proprio per questo. Non siamo integralisti, puristi del teatro mimetico, ma ci sembra la condizione ideale per poter esprimere una grande varietà di significati e segni. Le regole vanno infrante, ma con grandezza. È una questione di tempi.

- Sono d'accordo e *Lo splendore dei supplizi* è uno degli spettacoli più belli che abbiamo fatto proprio perché abbiamo avuto il coraggio di prenderci il tempo, tanto tempo. Per buttare giù e ricostruire, per ascoltarci e ascoltare.

- Sai, dovresti abbassare la guardia ogni tanto.

- Perché?

- Perché ti dà bellezza.

- In che senso?

- Nel senso che quando sei in duello, se non scopri un po' di te stesso, nessuno saprà davvero chi sei.

- L'abbiamo fatto.

- Cosa?
- Abbiamo guardato indietro.
- E quello che abbiamo visto...
- ... è che...
- Il duello non è ancora finito.
- Per oggi può bastare. Per oggi.
- Vorrei concentrarmi sui dolci di Natale ora. Siamo al 20 novembre e non ho fatto ancora nulla.
- È vero, i dolci di Natale sono importanti. Fanno parte della vita, esattamente come il teatro.

Cantare l'azione

Il lavoro dell'Open Program del Workcenter da Allen Ginsberg a

The Hidden Sayings

Intervista di Maia Giacobbe Borelli a Mario Biagini

Com'è cambiato, nel corso della tua trentennale esperienza teatrale, il tuo fare teatro?

Beh, è necessariamente diverso, anche se non penso di aver cambiato direzione, voglio dire, non mi pare che i miei desideri siano cambiati, in fondo ho le stesse tentazioni di quando avevo sedici anni. Però è evidente che il mondo è cambiato. E sono cambiati i miei colleghi, i teatri, gli spettatori, le università, i conflitti, i limiti e le possibilità. E ho cinquant'anni.

Negli ultimi quattro o cinque anni abbiamo sviluppato con l'Open Program, soprattutto nelle grandi città, una nuova attitudine, rivolta al mondo del teatro non professionale. Ci siamo resi conto che esiste un forte bisogno, a dispetto della situazione generale, di avere uno spazio protetto dove potersi incontrare senza interessi materiali e immediati. Non con l'intenzione di creare uno spettacolo, un'opera, un prodotto, ma semplicemente per avere uno spazio e un tempo a propria disposizione. Perché il tempo degli esseri umani che forse molti anni fa era occupato dalle necessità, dalle stagioni e dal ritmo del lavoro, mentre oggi è occupato dal circolo vizioso di fare i soldi e riposarsi, spendendo i soldi, per poi ricominciare a fare altri soldi da spendere. Uscire da questo circolo è secondo me oggi un nuovo, fortissimo bisogno. Questo bisogno, sebbene sia di natura non artistica ma politica e esistenziale, può incarnarsi organicamente in una pratica d'arte.

Parli forse di teatro di comunità? Cercate delle comunità con cui dialogare attraverso il vostro lavoro?

Sì. Lavoriamo su due livelli, da una parte con comunità già esistenti, non di ambito teatrale ma che posseggono competenze artistiche, spesso però non riconosciute come tali. Per esempio stiamo lavorando con una comunità religiosa di una chiesa afroamericana del Bronx, dove soprattutto ci relazioniamo con alcune signore anziane che fanno parte del coro della chiesa. Abbiamo iniziato a prendere contatto con loro un paio di anni fa e piano piano questa relazione si è sviluppata in modo molto organico: ci hanno invitato a presentare il nostro lavoro nella loro chiesa, poi

addirittura all'interno delle funzioni domenicali. In seguito queste persone hanno cominciato a frequentare le nostre attività. Siamo di fronte a uno scambio reale, perché c'è un territorio comune che non è basato su un credo o su un'appartenenza confessionale. Queste signore sono perfettamente coscienti che qualcuno di noi è hindu, qualcuno è musulmano, qualcuno agnostico, qualcuno ateo, però a livello della competenza legata al canto o alla danza c'è un campo d'incontro che è fertile e nutre tutte e due le comunità, la nostra e la loro. E grazie a questo campo in comune esiste la possibilità di incontrarsi anche sul livello dell'intenzione, sul livello di ciò che desideriamo fare della nostra vita. Questo è uno dei nostri approcci: creare un contatto con comunità già esistenti, che sono, di solito, comunità abbastanza riservate. Ci vuole molto tempo per aprire una porta, creare una relazione e costruire una fiducia reciproca. Questo tipo di lavoro non può seguire i tempi del mercato teatrale. Ci vuole pazienza, tempo, e un'attitudine – diciamo – all'antica: non “organizzare un workshop” ma fissare un appuntamento per cenare assieme e poi, durante la cena o subito dopo, vedere se qualcosa può succedere, senza alcuna aspettativa.

L'altro aspetto del lavoro che facciamo è quello di gettare i semi di piccole comunità: per esempio a New York da un paio d'anni abbiamo creato un piccolo gruppo che chiamiamo appunto Seed Group, che lavora con noi quando siamo negli Stati Uniti e che continua a lavorare anche in nostra assenza. Ci vediamo regolarmente, e alcuni di loro vanno e vengono tra gli Stati Uniti e l'Europa per partecipare al lavoro con l'Open Program.

Questo gruppo è formato da persone appartenenti a mondi diversi: ci sono attori ma anche ingegneri, contabili, psicoterapeuti... Mondi diversi che si incontrano con il pretesto di quello che facciamo noi, il lavoro sui canti, con tutto ciò che ne consegue: un certo modo di stare assieme, di abitare un luogo, di passare un tempo.

Abbiamo trovato una chiesa nell'Upper West Side di NY che ci ospita, un luogo che ha una lunga storia come centro di attività politica, sociale e interreligiosa. Quando siamo a NY, ogni settimana facciamo una o due sessioni di una sorta di coro aperto a tutti, un coro partecipativo molto diverso da un coro tradizionale, cui partecipa un gran numero di persone. L'ingresso è gratuito, le porte sono aperte, chiunque può entrare e si potrebbe dire che sia un successo. Non come si intende oggi, non è un successo commerciale dato che non ne ricaviamo soldi, e l'entrata è gratuita. Ma viene tanta gente, di tutte le età, di molte etnie, senza una comune confessione religiosa – è un coro laico. Ognuno proviene da un ambito diverso, ma qualcosa accomuna tutti – tendono a tornare, a portare i loro amici.

Da anni lavoriamo anche in nightclub, bar, centri occupati... Per esempio abbiamo cominciato a sviluppare una collaborazione molto fertile con Macao a Milano: a primavera vi abbiamo portato l'Open Program, poi c'è stato il Focused Research

Team in Art as Vehicle diretto da Thomas Richards, e a ottobre l'Open Program vi ha presentato diversi spettacoli, durante una residenza di un paio di settimane. Non si tratta di trovare spazi in cui mostrare il nostro lavoro, ma di trovare persone che abitano dei luoghi e che cercano di renderli luoghi di servizio, utili. Concordo con te: al giorno d'oggi si tende a spendere tanti soldi per costruire, creare o ristrutturare contenitori, spazi per la "cultura", ma sempre più frequentemente si tende a tralasciare la cosa più importante, gli abitanti potenziali di questi luoghi e le loro vite. Il valore del nostro lavoro in teatro oggi sta nel fatto che se ciò che facciamo arriva a un'alta qualità artigianale, allora il lavoro stesso diventa un buon pretesto per un incontro. Incontriamo persone anziane che sanno fare cose che non sappiamo fare, troviamo gente giovane che non sa fare niente ma che vorrebbe imparare a far qualcosa o che si domanda che cosa fare della propria vita, al di là della ricerca di una improbabile carriera. E tutto questo in un'atmosfera di tensione, violenza, sterilità, paura del domani ormai radicate in tutto l'Occidente. Per i giovani questa paura crea una situazione di stress per cui ciò che uno desidera e amerebbe fare viene tralasciato, messo da parte. Questo è terribile. Se possiamo aiutare a far capire a una persona che quello che desidera, quello che la tenta, ha importanza, non solo per lui o per lei ma anche per un'altra persona o altre due persone o per un piccolo gruppo, allora quello che facciamo, secondo me, ha senso.

Puoi parlarmi meglio di quale sia il culto seguito nella chiesa afroamericana del Bronx dove intervenite?

Si tratta, stranamente, di una chiesa cattolica al cui interno ci sono una comunità ispanica, una afroamericana, una nigeriana, una garifuna (gente di origine africana proveniente dall'America centrale, con una propria liturgia). Una chiesa interessante: ho chiesto se a NY ne esistano altre di questo tipo e mi hanno detto che è l'unica. Abbiamo creato una relazione soprattutto con il coro afroamericano. Durante la loro liturgia vedi il vecchio prete, che sembra irlandese, vestito con i paramenti della Chiesa cattolica, seguire l'ossatura della liturgia ufficiale, ma le persone intorno a lui rispondono in modo molto vivo e molto diverso da quello di una funzione cattolica in Europa: applaudono, cantano, ballano, approvano, disapprovano, battono le mani, partecipano vivamente. Non solo: la chiesa è in un quartiere piuttosto pericoloso, ma una volta entrati ci si trova in uno spazio sicuro, si sente la protezione da parte della comunità che si riunisce.

Abbiamo iniziato un contatto anche con una comunità di persone senza tetto che si ritrova due volte la settimana per mangiare in una chiesa presbiteriana nell'Upper East Side. Questo appuntamento diventa per loro anche un momento per discutere della loro condizione, o di politica e di cultura. Anche lì è come se fosse scoccata una scintilla. Vedremo come si svilupperà questo contatto negli incontri di gennaio e febbraio 2015.

Come comincia il vostro dialogo con queste comunità?

Tutto inizia semplicemente attraverso il contatto con una persona che ci conosce e che ci invita a far visita alla sua comunità, dove noi portiamo le nostre canzoni, per esempio facciamo uno spettacolo, oppure andiamo alle prove del loro coro, oppure una domenica mattina ci invitano a cantare con loro nella cerimonia. La cosa straordinaria di queste persone non è solo la loro competenza artistica, che è alta perché fin da bambini imparano a cantare e danzare. Anche la loro competenza culturale – nel senso vero della parola, cioè una competenza nell’interazione sociale – è di livello molto alto. Arrivi e ti senti accolto, sei benvenuto, da qualsiasi parte tu provenga.

Puoi spiegare qualcosa dei canti con cui lavori?

Attualmente l’Open Program lavora con canti del sud degli Stati Uniti, canti dunque della tradizione degli schiavi d’America, sia i più antichi che quelli posteriori all’emancipazione, influenzati dal blues o da altre forme d’arte. La cosa stupefacente della cultura afroamericana è la capacità di produrre artefatti culturali che influenzano fortemente la società intorno, ma al contempo anche la capacità di riappropriarsi di elementi elaborati dalla cultura bianca e trasformarli. Per esempio, è quasi incredibile che parte del repertorio di grandi cantanti afroamericani degli anni Quaranta o Cinquanta venga dai Black Minstrels, cioè da commedianti bianchi che si tingevano la faccia di nero facendo finta di essere di origine africana. Erano dei bianchi spesso con una connotazione politica di opposizione alla classe bianca dominante, ma nondimeno razzisti. I musicisti afroamericani si sono riappropriati di questi elementi con una spregiudicatezza ricca e fertile, che ha fatto sì che la loro cultura abbia potuto continuare a resistere e a restare vitale.

I canti afroamericani sono un patrimonio comune di tradizione della comunità o possono essere attribuiti ad autori specifici, che li hanno codificati e registrati?

Abbiamo utilizzato registrazioni molto vecchie, raramente con i nomi dei cantanti. A volte i canti circolavano su fogli stampati con una notazione di base, che non era il vero e proprio canto, e su quei fogli erano indicati alcuni autori. Oggi nella maggior parte delle chiese afroamericane questi canti non si cantano più. Spesso cantano *rhythm and blues*, anche questo in maniera molto competente. C’è stato un passaggio, probabilmente anche con la nascita del blues come forma di intrattenimento, in un feedback continuo tra cultura bianca e nera, e a un certo punto musicisti di varie origini etniche hanno cominciato a lavorare assieme. Ci sono passaggi bellissimi della biografia di Wynton Marsalis dove racconta del suo lavoro con jazzisti bianchi, del *loop* continuo tra la musica dei bianchi e dei neri.

Quali sono state le città di questi incontri etno-musicali?

I canti che cantiamo noi vengono soprattutto da South Carolina, Georgia, Sea Islands (sulla costa della Georgia), Alabama... Poi con le emigrazioni dei lavoratori che andavano a lavorare nell'industria del nord, i canti sono andati a nord verso Chicago, per passare a New York ed entrare nella cultura popolare.

Le registrazioni vengono dalle grandi città, lì dove era presente l'industria discografica?

Soltanto in certi casi queste registrazioni hanno dato origine a fenomeni di mercato, come per Muddy Waters, ma è successo raramente, penso. Non ne so molto, e non parlato con pretese di precisione scientifica o storica, non ho studiato etnomusicologia. Ho incontrato questi canti riconoscendo in quelli del sud degli Stati Uniti nuclei ritmici, melodici, vibratorii, molto simili a quelli dei canti yoruba o haitiani con cui abbiamo lavorato per anni con Grotowski e Thomas Richards. Al Workcenter abbiamo portato avanti per quasi trent'anni un lavoro approfondito sui canti dell'Africa e della sua diaspora, trovando attraverso di loro luoghi, in e tra noi, che ci rivelano come individui al di là di barriere e confini, con bisogni e possibilità sorprendentemente simili. Il nostro lavoro con i canti è stato un viaggio in territori che l'umanità ha probabilmente esplorato sin dai suoi inizi – territori che contengono risorse nascoste, familiari eppure sconosciute.

Il fenomeno straordinario negli Stati Uniti è che, nonostante le proibizioni e le condizioni disumane cui gli schiavi erano soggetti, questi nuclei antichi dei canti si sono mantenuti vivi, anche se non nelle lingue originali, dato che gli schiavi non potevano professare la loro religione. E siccome era loro proibito imparare a leggere e scrivere, dovevano citare le scritture a memoria, utilizzando l'inglese. Era una cultura orale che le registrazioni di vari musicologi hanno contribuito a cristallizzare. Il lavoro che facciamo noi è un tentativo di tornare all'indietro e vedere come possiamo cominciare a utilizzare dei testi citandoli e inserendoli in queste strutture melodiche e ritmiche.

È stato possibile evidenziare concordanze tra i Vangeli, per esempio quello di Tommaso, e certi testi delle canzoni afroamericane? Ci sono argomenti comuni?

Ci sono temi che ricorrono e soprattutto c'è la stessa molteplicità dei significati. I canti degli schiavi, oltre a essere religiosi, avevano una forte componente sociale, legata alla sopravvivenza quotidiana, alla necessità di ribellione, alle storie di coloro che riuscivano a scappare e a liberarsi. Ci sono nei canti stratificazioni di senso, come in quelli haitiani dove si parla di *Guinée*, la casa a cui tornare, l'Africa, certo, ma forse allo stesso tempo il luogo d'origine non solo in senso geografico o etnico.

Anche nei canti in cui si parla d'acqua, questa è intesa sia in senso letterale che come metafora di una sete spirituale...

Da una parte si chiede “dammi da bere, perché sto lavorando nei campi, e ho sete”. Ma si parla anche di un'altra sete, di un'altra acqua, senza la quale la vita è impossibile. L'acqua a volte è intesa in senso negativo, per esempio dove si parla di camminare nell'acqua, perché i canti raccontavano delle vie di fuga dal sud al nord, le cosiddette *underground railways*. A Savannah, in Georgia, c'è una chiesa del 1787, la First African Baptist Church, una delle prime chiese costruite dagli schiavi per se stessi, dove c'era l'entrata di un tunnel pieno d'acqua, dentro cui gli schiavi camminavano accucciati, per arrivare fino al fiume, per poi nuotare evitando i cani e scappare verso la libertà.

Il lavoro che stai presentando accosta alcuni canti afroamericani alle parole dei vangeli apocrifi, perché?

È un lavoro nuovo e ancora in fase di sviluppo. Prima abbiamo portato in giro molto a lungo altri tre spettacoli, su cui lavoriamo ancora. Questi tre spettacoli sono completamente diversi da questo nuovo lavoro, perché sono principalmente basati sulla poesia di Allen Ginsberg. Ma recentemente ho sentito il bisogno di creare una struttura di natura diversa, che potesse servire per contattare altre persone, altri mondi, in altro modo. Una struttura in cui altri possono partecipare direttamente: lavoriamo per un periodo di una settimana con un gruppo di una decina di persone e le inseriamo in questo nuovo lavoro, che è ancora in fase di sviluppo e non è affatto finito: continuerà a cambiare. Lavoriamo anche in case private, o in spazi assolutamente non teatrali, e adattiamo quello che facciamo ai luoghi in cui ci troviamo.

Allora questo lavoro è stato creato anche pensando ai gruppi incontrati a New York di cui mi hai appena parlato? Possiamo definirlo più americano che italiano, con canti più conosciuti là che qua?

In realtà non sono canti molto conosciuti, le comunità afroamericane sembrano riconoscere, più che le canzoni, quello che stiamo facendo, in una sorta di immediato contatto con le nostre intenzioni. Per certi studiosi bianchi americani quello che noi facciamo è un'operazione di appropriazione di materiali culturali appartenenti ad altri, e alcuni di loro non vorrebbero toccare questi argomenti legati al periodo del modo di produzione schiavista – si portano dietro ancora un peso, un senso di colpa. Ma la cultura viva funziona così, è un seguito di appropriazione di materiali altrui, digestione e rimessa in circolo di quello che hai rielaborato. Un debito e credito continuo che continuamente si rigenera e ti rigenera. Diceva Rabelais che il cosmo va avanti solo perché ci sono creditori e debitori. Panurge fa un “elogio dei debiti” molto bello nel *Terzo libro*...

Ci sono state quindi delle critiche al tuo lavoro, delle perplessità da parte degli studiosi americani?

Raramente, e più che altro legate all'idea di valutare ciò che sia politicamente corretto, un'attitudine che mi pare in fondo legata all'idea che cambiare il linguaggio sia cambiare la realtà. Ma cambiare il linguaggio è una cosa, cambiare il proprio comportamento un'altra. Ci si può concentrare sulle parole, o sul proprio modo di agire, su come ci si avvicina a certi materiali, in maniera rispettosa, facendo uno sforzo per penetrarne i vari aspetti.

Come reagisce il pubblico italiano?

Per ora abbiamo presentato *The Hidden Sayings* poche volte in Italia: a Roma, a Milano, a Pontedera. Funziona molto bene, e il fatto che sia in inglese non è un problema per la fruizione da parte di un osservatore italiano, dato che si tratta soprattutto di danze e canzoni. Ci sono molte persone che ci ringraziano e che ci chiedono di costruire con noi una relazione. Con canti della stessa tradizione facciamo anche delle sessioni di canto aperte a tutti, a cui partecipano molte persone. Questa forma su cui stiamo investigando adesso è la forma del *coro aperto* cui ho accennato prima, con un gruppo molto esperto e allenato che fa da nucleo centrale, e che articola lo spazio e le relazioni tra le persone in modo da evitare una sorta di magma informe. Si tratta di pensare a questa forma partecipativa come a una nuova forma d'arte, di incontro, per scoprire quali sono le leggi che lo regolano.

In cosa consiste per te il fare dell'attore? Qual è il rapporto che esiste tra pensiero, intenzione, impulso e azione nella creazione di una scrittura scenica?

Il lavoro che facciamo sembra basato esclusivamente sul canto, ma in realtà è basato sull'azione, su cosa voglia dire fare qualcosa "intenzionalmente". Lavorando con l'attore si scoprono due cose: che si può fare solo una cosa alla volta e che abbiamo, entro certi limiti, la scelta di cosa fare. C'è una parte attiva, cosciente e c'è poi tutto il resto, ciò che è inconscio – microdettagli, impulsi, il materiale su cui in effetti si lavora, indirettamente. Ci vuole però un'iniziativa intenzionale, e una struttura. Che cosa strutturare? Principalmente i punti di contatto con i propri partner, reali o immaginari. Non lavoriamo sulla voce direttamente, con esercizi vocali o respiratori, con scale o altro, lavoriamo sul fare. Cantare, camminare, parlare sono di per sé astrazioni, non esistono nella realtà senza determinate circostanze che le rendono *azioni* – cioè in fondo sempre relazioni e contatti.

C'è in questo lavoro una struttura narrativa? Che testi hai utilizzato?

Non c'è una struttura propriamente narrativa, tuttavia esiste una linea legata ai testi citati, di cui ci domandiamo il significato. Il tema principale dei testi che usiamo in questo periodo è la vita come itinerario verso la morte, e li utilizziamo insieme ai canti in cui la morte è presente come agonia, come riposo o come liberazione. Sono quasi tutti testi tratti dal Vangelo di Tommaso.

Perché proprio dal Vangelo di Tommaso?

È un testo che non smette mai di porci nuove domande. Cominciammo a lavorarci con Grotowski nel 1986. È una delle più antiche raccolte di *logia*, detti di Gesù. L'aspetto narrativo, molto presente nei vangeli canonici, qui è limitatissimo: è forse una delle prime stesure scritte della memoria di ciò che è successo in quella parte del mondo e che ha lasciato un segno. È già una traduzione: il Vangelo di Tommaso come lo conosciamo nella sua interezza è in copto, a parte alcuni frammenti sopravvissuti in greco. Il copto è quasi sicuramente una traduzione dal greco, e questa dall'originale in aramaico, che non esiste più.

Che farete nei prossimi mesi?

Faremo alcuni interventi a Pontedera per continuare a sviluppare una relazione con le persone che ci interessano, un gruppo numeroso.

Faremo anche interventi a Parigi, a Montreuil, e a Karlsruhe allo ZKM. Io andrò per una settimana a Abu Dhabi per un incontro alla sezione locale della New York University. Poi dall'11 dicembre, dopo una serie di presentazioni, sia in teatro che nel nostro posto di lavoro, dei lavori di entrambi i gruppi del Workcenter, l'Open Program e il Focused Research Team in Art as Vehicle, presenteremo con Carla Pollastrelli il primo volume delle opere di Jerzy Grotowski. Sono testi dal 1954 al 1964, i testi dell'attivismo politico e i primi testi teatrali. Sono testi affascinanti scritti da un Grotowski giovane; è sorprendente quanti temi siano già presenti in lui a quell'età e come fosse già in grado a ventun anni di mobilitare tante persone: aveva creato un'organizzazione politica che aveva ventimila membri, poi riassorbita dal governo polacco alla fine del disgelo di Gomulka. Già da ragazzo voleva "fare una differenza", fare la rivoluzione. Si è reso conto velocemente che in quel campo tutte le possibilità si erano presto esaurite e ha trovato nel teatro uno spazio in cui agire anche a livello politico. Quando gli si chiedeva del valore politico del suo teatro, Grotowski diceva sempre che è impossibile in teatro determinare cosa lo sia e cosa no, la nostra azione ha sempre un valore politico, e mi sembra che avesse perfettamente ragione.

A partire da gennaio, poi, parte del gruppo sarà con me a NY, per continuare il lavoro con il Seed Group, con il coro aperto e con le diverse comunità, e parte resterà a Pontedera, a provare gli spettacoli già esistenti e due lavori nuovi, di cui ancora non voglio parlare.

Roma, 6 settembre 2014

L'intervista di Maia Giacobbe Borelli a Mario Biagini è disponibile in forma ridotta all'URL
<<http://www.alfabeta2.it/2015/01/11/teatro-societa-civile-dellopen-program-workcenter/>> del settimanale online «Alfadomenica».

Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni

Giulia Randone

Chi ha l'occasione di ascoltare le riflessioni di Ludwik Flaszen – nella lingua d'origine, il polacco, o nelle lingue acquisite durante l'erranza, come il francese o l'italiano – rimane affascinato dal suo talento di narratore, abile a combinare la precisione storica con atmosfere fiabesche, la ricercatezza filologica con il gusto per la battuta di spirito. Una dote che affonda le radici in una pratica scrittoria affilata, ironica e relativamente poco conosciuta in Italia, inaugurata dall'esercizio giovanile della critica teatrale e maturata grazie alla collaborazione con Jerzy Grotowski, in qualità di consulente letterario del Teatr Laboratorium.

Negli ultimi anni, questo «anziano sempre attivo» (come ama definirsi) ha scelto di dedicarsi alla composizione di un anti-testamento: un'opera volutamente non definitiva, incompiuta, una «sintesi frammentaria», una «traccia visibile del dialogo fra me e Grotowski durante la sua vita, e anche dopo, e, ovviamente, un dialogo con me stesso».¹ Ad oggi, la raccolta dei suoi scritti, intitolata *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, ha conosciuto tre differenti versioni: una in lingua inglese (a cura di Paul Allain, Icarus Publishing Enterprise, Holstebro-Malta-Wrocław 2010), una in lingua italiana, curata da Franco Perrelli per Edizioni di Pagina (Bari 2013) sul modello dell'edizione inglese, ma con l'introduzione di alcuni adeguamenti e di tre brevi testi nella sezione conclusiva, e una, recentissima e accresciuta da ulteriori contributi, in lingua polacca (a cura di Monika Blige, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2014).

A differenza del lettore inglese, che nella maggioranza dei casi ha avuto accesso a testi del tutto inediti, il lettore italiano ritroverà nel libro alcuni scritti già pubblicati su volumi e riviste. Anche questi testi, tuttavia, sono stati sottoposti dal curatore, e dai suoi collaboratori Eva Marinai e Manlio Marinelli, a una nuova traduzione, approvata dall'autore e corredata di un accurato apparato di note che esplicita i riferimenti storico-culturali più distanti. Utile a inoltrarsi nelle pieghe della «continua psicomachia»² che animò la vita comune dei fondatori del Teatr 13 Rzędów è inoltre la premessa di Franco Perrelli, che arricchisce l'autoritratto di Flaszen con citazioni tratte da un libro dell'autore mai uscito in Italia (*Il chirografo*) e da conversazioni private.

¹ L. Flaszen, *Premessa dell'Autore*, in *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di F. Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari 2013, pp. 33-34.

² L. Flaszen, *Grotowski Ludens*, in *Op. cit.*, p. 251.

Gli scritti, eterogenei per origine e destinazione – programmi di sala, sinossi, interviste, trascrizioni di conferenze, saggi, recensioni, appunti di lavoro – sono qui ricomposti in cinque sezioni, che incorniciano i prodromi della rivoluzione teatrale avviata da Jerzy Grotowski in Polonia dopo il fallimento delle speranze di liberalizzazione legate al cosiddetto “disgelo” (1956) e la sua morte a Pontedera, alla fine del secolo.

La scrittura di *Flaschen* si è prodotta nel corso di una prassi decennale *en plein air*, a diretto contatto con un mondo di cui egli stesso era parte e di cui, alla maniera impressionista, restituisce il contrasto tra luci e ombre, il mutamento delle stagioni e lo scorrere del tempo. L’idea di raccoglierla in un *corpus* nasce dall’urgenza di riconsiderare le riflessioni e i giudizi sul lavoro del sodale, anche alla luce di una trasformazione avvenuta in prossimità della morte di Grotowski. Di fronte alle ceneri dell’amico, l’autore confessa infatti di non avere mai voluto ammettere che, nella fase conclusiva della vita e forse indipendentemente dalla volontà di entrambi, Grotowski fosse diventato anche per lui un maestro.³

Il riconoscimento suggella un percorso inverso – dalla fraternità di compagni in cerca della verità alla conquista senile di una condizione di allievo – che è la riprova dello sguardo sempre lucido di *Flaschen* sulla vicenda umana e artistica di cui fu protagonista, nonostante alcuni (forse inevitabili) ripiegamenti narcisistici.

Grotowski & Company può essere letto come un libro d’avventure o un diario di scena, un trattato poetico o la cronaca di un’indagine spirituale; è, soprattutto, un’autobiografia che ripercorre una ricerca solitaria ma dall’irraggiamento collettivo, costellata di esperimenti teatrali e parateatrali, letture mistiche e politiche, viaggi e diaspore. Un testo multiforme, che suggerisce percorsi utili a orientare gli studiosi di lunga data, ma soprattutto i più giovani, verso aspetti ancora inesplorati dell’avventura grotowskiana⁴ e che ha il pregio di fare luce sul contesto storico e culturale polacco da cui il lavoro di Jerzy Grotowski trasse origine.

In uno dei capitoli più densi della raccolta, l’autore ricorda che Grotowski «divenne un esule, un nomade, un vagabondo; tuttavia, sottolineando che, per essere creativi, occorre essere fedeli ai propri antenati e al proprio paese d’origine e ricordare che

³ L. Flaszen, *Dopo la fine*, in *ivi*, p. 344.

⁴ Tra i suggerimenti di ricerca più interessanti uno si rivolge a chi abbia una formazione nel campo della polonistica poiché invita a studiare l’influenza del cabaret e dello spettacolo popolare polacco sul percorso di ricerca artistica del Teatr Laboratorium (p. 234), un altro, invece, propone di analizzare l’insorgenza e la ricorrenza del termine “Apocalisse” nel lavoro di Grotowski. Una ricerca, quest’ultima, che andrebbe ampliata tenendo conto dei riferimenti di Grotowski al Kali Yuga e dell’esplicito richiamo a questo concetto da parte del gruppo dell’Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, al lavoro sull’opera di Allen Ginsberg.

si è “figli di qualcuno”». ⁵ Flaszen si riferisce qui direttamente a uno degli ultimi testi lasciati da Grotowski, ⁶ in cui la fase del lavoro denominata «teatro degli spettacoli» ⁷ viene descritta come un «processo di dialogo con i miei antenati [...] certamente io non sono in accordo con i miei antenati. Al tempo stesso, però, non posso negarli. Essi sono la mia base, sono la mia fonte. È una questione personale tra me e loro. [...] Ho parlato con Mickiewicz. Ma ho parlato con lui dei problemi di oggi». ⁸

Il dialogo intrattenuto da Grotowski con i propri antenati e con la storia è oggetto di un commento erudito e appassionante che percorre l'intero volume. Particolarmente illuminanti sono le pagine dedicate alla natura politica degli spettacoli del Teatr Laboratorium e al rapporto tra Grotowski e la tradizione romantica polacca, perché fanno chiarezza su aspetti difficili da cogliere per uno straniero e, di conseguenza, frequentemente travisati.

Grotowski definiva l'attitudine romantica «una risposta propria alla vita e alla storia», una risposta individuale, fondamentale e impossibile da dare a parole. ⁹ Il Romanticismo polacco pervade tutta la ricerca del Teatr Laboratorium e innerva ogni pagina del libro di Flaszen, il quale non si rifugia in frasi suggestive ma le convalida con esempi tratti da letture e dialoghi condivisi con Grotowski per tutta la vita e, soprattutto, con la testimonianza diretta del processo di creazione dei suoi spettacoli, da *Orfeo* (1960) ad *Apocalypsis cum figuris* (1968/1971/1973). L'immagine del Romanticismo polacco che il lettore italiano ricaverà dal libro potrà arricchire la sua comprensione del “teatro di Grotowski” e gli sarà utile per avvicinare altri artisti straordinari come Tadeusz Kantor e Witold Gombrowicz. Inoltre, convincerà anche i più scettici che il teatro di Grotowski è stato un teatro intimamente politico, anticomunista e antiprogressista, e che la ricerca di verità condotta attraverso il corpo nasceva dal bisogno immanente di allargare la propria isola di libertà, limitata esteriormente dal regime. ¹⁰ Grotowski e i suoi compagni definirono apolitico il proprio teatro per ingannare il loro principale mecenate e non si impegnarono in dichiarazioni esplicite perché seppero rendere esplicito e politico il teatro stesso, al di là della semplice attualità e della censura.

⁵ L. Flaszen, *Grotowski Ludens*, in *Op. cit.*, p. 324.

⁶ In realtà, il testo nasce come trasposizione di una conferenza tenuta da Grotowski al Gabinetto Vieusseux di Firenze nel luglio del 1985. J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in *Opere e sentieri. Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 65-81.

⁷ J. Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, in *ivi*, p. 95.

⁸ J. Grotowski, *Tu es le fils...*, in *ivi*, pp. 65-66.

⁹ Parafresi di un'espressione di Grotowski, cfr. *Tu es le fils...*, in *ivi*, p. 66.

¹⁰ Intervento di Grotowski al convegno *L'avvento del Teatro Laboratorium* tenuto a Milano nel 1979, successivamente pubblicato in forma di articolo: J. Grotowski, *O praktykowaniu romantyzmu*, «Dialog», 3, 1980.

Forse, come suggerisce Flaszen, sarebbe più corretto pensarlo come un teatro *metapolitico*, «per analogia con il modello scolastico di gioco tra “fisica” e “metafisica”. Politica come parte della “metafisica” dell’essere umano e del suo destino». ¹¹ Un’ennesima definizione della ricerca nel teatro e oltre il teatro di Jerzy Grotowski, foriera di nuove verità e astrazioni? No. Piuttosto una formula aperta che oggi, chi scrive, considera utile e stimolante per riflettere anche sul teatro contemporaneo. Una tra le molteplici indicazioni di percorso che si può scegliere di seguire addentrandosi nelle memorie di Ludwik Flaszen.

Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni*, a cura di F. Perrelli, Edizioni di Pagina, Bari 2013, pp. 391.

¹¹ L. Flaszen, *Sullo spirito delle feste nella Polonia Popolare*, in *Grotowski & Company...*, cit., p. 379. L’autore prende a prestito il termine dal filosofo polacco Józef Hoene-Wroński.

Grotowski, la possibilità del teatro

Franco Perrelli

Il grosso tomo che – ci dicono – ha finalmente raccolto in Polonia tutti gli scritti di Jerzy Grotowski viene pubblicato in Italia scorporato in quattro agili volumi. Dopo questo primo, seguiranno *Il teatro povero* (1965-1969); *Oltre il teatro* (1970-1982) e *L'arte come veicolo* (1984-1998). Sebbene vi sia molto materiale di grande interesse anche in questo ricco prosieguo, inevitabilmente, l'attenzione si appunta su questa prima raccolta di scritti, che ci restituisce Grotowski negli anni aurorali e della formazione, quelli meno conosciuti. Infatti, per noi italiani, l'approccio alle teorie del maestro polacco comincia più o meno dove termina questo volume, ovvero da quanto ci è trasmesso in *Per un teatro povero*, pubblicato da Bulzoni nel 1970, che, a sua volta, ha alle spalle il libro di Eugenio Barba, *Alla ricerca del teatro perduto* (Marsilio, 1965): vale a dire dal consolidarsi dell'attività del Teatro delle 13 File a Opole a partire dai primi anni Sessanta.

Tra l'altro, chi cercasse nella nuova edizione il mitico *Per un teatro povero* dovrà recuperarlo (in parte) collazionandoselo nel secondo volume, essendo stato scomposto in vari pezzetti. La cosa non convince perché quel testo conserva una sua forza d'irradiazione evangelica o, per così dire, una coerenza didattica e, pur nella sua indubbia articolazione composita, resta *un libro d'autore*, ma tant'è: le scelte di purezza o essenzialità sono scelte; come quella di non dare, in questo primo tomo, una più approfondita cornice di commento ai singoli contributi grotowskiani che, in certi casi, appaiono decontestualizzati dal quadro storico. Sollevati questi pochi appunti preliminari, è doveroso assicurare che ci troviamo di fronte a un'opera di rilievo, ottimamente tradotta da un'esperta del calibro di Carla Pollastrelli ed editorialmente accattivante.

Sfogliando *La possibilità del teatro*, la prima sorpresa per chi ha conosciuto Grotowski come affascinante oratore, ma l'ha letto prevalentemente attraverso le redazioni dei suoi vari scribi e intervistatori, è quella di scoprirgli una giovanile verve di scrittore. Ci sono, in questo primo volume, delle narrazioni di viaggio che esibiscono la curiosità e la vivacità quasi di certi viaggiatori ottocenteschi o dei romanzi di Karl May (non a caso ricordato a p. 62), riguardando, del resto, paesaggi passabilmente esotici. Al di là del pittoresco, in questi pezzi, a tratti, si aprono degli squarci personali, e, in *Tra Iran e Cina*, Grotowski, per esempio, racconta: «Nel 1956, durante le mie peregrinazioni in Asia Centrale, [...] un vecchio afgano di nome Abdullah [...] mi mostrò la “pantomima del mondo”, tradizionale nella sua famiglia. Poi, invogliato dal mio entusiasmo, mi raccontò il mito della pantomima

come metafora del “mondo”. “La pantomima è come il grande mondo e il grande mondo è come la pantomima”. Mi sembrava allora di ascoltare i miei pensieri. La natura – mutevole, mobile e nel contempo eternamente una e una sola – nella mia immaginazione prendeva sempre la forma di mimo danzante – unico e universale – nascosto sotto lo scintillio della molteplicità dei gesti, dei colori e delle smorfie della vita» (p. 61).

Già qui intravediamo le suggestioni che trapassano nei programmi dei primi spettacoli del Teatro delle 13 File: *Orfeo* (p. 171); *Caino* (p. 178): una percezione vorticosa e coreutica dell’esistenza e della realtà cosmica, che induce a spingere lo sguardo verso quei teatri asiatici nei quali «un rituale [...] identificava in sé danza, pantomima e recitazione»; in cui il rappresentare è sostituito dal danzare, da una forma superiore, diremmo, di *presenza* ritmica (p. 193). Negli anni di Opole, Grotowski puntualizzerà non a caso che «il teatro è l’unica delle arti ad avere il privilegio della “ritualità”» (p. 198) e, quindi, di un’espressività vitale, pregnante quanto stilizzata e mai illusionistica: «Quello che è artistico, che è arte, è artificiale (ex nomine)» (p. 241). Folgorante, in tal senso, l’inciso di un pezzo del 1959 dal titolo *Che cos’è il teatro?*: «L’opera d’arte è la manifestazione di un confine cancellato. E proprio in questo è contenuta la forza purificante dell’arte, nella misura in cui l’arte non è resoconto che si vuole oggettivo, ma visione soggettiva, visione umana che abbraccia la danza del mondo – affascinante per orrore e bellezza. È il “ritorno” all’unità» (p. 156).

Impegnandosi a trovare, in questi articoli, anticipazioni del Grotowski *maggiore* non si resterà delusi. Già il primo pezzo del 1954 (p. 25 ss.), scritto per una rivista della Scuola Statale Superiore di Cinema di Łódź, sulle azioni fisiche di Stanislavskij, sembra quasi connettersi alla conferenza grotowskiana, a metà degli anni Ottanta, allo Hunter College di New York, di cui parla Thomas Richards nel suo libro del 1993.

Così, fin dal 1955, Grotowski accarezza l’utopia di un «teatro dei grandi sentimenti», che «in primo luogo richiede la grande letteratura romantica» (vale a dire i romantici polacchi e l’*Amleto* di Shakespeare) (p. 42), che caratterizzeranno poi i cartelloni di Opole. Sempre dal ’55, rivela uno spiccato interesse per il cabaret («molto gioioso e lirico, molto allegro ed eroico, molto umile e molto artistico») (p. 33 ss.), evidentemente inteso come luogo di contraddizioni o *laboratorio*, verrebbe da dire, di quella che Tadeusz Kudliński avrebbe in seguito definito la peculiare «dialettica di derisione e apoteosi» delle rappresentazioni grotowskiane (p. 219). Abbastanza precoce è pure l’attenzione per il mimo di Marcel Marceau e Gilles Ségal, che, nel ’59, induce il regista a riflettere su una dinamica del corpo «di pure forme astratte», che ingloba una sorta di scenografia umana *povera* (p. 127 ss.).

Se tutto ciò, alla luce degli sviluppi, appare forse normale e prevedibile, non si può dire la stessa cosa per i rapporti fra Grotowski e il cinema, che, in gioventù almeno, sembrano tutt’altro che superficiali. Il profeta di un teatro nettamente separato dai

media, segue con attenzione Carné, Cayatte, Chaplin, Olivier (e il suo Amleto), Fellini e Bergman; il James Dean di *Gioventù bruciata* lo intriga con la «questione dei ventenni del 1958», un problema generazionale che, a suo parere, va declinato addirittura nel senso di un rinnovato umanesimo (p. 122 ss.). Persino nel programma di sala per la sua regia di *Zio Vanja* (1959), Grotowski tenta di stabilire un parallelismo storico fra il cinema (con la specifica tecnica del montaggio) e la nuova arte della regia. Grotowski appare già convinto che peculiarità del teatro sia il «contatto “dal vivo”, inesistente nel cinema e nella televisione» (p. 138), ma la speculazione sui media non si dimostra solo negativa, bensì di stimolo e, in questa luce, andrebbe forse letta l'affermazione: «La morte del teatro nella sua forma esistente finora, il teatro come “arte del fatto”, sembra inevitabile», fermo che il teatro ha una possibilità di rinascere, diventando «un nuovo ramo dell'arte», tramutandosi in «neo-teatro» (pp. 149-150).

In questa nebulosa – per niente confusa – di stimoli e anticipazioni giovanili, il «neo-teatro» si configura come il germe del futuro teatro povero, ma, sempre andando a caccia di anticipazioni, in nuce, in questi scritti, si può persino rintracciare quel platonismo, sospettoso delle malie e dei trucchi artistici, dell'illusione estetica, che di fatto condurrà Grotowski ai suoi esiti più importanti e alla teorizzazione radicale di uno scritto quale *Holiday* (1970-72). Nel 1958, Grotowski compone infatti le *Conversazioni a Elsinore*, nelle quali si può leggere: «Il mio teatro non si inchina alla benevolenza degli applausi. Nel mio teatro gli impeti non sono artificiali, le lacrime non sono finte, il pathos non è miserevole, perché servono». Al teatro risolto in «istrionismo, umiliazione» si contrappone «il teatro del Graal ritrovato» e «Ritrovare il Graal» significa «andare oltre la limitatezza e la fragilità dell'egocentrismo – verso gli altri esseri umani, verso la natura, consapevoli di questa unità universale la cui espressione più alta e più degna di giustizia, di compassione, di aiuto è l'uomo» (p. 103 ss.).

Un altro intervento, una lettera del '59 di Grotowski a un periodico – che nasce dalla tournée polacca, l'anno prima, del Piccolo di Milano con *Arlecchino servitore di due padroni* – ribadisce questa linea (pp. 153-154). Ora il «neo-teatro», ovvero qualcosa che «si fonda su forme dirette di dialogo tra la scena e la platea, un dialogo concentrato intorno ai problemi fondamentali del destino umano, della ricerca del senso, della speranza, della liberazione dalla paura della morte», si oppone al «teatro del divertimento», cioè agli «spettacoli à la commedia dell'arte del Teatro di Milano, celebri in Polonia» – spettacoli «magnifici», certo – ma che possono suscitare interesse «una volta sola», tanto più che in essi si annida il rischio di quel «“divertimento” che solletica i rozzi gusti dappoco del pubblico». Ciò che infastidisce Grotowski è, infatti, «il “divertimento assoluto” sul genere della commedia dell'arte, di per sé (senza alcun obiettivo reale)»; insomma: l'autonomia dell'arte che, per lui, invece dev'essere eteronoma e, a quanto pare, addirittura tesa allo scioglimento della paura suprema e antropica, l'angoscia della morte, che il regista

– cronicamente ammalato sin da giovane – deve avere soggettivamente sofferto e probabilmente combattuto soprattutto attraverso la sublimazione teatrale.

Dopo questa breve rassegna, potrebbe sembrare che la lettura più immediata di questi scritti possa risolversi nella fruttuosa individuazione delle tante anticipazioni, con la parallela conclusione che il *grande* Grotowski era sostanzialmente nel suo principio. È vero, ma in parte o soltanto sotto una certa angolazione. Potremmo, infatti, pure capovolgere questo gioco tanto facile perché, a un certo punto, in questi primi scritti, si avverte che c'è qualcosa in più e qualcosa di estremamente essenziale in meno rispetto alla consolidata immagine storica che abbiamo di Grotowski.

L'elemento sovrabbondante qui è il richiamo all'umanesimo; quello pressoché mancante è in parallelo il pessimismo, lo gnosticismo, quell'interesse dilagante per la «pornografia spirituale» delle «sciences occultes» e dei saperi tradizionali, su cui ha posto l'accento Ludwik Flaszen (vedi *Grotowski & Company*). Anzi, il Grotowski che prepotentemente affiora da questi documenti si presenta senza ombre illuminista, ottimista, democratico, addirittura già alla maniera dei comunisti alla Dubček.

Che tanto progressismo sia una sorta di (ovvia) *malattia* giovanile? C'è qualcosa di più intricato, a nostro avviso.

Persino il cabaret viene inteso da Grotowski come esaltazione della «nostra rossa giovinezza», in nome dei più accesi ideali rivoluzionari e come antidoto all'«intorpidimento piccolo-borghese» (pp. 33-34). Vari (e ripetitivi) sono peraltro gli interventi, ospitati nel libro, nei quali il regista, dal 1957, militando nel gruppo giovanile antistalinista della Sinistra Universitaria, si batte «per un socialismo umano, per un socialismo in condizioni di libertà e democrazia, un socialismo senza crimini e senza processi alle streghe, senza terrore poliziesco» (p. 72), esibendo in parallelo un feroce anticlericalismo e richiamandosi propiziatoriamente a Lenin (pp. 77; 79), eletto a bizzarro nume tutelare di un «socialismo fondato su democrazia e libertà, sull'umanesimo».

In questo quadro, s'innesta pure la complicata battaglia del giovane Grotowski contro l'estetica di regime: il *realismo* socialista (e no). In un pezzo del 1955, «la ricchezza dell'arte del realismo socialista» verrebbe a consistere «nel fatto che, nel suo orientamento generale, c'è la necessità e lo spazio per concezioni individuali del teatro» (p. 39). In compenso, contro le forme del realismo borghese, Grotowski si lascia andare a una visione: quella di «un'audace composizione dell'azione scenica, in un ritmo espressivo, in un gioco suggestivo di luci e colori, in un'architettura di scena sintetica, di sostegno al movimento degli attori» (p. 40). In Grotowski, è già presente l'idea di «evocare nello spettatore il grande sentimento», tramite una specie di sintetismo tecnico, l'uso cioè delle «pietre miliari, passaggi emotivi culminanti: la metafora, la generalizzazione, la monumentalizzazione», al fine di

«comporre l'azione scenica e il suo nucleo – il conflitto dei personaggi – in modo laconico, conciso, compatto, con una scelta assolutamente mirata dei mezzi» e un attore che elabori «un carattere convincente, sincero» (p. 44). Nella dissertazione di diploma dell'Accademia d'Arte Drammatica di Cracovia, Grotowski preciserà che «il culmine dell'arte dell'attore sta nella composizione della vita» (p. 52).

Indubbiamente, il sonoro richiamo a un socialismo umanista finisce per avere ricadute sulla concezione stessa di un teatro nuovo e, in un pezzo del 1958, leggiamo, infatti: «Le esperienze difficili e spesso tragiche del Novecento creano il bisogno di un teatro che – senza mentire, senza rifuggire dai problemi, nemmeno i più scabrosi – dia all'uomo speranza, consapevolezza etica e sociale, un teatro che restituisca senso all'esistenza» (p. 107). Si aggiunga che, persino in testi più tardi del periodo di Opole, si può rilevare un curioso distanziamento da parte di Grotowski dal «retrotterra filosofico junghiano» (p. 218), mentre le concezioni gnostiche appaiono giusto timidamente sfiorate (p. 222).

Sarebbe un errore, a questo punto, leggere questi articoli sia come documenti oggettivi sia solo nella loro pur esistente prospettiva profetica: esiste un terzo livello. Sono testi a chiave, che dicono e omettono; espressi cioè con il linguaggio del *leone* e della *volpe*, uno dei tanti «incroci razziali», che, nella Polonia comunista, erano – secondo la testimonianza di Flaszen (*Op. cit.*, p. 53) – un «fenomeno comune» e indispensabile per sopravvivere. Sempre Flaszen (*ivi*, p. 37) ha bene narrato le atmosfere dell'«anno 1956 – e dopo...», cioè di «quella data che è scritta negli annali della Polonia e del mondo comunista come la fase della prima crisi del regime, seguita dalla liberalizzazione» ovvero quel «disgelo» post-stalinista (l'«Ottobre polacco») con le sue effimere aperture. I testi di Grotowski vanno letti su questo sfondo storico d'irruenti speranze di libertà, che alla fine, però, decisamente deluse, spinsero il giovane regista fra le braccia di Flaszen – «ambidue reietti o falliti della Rivoluzione d'Ottobre polacca del 1956» – a parlarsi «confidenzialmente, da fallito a fallito» e ad accettare di rintanarsi nell'appartato teatrino di Opole, dove potevano almeno sperare in una cospirazione al fine «di rivoluzionare l'arte del teatro» (*ivi*, p. 64).

La passione e la sincerità di Grotowski, in questi battaglieri richiami a un socialismo dal volto umano, sono sentite e autentiche e certo il suo cuore batte in sintonia con il momento storico, ma eclissano verosimilmente sia avventure intellettuali inconfessabili (tanto che la cruciale utopia della realizzazione dell'uomo «totale», a p. 248, dal romanticismo polacco viene traslata e regalata a Karl Marx!) sia bisogni spirituali e *religiosi* in senso lato più intimi.

Man mano che ci si avvicina agli scritti prossimi o legati all'attività sviluppata dal Teatro delle 13 File di Opole, l'estetica grotowskiana si fa per noi più familiare nel lessico e nelle prospettive, anche se il libro dà un validissimo contributo a mettere viepiù in chiaro i temi caratteristici della rivoluzione del regista polacco.

Così appare più nitido, per esempio, il rifiuto grotowskiano a una contrapposizione fra teatro e letteratura drammatica, visto che «il teatro creativo costruisce il suo autonomo risultato artistico non tanto sulla trama, quanto sul tema dell'opera letteraria» (p. 108); un concetto ribadito nel programma per *Zio Vanja* (p. 133): «... il teatro – senza staccarsi dalla drammaturgia, “senza negarla”, ambisce nello stesso tempo a liberarsi dalla meccanica, servile funzione illustrativa rispetto al testo drammatico: ambisce a diventare un'arte *creativa* – sul tema del dramma». Storicamente interessante in merito, l'anno prima – in una conversazione con Jerzy Falkowski – il richiamo anche alla lezione di Jean Vilar, per quanto attiene all'«uso dei testi classici per rivelare i conflitti della contemporaneità» (p. 112).

Già il 24 maggio 1959 (p. 147), troviamo delineato – come «sogni di regista» – il programma che sarà allestito a Opole: solo *Prometeo incatenato* e *Faust*, alla fine, non ne faranno parte, ma ci sono *Gli avi*, *Amleto*, *Shakuntalā*, *L'idiota*: «... oso sognare un teatro che sia interamente dedicato all'arte contemporanea dell'attore, del regista, del drammaturgo polacchi», aggiungeva Grotowski. Diversi i riferimenti, nei primi anni di Opole, a esperimenti nel senso di una sorta di teatro naïf con l'adozione programmatica di un «infantilismo consapevole» (p. 201) e del precisarsi di una ricerca pressoché alchemica (o balzachiana?) dell'«assoluto della teatralità» (p. 205), in grado di attingere la «farsa-mistero» (p. 202) e propiziare un «ritorno al teatro-rituale, al teatro-gioco, quasi al cabaret» e a una «ritualità laica, parodistica» (pp. 211-222).

Altri fili evidentemente che si riannodano all'immediato passato, delucidandolo. L'attenzione per il gioco implica, quindi, «una specie di gioco comune, e non semplicemente qualcosa di allegro, divertente» (p. 232), e ha come corollario (tramite il centrale colloquio con Gurawski e Flaszen) la «ricerca del teatro come “dialogo” tra scena e platea» (p. 188), che implica che non sia il sistema della collocazione di attori e spettatori il vero problema, «ma il principio corrispondente di messinscena, la creazione di un'“azione” comune per gli spettatori e gli attori» (p. 240).

L'ultimo pezzo del 1964 – una conversazione dal titolo emblematico, *Il teatro - l'ora dell'inquietudine* – contiene una dichiarazione che potrebbe saldare il cerchio dei *Lehrjahre* grotowskiani: «Lo spettacolo deve essere musicale, ma è la recitazione dell'attore che deve essere musicale. Una grande interpretazione è sempre in parte musica e in parte danza» (p. 246). Il trampolino per nuove avventure era ormai solidamente eretto.

L'impressione conclusiva che si trae dal segmento di vita documentato da *La possibilità del teatro* è, in primo luogo, quella di un Grotowski, che ha tratto stimoli creativi dalla propria angoscia esistenziale, dalla propria lotta con la morte e con poteri mortiferi. Sul piano professionale, incontriamo un regista di convinta formazione accademica (cfr. p. 162 ss.), che modella le proprie concezioni sui grandi maestri russi e alcuni influenti modelli polacchi (Osterwa e Leon Schiller) (p. 99), matu-

rando con una costante coerenza pressoché organica. Sì, un genio della scena – un Heidegger del teatro – che si sviluppa su una linea, se non retta, sempre logicamente orientata. Tuttavia, molto di quello che è espresso, in questi pezzi giovanili, non solo è umanamente camuffato e parziale, ma anche scritto in un codice omissivo, e chi affronta questa lettura deve esserne consapevole e prendere, con gratitudine, quanto viene offerto, immaginando o integrando l'altrettanto che è taciuto. Qui non abbiamo uno specchio della giovinezza di Grotowski, ma una faccia della sua luna.

Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998. Volume I. La possibilità del teatro 1954-1964*, La Casa Usher, Lucca 2014, pp. 262.

Quelle dei pupi sono vere storie

Vincenza Di Vita

Quelle dei pupi erano belle storie. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio è un libro dedicato alla figura dell'artista, pittrice e costumista, «madre e moglie dentro una famiglia d'arte in cui comanda il teatro, determinando tempi e spazi, gerarchie e relazioni, emozioni, sentimenti e pensieri, in un particolare equilibrio fra sfera intima e sfera pubblica».¹ La configurazione del libro di Mariani in quattro capitoli suggerisce la partizione della tela, strumento essenziale, fedele compagno di un'artista svelata, attraverso un linguaggio che sembra attingere a un diario di viaggio. L'itinerario nel tempo di Mariani ha inizio con una intervista raccolta nel 2008 e con la ripresa del lavoro incompiuto, chiestole dal figlio di Pina, Mimmo Cuticchio, ultimo cuntista e oprante, unico in questa duplice eredità, rivitalizzata e continuamente messa in discussione dallo stesso Cuticchio negli ultimi quarant'anni.² Nel corso della sua vita all'insegna dell'Opra dei pupi, delimitata dai quattro lati di una tela, o dalle metaforiche quattro pareti di una cuba araba siciliana,

Pina manifestava un bisogno di distacco dalla sua vita, che aveva comportato pesi inimmaginabili, ma poi si appassionò rievocandone alcuni episodi. Racconti dettagliati che sembravano trascenderla, quando le immagini prendevano il sopravvento e si materializzavano come su una tela dell'Opra. Così le chiesi di illustrarla, questa vita tanto travagliata ma straordinaria nei suoi esiti: imprevedibili per una ragazzina dei quartieri poveri di Palermo, che sapeva appena leggere e scrivere ma era sensibile alle potenzialità artistiche connesse al fare artigianale e ai voli della fantasia.³

¹ L. Mariani, *Quelle dei pupi erano belle storie. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Liguori, Napoli 2014, p. 84.

² Per un primissimo approfondimento sulla poetica di Mimmo Cuticchio si veda il sito ufficiale della compagnia da lui fondata nel 1973: <www.figlidartecuticchio.com>, in cui è possibile rintracciare la ricca bibliografia realizzata dall'omonima Associazione Figli d'Arte Cuticchio, con volumi contenenti i copioni di interi spettacoli. L'archivio dei Cuticchio, ricorda Mariani, è stato decretato d'interesse nazionale dal Ministero dei Beni Culturali. Le tre attività principali in cui confluisce l'attività della compagnia sono costituite dal festival *La Macchina dei Sogni*, appuntamento annuale, giunto alla sua 32^a edizione; la *Scuola per pupari e cuntisti* e la produzione artistica. I nuovi spettacoli sono tratti da rivisitazioni e attraversamenti dalla letteratura teatrale alla musica, dal teatro contemporaneo allo sviluppo di tecniche sperimentali e di ricerca, sia per il Teatrino dei Pupi sia per gli spettacoli destinati alla grande scena. In alcuni di essi troviamo la recitazione contemporanea di pupi, attori umani, cantanti lirici e orchestre di musicisti. Cfr. V. Venturini, a cura di, *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino, Roma 2003.

³ Ivi, p. 5.

Il punto di vista di Mariani è quello di una studiosa decisa a intraprendere un racconto di vita, mediante la consapevolezza di stare narrando una biografia che non può prescindere dalla poetica, di una preziosa ed esclusiva artista.⁴ In questo particolare caso inoltre, il matrimonio di Pina Patti con Giacomo Cuticchio, allievo dei fratelli Greco, discendenti dell'inventore dell'Opra dei pupi,⁵ sancisce un legame decisivo con l'arte e il mestiere del marito dapprima e dei figli in seguito. La sua pittura e il lavoro di costumista accompagneranno pertanto anche le opere dei Figli d'Arte Cuticchio, fino alla sua morte, avvenuta nel 2013.⁶ Quello di Mariani, dichiara l'autrice, intende essere un saggio sulla memoria, non su quella dei pupi, ma sulla memoria di una donna che ha agito con lo spirito curioso e artistico, così da intraprendere il gioco serio di un'arte creata per un mondo di soli uomini.

Il volume comprende una ricca parte costituita da illustrazioni,⁷ di particolare pregio sono le tre opere che Mariani chiede di dipingere a Pina Patti Cuticchio, per raccontare mediante la sua arte, episodi della sua vita. Inevitabilmente tali fatti risultano strettamente intrecciati alle vicende di dramma e comicità di cui sono intrise le storie narrate nell'Opra dei pupi. Il libro contiene una scheda biografica dell'artista con dettagliate informazioni cronologiche e continui rimandi al contesto storico, in cui esse hanno vita. L'intervista che costituisce questa prima parte è intervallata da foto delle epoche narrate. La scelta linguistica, nella compilazio-

⁴ «Una delle rarissime – se non unica – pittrici dell'opera dei pupi, artigiana e artista [...] una Penelope che non disfa mai la tela» rivela A. M. Ruta nel saggio *Tra le tele dell'opera*, a cura di R. Giambone, con testi di M. Cuticchio, G. Di Palma, e una conversazione a tre voci con Pina Patti Cuticchio. Una poesia di M. Cuticchio, la lirica dal titolo *A me matri* è citata anche nel saggio di Mariani. Il volume preziosamente illustrato è stato edito dall'Associazione Figli d'Arte Cuticchio, in occasione dell'annuale festival *La Macchina dei Sogni*, che ha celebrato nel 2006 gli ottant'anni dell'artista palermitana, p. 41.

⁵ V. Venturini, *Sull'origine (palermitana) dell'Opera dei pupi*: «L'antica tradizione della quale i pupari sono i custodi, accettata e in buona parte avvalorata anche dagli studi, vuole che Don Gaetano Greco – secondo alcuni napoletano, secondo altri palermitano –, avendo visto dei grandi pupi armati fuori Palermo – secondo alcuni a Napoli, secondo altri a Catania –, fece sua quell'idea e trasformò i *pupini* a filo già esistenti nel capoluogo (decisamente più piccoli di quelli di area catanese e napoletana) in paladini. E fu così che a Palermo nacque l'Opra. Tutto questo castello poggia, però, su tradizioni orali, ricche di informazioni quanto imprecise nelle datazioni, tanto che, ancora oggi, non è possibile stabilire con esattezza il periodo e il luogo di nascita dei pupi, né, tantomeno, attribuire una paternità certa. La nascita dei pupi, vista l'assenza quasi totale di fonti scritte, è stata ed è raccontata da ogni puparo in modo diverso», «Teatro e Storia», 31, 2010, pp. 343-365.

⁶ Tania Giordano, costumista, scenografa, oprante, è stata allieva di Pina Patti Cuticchio. Si è oggi pertanto rinnovata, questa tradizione, seppure seguendo una linea femminile, già peraltro attiva attraverso le sorelle della compagnia Cuticchio. Nascono quindi nuove scene, tele e anche, nuovi pupi perché venga alimentata di continuo la ricerca sull'Opra dei pupi, attraverso la realizzazione di nuove opere, stimolate dalla storia e dai fatti di cronaca del contemporaneo; stimolo privilegiato per la riflessione del *cuntastorie*.

⁷ La parte figurativa è stata curata con la collaborazione di Francesco Mariani.

ne definitiva del saggio, tende a preservare l'autenticità della figura di una donna che ha vissuto contagiata e intrisa di rappresentazione orale e scrittura scenica, di lingua italiana e di saperi dialettali.

Con il pretesto del sogno e dell'immaginario onirico viene presentata la capacità mimetica dell'artista pittrice. È invece l'aspetto materno a essere collocato nella sua sapienza sartoriale, suggerirebbe il titolo del capitolo che narra del "trattare bene i pupi", tanto da vestirli, prendendosene cura come farebbe solo una madre. Agli "intrecci di memoria" è invece dedicata la sezione conclusiva del saggio, con le testimonianze di chi ancora può trasmettere i saperi di un'artista, vivificata in tal modo e sembianza dei suoi figli naturali. I figli-pupi invece sono simulacro di una continuità che si celebra quando vengono partoriti in ogni rappresentazione, seppure rimanendo integri nella custodia di un ventre senza tempo, nella memoria di un siparietto, in un tratto di pennello o nella profonda ferita di un paladino immortale.

Laura Mariani, *Quelle dei pupi erano belle storie. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Liguori, Napoli 2014, pp. 101.

Libri ricevuti e in lettura

Alessandra De Martino, Paolo Puppa, Paola Toninato, eds., *Differences on Stage*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne 2013.

Bent Holm, *The Taming of the Turk: Ottomans on the Danish Stage 1596–1896*, Hollitzer Wissenschaftsverlag, Vienna 2014.

Jesús G. Maestro, ed., *El sexo del teatro. Arte y posmodernidad en la escena europea e iberoamericana*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo 2014.

AA VV, *Le note dei sogni. I compositori del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Giuliana Altamura, *Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899)*, Accademia University Press, Torino 2014.

Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte*, Accademia University Press, Torino 2014 (seconda edizione rivista e accresciuta).

Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*. Nuova edizione, con materiali inediti, nel cinquantesimo anniversario della fondazione dell'Odin Teatret, Edizioni di Pagina, Bari 2014.

Nicola Bionda, Chiara Gualdoni, *La semplice grandezza. Giulia Lazzarini tra televisione, cinema e teatro*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Simona Brunetti e Nicola Pasqualicchio, a cura di, *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Edizioni di Pagina, Bari 2014.

Edoardo Giovanni Carlotti, *Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale". L'arte performativa tra natura e culture*, Accademia University Press, Torino 2014.

Siro Ferrone, *La commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014.

Fabrizio Fiaschini, a cura di, *La lotta di Giacobbe. Inquietudini della fede nella scena contemporanea*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Erika Fischer-Lichte, *Eстетica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, (2004), ed. it. a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014.

Vittorio Franceschi, *Teatro*, Bulzoni, Roma 2014.

Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico del 1934*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Mimma Gallina, *Ri-Organizzare teatro. Produzione distribuzione gestione*, in collaborazione con Patrizia Cuoco e Giuseppe Pizzo, Franco Angeli, Milano 2014.

Valentina Garavaglia, *Teatri di confine. Il postdrammatico al carcere di Bollate*, Mimesis, Milano 2014.

Marco Giliberti, *Fisica a Teatro. Considerazioni per un teatro di Fisica al di là dell'accademia e della divulgazione*, Aracne, Roma 2014.

Carmela Giordano, *Corpi scenici funzionali*, pref. di Giuliano Rigoli, Aracne, Roma 2014.

Sandra Lischi e Lisa Parolo, a cura di, *Michele Sambin performance tra musica, pittura e video*, Edizioni Cleup, Padova 2014. Testi di Silvia Bordini, Sandra Lischi, Lisa Parolo, Riccardo Caldura, Andreina Di Brino, Roberto Calabretto, Bruno Di Marino, Francesca Gallo, Cristina Grazioli, Anna Maria Monteverdi.

Lorenzo Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Laura Mariani, «*Quelle dei pupi erano belle storie*». *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Liguori, Napoli 2014.

Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Edizioni ETS, Pisa 2014.

Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, postfazione di Massimo Marino, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Greta Marzano e Erica Guzzo, a cura di, *Un'avventura utopica. Teatro e trasformazione nell'esperienza del Gruppo Teatro Comunitario di Pontelagoscuro*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Flavia Mastrella, Antonio Rezza, *Clamori al vento. L'arte, la vita, i miracoli*, Il Saggiatore, Milano 2014.

Teresa Megale, intr. e cura di, *Contesti teatrali universitari. Il progetto di residenza artistica Ri_Nascite ad Officina Giovani*, pref. di Alberto Tesi, Florence University Press, Firenze 2014.

Federica Natta, a cura di, *Teatro e teatralità a Genova e in Liguria. Drammaturghi, registi, attori, scenografi, impresari e organizzatori*, vol. III, Edizioni di Pagina, Bari 2014.

Sandra Pietrini, a cura di, «*Picturing Drama*». *Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013.

Paolo Quazzolo, *Conoscere il teatro. Strumenti per l'analisi dello spettacolo*, Marsilio, Venezia 2014.

Elena Randi, *Protagonisti della danza del xx secolo. Poetiche ed eventi scenici*, (cap. VIII, «*Aïsthesis e kineîn*: sperimentazione e performance in Simone Forti», Margherita Piroto), Carocci, Roma 2014.

Laura Ricciardi, *Mario Martone regista teatrale*, Vol. 1 – *Dalla scena alla parola 1977-1992*, Vol. 2 – *Dalla parola allo spazio 1993-2012*, ArtstudioPaparo, Napoli 2014.

Franco Ruffini, *L'Arca di Noè e altre storie di teatro*, a cura di Valentina Venturini, con una nota di Eugenio Barba, Editoriale Scientifica, Napoli 2014.

Valeria G.A. Tavazzi, *Carlo Goldoni dal San Samuele al Teatro comico*, Accademia University Press, Torino 2014.

Mimma Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

Salvatore Vendittelli, *Carmelo Bene fra teatro e spettacolo*, a cura di Armando Petrini, Accademia University Press, Torino 2015.

Riviste

«Revue d'Histoire du Théâtre», 3, 263, Jul.-Sept. 2014, *D'après Carmelo Bene*, Dossier coordonné par Christian Biet et Cristina De Simone. Autori: Antonio Attisani, Beatrice Barbalato, Cristina De Simone, Camille Dumoulié, Giordano Ferrari, Bruna Filippi, Helga Finter, Piergiorgio Giacché, Erica Magris, Jean-Paul Manganaro, Emiliano Morreale, Antonio Mosca, Éric Vautrin.

«Théâtre/Public», 214, Oct.-Déc. 2014, *Variations Radeau*, Dossier coordonné par Éric Vautrin. Autori: Antonio Attisani, Jacque Bablet, Cécile Bosc, Patrick Bouchain, Yannik Butel, Brigitte Enguerand, Clare Finburgh, Flore Garcin-Marrou, Didier Grappe, Jean-Luc Guionnet, Philippe Ivernel, Michel Jacquelin, Amandine Livet, Jérémie Majorel, Jean-Paul Manganaro, Maguy Marin, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Serge Nail, Christophe Triau, Éric Vautrin, Emmanuel Wallon.

«Culture teatrali», 23, annuario 2014.

Due maestri del Novecento: Michail Čechov e Rudolf Steiner, a cura di Erica Faccioli, contributi di: Erica Faccioli, Fausto Malcovati, Marie-Christine Autant-Mathieu, Donatella Gavrilovich, Ornella Calvarese, Clelia Falletti, Monica Cristini. *Sguardi sul teatro greco contemporaneo*, a cura di Theodoros Grammatàs e Gilda Tentorio, contributi di: Gilda Tentorio, Theodoros Grammatàs, Savas Patsalidis, Ghiorgos Freris, Avra Sidiropoulou, Dimitris Tsatsoulis, Ghiorgos Pefanis, Antigoni Paroussi, Kaiti Diamantakou, Kyriaki Petrakou, Alexia Papakosta.

Studi e Interventi di: Carla Scicchitano, Branko Popović, Enrico Pitozzi, Dario Tomasello, Marco De Marinis, Julia Varley, Selene D'Agostino, Vincenza Di Vita.

«Panta», 31, *Franco Quadri*, a cura di Renata M. Molinari, Bompiani, Milano 2014.

Scritti e contributi di: Elisabetta Sgarbi, Renata M. Molinari, Gianandrea Piccioli, Gillo Dorfles, Giuliano Scabia, Maria Grazia Gregori, Massimo Marino, Franco Quadri, Anna Bandettini, Gianni Manzella, Renate Klett, Roberta Carlotto, Adele Cacciagrano, Luigi Saravo, Silvia Bergero, Aldo Grasso, Fausto Malcovati, Cristina Ventrucci, Stefano Massini, Luigi De Angelis, Leonardo Mello, Juan Mayorga, Maroly Lettoli, Antonio Tarantino, Mimmo Borrelli, Renato Quaglia, Francesca Corrao, Giuseppe Di Leva, Oliviero Ponte di Pino, Serge Rangoni, Eugenio Barba, Robert Wilson, Luca Ronconi, Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Armando Punzo, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Pippo Delbono, Sandro Lombardi, Renato Barilli, Arturo Cirillo, Lorenzo Gleijeses, Flavia Mastrella, Antonio Rezza, Saverio La Ruina, Antonio Calbi, Lorenzo Donati.

Abstracts

Digital Media and Contemporary Art (Giulio Lughì)

The purpose of the paper is to identify some converging lines that appear increasingly strong in the relationship between digital media and contemporary art. A convergence that was widely anticipated (in the Twentieth Century avant-garde movement in general, and especially in its conceptual trends). The paper will give a quick overview of how digital media are offering a new conceptual and operational scenario, reconfiguring on the one hand the expectations of individuals and institutions about digital tools, and on the other offering the artists new opportunities to elaborate their expressiveness and experimental creativity.

Digital Creativity (Antonio Pizzo, Andrea Valle)

The paper presents one of the tasks of the Invisibilia Project and confirms that the term “digital creativity” represents a dispersed notion in which a number of different definitions developed along last decades are merged. The dispersion of the concept emerges from the bibliometric analysis that has used a set of seminal essays and articles and has created a citation database. Nevertheless the analysis reveals that the discussion about the notion is still centred around a core of pivotal figures in the field of structuralism, mass-mediaology and new media. This seems to lead to the conclusion that digital creativity as a field is less influenced by computer science scholars and still lacks a specific canon.

Conceptual Models for Intangible Art (Antonio Lieto, Rossana Damiano, Vanessa Michielon)

Formal ontologies have been fruitfully employed to describe and document cultural heritage with the twofold goals of providing explicit and shared conceptual models of cultural heritage and of making documentation directly available to men and machines on the Web in a semantic, self-explanatory format.

In this paper, we discuss the suitability of formal ontologies to describe the traits that characterize the case studies of the Invisibilia Project, ranging from the impermanent, ‘variable’ nature of installations and performances to the tight integration with the urban context typical of public art. In particular, we consider the suitability of the current standards for Invisibilia and we illustrate some extensions that are required to grasp the peculiar traits of the project corpus.

Visualisation of contemporary public art “invisibilia” (Vincenzo Lombardo, Nadia Guardini, Alessandro Olivero)

This paper deals with the visualization phase of Invisibilia Project. The visualization phase takes as input the ontological representation and provides as output a 3D layout that takes into account the relevant elements for the contemporary art. In particular, the visualization phase has addressed the visualization of contemporary public art and the information related to the individual artworks. The design layout, being referred to urban and architectural settings, relies on 3D graphics and splits the items visualized into two categories: the artwork itself, which is represented with realistic, photographic features, and the setting items, which are represented with icons. The software architecture has explored two possible implementations, with an open source library and a proprietary environment, respectively. The paper ends with a discussion of the results.

The Living Theatre’s Resounding Body for Antigone (Eva Marinai)

Italy’s national public radio broadcasting company (Radio Rai) has just celebrated its ninetieth year of transmissions. A document found in the Radio Tape Archive gives a unique testimony to the work of the Living Theatre for *Antigone*, in its first version in 1967. Gerardo Guerrieri, in fact, transcribes a script of the radio show, starting with the editing of live audio recordings made during the performances at Theatre of the Arts in Rome, in the spring of 1967, and interlacing it with voices describing the actions performed, as well as Malina’s *Director’s Notes*. Thus it provides a critical interpretation of the rites acted by the company.

This «sound version» of the show, titled *The protest of Antigone*, broadcasted on July 8, 1968 in the “Third Programme” (later known as Radio 3), allows to focus on the rhythmic score and on the tuning of the Living Theatre “Body/Choir”. What emerges is an “absolute sound *mise-en-scène*” (Malina), which confirms, once again, the ability of these actors to create a polysemic work of art, able to communicate at all levels of perception, not only visual but also – and in a no less incisive way – psychoacoustic.

The writing is a duel (Licia Lanera e Riccardo Spagnulo)

It is a dialogue among the two leading artists of Fibre Parallele, a dialogue that could be happened at different moments, but it is here fictitiously condensed in a single unit of time. This is a dialogue that goes through the stages of the creation of the dramaturgy of Fibre Parallele’s performances. This is a dialogue that should be read aloud.

Gli autori

Mario Biagini è dal 1986 collaboratore di Thomas Richards e Jerzy Grotowski. Direttore associato del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Mario Biagini dirige oggi l'Open Program, uno dei due gruppi di ricerca attivi al Workcenter, con cui ha creato *I Am America*, *Electric Party Songs* e *Not History's Bones*, una serie di performance basate su testi di Allen Ginsberg. Recentemente inoltre ha creato, sempre con l'Open Program, *The Hidden Sayings* (Le parole nascoste), un lavoro nato a partire da canti del sud degli Stati Uniti e testi appartenenti alle origini della cristianità. Il Workcenter ha sviluppato, dalla sua nascita nel 1986 a Pontedera (Pisa), una ricerca performativa guidata da Jerzy Grotowski e poi da Thomas Richards, centrata su canti tradizionali afrocaribici. Per ulteriori informazioni si veda <<http://www.theworkcenter.org>>.

Rossana Damiano is a researcher at the Computer Science Department of the University of Torino, where she teaches Digital Documentation at the School of Art and Media. Her research interests mainly focus on semantic models for cultural heritage and in the representation of affect in artificial intelligence. She has taken part in several applicative projects, ranging from social semantic environments for learning and dissemination (150 Digit and Labyrinth) to semantic annotation of drama (Cadmos) and character animation (Animatricks). Her research interests and results are documented by papers published in international conferences and journals. She is an active member of CIRMA (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Multimedialità e l'Arte, University of Torino)

Fibre Parallele (Licia Lanera e Riccardo Spagnolo) nasce nel 2005. Nel novembre 2007 produce *Mangiarsi l'anima e poi sputarla*, selezione Premio Scenario 2007 e finalista al premio internazionale Vertigine 2010. Nel Novembre 2008 la compagnia ha debuttato al Teatro Testori di Forlì, con il monologo dal titolo *2.(DUE)*, progetto selezionato alla finale del concorso EXTRA, promosso dall'associazione GAI (Giovani Artisti Italiani) e vincitore del primo premio Fringe/L'Altrofestival al 18° Festival Internazionale del Teatro di Lugano in Svizzera. Nel Maggio 2009 al teatro Valle di Roma, debutta *Furie de Sanghe - Emorragia cerebrale*, poi presentato a Skopje in Macedonia nell'ambito della XIV edizione della Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Nel luglio 2010, lo spettacolo va in scena al Theatre de la Ville di Parigi, nell'ambito della rassegna di teatro italiano in Francia promossa da ETI e ONDA, nel 2013 al Festival de Liège in Belgio. Nel 2011 Fibre Parallele debutta con due nuovi lavori: il primo, un testo del drammaturgo inglese Edward Bond, dal titolo *Have I None*; il secondo

è *Duramadre*, una scrittura originale di una microsocietà matriarcale in un mondo in disgregazione. Il nel giugno 2013 ha debuttato a Castrovillari il nuovo lavoro *Lo Splendore dei Supplizi*. Fibre Parallele ha vinto il premio Hystrio-Castel dei Mondi 2011, conferito alle giovani compagnie teatrali che si distinguono su tutto il territorio nazionale. Licia Lanera riceve il Premio Landieri 2011 come Miglior giovane attrice e il Premio Duse 2014 come migliore attrice emergente under 35.

Ludwik Flaszen ha fondato insieme a Grotowski, nel 1959, quello che, prima a Opole e poi a Wrocław, è diventato uno dei più famosi Teatri Laboratorio del mondo. A lui si deve la definizione di “teatro povero” e uno dei lavori critici più raffinati sulle categorie delle arti performative. Flaszen è inoltre un importante critico teatrale e letterario, autore di volumi che sono stati essenziali per la dissoluzione del realismo socialista in Polonia.

Nadia Guardini, PhD in Architecture, her main research interests are about 3D close-range and modelling techniques for documenting Cultural Heritage and Geographical Information Systems. Graduated in Architecture at the Turin Polytechnic in 2009 with a graduation thesis focused on the topic Spatial Information Systems for Valorization. Since 2007 she has been cooperating to research projects for an integrated approach to the documentation of the built Heritage.

Antonio Lieto Antonio Lieto is currently a post doc researcher (since May 2012) at Department of Computer Science, University of Torino and a research associate (since April 2014) at the ICAR-C.N.R. Institute in Palermo. He received a Ph.D. (dottorato di ricerca) in Communication Sciences at the University of Salerno (Ph.D. supervisor: Prof. Marcello Frixione) working in the area of Knowledge Representation, Formal Ontologies and Conceptual Modelling. His topics of interests are at the intersection of cognitive science and artificial intelligence. In June 2008 he was a visiting scholar (tutor: Prof. Tsvi Kuflik) at M.I.S. Department of the University of Haifa (Israel). In 2013 he launched the series of international workshops on «Artificial Intelligence and Cognition» (AIC).

Vincenzo Lombardo, PhD, born in 1964, is an Associate Professor of Informatics, at the University of Turin, Italy (Department of Informatics). (www.di.unito.it/~vincenzo). He doctorated in Computer Science in the Turin-Milan University Consortium (1993). He is the President of CIRMA (Centre for Research on Advanced Multimedia - www.cirma.unito.it). At public company Virtual Reality & Multi Media Park, he has run the Art-Science Alliance Laboratory (ASA Lab) from 2004 to 2012 (see videos at vimeo.com/vrmmmp). He has been the director of the EU-funded project VEP (Virtual Electronic Poem, www.cirma.unito.it/vep) of the national project DramaTour (www.dramatour.unito.it), of the project CADMOS

(Character-centred Annotation of Dramatic Media ObjectS, cadmos.di.unito.it). His research concerns methodologies, models and applications of informatics, and AI in particular, for interdisciplinary challenges, such as multimedia design, semantic annotation for heritage and production metadata, natural language processing and cognitive modeling. His papers are published in international journals, books, conference proceedings. He is also active as a multimedia designer and producer.

Giulio Lughì is Professor of Digital Media and Communication at the University of Torino. His research areas, and most relevant publications, concern the relationship between ICT and humanities; multimedia theory; analysis of transmedia texts; interactive fiction; evolution from mass culture towards digital media culture. He has worked in publishing area as a writer, translator, editor, series director.

Eva Marinai è ricercatrice in Discipline dello spettacolo all'Università di Torino, dove insegna Storia del teatro, e co-docente all'Università di Pisa. Questi i titoli delle sue monografie: *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 tema del rapporto teatro/media ha recentemente pubblicato il saggio *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).

Vanessa Michielon, Vanessa Michielon holds a PhD in Cultural Heritage and a Bachelor and Master Degree in Media and Cinema Engineering (Polytechnic of Turin). As a research fellow at University of Turin, she investigated strategies for the documentation and communication of intangible contemporary art through online digital technologies. As a dancer, she has been working especially in the field of live digital performance and dance for the camera and is now member of Transitions Dance Company at Trinity Laban Conservatoire of Music and in London, where she is enrolled in a MA in Dance Performance.

Alessandro Olivero born in 1984, is a freelance Web-Designer based in Turin, Italy. He graduated in Bachelor of Science-Architecture at Polytechnic University of Turin (2007) and MultiDAMS at University of Turin (2014). The focus of his first thesis is about historical building to be used as museum. The object of his last thesis is to explore actual possibilities of Data Visualization and use them on a Data Visualization interactive project, showing all the different phases: from the analysis of final results to the identification of the most useful tools for a strong, elegant and efficient visualization. The subject of this Data Visualization project is the exposition (location, presentation) of public artworks in Turin on a geographical scale.

He worked also in Rivara Castle - Center for Contemporary Art and he is interested in Artistic and Cultural Events of his city.»

Andrea Valle is Researcher at the Department of Humanities, University of Turin. His main research interests are with semiotics, multimedia, sound and music computing. He is a founding member of CIRMA.

LUDWIK FLASZEN, LAUREA HONORIS CAUSA

Laudatio

Franco Perrelli

Lectio Magistralis

Ludwik Flaszen

L'enunciazione e le voci di culo

Antonio Attisani

DOSSIER INVISIBILIA

Digital Media and Contemporary Art

Giulio Lughi

Digital Creativity

Antonio Pizzo, Andrea Valle

Conceptual Models for Intangible Art

Antonio Lieto, Rossana Damiano, Vanessa Michielon

Visualisation of contemporary public art «Invisibilia»

Vincenzo Lombardo, Nadia Guardini, Alessandro Olivero

MATERIALI

Il corpo sonoro del Living Theatre per *Antigone*

Eva Marinai

La scrittura è un duello

Licia Lanera e Riccardo Spagnulo

Cantare l'azione

Intervista di Maia Giacobbe Borelli a Mario Biagini

LETTURE E VISIONI

Grotowski & Company. Sorgenti e variazioni

Giulia Randone

Grotowski, La possibilità del teatro

Franco Perrelli

Quelle dei pupi erano belle storie. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio

Vincenza Di Vita

aAaAaAaAaAaAaA

