

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 2, n. 2

dicembre 2013

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 2, n. 2
dicembre 2013

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
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

© 2013 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 978-88-97523-71-0

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis2-2

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

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 2, 2 (dicembre 2013)

C'era una volta <i>Ruggero Bianchi</i>	1
Requiem. In memoria del padre Amerigo Fadini (1878-1959) <i>Edoardo Fadini</i>	4
Il significato del tragico <i>Edoardo Fadini</i>	5
ATTORI DEL XXI SECOLO – LE NUOVE MIMESI	
Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare <i>Antonio Attisani</i>	13
Contemporary theatre in the Philippines. The actor in the identity shaping process <i>Maria Delimata</i>	48
Diectic Feet: performance as the index of animation <i>Hans Vermy</i>	57
Il Tanztheater di Pina Bausch <i>Elena Randi</i>	78
In the shade we stumble. Theatre laboratory as a living archive <i>Annelis Kuhlmann</i>	105
Du “je” à l’impersonnel poétique et <i>vice versa</i> . L’acteur entre le personnage, le performeur et le témoin <i>Eliane Beaufils</i>	121
Dal teatro di Jan Fabre. Attitudini performative del corpo sulla scena: quali forme di presenza, e quali mimesi? <i>Giuseppe Burighel</i>	134
Dwelling in performing as thinking <i>Giulia Vittori</i>	144

Il più grande performer vivente. Il teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella <i>Carlo Titomanlio, Igor Vazzaz</i>	166
Pupilde e Clown. La maschera della differenza nel dialetto corporeo di Giovanna Velardi <i>Vincenza Di Vita</i>	179
Sulla figura del performer <i>Alfredo Zinola</i>	192
Un attore senza scena <i>Clemente Tafuri, David Beronio</i>	197
Dilating time for found spaces <i>Marina Marcondes Machado</i>	207
LETTURE E VISIONI	
La teoria della recitazione <i>Giuliana Altamura</i>	216
Il ritorno del <i>dibbuk</i> <i>Claudia D'Angelo, Giulia Randone</i>	226
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	229
ABSTRACTS	232
GLI AUTORI	238

C'era una volta

Ruggero Bianchi

A proprio modo, Edoardo Fadini attuò (o subì), ben più di chi l'aveva enunciato, il paradosso di Carmelo: far chiudere i teatri per poter fare teatro vero. Per creare e proporre, produrre e distribuire, teorizzare e praticare il teatro nel quale credeva, aveva bisogno (un'esigenza fisiologica più che patologica) che gli bloccassero o gli chiudessero gli spazi. E in molte occasioni, le più diverse, glieli bloccarono o glieli chiusero davvero, non sempre o non proprio per motivi di sicurezza: dagli Infernotti, i magici sotterranei dell'Unione Culturale in via Cesare Battisti adattati a teatro di cantina, all'Eridano, l'incolore cinema di periferia in corso Casale trasformato in tecnologico e macchinistico cantiere di ricerca della postmodernità, attraverso ovviamente la tappa del Cabaret Voltaire, teatro d'appartamento a un primo piano di via Cavour, cima Coppi della neoavanguardia torinese e non solo.

E quando non arrivava la chiusura, fiorivano comunque gli ostacoli. Come per *La torre del denaro* del Living Theater, il cui debutto fu rimandato a notte fonda perché il tendone da circo che doveva contenerla non era alto abbastanza da consentire il piazzamento sul suo vertice del neon con l'emblema del dollaro, sicché Julian Beck e Judith Malina pretesero all'ultimo momento di scavare il terreno (uno spiazzo sulla riva destra del Po) per abbassarne il livello. O per lo spettacolo ambientalista/pacifista del Bread and Puppet, su un altro tratto del lungofiume, interrotto dall'improvvisa irruzione della polizia e accerchiato dagli abbaglianti delle pantere, su segnalazione degli abitanti dei palazzi sull'opposta sponda che, disturbati nel precoce sonno dal rumore (la sperimentazione è spesso per definizione notturna), credettero, sedotti dal mito della Torino Magica, che si trattasse di un raduno all'aperto di una demoniaca congrega, intenta a sacrificare uomini e animali in un'orrenda messa nera. O ancora per *Ecce homo machina*, sospeso alla Biennale di Venezia perché il volume assordante dell'audio feriva le orecchie degli spettatori e staccava gli stucchi antichi della Fenice. Per non dire dei sedili del Cabaret Voltaire, pensati e voluti mobili per potersi scomporre e ricomporre liberamente nello spazio e di punto in bianco costretti da burocratiche Norme a imbullonarsi rigidi al pavimento come in un qualsiasi teatro all'italiana. O delle vessazioni subite dalla macchina celibe dell'*Inferno*, tenuta d'occhio e controllata periodicamente da agenti in divisa e in borghese, forse perché ritenuta un covo eversivo di contestatori anarchici o rivoluzionari o peggio.

Edoardo s'inventava allora altre soluzioni, ospitando il Living sulla collina nei pressi di Superga, facendo decentramento e teatro di quartiere da via Artom alla

Madonna del Pilone, da Regio Parco alle Vallette, o occupando i cinema di terza, quarta o quinta visione, le palestre e gli auditorium delle scuole, per farne luoghi di sperimentazione e di dibattito critico. Magari interrompendo lui lo spettacolo con la complicità di attori e performer, come in certe serate scapigliatissime al Corallo, un cinemino dietro la Gran Madre, quando Leo e Perla, con il loro Teatro di Marigliano, si cimentavano in filosofiche aggressioni verbali al limite dello scontro fisico con Nino Ferrero, il critico dell'«Unità»; o come quando concorreva di persona a creare spettacolo, facendo da spalla all'hotel Principi di Piemonte a un Carmelo che, mentre offriva munifico champagne francese a critici e giornalisti, lanciava colte frecciate sferzanti e velenose ai “gazzettieri”, comiziando contro Guido Davico Bonino, allora suo recensore su «La Stampa». Sempre però con la medesima appassionata disinvoltura con la quale presentava Peter Schumann al teatro Alfieri o al Palazzetto dello Sport, Allen Ginsberg e Philip Glass al Regio, ancora Philip Glass con Lucinda Childs al Nuovo, o ancora al Regio e al Palazzetto dello Sport John Cage. E senza mai trascurare l'Università, Palazzo Nuovo, la Facoltà di Architettura al Castello del Valentino, il Conservatorio e l'Accademia di Belle Arti, dove artisti e gruppi (impossibile elencarli: erano troppi, erano tutti i migliori, italiani europei americani, nuovissimi o non, da Mario Ricci e Carlo Quartucci a Fanny e Alexander, Motus e Albe, dalla San Francisco Mime Troupe, Meredith Monk e Peter Stein a Spiderwoman, Stuart Sherman e R.A.T., dall'Odin Teatret a Ping Chong) non soltanto si esibivano ma costruivano spettacoli in loco, facevano workshop e tenevano lezioni o erano addirittura il perno di ampie rassegne personali, come nel caso dei maestri dello happening (Allan Kaprow, Red Grooms & Co.) o di John Cage o di Michael Kirby.

Quando poi Torino non bastava, ecco Ivrea con i suoi due storici convegni (il primo fu un autentico happening e il secondo quasi; ma in occasione del ventennale, in quel teatro trasformato in “losca taverna fumosa”, Edoardo fece una relazione memorabile, *Ecce Homo*, che a rileggerla mette ancor oggi i brividi); ecco il rinato festival di Chieri, con quella sua frastornante invasione delle strade e delle piazze che trasformava la cittadina in una Pennabilli della postavanguardia. E se una sigla o un logo si logorava, un'altra ne nasceva e dall'Unione Culturale si passava al Cabaret Voltaire, che gemmava a sua volta TOREAT, ORSA o Utopia Americana, recuperando dall'underground, dall'off e dall'off off anche la musica postseriale a cominciare da Steve Reich e John Zorn, e il cinema alternativo, a cominciare dai fratelli Mekas. Se poi mancavano i soldi (mancavano sempre ma a volte gli venivano negati persino credito e fidi e fiorivano i protesti) ricorreva a soluzioni eterodosse e scandalose, magari forzando (così dice la leggenda) la cassaforte dell'Unione Culturale per pagare sull'unghia lo spettacolo, che altrimenti non sarebbe continuato; o pagando in extremis Alan Finneran e Soon 3 quando ormai dalle coste dell'Olanda stavano per salpare e fare ritorno in California; o ricattando sornione Robert Wilson, dicendosi pronto a saldare il debito soltanto se fosse

tornato a Torino. Oppure proiettando per far cassa, prima dei raffinati eventi serali (come poteva un “cabaret” escludere il varietà e l’avanspettacolo?) audacissimi film hardcore. Sempre però con autoironica sguaiatezza, alternando ad esempio goffe pellicole porno tirolesi a preziosi film da bordello della Cuba precastrista o a scioccanti campionature di pellicole sadomaso, ispirate alla lettera alle pagine del Divin Marchese.

Il fatto è che, come tutti i suoi compagni di avventura (Giuseppe Bartolucci ai tempi di «Teatrotre» e del festival di Narni, Franco Quadri prima della nascita di Ubulibri, Ettore Capriolo negli anni della brevissima ma folgorante esperienza di «Teatro», Gian Renzo Morteo, eretico ma appassionato contestatore con «Linea teatrale» di un teatro che quando non era morto era troppo ermetico e *highbrow*, cui contrapponeva l’animazione e persino la filodrammatica), Edoardo sognava l’utopia senza rendersi conto che proprio allora l’utopia era in atto o almeno il massimo realizzabile di essa. Tempi magici (sia detto senza retorica nostalgia), quando molti cinematografi si ritrovavano le sale vuote, mentre il Cabaret Voltaire era presidiato da poliziotti e vigili urbani che regolavano una coda di spettatori lunga quanto i quattro lati dell’isolato, nella speranza pressoché vana di raggiungere il botteghino per assistere alle *Sette meditazioni* o ai *Sei atti pubblici* del Living. Quando partecipare ed “esserci” era importante, anzi essenziale.

Il teatro autentico, scrive Ted Shank (in un volume sul nuovo teatro uscito in Italia prima che in Inghilterra o negli Stati Uniti e pubblicato – guarda caso! – in una collana progettata e diretta da Edoardo, forse con un pizzico di nostalgia per gli anni in cui faceva il critico militante su «L’Unità» e «Rinascita»), si fa *in real time*, vive solo nel presente. E dunque, come ebbe poi a dire Renato Nicolini, è sempre e comunque un teatro dell’effimero. È giusto quindi e inevitabile che quell’allora sopravviva ora in una sorta di paese di vecchi fuoritempo e che un rinnovato o nascente “qui e adesso” ne stia perdendo memoria. Il presente non può copiare né ripetere il passato e forse nemmeno conservarlo. Ma persino Hollywood ha la sua *hall of fame* e per le strade di Napoli pullulano gli altarini dedicati a Santo Maradona. Non si ricomincia mai da zero, bensì sempre da un punto d’arrivo che sa trasformarsi in punto di partenza, da una tradizione riletta dall’innovazione. Non mummifichiamo dunque Edoardo entro le poche o molte pagine di una storia delle avanguardie, ma facciamolo e lasciamolo vivere e rivivere in quello che, provvisoriamente, è l’ultimo volume della Storia del Teatro.

Torino, dicembre 2013

Requiem

Edoardo Fadini

In memoria del padre Amerigo Fadini (1878-1959)

Il fatto si rivela senza avvertimenti – il fatto non subisce controlli – dentro il fatto il movimento reale è senza qualità che A. possa modificare – sentiva la propria speranza ridursi ai termini della propria astrazione – sentiva calare la propria percezione al livello della qualità sostanziale del fatto: secrezione ideale – disfarsi della riflessione – livello comunicativo totale – A. si liberava dell'inerzia riflessiva – si rivolgeva ai movimenti riflessi – cercava il veicolo diretto, il palpare, constatazione di odori e repulsioni decise – vedeva alzare le braccia e ricadere spossate – in aria, per pochi secondi, tentavano la possibilità di un ricambio – cadevano lucidamente, accettate in riposo – il canale si stringe e rende tumultuoso il passaggio – la congestione aumenta – dentro di essa non si può che seguire i sintomi, il baluginare, i segni, i lampi di movimento – come sostenere un movimento? bisogna convertire all'immobilità uno dei due termini in contrasto – lasciargli subire –

Il desiderio della conclusione aumenta sensibilmente – si tratta di concludere (l'affare è chiuso – si è conclusa felicemente – chiudiamo i conti – a conclusione avvenuta) – il prosieguo di tempo – le indicazioni provocano l'accelerazione di un processo o la sua conclusione, la sua fine – la fine è certa – la fine può essere costantemente provocata – l'intervento della volontà, il gesto provocato dalla volontà, il gesto provocato dalla volontà è possibile soltanto nella direzione terminale – si può provocare la fine – concludere felicemente un contratto – terminare una strada, un edificio, un lavoro – terminare verso il riposo –

*Il significato del tragico**

Edoardo Fadini

Una data di nascita irricognoscibile, come lo è peraltro la data anagrafica di ciascuno di noi. Riconosciamo al massimo e, ovviamente con emozione, la nascita dell'altro (un figlio, soprattutto, un incontro significativo, una data di morte). Si muore di passato, non di futuro. Il mistero è sempre nelle radici, non nelle fioriture, negli scopi, in ultima analisi nel futuro che labilmente pensiamo ogni volta di possedere, di calcolare, di prevedere se non con certezza almeno con impegno e con ansia. Suppongo che Ivrea '67 non sia stata affatto un punto di partenza della cosiddetta "avanguardia teatrale in Italia". È stato utile dirlo, questo sì, quel Convegno fu più che altro utile per darsi coraggio, si prepararono tesi che non furono quasi mai discusse, tesi ovviamente che tentavano di sintetizzare un passato che già esisteva, anche se breve, e intensissimo, si cercò, questo sì, un aiuto vicendevole, la possibilità di fornire strutture a chi era nato e prosperava artisticamente in mezzo alla steppa o nell'umidità delle cantine. Si fondò persino un'associazione del nuovo teatro, pensate un po', morta naturalmente appena un anno dopo. No, l'etichettatura di quel Convegno è stata fornita da altri per utilità definitorie o di semplice cronaca. Io credo che convenga spingere oggi invece a un massimo di riflessione, perché ci si è resi conto che ciò che oggi si chiama ricerca o nuovo teatro scarta da sé il concetto di avanguardia perché si rivendica ormai, anche se ovviamente com'è giusto in forme assai differenziate, uno statuto della forma teatro che si oppone alla tradizione e all'ufficialità appunto perché ingloba e supera la prima rifiutando la seconda come forma spuria, come scarto delle idee. Il post-moderno ha infine anche azzerato il valore del progetto o meglio ha ricondotto il concetto di progetto ai suoi giusti limiti laboratoriali, sottraendogli proprio quella cifra utopica che la modernità sembrava aver potuto portare verso una materialità quasi scientifica. Il decadimento della progettualità, del moderno è un segno preciso di indiscusso valore epocale. Di tale decadimento fanno parte, come si sa, l'eclissi del senso, l'abbandono di quella *adaequatio rei et intellectus* che già Nietzsche indicava come l'errore di fondo di tutta la filosofia occidentale, la rinuncia a quei valori di onnicomprensività del linguaggio che hanno messo in causa la stessa conformazione strutturale del soggetto e rovesciato decisamente il principio di realtà per un realismo formalistico che si basa unicamente sull'eccesso del presente ma anche, e soprattutto, nella sua forma negativa (il termine negativo è ambiguo e sotto certi aspetti giustamente

* Intervento dell'autore al Convegno per un Nuovo Teatro ("Memorie e Utopie", Ivrea 1987).

paradossale) sulle tecniche esclusive e totalizzanti della simulazione. Esaminerò più avanti il valore filosofico profondo del concetto di simulazione, qui lo indico unicamente come valore equivalente, espressivo e pratico, della tecnologia dell'immagine elettronica, delle sue prevalenti doti e possibilità di manipolazione su calcoli labili, istantanei, da scartare con immediatezza.

Potrebbe essere, questo, un primo elemento di distinzione nel senso del contrassegno, di ciò che è oggi il nuovo teatro nelle sue forme espressive ultime: la simulazione come soggetto agente, l'assunzione dell'immagine non più come componente linguistica, bensì come autoreferente, e, al limite, come dato reale, come mondo, come componente anche soggettiva preminente: la "cosa" non coincide con la parola o il segno che la indicano o la definiscono, bensì "è", "si costituisce" nello statuto del suo simulacro. Da qui una prima conseguenza "forte" come segno di quello che si è chiamato, in parte con serie ragioni critiche, il teatro della post-avanguardia: esso rivendica a sé, al proprio operare, non solo lo statuto linguistico globale, totalizzante, dell'opera realizzata (giunta a un termine di messa in scena, che ne denota la parzialità, ma anche la compiutezza mortale), esso rivendica anche la memoria e il pensiero di sé, la riflessione critica, la sua cifra analitica e ogni eccedenza extra teatrale di cui pure si appropria fin dall'origine. Questo procedimento si costituisce terminantemente come negazione del "tragico"zEsaminerò più avanti il valore di rottura di questo abbandono del "tragico". Basti dire, per ora, che il procedimento al quale ho appena accennato coincide esattamente con il suo contrario (che il tragico invece porta a valori assoluti): la teoria teatrale sulla voce dell'ascolto, la significanza del tragico come azzeramento del segno di fronte al rappresentarsi di ciò che è originario secondo la luminosa definizione data in proposito da Hölderlin porta a un'identica esclusione di altri elementi coincidenti, "dall'esterno", con il fare artistico.

Da un lato, quindi, l'appiattimento sull'immagine senza altri riscontri al di fuori della sua riproduzione tecnologica, dall'altro l'interiorizzazione assoluta che porta al dissolvimento dell'Io per una messa in ascolto che di questo dissolvimento definisca la possibile cifra esistenziale. Da un punto di vista formale si tratta non più di un segno di riconoscimento verbale, bensì di un procedimento di ricomposizione del corpo unico dell'attore con il proprio interno, un elemento, ripeto, decisivo, di ricomposizione individuale nel tentativo, questo sì tragico, di riunificazione con il tutto, di abbandono dialettico dell'apparire e del dissolversi. Allora, quindi, la questione del teatro è oggi di nuovo, come per Nietzsche, tutto meno che una questione estetica, essa si costituisce come il problema stesso della conoscenza. Siamo oggi di fronte a una svolta: i mascheramenti apparentemente coincidenti tra cultura tecnologica, della quale anche i mass media si sono appropriati (un segno ampiamente reversibile, questo, sia sul fare artistico che su quello filosofico), da un lato (il mondo senza storia, l'appiattimento nell'istantaneità manovrabile a piacere, dove la sparizione fa parte del segno e ricomporre equivale a distruggere e dove

l'adeguamento al mezzo assurge a definizione poetica), e dall'altro il nascondimento dell'io, la sua nuova coscienza transfusionale su percorsi quasi iniziatici di negazione e destrutturazione. Questa apparente coincidenza apre, in realtà, uno spazio interstiziale al pensiero della differenza e della distanza, che in filosofia concerne la coscienza interna del tempo e in teatro il risvolto verbale e sensoriale della temporalità, vale a dire la nozione del tragico.

È qui, su questo punto esatto dell'angoscia dell'essere individuale e della sua decadenza metafisica che si propone l'utopia del commediante di oggi; essa dovrebbe rispondere a quella domanda fondamentale che regge per intero lo statuto del fare teatro: quale e quanta realtà la conoscenza è capace di affermare e di sopportare? Quanta realtà esclude?

Permettetemi a questo punto la citazione di alcuni brani del *Monologo fatale* che Roberto Calasso ha dedicato come postfazione all'edizione adelphiana dell'*Ecco Homo* di Nietzsche (l'*Ecce Homo* nietzschiano costituiva l'ossatura di uno "scandaloso" spettacolo che portai alla Fenice di Venezia per la Biennale dell'81):

La questione del teatro in Nietzsche è tutto fuorché una questione di estetica, in essa se mai si apre la questione stessa della conoscenza. Fin dai "parerga" della *Nascita della tragedia* Nietzsche aveva riconosciuto l'antitesi che lo avrebbe torturato fino all'ultimo: quella fra uomo dionisiaco e commediante. L'uomo dionisiaco è colui che genera la tragedia, l'uomo che è capace di viverla nell'incessante metamorfosi. Ma accanto all'essere estatico si profila un'ombra, che lo accompagnerà sempre: il commediante... Il punto critico è stato il momento in cui il problema del commediante è entrato in contatto con la radicale critica gnoseologica di Nietzsche, impostata già in *Umano, troppo umano* e portata poi avanti inesorabilmente sino alla fine. La prima tesi che Nietzsche ha voluto confutare è stata proprio la tesi portante di tutto il pensiero occidentale, quella che afferma la verità come *adaequatio rei et intellectus*. L'indagine accanita di Nietzsche non vuole dubbi su questo punto: ogni forma della rappresentazione è una *necessaria* falsificazione, che riduce immensamente il reale, ma si presenta in noi *come se* lo comprendesse nella sua interezza. Questa falsità intrinseca della rappresentazione è, peraltro, la nostra più grande difesa organica, senza di essa noi saremmo soltanto il movimento caotico della volontà di verità che nel suo fondo è volontà suicida. Il dilemma della conoscenza si pone in questi termini: o il pensiero vuole il tutto – e allora uccide il soggetto che lo pensa; o il pensiero rinuncia al tutto – e allora uccide la vita. Questo sarebbe per Nietzsche il caso di tutta la filosofia occidentale da Socrate in poi. [...] Ciò non vale naturalmente, solo per il rapporto con il mondo, ma innanzitutto per il rapporto del soggetto con se stesso; anzi, qui la simulazione si presenta allo stato puro, in quanto le manca ogni possibilità di verifica. Il soggetto stesso, di fatto, è la prima simulazione, quella che rende possibili tutte le altre; una simulazione con carattere di massima persistenza. È già chiaro a questo punto che quanto più avanti Nietzsche spinge la critica del commediante, tanto più è costretto a concedergli importanza, tanto più lo avvicina al centro della costituzione stessa dell'uomo.

Alla fine i termini hanno invertito le loro posizioni: non è più il commediante a crescere

parassitariamente sul ceppo dell'uomo dionisiaco che può manifestarsi solo a patto di indossare le vesti del commediante, in certo modo di crescergli sopra [...]

Nietzsche ci rivela che la conoscenza è innanzitutto *commedia della conoscenza*, inestirpabile teatralità che agisce all'interno del singolo, si autoriproduce continuamente nella solitudine, *deve* riprodursi, perché sia mantenuta l'economia della vita.

[...] Di fronte alla conoscenza non si pone perciò ormai la questione della verità: giusto o non giusto? – la conoscenza non può neppure porre l'esigenza della giustezza – ma la questione stessa del teatro: quale e quanta realtà, la conoscenza è capace di affermare, sopportare? Quanta realtà esclude?

[...] Il carattere teatrale del pensiero occidentale, l'identità continua dello scenario, il suo aspetto di gioco, in cui le pedine si spostano sempre sulla stessa scacchiera, è dato dalla accettazione sottintesa di una regola: che il *primum* sia sempre in mezzo ai numeri, che l'origine si trovi nel percorso e s'imponga ugualmente come origine – mentre l'origine non può che essere fuori dalla scacchiera, la scacchiera è già la dispersione. Ma l'altra regola, complementare, dello scenario è che la dispersione non sia mai affermata come tale, che sia sempre riassorbita in qualcosa, che il gioco non sia ininterrotto, come vorrebbe la sua costituzione, ma si arresti sempre in qualche punto opportuno del gioco stesso. Se la filosofia è il pensiero che parte da zero, il pensiero senza fondamento, la filosofia occidentale è il pensiero che parte da zero per arrivare, ogni volta, a porre un *primum*. Ma non c'è via tra zero e uno. Nietzsche ha svelato le regole di questo gioco, perciò è il grande *traditore* del pensiero occidentale.

Io dico che questo “tradimento” è indubbiamente un buon tema di riflessione, un tema di alto profilo artistico e filosofico, ma anche politico. Credo, infatti, che sia qui il massimo livello di scontro con il cosiddetto “teatro tradizionale” ufficiale, oggi e non solo nel nostro Paese: tra chi insiste (spesso in mala fede, altre volte invece disperatamente) sul fatto che il *primum* sia sempre in mezzo ai numeri e che l'origine si trovi nel percorso e si imponga ugualmente come origine affibbiandogli persino cifre improponibili di razionalità terminali, e chi invece accetta il fatto che l'origine non può che essere fuori dalla scacchiera. In un breve saggio del '52, *Sul tragico*, Karl Jaspers definisce in termini piani, ma ugualmente incisivi, questa contrapposizione decisiva:

La coscienza tragica richiede la storicità. L'eterno corso e ricorso della vita non è il suo sfondo. L'essenziale è irripetibile e in moto incessante. Impegna a una decisione e non ritorna mai più. Ma la coscienza pretragica non cede solo il campo a quella tragica. In alcuni casi quella che ci sembra solo una fase preparatoria, riesce ad affermarsi con una validità indipendente in opposizione alla visione tragica della vita. Questa viene a mancare, nonostante ogni sensibilità alla sventura, là dove riesce ad affermarsi un'interpretazione armonica del mondo e una realtà vitale ad essa conforme. Il che accadde ampiamente nell'antica Cina, e nella sua forma più pura nella Cina prebuddhista. Tutto il male, ogni sventura, ogni miseria non sono che turbamenti passeggeri, la cui esistenza non è imposta da alcuna necessità. Non c'è l'orrore del mondo, il rifiuto

e la giustificazione del mondo, non c'è l'accusa contro l'essere e la divinità, ma tutt'al più un blando compianto. Non c'è lo strazio della disperazione, ma un sopportare e un morire pacato.

[...] L'atroce e il terrificante sono conosciuti e sentiti non meno che nelle civiltà illuminate dalla coscienza tragica: dove inizia la coscienza tragica è andato perduto qualcosa di straordinario: una sicurezza priva di tragicità e una sublime umanità naturale, la gioia di sentirsi a casa propria nel mondo e una ricchezza di intuizioni concrete, e tutto questo in Cina fu una realtà. Nella caratterizzazione tipica ormai invalsa, il sereno e libero mondo cinese si contrappone all'arcigno e tormentato occidente.

Ma è stato Hölderlin a definire con sconvolgente chiarezza il paradosso su cui si regge il significato della tragedia:

Il modo più semplice per comprendere il significato delle tragedie è di partire dal paradiso. Infatti, tutto quanto è originario, essendo ogni facoltà distribuita in maniera equa e uniforme, non appare infero nella sua forza originaria, ma invece propriamente nella sua debolezza di ogni totalità. Ora, nel tragico il segno è in se stesso insignificante, inefficace, mentre emerge appunto ciò che è originario. L'originario può infatti propriamente apparire solo nella sua debolezza: nella misura in cui il segno in se stesso viene considerato insignificante e posto uguale a zero, allora può rappresentarsi anche ciò che è originario, il celato fondamento di ogni natura. Se la natura si rappresenta propriamente nella sua dote più debole, allora il segno è uguale a zero quando essa si rappresenta nella sua dote più forte.

Due maestri di ieri e di oggi, Carmelo Bene e Leo de Berardinis, coincidono quanto meno nel portare su se stessi la semplicità allucinante del paradosso holderliniano, attraverso due tipi di divoramento teatrale (o di autodivoramento soggettivo): un divoramento verso l'interno in Carmelo Bene, uno verso l'esterno, e in forma quasi ritualmente cannibalica, in Leo de Berardinis. Tra i due una prima generazione di mezzo, da Memè Perlini a Vasilicò, a Nanni, per i quali mi pare Maurizio Grande abbia trovato un'acuta definizione quando parla di «orchestrazione» come «principio costruttivo e modalità produttiva e financo esistenziale di questo loro fare teatro tutto sommato ancora all'interno del teatrale, sia pure dalla parte sommersa dello spettacolo: il linguaggio della scena e i materiali (dalle luci, ai suoni, ai corpi)».

Grande definisce questa zona intermedia del nuovo teatro come lo spostamento verso un universo dominato dall'iconico e dalla commistione con i media, il cinema soprattutto, decretando «lo scorporamento della parola dal teatro» e avviando infine in tal modo «un'estetica fondata sulle partiture del visibile e sulle poetiche del guardare, unitamente a una nuova drammaturgia fondata sulle scansioni esistenziali dell'attore congiunte alla rielaborazione (contaminazione) intertestuale e intersemiotica dei classici».

«La neoavanguardia italiana (fra il '67 e il '76 circa) non aveva ancora progettato la caduta del teatrale, la fuoriuscita dello spettacolo dall'istituto del teatro», dice

ancora Grande. Io non credo che si tratti di un progetto di caduta del teatrale, come dice Grande. Penso che le ultime generazioni del nuovo teatro subiscano, invece, un vero e proprio processo indotto di estraniamento dalla forma teatro, anche se la praticano professionalmente. Subiscono, in altre parole, una dotazione pratica materiale di quella che potremmo chiamare “alterità” tecnologica. I numeri della scacchiera nietzschiana hanno subito un’accelerazione quantitativa a livello esponenziale. Universo iconico e commistione dei media divengono a loro volta soggetti di simulazione (soggetti passivi e soggetti agenti contemporaneamente), la caduta del teatrale avviene per manipolazione e per disintegrazione del referente, il quale a sua volta è introitato in un complesso interreferenziale con componenti “estrane” (verrebbe voglia di chiamarle aliene) per tecnica e per calcolo in un’era elettronica che annuncia già, peraltro, le sue prime fasi terminali attraverso processi di sviluppo sempre più accelerati (sistemi esperti, intelligenza artificiale, ingegneria genetica, biotecnologia, ecc.). Si tratta di ben altro quindi, dell’abbandono teatrale, poniamo, di un Grotowski, il quale dopo *Apocalypsis cum figuris* del ’68, il suo spettacolo-esposizione, decide di rinunciare a preparare altre messe in scena. In una conferenza alla New York University, il 13 dicembre 1970, Grotowski afferma:

La *tecnica* serve ad aggirare le cose essenziali. Le cose di cui sto parlando trascendono il contatto psicofisico, come lo chiamava Stanislavskij. Volete che vi dica che l’ho superato? Ho troppo rispetto per Stanislavskij per dirlo; per quanto riguarda il teatro egli era straordinario, ma non mi interessa più, mi interessa solo quello che posso fare lasciandomi il teatro alle spalle... Molti di noi si pongono il problema: continuare la professione o fare qualche altra cosa? Per quel che mi riguarda è meglio fare qualche altra cosa.

Ritorniamo allora da capo al “tradimento” nietzschiano. Credo che l’abbandono di Grotowski, corrisponda a quello di Heidegger, anche se nel pensatore tedesco le dimensioni del problema assumono misure e caratteri addirittura epocali nella considerazione filosofica della fine della metafisica. Maurizio Grande nel saggio intitolato *Il teatro di Babele*, che credo sia dell’83, azzardava una definizione da fine del millennio, a proposito del “nuovo teatro”:

In questo senso – egli dice – mi sembra che la situazione del nuovo teatro alluda all’annichilimento delle pratiche di dominio del tempo e dello spazio (sulle quali si regge lo statuto di ogni rappresentazione possibile) e dall’altro a una sorta di accecamento estetico per “eccesso di reale” tecnologico-sensoriale: un falò dei linguaggi e della soggettività fatto divampare come sfida al mondo e al senso, alla storia e al tempo, al “profitto” sociale e ideologico, e, infine, all’arte.

Io penso in proposito che ciò semplicemente *accade*, non è un gesto volontaristico al modo di Grotowski, né un culmine filosofico, come in Heidegger. Riflettere su questa differenza sostanziale mi sembra decisivo. La verità è che siamo alla resa

dei conti. È l'intero sistema del pensiero occidentale a essere messo in causa: il sovrumano tentativo di Nietzsche di fuoriuscirne ha già in questi anni, e ne avrà ancora di più nei prossimi, le sue prime sconvolgenti verifiche. L'accecamento tecnologico-sensoriale di cui parla Grande corrisponde al drammatico problema etico di fronte al quale si trovano gli scienziati che praticano le prime manipolazioni genetiche. Siamo, insomma, al centro di una divaricazione decisiva: da un lato la distruzione della coscienza interna del tempo, di fronte alla quale il significato del tragico assume una valenza assoluta, totalizzante, e di tali dimensioni da ricomporre, anche attraverso la disintegrazione dell'Io, una possibile compenetrazione tra uomo e mondo; dall'altro una sorta di inflessibile dominio dell'immagine senza riscontro, della simultaneità percettiva, dell'istantaneità velocizzata, dove ogni forma di linguaggio si presenta già all'origine come forma residuale, come reperto. È sotto questa forma, allo stesso tempo contraddittoria, paradossale, ma unificante, che si verifica lo spaesamento del reale e una sorta di mistico rifugiarsi dell'attore- commediante di oggi nella ripetitività del gesto, nel recupero di una maschera composta dagli automatismi del movimento corporeo, dove la prevalenza del gesto tende a denotare una non appartenenza dell'attore alla parola, al racconto, in ultima analisi al complesso della rappresentazione. Questa divisione violenta (direi suicida) del teatrante dalla sua rappresentazione costituisce la definitiva divisione del nuovo teatro dalle sue più recenti matrici di origine. Ma quanti si riconoscono in simili schemi? Eppure il fenomeno trae la propria rilevanza dagli statuti della scienza e della tecnologia attuali, come ho già detto, e infine dalla riflessione filosofica su di essi. È un fatto che l'esito di una messa in scena oggi, la sua stessa realizzazione pratica, sono di secondaria importanza nei confronti di una preparazione che tende a dilatare il tempo del pensiero piuttosto che quello della sua formulazione espressiva. Anche in questo caso non mi sembra importante un riscontro collettivo immediato nei fatti. La storia futura metterà in luce probabilmente questa linea di tendenza che oggi ci investe tutti. Non credo infatti a una drammaturgia della scrittura che lasci tracce codificate una volta per tutte. I grandi testi filosofici dell'Oriente sono accumuli di commentari sovrapposti, mescolati, manipolati. Così il teatro, dove oralità, gestualità, ritualità, liturgia hanno di gran lunga la meglio sulla pura e semplice arte della parola scritta. Costatazione banale, se volete, ma pur sempre indicativa su ciò che non si vuole comprendere e ammettere, ma sulla quale è evidente lavora buona parte della più recente ricerca teatrale di oggi. Ho appena accennato alla divisione delle ricerche più recenti dalle proprie matrici precedenti più vicine, più immediate.

In realtà si tratta di un distacco di breve periodo e, in fondo, secondario. Paradossalmente ci si scavalca sempre all'indietro, non in avanti, e per questo, paradossalmente, si avanza, anche se spesso alla cieca. È vero infatti che il mistero sta nelle radici, non negli scopi, nel futuro. Il futuro, a ben vedere, è l'unica labile cosa che ci appartiene veramente. Non così il passato. Il passato ci sfugge di mano a ogni

pie' sospinto. È la nostalgia che uccide, non l'ansia di ciò che deve venire. Così, è ancora l'ultimo vecchio Beckett, con le sue prose rinsecchite, isterilite, in continua oscena sparizione, ciò che ci preoccupa; e da lui indietro ad Artaud, la vera unica musa di Judith Malina («A Artaud, mia folle musa, mai assente dai miei sogni, io parlo in un linguaggio segreto»), essa scriveva nel 1964, e ancora essa ricorda «Artaud auspica un teatro nel quale gli attori siano vittime bruciate sul rogo “che fanno segnali attraverso le fiamme”»); e da Artaud alla meravigliosa, scandalosa logorrea adolescenziale di Jarry, ben degna del suo grande antenato Rabelais, e così giù fino alla notte del tempo che è l'ultima vera, definitiva trasgressione del quotidiano.

Laggiù molto indietro, molto in profondo, dove tutto si confonde o si amalgama, nella più fonda nebbia del tempo, il gesto si confonde con la voce, e la voce con la creazione, anche se questa non ci appartiene. Laggiù non esiste il tempo della temporalità, che è quotidianità codificata, calendarizzata. Il teatro è tutto in questo modello di trasgressione del quotidiano. Ma la trasgressione del quotidiano che ha consentito all'arte di contrapporsi al reale costituendone così la dinamica vitale, è fondamentalmente trasgressione del valore del tempo, non tanto in termini morali in quanto valore, quanto in termini concreti in quanto tempo. Il dato appartiene alla storia, è ciò che c'è in conseguenza, cioè postumo, al rapporto arte-reale, quando cioè il fenomeno si colloca nel tempo del riconoscibile per l'organizzazione dello scambio. L'incognita invece non ci appartiene, è quello che ancora non è, che ancora non c'è nel tempo del valore, perché è fenomeno che si pone in un tempo a sé, non valutabile e quindi appartenente ancora alla sfera del reale-morale-valere, e perciò totalmente privilegiato rispetto alla riduzione che ne conseguirebbe se dimenticasse la sua capacità di trasgressione. La riconoscibilità della ricerca sperimentale in quanto fenomeno artistico sta quindi nell'atto di mantenere aperto il tempo di affermazione e di frequentazione dell'incognita, senza fermarsi per produrla nel tempo quando questa si afferma, come è nel suo destino, in quanto dato.

Brecht, Artaud e Grotowski

Su alcune letture da rifare, o da fare

Antonio Attisani

Lo si sappia o meno, il movente e il contenuto di ogni interrogazione storica (sul teatro) è in primo luogo autobiografico e ciò che conta, in effetti, non è tanto comprendere cosa sia realmente accaduto nel passato, impresa peraltro irrealizzabile, ma quale progetto di mondo ispirava una certa prassi e quali effetti essa ha prodotto, dando così forma a una parte del nostro pre-getto, cioè delle nostre origini, origini che abitano il nostro divenire e perciò si proiettano nel futuro. Chiunque rifletta sull'esperienza altrui istituisce una distanza dal proprio presente per mettere a fuoco uno o più aspetti fondamentali che si presentano sotto forma di eventi materiali. Nel fare ciò è bene essere consapevoli sia del differente significato delle parole per gli altri e per noi (inaggrabile in questo senso il ricorso alla filologia), sia della necessità di una nuova "organizzazione" della propria vita, ovvero di un progetto necessariamente politico. L'atto di guardarsi nello specchio dell'altro o in quello del passato – espressione di una tensione "metapolitica" – dovrebbe inoltre essere compiuto senza dimenticare che la questione mimetica riguarda tanto la professione dell'attore che la generalità degli attori sociali. Un ulteriore accertamento da fare caso per caso riguarda il grado di consistenza metaforica o allegorica del lessico teatrale nell'ambito delle varie letterature, così da "distribuire" con la minore approssimazione possibile i significati presso i rispettivi luoghi di appartenenza.²

Sulla base di queste premesse si può ragionevolmente supporre che un testo come la *Poetica* di Aristotele e il pensiero dei greci costituiranno sempre un punto di riferimento imprescindibile, seppure non in quanto luogo della Verità ma in quanto progetto costitutivo della cultura occidentale con il quale da ogni altrove è necessario confrontarsi. Queste pagine muovono all'incontro con vari autori per cercare di comprendere come funzioni e tecniche della mimesi si ripresentino nel contesto

² Il ricorso al lessico teatrale nei linguaggi filosofici e religiosi assume significati affatto diversi a seconda dei casi. In generale nella cultura occidentale, quando non si tratti soltanto di giudicare il teatro, domina l'uso metaforico. Non così, per esempio, nella letteratura tantrica, che tuttavia nella nostra tradizione critica è, sotto questo aspetto, generalmente fraintesa (cfr. per esempio *Gli aforismi di Śiva. Con il commento di Kṣemarāja*, a cura di Raffaele Torella, Adelphi, Milano 2013). La questione sarà ripresa alla fine di questo scritto per l'importanza che riveste in alcune delle maggiori poetiche teatrali del Novecento, tra esse quella di Jerzy Grotowski.

teatrale contemporaneo. Alcune esperienze e riflessioni sul teatro saranno evocate per contribuire a un possibile programma di studi, nella convinzione che oggi non si accordi al teatro (ma più in generale all'uomo-attore, alla performatività) l'attenzione che merita nella prefigurazione di una cultura emancipata dai limiti imposti dal capitalismo (o dall'«industrialismo», secondo un gergo più neutro).³ Le riletture e le nuove letture che qui si propongono riguardano dunque sia la presenza delle arti dinamiche in un nuovo progetto di mondo, sia la presenza del mondo in una ipotetica nuova formazione professionale alle arti dinamiche.⁴ Questa prospettiva, come si vedrà, suggerisce a un certo punto di non limitarsi a considerare che i nostri fondamenti siano rintracciabili soltanto nell'antica Grecia e in Aristotele e che occorre rivolgere lo sguardo verso altri orizzonti.

Leo de Berardinis, grande attore consapevole di ciò che comporta l'essere contemporanei, negli anni Ottanta scriveva:

Teatro come differenza e quindi attore come differenza, ma anche attore come differente da quelli attuali. Centralità dell'attore e quindi scarnificazione del teatro nell'attore, senza supporti inutili, ricongiungimento all'inizio dell'arte scenica, su uno spazio-tempo più cosciente.⁵

In questo come in altri suoi interventi, de Berardinis poneva l'accento, oltre che sulla centralità dell'attore nel processo teatrale, sulla connessione necessaria fra il *trasumanar* (il lavoro dell'artista su se stesso che costituisce le radici dell'incontro con gli spettatori) e quell'*organizzar* che, seppure inizialmente basato sulla negazione di molte prassi consolidate, dovrebbe caratterizzare l'operatività della scena:⁶

³ Cfr. Ken Robinson, Lou Aronica, *The Element. Trova il tuo elemento cambia la tua vita*, Mondadori, Milano 2012. In quest'opera recente del pedagogista angloamericano – il quale appunto utilizza il termine «industrialismo» – è sintetizzata la sua proposta, sottoscritta e rilanciata dall'Associazione TED, Technology, Entertainment, Design (<<http://www.ted.com>>).

⁴ Carlo Sini, Introduzione, in Id., *Transito Verità – Figure dell'enciclopedia filosofica*, a cura di Florinda Cambria, (Opere, vol. v), Jaca Book, Milano 2012. Sul concetto di «arti dinamiche» si veda, nell'*Op. cit.*, il capitolo *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, pp. 773-949. Il volume raccoglie i seguenti “libri”, tutti attinenti i temi qui trattati: *L'analogia della parola (filosofia e metafisica)*; *La mente e il corpo (filosofia e psicologia)*; *L'origine del significato (filosofia ed etologia)*; *La virtù politica (filosofia e antropologia)*; *Raccontare il mondo (filosofia e cosmologia)*; *Le arti dinamiche (filosofia e pedagogia)*. Forse è superfluo ribadire che il sottoscritto si riconosce in quel pensiero, sia pure con la consapevolezza di essere un interprete tra gli altri e dunque senza avere la pretesa di esserne un interprete ineccepibile.

⁵ L. de Berardinis, *Lettera-prefazione*, in A. Attisani, *Teatro come differenza*, Essegi, Ravenna 1988, pp. 7-8:8.

⁶ Sulla biografia artistica di De Berardinis cfr. Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010, o *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani*

[...] ma quello che occorre urgentemente fare riguarda l'attore, la simbiosi mentalità-tecnica, l'alta consapevolezza del suo compito. [...] solo l'attore può mutare il teatro, e non le sue apparenze. Né si cambia il teatro salendo e scendendo le scale degli assessorati. Quelle scale riproducono diabolicamente il gioco, non offrono vie d'uscita.⁷

La scena italiana, nella seconda metà del secolo scorso, vedeva all'opera soprattutto tre componenti: quella dei registi, quella degli attori-drammaturghi e quella degli attori-artisti. De Berardinis apparteneva a quest'ultima, forse la più significativa, anche se la più esigua in termini di rilevanza sociale. Opinione comune, al tempo, era che il fronte avanzato del teatro fosse costituito dai grandi registi come Giorgio Strehler, Luca Ronconi e gli altri ben noti agli addetti ai lavori, mentre i migliori attori-drammaturghi come Eduardo De Filippo e Dario Fo venivano celebrati come eccezioni e gli attori-artisti come Carmelo Bene, lo stesso de Berardinis, Carlo Cecchi e diversi altri, esponenti di due o tre generazioni, erano considerati i campioni di una tendenza "controculturale" che soltanto occasionalmente produceva opere degne di nota, e comunque erano attesi – salvo che dai propri stretti sostenitori – alla prova di una maturazione artistica e "istituzionale" che li avrebbe assimilati alle due prime categorie (soprattutto al teatro di regia). Ovviamente la riflessione sugli statuti etici e tecnici dell'attore era assai più vivace nell'ambito della seconda e della terza categoria, come dimostra la bibliografia, e a quelle esperienze bisogna soprattutto guardare quando si voglia riflettere seriamente sul teatrico e italico *trasumanar* e *organizzar*.⁸

La tradizione italiana dell'attore-drammaturgo ha ottenuto un riconoscimento universale con Eduardo De Filippo e Dario Fo. A essa conviene guardare per comprendere come il tipo di attore da loro incarnato – con riferimento alle matrici etiche e tecniche – si sia proposto e tuttora si proponga come un modello per certi versi affine a quello dell'attore che affianca la regia critica. Chi scrive ha cercato di argomentare, dagli anni Settanta, che il teatro critico-registico e quel-

e da "cento" testimoni, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, e A. Attisani, *Pronti al silenzio - Leo de Berardinis*, in *Actoris Studium. Album # 1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010, pp. 255-288. I termini *trasumanar* e *organizzar* sono prelevati dal pensiero e dalla poesia di Pier Paolo Pasolini (cfr. P. P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, 1971, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiaricossi e Walter Siti, pref. di Giovanni Giudici, vol. II, Garzanti, Milano 1995).

⁷ L. de Berardinis, *Lettera-prefazione*, cit., p. 8.

⁸ Naturalmente su questi nomi e tendenze esiste una bibliografia relativamente vasta e facilmente consultabile nelle biblioteche specializzate. Digitare le parole chiave sui motori di ricerca è la prima decisiva mossa per farsene una ragione. Per cominciare cfr. Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2010, e Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia 1968-1975*, intr. di Lorenzo Mango, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2013.

lo degli attori-autori contraddistinguono il compimento dell'ideale artistico ed educativo illuministico-borghese, mentre il lignaggio degli attori-artisti si offre, anche nella produzione teorica, come terreno per una riflessione decisiva ai fini di una prefigurazione dei motivi di inedita attualità che potrebbero caratterizzare un teatro necessario del nostro tempo. Nel comporre il presente intervento chi scrive ha fatto ricorso al proprio "inizio", ossia al pamphlet già citato,⁹ non per riproporlo né per sottoporlo a una verifica a trentacinque anni dalla sua uscita, bensì per richiamare alcune figure come Leo de Berardinis che li apparivano e che ancora sono da porre in primo piano quando si voglia sviluppare una riflessione sul nesso tra contemporaneità e arcaicità del teatro.

In quelle pagine ci si chiedeva, tra l'altro, quali fossero i riferimenti teorici a cui guardare e si notava come non molto ci si potesse aspettare da Marx e le altre divinità del medesimo Olimpo, mentre fondamentale per l'istituzione di un punto di vista alternativo alla storiografia corrente sarebbe stato per esempio il ricorso a Nietzsche. In questo modo, tra l'altro, si sarebbero potuti considerare i teorici della "modernità" teatrale – soprattutto Diderot – come i portatori di concezioni indubbiamente progressive fino al Novecento, concezioni che in autori come Brecht o Fo hanno conosciuto il loro massimo compimento, rivelandosi al tempo stesso poco fertili, se non deleterie, per l'attore del presente. Il modello dell'*attore epico* – allora e ancora oggi posto da molti ai vertici dell'arte scenica – era di conseguenza indicato come superabile, oltre che ripartendo da Nietzsche, nel confronto con la radicalità di Artaud, ma anche con riferimenti in apparenza eccentrici, per esempio a Shakespeare o a un artista meno noto come Alberto Savinio. Sono tutti temi che saranno ripresi più avanti. Qui resta da aggiungere che con quel libello si proponeva un impianto teorico piuttosto grezzo e probabilmente poco persuasivo nella sua perentorietà, sicuramente inadeguato rispetto al diverso quadro che si configura oggi, dopo alcuni decenni di vivace ricerca teatrale sia sulla scena che negli studi; ma ciò non toglie che alcune questioni allora sollevate siano ancora in attesa di risposta.

Aristotele, parlando dei vertici di un teatro ormai appartenente al passato e in particolare della grande drammaturgia tragica di Eschilo, Sofocle ed Euripide, giunge tra l'altro alla determinazione che tra i fondamenti di una civiltà dovrebbe figurare fino dall'infanzia una educazione di tutti i cittadini alle arti dinamiche. Anche oggi il tema teatrale è da porre non soltanto in riferimento alla professione della scena ma con il pensiero costantemente rivolto al sociale nel suo complesso,

⁹ *Teatro come differenza* (ediz. orig. Feltrinelli, Milano 1978, ediz. riveduta Essegi, Ravenna 1988) era una presa di posizione dal taglio teoretico e militante, dentro la sinistra e contro la sinistra: in condizioni assai mutate, la stessa prospettiva appare ancor più necessaria oggi.

dove una autentica e viva “cultura teatrale” deve ancora conquistare il posto che le spetta.

Quando si parla di “ruoli” e “personaggi”, per esempio, oppure di “recitare” secondo finzione o verità, ci si può riferire tanto alla scena quanto alla vita sociale di qualsiasi essere umano. Sia le performance dei ruoli sociali che la loro crisi sono vissute dai singoli individui in quanto attori. Eseguendo un ruolo si produce un risultato, forse quello per cui esso è stato concepito, e al tempo stesso ci si manifesta in quanto interpretanti; lo stesso ruolo che si incarna può apparire come una creazione fatale oppure come qualcosa di “naturale” ma anche, per esempio attraverso il filtro dell’ironia, come una identità funzionale, provvisoria, comunque superabile; oltre a ciò, il “recitante” può sentire e mostrare di essere oppresso da un peso sgradito o insopportabile, e in questo caso l’espressione si fa drammatica o tragica.

Nell’attività teatrale dovunque e comunque svolta, valore di scambio e valore d’uso sono intrecciati perché l’interpretazione dei ruoli comporta una modificazione di stato per i diversi partecipanti al teatro e l’esperienza si svolge in base a un contratto che in linea di principio assicura a ognuno dei contraenti un “profitto” che remunera il capitale di energie investito. Normalmente, quanto più lo scopo dell’impresa teatrale è commerciale, tanto meno gli autori devono rivelare di lavorare per se stessi e cercano invece di far credere di essere al servizio del piacere dello spettatore; quanto più il teatro è concepito come un incontro intimo, tanto più l’esperienza e il punto di vista degli attori sono percepiti come parte integrante dell’opera. Queste due tensioni si manifestano insieme in tutti i generi, le poetiche e gli stili conosciuti.

Una delle più influenti novità del Novecento è costituita dalla dottrina del *teatro epico* elaborata da Bertolt Brecht. Brecht avanza la propria proposta sulla base di un fraintendimento della nozione aristotelica di dramma e, sempre con riferimento al catalogo ellenico delle forme, rivolge il proprio interesse all’epica, proponendone un modello corretto e aggiornato.¹⁰ Il teatro epico brechtiano prevede un attore-narratore che “parla in terza persona”, ripudia l’immedesimazione e l’illusione dello spettatore di assistere a un evento reale e mostra sempre in primo piano, accanto al contenuto della narrazione, il punto di vista (dunque la contemporaneità consapevole) dell’attore stesso, oltre che del drammaturgo e del regista.¹¹ La

¹⁰ Di tale questione mi occupo nell’articolo *Attori del divenire. Aristotele e i nuovi profili della mimesi*, «Nóema», n. 5-I, 2013, pp. 1-25 (<<http://riviste.unimi.it/index.php/noema>>). Per una interpretazione radicalmente divergente da quella che è qui proposta circa l’aristotelismo e l’antiaristotelismo di Brecht cfr. Rocco Ronchi, *Brecht. Introduzione alla filosofia*, et al., Milano 2013.

¹¹ Secondo Bernard Dort, uno dei massimi studiosi brechtiani, la teoresi brechtiana è generalmente più avanzata della sua prassi. Ciò per le diverse e travagliate contingenze, anche sociali e politiche, che

“drammaturgia” proposta da Brecht, proprio come il poema epico, è caratterizzata da due aspetti, ossia dalla *mimetica*, che esprime in prosa diretta i dialoghi tra i personaggi, e la *diegetica*, ossia la narrazione in terza persona; però ciò avviene non nella distinzione tra parti del testo recitato bensì nell’insieme opera-spettacolo. Non è interessante, qui, soffermarsi sull’errata interpretazione aristotelica di Brecht quanto sulla portata e gli effetti della sua proposta, che attinge anche, e in modo tutt’altro che accessorio, alla tradizione illuminista e in particolare dall’istanza antiemozionalista di Diderot.¹²

Denis Diderot era un osservatore esterno dell’arte scenica e si proponeva di definire e far conoscere le tecniche in possesso dei migliori attori, i quali mai lo avrebbero fatto spontaneamente perché quelle tecniche costituivano «il loro segreto».¹³ Il suo proposito era quello di elaborare una teoria che facesse da sfondo a un solido professionismo, così da garantire che l’esecuzione degli spettacoli avvenisse ogni volta al medesimo livello qualitativo. L’ambizione parzialmente neoaristotelica di Diderot si rivela nel suo prescrivere all’attore una educazione permanente basata «sulla riflessione, sullo studio della natura umana, sull’imitazione costante di un modello ideale, sull’immaginazione, sulla memoria». Un simile attore, «unico, sempre lo stesso in tutte le recite, ugualmente perfetto», «ha ascoltato se stesso a lungo; anzi, si ascolta nel momento stesso in cui si commuove» e il suo talento «consiste non nel sentire, ma nel rendere i segni esteriori del sentimento con tanta scrupolosità» che lo spettatore ne resti «ingannato». Un professionista con queste caratteristiche consentirebbe di cassare definitivamente la figura dell’attore istintivo, che alterna momenti di genialità a lunghe pause di debolezza espressiva. La modernità dei teorici illuministi – Diderot, ma soprattutto, poi, Lessing – è confermata tra l’altro dalla consapevolezza che da una ricostruzione meticolosa dei “segni esteriori” del personaggio nasce nell’attore un corrispondente e preciso “sentire”, quasi in una anticipazione del metodo delle azioni fisiche che

contraddistinguono l’esperienza dell’autore, oltre che per la difficoltà intrinseca di realizzare l’opzione epica. Dort sostiene che si può parlare di teatro epico a proposito di poche opere come *Madre Coraggio* e *Vita di Galileo*, ma non per esempio dei «drammi didattici» del periodo 1928-1933. Cfr. B. Dort, *Pédagogie et forme épique*, in Id., *Lecture de Brecht*, Seuil, Paris 1960, pp. 185-201.

¹² Cfr. Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012. L’edizione inglese (*Theory of Acting. From Antiquity to the Eighteenth Century*) è scaricabile dal sito «Acting Archives»: <<http://www.actingarchives.unior.it>>. Lo studio di Vicentini, puntuale ricognizione storico-critica sulla recitazione nell’arco di tempo indicato, dedica il Cap. VII, intitolato appunto “La critica antiemozionalista”, pp. 251-290, a tale questione e soprattutto a Denis Diderot. Ricordiamo che Dort, nell’*Op. cit.*, rileva giustamente quanto siano importanti anche i riferimenti impliciti ed espliciti di Brecht a Lessing e Hegel. Cfr. in questo stesso fascicolo la recensione al volume di Giuliana Altamura.

¹³ Questa e le seguenti citazioni di Diderot sono tratte dal suo *Paradosso sull’attore*.

caratterizzerà il secondo Stanislavskij.¹⁴ L'attore secondo Diderot, dunque, non è posseduto dal personaggio ma ne è padrone, tanto da ingannare lo spettatore, cioè da fargli credere che l'evento si verifichi davvero dinanzi ai suoi occhi. Un tale effetto di verità implica altresì l'accettazione di un ordine nel quale ciascuno assume il proprio ruolo e lo svolge responsabilmente per tutta la vita. Nel disegno enciclopedico dell'illuminista «avviene, in uno spettacolo, quel che accade in una società bene ordinata», in sostanza il teatro ha per lui uno scopo educativo e in questo senso suscita le emozioni dello spettatore. Tutto ciò, nel suo progetto razionale, accade predisponendo l'opera come un apparato *informativo*, una trasmissione di nozioni rafforzate dalle emozioni in base alla quale ogni spettatore è aiutato a (ri) trovare la propria collocazione nell'ipotetica «società bene ordinata».

Brecht concorda in buona misura con l'ideale diderotiano e in un certo senso lo sviluppa, per esempio aggiungendo che le categorie dello straniamento e della epicità sono state preservate da molti teatri «plebei», ma pone l'accento sul dovere di ripagare lo spettatore con il «godimento» e soprattutto innesta su questa visione l'esigenza di arricchire l'esposizione dei fatti con l'analisi critica, mostrando i ruoli e i rapporti sociali come costruzioni, ossia come forme storiche e superabili. Il suo teatro in pratica dichiara decaduta qualsiasi assolutezza metafisica e in base a ciò riconsidera ogni aspetto formale della creazione scenica: decisivo il caso dell'apparato scenico, per lui sempre in vista, in modo da sottolineare, tra l'altro, non soltanto la differenza di posizione tra l'artificio del racconto e la realtà del contenuto, o tra attore e spettatore, ma anche tra realtà e bisogni, tra coscienza e conoscenza, tra finzione teatrale e vita sociale. Anche in questo vero e proprio compimento e superamento di un progetto antiaristotelico e illuminista, la funzione del teatro per Brecht si ricongiunge all'orizzonte dell'informazione e della dimostrazione, vale a dire al piano concettuale, anche se naturalmente senza la freddezza di molti suoi epigoni o interpreti successivi: la sua è una pedagogia razionale la cui catarsi è costituita dal giudizio ideologico. Nel riconoscere il proprio debito teorico nei confronti di Diderot, Brecht ammette implicitamente che gli elementi di convergenza tra le rispettive riforme rimandano alla medesima situazione storica, quella dell'arte teatrale nell'epoca dell'egemonia borghese, mentre dalle differenze risulta che questo dominio è vissuto in due momenti affatto diversi, quello della sua affermazione in quanto elemento di progresso sociale e culturale e quello della sua crisi. Il programma brechtiano – che va ben al di là dei suoi copioni teatrali – è stato realizzato al massimo grado possibile (per quei tempi) dal Berliner Ensemble, ma anche attraverso il magistero di Giorgio Strehler e altri registi in tutto il mondo.

¹⁴ Cfr. Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, con una prefazione e il saggio *Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo* di Jerzy Grotowski, Ubulibri, Milano 1997.

Oltre al teatro di regia, il brechtismo ha influenzato innumerevoli forme di teatro politico e di gruppo, e dappertutto, nonostante le possibili varianti operative, la missione di questo teatro è stata caratterizzata dalla trasmissione delle idee e dal tentativo di costituzione di movimenti ideologici, in sostanza da un protocollo ancora una volta *informativo*, che aveva per obiettivo un accordo politico (anziché uno spaccio di emozioni o il semplice divertimento) destinato alla definizione di una postura ideologica collettiva. Nell'opera drammaturgica e nelle regie di Brecht l'accento posto sull'informazione e la controinformazione è contraddetto però da una tensione intrinseca, vale a dire da una tale densità poetica da far sì che persino le sue opere più scopertamente didattiche, teoricamente aperte all'intervento dei militanti-allestitori, risultano in effetti rigide e intoccabili, come dimostra l'esperienza. Nella consapevolezza dello stesso Brecht, quello epico è un modello forte e tendenzialmente universale, cioè cattolico (come ebbe a dichiarare con un certo compiacimento l'autore).¹⁵

Tuttavia, anche quando ci si prepari a sostenere la necessità di superare il modello epico-brechtiano, non si può dimenticare che nello stesso arco di tempo hanno preso vita altre tendenze. Le avanguardie hanno compiuto una infinità di mosse, a monte e a valle di quel fenomeno, sia con riferimento a un catalogo di narrazioni incompatibili con la sintassi del dramma borghese, sia per l'ampio ventaglio di progetti comunicativi.¹⁶ Ci si sofferma ora su questo tema soltanto per rilevare che nell'operato delle avanguardie l'accento era posto prioritariamente sul valore d'uso, nel senso che le loro realizzazioni teatrali si proponevano come *strumenti* formali e concettuali da utilizzare nell'ambito di una nuova visione del mondo e nella creazione artistica a seguire; lì la relazione tra "autobiografia storica" dei rispettivi autori e forme era posta in primo piano e la teatralità scaturiva non in funzione di una trasmissione di ciò che è "giusto" credere o pensare, bensì per istituire nuovi modi di confronto con il pubblico, così da pervenire ad alcune decisive scoperte tramite "spettacoli" che si presentavano come segmenti dei relativi processi compositivi, non come il loro risultato. Le rispettive tecniche erano ovviamente differenti, ma mentre la coscienza critica esibita dall'attore epico è rimasta un *dire*, accadeva che nelle avanguardie, pure non ponendosi in termini morali la questione della sincerità dell'artista, era questione di ciò che si è veramente nella propria incarnazione, nel proprio storico abitare il mondo, concepito come un Canto più che un Discorso.

¹⁵ Cfr. *passim* nota 27.

¹⁶ Cfr. per esempio la sintesi magistrale di Umberto Artioli, *L'attore nelle concezioni delle avanguardie storiche*, in *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di A. Attisani, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 356-363. Nei decenni seguenti, a questo primo saggio, sono seguiti sull'argomento altri studi più mirati, dello stesso Artioli e di altri autori.

Brecht, dopo avere perseguito, anche in feroce polemica con le poetiche delle avanguardie, gli ideali qui sinteticamente richiamati, negli ultimi anni di vita ha manifestato una acuta insoddisfazione circa i propri compimenti, avviando una ricerca che procedeva in altre direzioni, come documentano sia alcune opere drammaturgiche non portate a termine quali il *Fatzer* o *La vera vita di Jacob Geherda*,¹⁷ sia alcuni scritti teorici come *L'acquisto dell'ottone*. Ora, se è assai stimolante seguire le tracce di Brecht in questo superamento di se stesso, non si deve però perdere di vista il fatto che si tratta di concezioni che la cultura teatrale non ha ancora considerato con la dovuta attenzione. Come è avvenuto per Stanislavskij e la questione della memoria emotiva, Brecht è ancora, nel senso comune, noto per le istanze e le categorie che abbiamo finora evocato e non per le nuove prospettive delineate nella maturità.

Nella terminologia utilizzata da Brecht, l'hegeliano *Aufhebung* del teatro epico avviene opponendogli un «teatro dialettico» realizzato da un «collettivo di narratori». Nei dialoghi di tipo socratico che compongono l'*Acquisto dell'ottone*¹⁸ e in altri scritti pubblicati dopo la morte dell'autore si percepisce certamente l'acuta insoddisfazione per la realtà della Germania comunista nella quale l'autore si era stabilito per fondare il proprio teatro, ma il nucleo del suo ripensamento riguarda proprio il teatro epico, le sue tecniche e la sua funzione, prima ancora che i materiali drammaturgici. Con questo richiamo si vuole qui sottolineare come Brecht sia andato molto oltre i propri cultori postumi di tutto il mondo, i quali, tanto nell'ambito professionale quanto in quello storiografico, non sono stati capaci di sottoporre il «vecchio» teatro epico a un rigoroso vaglio critico. Lo dimostra, per citare soltanto

¹⁷ A proposito di *Fatzer* si vd. Hans-Thies Lehmann, *Dramma didattico, teatro post-drammatico e questione della rappresentazione*, «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 2, 2013, pp. 19-28. *Fatzer* risale alla fine degli anni Venti e dimostra come in realtà Brecht desse corpo fin da allora ai dubbi circa la funzione e la forma del teatro. Secondo Lehmann, *Fatzer* fu un fallimento perché il drammaturgo si era addentrato «troppo all'interno della problematizzazione dei propri desideri e concetti» e pertanto «non riuscì a trovare una forma finita che vi potesse corrispondere» (p. 24), ma sempre Lehmann, oltre a evidenziare la scabrosa questione ideologica che l'autore non riusciva a risolvere, vale a dire la «impossibilità del collettivo», coglie la tensione di Brecht verso un teatro assai diverso da quello epico e didattico, un «teatro che si dà come rito e accadimento» realizzato «insieme al pubblico» (p. 27). L'incompiuto *Geherda* racconta di un cameriere formato dalla cultura di massa (romanzo d'appendice, radio, sport, ecc.) e di conseguenza refrattario alla «predicazione delle idee giuste»; in questo senso il testo pone anch'esso la questione di un teatro efficace nella contemporaneità. Un successivo fascicolo di «Prove di drammaturgia» (XVIII, 1, ottobre 2013), uscito dopo la stesura di questo articolo, ritorna sul tema: *Hans-Thies Lehmann: ripartire dal postdrammatico*, pp. 4-10.

¹⁸ B. Brecht, «*L'acquisto dell'ottone*» (1937-1951), in Id., *Scritti teatrali II – «L'acquisto dell'ottone»*, «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni, 1937-1956, pp. 3-151, Einaudi, Torino 1975. Nell'Avvertenza di Emilio Castellani il testo è definito «rimeditazione generale di tutte le acquisizioni precedenti, nell'angolo visuale – soprattutto – della loro applicabilità al teatro come fatto di *prassi sociale* (politica e tecnica formando le due facce dialetticamente complementari della visione complessiva)».

un caso vistoso e recente, il fenomeno degli attori-narratori, normalmente singoli e nel migliore dei casi *portatori di informazione* (o controinformazione: storia o controstoria, la narrazione essendo per loro un ingrediente dell'efficacia ideologica), sempre e comunque illustratori di idee e facenti sfoggio della propria coscienza, e mai o quasi mai invece *depositari della genealogia*, come avveniva per i cantori di altre tradizioni (si pensi ai *griot* africani). L'elemento del giudizio portato al centro della missione teatrale prevede in fondo – come s'è detto – lo stesso tipo di attore richiesto dal teatro di regia, vale a dire un attore che fornisce il proprio contributo professionale alla illustrazione delle idee altrui, soprattutto quelle espresse dall'asse regista-drammaturgo.

Brecht, non dimentichiamolo, è morto nel 1956, a soli cinquantotto anni di età e dopo pochi anni di direzione del Berliner Ensemble, dove si era dedicato alla pratica scenica a tutt'orizzonte, tra direzione del teatro, regia, drammaturgia, insegnamento, militanza politica e riflessione teorica, sia pure con le terribili limitazioni imposte da un regime autoritario nel quale vigevo il cosiddetto realismo socialista. Tra le pieghe della propria attività e tuttavia con un notevole investimento di energie, Brecht sottopose il proprio operato a una stringente autocritica, preoccupandosi, più che di stilare un bilancio della propria carriera, di creare le premesse teoriche e pratiche di un teatro all'altezza delle sfide imposte da ciò che chiamava «tardocapitalismo». Una svolta e un progresso decisivi secondo lui sarebbero avvenuti con il passaggio a un «teatro dialettico» realizzato da un «collettivo di narratori», una realtà che il drammaturgo di Augusta purtroppo riuscì soltanto a immaginare. Queste le sue parole: «Se oggi si è abbandonato il concetto di teatro epico non si è tuttavia rinunciato al passo verso l'esperienza consapevole che esso ha reso e rende tuttora possibile».¹⁹ Dal suo lessico – quel ricorso al concetto di *dialettico* – traspare un materialismo ancora non emancipato dalla tradizione del “comunismo reale” di cui pure vede tutti i limiti, mentre l'idea del *collettivo di narratori* segna una sfida ancora tutta da giocare nei confronti della drammaturgia e della composizione scenica, sfida che poneva anzitutto a se stesso in quanto scrittore di testi (da lui definiti «pezzi») mentre doveva affrontare quotidianamente molti problemi di frizione ideologica, persino per l'allestimento di alcune sue opere celebri come *Madre Coraggio* e *I giorni della Comune*, per non parlare della sua *Turandot*, graffiante satira degli intellettuali destinata a rimanere, come diversi altri copioni, a lungo inedita. Non è questa la sede per soffermarsi sulla sua vicenda politica e personale, ma nel quadro che si sta cercando di delineare occorre riconoscere alla sua postrema riflessione il valore che le spetta.

Brecht riteneva che la rivoluzione culturale non fosse un fenomeno sovrastrutturale

¹⁹ B. Brecht, *Aggiunte al Breviario*, Ivi, p. 186.

ma la questione principale e dovesse essere realizzata anche prima e durante e non soltanto dopo i cambiamenti politici. Nel *Breviario di estetica teatrale* (1948), testo programmatico e divenuto subito molto noto nel mondo, scritto in vista dell'inseadimento a Berlino Est, vi è un capitoletto, il 45, già foriero di dubbi e novità.²⁰ A esso segue l'annuncio di un ulteriore "breviario", del quale restano poche note foriere di grandi svolte: lì si accenna a un pubblico che «si trasforma in narratore», si propone un "lavoro d'arte comune" destinato a produrre «felici cambiamenti della società» e quindi si riconosce che «partendo dalla peculiarità di cui s'è detto, la definizione di "teatro epico" appare del tutto generica, vaga, quasi formalistica».²¹ Può sembrare poco, ma quando si consideri l'orizzonte degli ideali che a tutt'oggi ispirano la professione teatrale, consistenti per lo più nella recitazione delle idee, si deve ammettere di essere in presenza di un rigore lontano anni luce dalla debolezza di pensiero che caratterizza la maggior parte del teatro di oggi.

Il passo avanti invocato da Brecht richiede l'acquisizione di nuovi mezzi, la messa a punto di nuove tecniche e una ridefinizione dell'organigramma teatrale, novità lungi dall'essere disponibili e tuttavia da mettere in cantiere; d'altra parte, dice Brecht, «rifiutare gli esperimenti significa accontentarsi di quanto si è raggiunto, vale a dire rimanere indietro».²² Sia come sia, la sperimentazione brechtiana si è quindi svolta tra molte incertezze e ambiguità, dovute dapprima all'errabondo esilio dalla Germania nazista e poi alla rigidità della Repubblica Democratica Tedesca, nella quale Brecht era in odore di eresia culturale e politica. Ciò ha determinato una contraddizione tra teoria e prassi e il carattere quasi clandestino della prima, nonché dei pochi esperimenti relativi.²³

Per affrontare queste tematiche, *L'acquisto dell'ottone* costituisce il testo di maggiore utilità, nonostante le non poche contraddizioni interne dovute al fatto che, date le circostanze nelle quali il testo si è venuto componendo, persino la concezione dell'insieme cambiava costantemente. Particolarmente significativo è il fatto che tra i personaggi di quel "simposio teatrale" non figurino un Regista, mentre centrale è la figura del Drammaturgo (*analogon* dello stesso Brecht, porta-

²⁰ B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*, Ivi, pp. 155-185:171.

²¹ B. Brecht, *Teatro epico e teatro dialettico*, Ivi, p. 280.

²² *Ibid.* Diverse sono le realtà teatrali contemporanee che si potrebbero considerare come ulteriori cercatori erranti in questo territorio inesplorato. Cfr. su questo stesso fascicolo l'articolo di Giuseppe Burighel, *Dal teatro di Jan Fabre. Attitudini performative del corpo sulla scena: quali forme di presenza, e quali mimesi?*, oppure il dossier curato da chi scrive e dedicato al Théâtre du Radeau su «Acting Archives», III, 6, novembre 2013, ma si potrebbe fare riferimento al teatro di Robert Wilson, alla compagnia belga Groupov e a diverse altre realtà teatrali in tutto il mondo.

²³ Per il complesso dell'esperienza brechtiana al Berliner Ensemble si può fare riferimento all'utile volume di Claudio Meldolesi e Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Il Mulino, Bologna 1989 (ora acquistabile anche in rete <<https://itunes.apple.com/it/book/brecht-regista/id670750517?mt=11>>), studio che propone una lettura affatto diversa da quella di queste pagine.

tore dell'istanza di una scrittura che precede e fonda la creazione scenica) e ancor più quella dell'Attore. Quest'ultimo è presentato dapprima in modo piuttosto stereotipato – venato di narcisismo, di una certa debolezza teorica e superbia professionale –, ma via via diventa l'asse consapevole di una nuova concezione del teatro. Invitato alle discussioni che si svolgono tra le quinte dopo le recite di un *Re Lear*, tra bottiglie di vino e qualche cibo, vi è anche un Filosofo, un filosofo diverso dal György Lukács²⁴ che criticava capziosamente Brecht e invece assai interessato al divenire dell'arte teatrale. Diversi passaggi del testo sono dedicati al teatro del passato (autori e tradizioni sceniche) e si stila il primo bilancio critico di un esperimento di nuovo teatro (lo stesso Berliner Ensemble?), ma soprattutto i convenuti vorrebbero gettare le basi teoriche e pratiche per un teatro all'altezza dell'inedito presente. Su questo tema il più radicale del gruppo è l'Attore, per niente intimidito dal prestigio del Filosofo e del Drammaturgo.

Durante questo strano Simposio che è *L'acquisto dell'ottone*, il Drammaturgo e il Filosofo esprimono le proprie alate idee sul teatro, ma le loro analisi e le loro proposte, che dapprima avevano intimidito l'Attore costringendolo a rifugiarsi nello stereotipo del “non intellettuale”, a un certo punto ne provocano una decisa reazione. Dopo una ennesima invettiva del Drammaturgo sull'arte andata «quasi in rovina» a causa dell'equivoco illuminista secondo il quale «tutto l'apparato teatrale serviva a conciliare gli uomini con il destino» per poi crollare «quando nelle manifestazioni artistiche come destino dell'uomo improvvisamente emerge l'uomo», ovvero quando la complessità dell'umano si era dimostrata irriducibile alla semplificazione “realistica”, l'Attore reagisce assai ruvidamente e imprime al dialogo una svolta decisiva:

L'Attore: Tutta questa idea delle definizioni praticabili ha, secondo me, qualcosa di freddo e di squallido. Non ne ricaveremo altro che problemi già risolti.

Il Drammaturgo: Anche insoluti, anche insoluti!

L'Attore: Sì, ma perché siano anch'essi risolti! Questa non è più la vita. Lo si potrà considerare un intrico di problemi risolti – o insoluti –, ma i problemi non sono la vita. A parte i problemi insolubili, che pure esistono, la vita ha anche aspetti non problematici! Non voglio giocare soltanto alle sciarade.

Il Drammaturgo: Lo capisco. Lui vuole qualcosa che “colpisca a fondo”. Il previsto mescolato all'imprevisto, il comprensibile con l'incomprensibile. Vuole un misto di terrore e di applauso, di allegria e di rimpianto. Insomma vuole fare l'arte.

²⁴ Sul controverso rapporto tra Lukács e Brecht vd. Klaus Völker, *Vita di Bertolt Brecht*, Einaudi, Torino 1978. Völker descrive in dettaglio la vicenda (cfr. le pp. 253-273 dell'*Op. cit.*) fino all'epilogo che vide il filosofo ungherese pronunciare l'elogio funebre del drammaturgo definendolo «successore di Aristotele e di Lessing» e includendolo «nella schiera dei suoi drammaturghi prediletti» (p. 255).

A fronte di questa definizione quasi artaudiana, sia pure in continuità con il pensiero di Aristotele, l'Attore continua a chiarire polemicamente la propria differente postura:

Odio tutte le chiacchiere sull'arte come serva della società! La società se ne sta là come una signora strapotente, l'arte non rientra in essa, le appartiene soltanto, è soltanto la sua cameriera. Ma proprio dobbiamo essere tutti quanti servitori? Non potremmo essere tutti quanti signori? L'arte non potrebbe essere una padrona? Facciamola finita con i servitori, anche quelli dell'arte.

E ciò provoca nei suoi interlocutori una piccola catarsi della ragione:

Il Filosofo: Adesso capisco, lui si preoccupa che possiamo trasformarlo in un funzionario statale, in un maestro di cerimonie, in un predicatore del buon costume che lavora "con i mezzi dell'arte". Tranquillizzati, non abbiamo questa intenzione. L'arte scenica può considerarsi soltanto come una manifestazione umana primaria, fine a se stessa: a differenza dell'arte bellica che non è fine a se stessa. L'arte scenica fa parte delle forze sociali primarie, si fonda su una facoltà sociale immediata, su un piacere che gli uomini si prendono in società: è come il linguaggio, è un linguaggio a sé stante.

Sono belle parole, e giusta è la sottolineatura sull'educazione del cittadino – prima che dell'attore – a capacità primarie quanto il leggere e scrivere, ovvero sul saper fare, saper dire e saper comporre. Però non bastano. L'Attore, al quale tutte le poetiche dell'Occidente fino ad Artaud assegnano una funzione più o meno subordinata, è consapevole della fine di un ciclo storico e rivendica che la sua creatività sia sottratta al servizio degli "organizzatori" del teatro per essere restituita a un autentico e inedito lavoro collettivo. Tuttavia questo è soltanto un primo passo, poiché la critica manifesta l'insoddisfazione per lo stato presente e può invocare nuove pratiche, ma saranno queste a produrre la risposta. Il Drammaturgo, il Filosofo e l'Attore dovranno dunque smetterla di raccontarsi menzogne o esprimere blande speranze e dovranno impegnarsi invece, reintegrando la funzione del Regista, a dare vita a un'altra tradizione: nell'ultima utopia brechtiana l'accento è posto soprattutto su un aspetto della mimesi, quello del *lavoro d'arte comune*, tema sul quale sarà il caso di ritornare.

Forse uno dei punti chiave – e dei più sottovalutati – della proposta brechtiana è quello che riguarda il legame tra il nuovo e le tradizioni, legame che si può stabilire con il pensiero e con il corpo. Ognuno dei due oggi non basta più a se stesso e il passo che si deve fare in quella direzione non è più individuale ma collettivo.

Consideriamo la questione dal lato degli studiosi, supponiamo provenienti dalla filosofia. Questi si trovano presi in una terribile contraddizione: la filosofia (antica) dice dell'importanza di canto e danza, contrappone l'arte al proprio contra-

rio, l'inerte, mette la creatività al centro del divenire umano e, prima di tutto, al centro del processo formativo. Il meglio del pensiero contemporaneo riprende questa istanza e così facendo per prima cosa scopre la propria inadeguatezza, la propria atrofia, il proprio "analfabetismo" sul versante fisico e creativo; ma soprattutto sconta la contraddizione di non saper "fare" ciò che bisognerebbe fare. A volte cerca di cavarsela esaltando nel proprio discorso l'arte e la poesia, a volte addirittura si prostra a chiedere all'arte "come si fa". C'è qualcosa che non va in tutto questo. D'altra parte anche l'arte, soprattutto oggi, sconta una mancanza, mancanza di qualcosa di diverso, patisce un altro, differente "analfabetismo" di cui molti hanno una chiara percezione ma che soltanto loro, gli "artisti", potranno definire ed elaborare. La relazione tra uomini di pensiero e uomini di performance consiste oggi per lo più nell'osservazione reciproca, certo più forte – in quanto più avvertita come necessità – da parte dei primi. Si può anche continuare così, è un modo consolidato del divenire. L'osservazione trasforma l'altro in insegnante. Ricordiamo l'esempio di Michail Čechov, tra i sommi attori del xx secolo, il quale sosteneva di avere imparato tutto dai suoi splendidi insegnanti, *non* assimilando i loro precetti ma osservandoli. Studiare l'insegnante tenendo sullo sfondo l'insegnamento ha consentito a Čechov di non limitarsi a imitare quei rappresentanti di un teatro ormai vecchio e al tempo stesso di captare i fondamenti vivi della tradizione di cui erano portatori. Anche imitandoli durante le prime fasi dell'apprendimento, la propria differenza consapevole produce qualcosa di sconosciuto e di fertile per il sempre inedito presente. Il già morto è così trasformato in un nuovo sentiero per la morte, l'aver fatto in sé il vuoto permette di accogliere l'insegnamento senza esserne posseduti e manipolati. In ogni caso l'insegnante è tale in quanto è creato dal discepolo, vale a dire da colui che comincia partecipando al coro, poi diventa deuteragonista e infine protagonista, finché un suo "allievo" gli subentrerà.

Questo modo di coltivare (proprio come in agricoltura) le tradizioni inventandone di nuove è ancora fondamentale, ma va continuamente emendato in base alla peculiarità del presente, ossia – oggi – in base alla consapevolezza sempre più diffusa che tanto l'arte quanto il pensiero sono pervenute a un grado di sviluppo altissimo in questa amputazione vicendevole e hanno bisogno una dell'altra, esigono nuove dimensioni della ricerca e dello studio. La totalità che si invoca comporta muovere i primi passi in una direzione sconosciuta.

Ecco la questione più attuale e profonda posta nell'*Acquisto dell'ottone*, problema per risolvere il quale si ipotizza una soluzione che nella teoresi teatrale contemporanea non appare o quasi, quella, appunto, di un *collettivo di narratori*, di un *lavoro d'arte comune* (altra possibile traduzione di *Gesamtkunstwerk*) che non dovrebbe però consistere in un imbellettarsi a vicenda da parte di artisti e uomini di pensiero, come per lo più è avvenuto finora. L'Attore, in questi dialoghi, esprime una consapevolezza dei reciproci analfabetismi, che dovrebbe suggerire modalità fino-

ra sconosciute di collaborazione, per reintegrare ciò che manca tanto ai linguaggi dell'arte quanto all'espressione del pensiero.

Comunque sia, quelle dei personaggi dell'*Acquisto dell'ottone* devono essere intese come «prudenti dichiarazioni di tipo astratto» che Brecht fa proprie, augurandosi che «non vengano applicate separatamente, di per se stesse, in modo del tutto astratto».

Secondo l'autore si tratta di chiarire prima di tutto quali siano i punti di contatto e quali le diversità fra tradizioni vecchie e nuove; su questo versante tutto sembra, con lo sguardo di oggi, abbastanza chiaro. Una questione cruciale, invece, è misurare la distanza tra Brecht e noi, ovvero tra sensibilità, storie e domande assai diverse. Nei circa sessant'anni trascorsi dalla sua morte molte cose sono accadute: per esempio Brecht non ha avuto la possibilità di emancipare il proprio materialismo dalle qualificazioni di “storico” e “dialettico”, mentre – almeno a livello della filosofia più accorta – ciò è finalmente avvenuto, soprattutto per merito dell'incontro tra marxismo e fenomenologia nel dopoguerra.²⁵ Ciò che proprio non regge all'urto del tempo è però il movente principale della drammaturgia brechtiana, vale a dire la sua idea di pedagogia teatrale discendente in linea diretta dalla tradizione gesuitica, istanza che, seppure combinata agli ideali dell'illuminismo, ha poco o niente a che fare con quell'orizzonte educativo che Aristotele ritiene realizzabile attraverso la *praxis* delle arti dinamiche.

Il nucleo del travaglio brechtiano riguarda la questione pedagogica, ovvero come il teatro debba essere uno strumento formativo della coscienza; infatti quasi tutte le tensioni che percorrono l'autocritica e la critica brechtiana vertono su questo punto. C'è un solo principio sul quale Brecht non manifesta alcun ripensamento, vale a dire che il teatro deve sempre divertire, sia per ripagare lo spettatore di una scelta non ovvia, visto che il tempo libero può essere comprensibilmente occupato dagli eventi sportivi, dal cinema e dal ballo, molto attraenti e popolari, sia, appunto, per una efficace performance formativa. Come si è detto, la crisi e la nuova proposta manifestate dall'*Acquisto dell'ottone* poggiano sul concetto di «teatro dialettico» – nella sua accezione, un teatro che esponga diversi punti di vista rispetto all'azione principale del dramma – e di «collettivo di narratori», ovvero nel configurare una poliedrica genealogia (la storia e le cause) del presente.

È necessario, a questo punto, compiere un piccolo passo indietro.

A cavallo tra gli anni Venti e Trenta – dunque prima dell'esilio e delle riflessioni autocritiche – l'istanza pedagogica brechtiana si era espressa nella produzione

²⁵ A conoscenza del sottoscritto, l'opera che meglio descrive questa vicenda è Carlo Sini, *La fenomenologia*, Garzanti, Milano 1965.

drammaturgica, scenica e teorica concernente il «dramma didattico» (*Lehrstück* = lavoro teatrale che insegna). Ciò su cui qui si vorrebbe invitare a riflettere è che quella stagione brechtiana costituisce il culmine della concezione teatrale gesuitica,²⁶ cioè della pedagogia che nell'*Acquisto dell'ottone* viene, almeno teoricamente rimessa in discussione in base alle nuove aspirazioni maturate dai dialoganti. È utile tornare a riflettere su quel periodo perché non mancano gli studiosi che in esso individuano il “vero Brecht” da opporre a quello della vulgata “epica”; e anche se ciò non corrisponde alla realtà, la radicalità brechtiana di quegli anni contiene allo stato incandescente una questione cruciale.

Nel 1930 Brecht aveva stretto amicizia con lo scrittore e drammaturgo sovietico Sergej Tret'jakov, del quale fece tradurre *Voglio un figlio*, testo che questi aveva scritto per Mejerchol'd e che il regista non riusciva a portare in scena in quanto confermava la sua nomea di «sinistrista» e dunque la sua deviazione dal canone del regime staliniano.²⁷ Brecht adattò il testo e si proponeva di metterlo in scena in Germania. La differenza finale tra le due versioni è illuminante: la vicenda dell'agronoma che rivendica di avere un figlio senza legarsi con il padre naturale e di allevarlo all'interno di una collettività, trattata da Tret'jakov in modo leggero, ironico, senza accettare il fanatismo della protagonista e presentando il caso come una questione sulla quale il pubblico avrebbe dettato l'effettivo finale, diventava per mano di Brecht l'affermazione di una “nuova morale” dal carattere schiettamente oscurantista, sia per l'assertività propagandistica con cui veniva presentata l'eroina sovietica, sia per la lode di un collettivismo demagogico, da caserma, talmente lontano dalla storia da non trovare la benché minima applicazione in alcun tempo e luogo. Quel Brecht, lo stesso della *Linea di condotta* e di *Colui che dice sì* era destinato – non tanto paradossalmente – a suscitare l'approvazione di un critico cattolico come Karl Thieme²⁸ assai più che nell'ambiente culturale del movimento

²⁶ La Compagnia di Gesù utilizzava il teatro, dalla prima metà del Cinquecento, in tutti i collegi dei paesi in cui operava e sviluppò tale attività sino alla soppressione dell'ordine, nel 1773, salvo poi riprenderla. Il movente principale era propagandistico e controriformista, ma forte era anche la necessità di mettere a punto una tecnica pedagogica efficace per la formazione delle classi dirigenti. Il teatro, come l'oratoria e le arti figurative doveva «muovere l'affetto et intenerire il core» e veniva praticato persino trasgredendo le *Ratio Studiorum* che imponevano un «argumentum sacrum ac pium», l'esclusione delle donne, l'uso del latino, la censura preventiva sui testi e il divieto di rappresentazione nelle chiese. Ciò non toglie che «l'iniziale obbligo del latino se da un lato assicurò al teatro dei Gesuiti caratteri di supernazionalismo e di universalità, dall'altro favorì in esso lo sviluppo degli elementi svincolati dalla parola e pertanto più propriamente spettacolari: musica, arti mimiche (pantomima e balletto), messinscena» (Paolo Chiarini, *Teatro gesuitico*, ad vocem, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Unedi, Roma 1975).

²⁷ Cfr. Sergej Tret'jakov, *Voglio un figlio*, rifacimento di Bert Brecht sulla traduzione autorizzata dal russo di Ernst Hube, trad. it. di Consolina Vigliero, intr. di A. Attisani, uscito come inserto allegato alla rivista «Sipario», n. 407, dicembre 1981.

²⁸ Il protagonista di *Colui che dice sì* accetta la condanna a morte pronunciata dai propri compagni per gli errori politici che ha commesso con questa battuta: «Nell'interesse del comunismo, in accordo

operaio. Il Brecht di allora era convinto che il teatro borghese non fosse modificabile dall'interno e la sua radicalità tanto nei contenuti quanto nelle forme di rappresentazione (ipotizzate) era il prodotto di una visionarietà personale, con scarsi riscontri nella realtà. Quel Brecht era talmente certo del proprio messaggio da proporlo in forma ascetica, sublimemente inefficace quanto ogni teatro delle buone intenzioni, era un Brecht partecipe dello stesso isolamento e dello stesso fallimento che caratterizzarono il partito comunista tedesco del tempo. Paradossalmente, ma non per lui, la realizzazione del comunismo sarebbe scaturita da un'educazione mistica, da un dono totale di sé alla causa (ma in effetti al partito che la guidava). La massima efficacia del fatto teatrale sarebbe consistita in un insegnamento inteso come *incorporazione* della dottrina e sublimazione dell'individuo nella massa, e avrebbe portato infine all'abolizione dell'opera. Il fallimento di questo progetto non si deve all'avvento del nazismo o all'esilio, ma è iscritto nella implicita corruzione del processo mimetico a fini di manipolazione ideologica. Di ciò si rendeva conto lo stesso Brecht (che tuttavia si sarebbe autoassolto in base al nobile proposito di creare un teatro autenticamente popolare e "interattivo"), tanto che le opere successive segnano il passaggio a una pedagogia di tipo diverso, decisamente più aperta e maieutica.

La funzione nazionale delle borghesie e l'affermazione delle rispettive *Weltanschauung* si è avvalsa, tra l'altro, di un'arte scenica rinnovata nell'ambito della quale hanno svolto un ruolo essenziale molti attori che recuperavano le caratteristiche dell'attore epico-popolare (plebeo). Queste presenze hanno occupato buona parte dell'immaginario teatrale, e a ciò si aggiunge il fatto che nell'Ottocento, a partire dalla drammaturgia, si erano affacciate sulle scene anche le classi popolari e persino il proletariato industriale con la propria nuova cultura, mentre sul piano delle forme avevano vita prospera vari generi subalterni, radicati nel folklore e nelle lingue locali. Il naturalismo – anzi i «tanti naturalismi» secondo Brecht – è stato per diversi soggetti sociali e teatrali un luogo di conflitti, di ricerca dell'autenticità oltre gli stereotipi, ma quasi sempre ciò si accompagnava all'affermazione di una universalità delle passioni e così implicitamente si confermava il comando sociale neoborghese, nell'ambito del quale l'assunto che nessun regime politico potrebbe modificare la natura umana diventava senso comune. L'attore

con l'avanzata delle masse proletarie di tutti i paesi, io dico sì all'espansione della Rivoluzione nel mondo». A proposito dei drammi didattici Karl Thieme scriveva: «Da secoli non avevamo inteso la verità cristiana in modo così chiaro, così semplice, così diretto come in questo lavoro teatrale sconvolgente. Presentare l'*Einverständnis*, il consenso e il sacrificio della vita stessa in favore del mondo che soffre non come atto eccezionale di eroismo, ma come la più semplice delle usanze che ci sono state trasmesse, nessuno poteva farlo meglio di questo ateo». Cit. in Frederic Ewen, *Bertolt Brecht*, pref. di Sergio Escobar, Feltrinelli, Milano 2005, p. 219.

naturalista era la quarta parete, ovvero l'apertura che consentiva di guardare "dentro", che mostrava come "naturali", e pertanto senza alternative, comportamenti e valori che erano invece il prodotto di precise condizioni storiche. Quella del naturalismo è stata una parabola che a ogni tappa e variante si presentava come rinnovamento, soprattutto per merito delle continue spinte ideologiche che oltre la quarta parete leggevano un'antropologia diversa. Di conseguenza si può affermare che la sostanziale continuità del teatro epico-borghese si è realizzata in un campo di battaglia delle forme, in una guerra nella quale tutti i contendenti aspiravano all'ammaestramento ideologico, ognuno con il proprio peculiare "messaggio". Donde il sarcastico compendio di un artista totale, Alberto Savinio: «La mansione di cadavere edificante, il secolo dei lumi, chi sa perché?, pensò bene di assegnarla al teatro. Scuola di edificazione, tempio di mortificazione. In un mondo senza Dio, il teatro aveva da essere il duplicato fedele di quanto avviene di giorno in giorno nelle case pubbliche e in quelle private».²⁹

Insomma il teatro epico-pedagogico e il teatro naturalista erano e sono al tempo stesso sodali e antagonisti, si contendono le anime degli spettatori. Brecht implacabile rimarcava: «Insomma, ci sono dovunque punti di contatto, e come potrebbe esserci lotta senza punti di contatto?».³⁰ In tale quadro l'attore era il latore di un senso garantito dai due capisaldi della drammaturgia, testo e messinscena. Non deve sorprendere allora che nel secondo dopoguerra entrambi i teatri abbiano avuto un ruolo rilevante nella nuova industria culturale, il primo soprattutto nella sfera pubblica e il secondo in quella privata, mentre le differenze stilistiche e poetiche sono diventate sempre più sfumature registiche "recitabili" da attori capaci di fare tutto, con tutti i registi e in tutti i teatri. A questo proposito Savinio concludeva sconsolatamente che

la democrazia ha trascinato il teatro nella sua propria rovina. Questa fine c'era da aspettarsela. Prima di tutto la democrazia ha voluto che il teatro assomigliasse a lei, mostrasse una cera da itterico e una faccia sparuta. La ragione intima del teatro, l'utilità di questo apparecchio dall'apparenza frivola e di pessima riputazione, la necessità di questo strumento brillante, la funzione di questo prisma essa non era mai riuscita a capirla. In mano alla democrazia, il teatro condivise la sorte della Kodak affidata alla giraffa. Sia incomprensione sia gelosia, la democrazia tanto fece che spense i bei colori del teatro, gli mise addosso il suo colore preferito che come tutti sanno è il nero più tetto, lo vesti del suo stesso lutto.

La tonalità etica di Savinio è sicuramente resa più grave dal fatto che scriveva ciò nell'Italia del 1934, ma nella sostanza è riferibile anche all'ottimismo progressi-

²⁹ Alberto Savinio, *L'avventura colorata*, in Id., *Capitano Ulisse*, a cura di Alessandro Tinterri, Adelphi, Milano 1989.

³⁰ B. Brecht, *Appunti sulla dialettica nel teatro*, in Id., *Scritti teatrali*, II, cit., p. 277.

sta del secondo dopoguerra. La sua proposta invece parte da una premessa dal netto accento aristotelico («La Storia dice la cosa com'è. Il Teatro come dovrebbe essere») per poi intravedere una possibile via d'uscita nella cosiddetta «Avventura Colorata», ossia la scena sulla quale l'*uomo attore*

sale a una biologia superiore. Acquista il senso tonale, assume il comando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. Arresta il proprio cuore a volontà. Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo turchino, verde e così via. Peli e unghie se li fa spuntare a vista d'occhio. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l'uomo attore è un gioco da ragazzi.

Nelle parole di Savinio si avverte l'eco di uno dei testi più influenti, benché in segreto, della teatrologia novecentesca, il *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche, e una inconsapevole sintonia con la figura dell'«atleta del cuore» di Artaud. Quel *refrain* invoca una filosofia in azione, una trasformazione individuale che prevede l'abbandono, tra l'altro, di alcune categorie centrali (del teatro borghese) come l'ego, l'identità e i ruoli sociali, e fa appello a un'arte teatrale che ponga in primo piano l'attore e la sua *praxis*, non la drammaturgia e la regia (senza tuttavia escluderle) e certo non la teoria o la politica. In quest'altra dimensione la funzione sociale dell'attore scaturisce dal lavoro su se stesso, non dal suo essere latore di messaggi. E tutto ciò ci fa comprendere perché un teatro di attori-artisti, per quanto a tutt'oggi minoritario e scarsamente considerato, abbia costituito (si pensi al caso tanto eccezionale quanto emblematico di Eleonora Duse) e costituisca il principale modo di superamento del modello precedente.

Nel torno di tempo in cui uscì il citato *Teatro come differenza* si discuteva animatamente su questi temi. La presa di posizione del sottoscritto lo poneva in rotta di collisione con quasi tutta la critica e il “fronte sinistro” culturale, anche a causa del giudizio negativo espresso nei confronti del brechtismo di Strehler, del teatro di regia e di attori-autori quali Eduardo De Filippo e Dario Fo, indicati tra i massimi esponenti di una concezione manipolatoria e consolatoria del teatro, tremendamente efficace proprio perché animata da nobili intenzioni e incarnata da grandi interpreti.³¹ In tale contesto persino uno scrittore autorevole ma spregiudi-

³¹ In questo senso fanno fede soprattutto vari interventi degli anni Settanta su riviste come «Ombre Rosse» e «Scena». In generale, allora, si tendeva a distinguere tra la figura del drammaturgo e quella dell'attore, accreditando a quest'ultimo una saggezza e una tecnica che nel teatro di Fo o di Eduardo risultava cancellata dalla arroganza pedagogica e dalla corrività ideologica. Tanto è vero che nel rapporto con Eduardo, sia Carmelo Bene che Leo de Berardinis distinguevano nettamente tra l'interesse per l'attore, esponente di una civiltà teatrale sofisticata come quella napoletana, e la sua dramma-

cato come Giorgio Manganelli finiva sepolto da una cappa di silenzio quando, a proposito di Eduardo, scriveva quanto segue:

Ora, se il difficile Shakespeare era popolare ai suoi tempi, bisogna pensare che gli spettatori, i plebei elisabettiani, fossero tutti geni; e se noi il linguaggio difficile non lo capiamo più, se non con un certo allenamento, vorrà dire che siamo diventati bischeri. Io penso che le cose non stiano a questo modo; ho l'impressione che quel linguaggio sia diventato da difficile a incomprensibile semplicemente perché è cambiato il nostro atteggiamento verso il linguaggio, verso l'uso che se ne può fare. Questo cambiamento è avvenuto all'incirca da un secolo, forse anche meno. Grazie a giornali, radio, televisione oggi la nostra società parla il linguaggio più misero, affranto, falso, ripetitivo, morto, neghittoso che si sia mai parlato; sono convinto che se noi, gli astronauti analfabeti, incontrassimo gli uomini della pietra, non riusciremmo assolutamente ad afferrare il loro linguaggio che suppongo sottile, fantasioso, complesso, assolutamente shakespeariano. Può essere che il linguaggio shakespeariano agisca in modo traumatico su un pubblico – qualsiasi pubblico: è il trauma della totalità nei confronti della settorialità burocratica; è, infine, il trauma del linguaggio normale perché ricco nei confronti di un linguaggio focomelico e intimamente sventurato. Un mondo psicologico ricco esige un linguaggio ricco, e un linguaggio povero comporta la frustrazione, l'avvilta elemosina di un mondo squallido. Vorrei esser chiaro: nel nostro mondo esiste l'assoluto contrario teatrale di Shakespeare: è Eduardo. Eduardo può "andar bene" per i metallurgici: ama i poveri ed è a sinistra; ma il suo linguaggio teatrale è il più perfettamente reazionario che esista probabilmente nell'intera Europa.³²

Da un punto di vista storico e teorico il fatto di ipotizzare una parentela tra teatro gesuitico e teatro della sinistra, istituzionale o radicale che fosse, suonava allora come qualcosa di lontano dal buon senso, per non parlare di quanto fosse impopolare e persino incomprensibile il dissenso netto nei confronti di teorici della radicalità estrema come il tedesco Rainer Steinweg, i quali a partire da un'analisi inedita dei materiali brechtiani – ma sempre ignorando i ripensamenti del drammaturgo di Augusta espressi in testi come *L'acquisto dell'ottone* – enfatizzava la stagio-

turgia pseudo-pirandelliana (basti pensare per esempio all'allestimento da parte di Leo del montaggio *A' da passà a nuttata*, che rifondeva alcuni temi eduardiani, estraendone il grottesco, e soprattutto guardava alla tradizione recitativa napoletana; in proposito cfr. l'*Op. cit.* di G. Manzella). Occorre ricordare anche che alcuni amici dell'epoca come Goffredo Fofi e Stefano De Matteis abbiano operato una radicale inversione di rotta, rivalutando la drammaturgia eduardiana con motivazioni tanto articolate quanto consonanti con il blando culturalismo "napoletanistico" di oggi. Cfr. Stefano De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, pref. di Goffredo Fofi, Donzelli, Roma 2012.

³² Giorgio Manganelli, *Quella volta che mi tuffai tra le masse*, «L'Espresso», 49, 8 dicembre 1974, p. 75. Circa l'ossessione eduardiana per le tematiche famigliari potremmo ricordare il richiamo di Brecht: «Trasferire i conflitti esclusivamente in seno alla famiglia, oppure nell'ambito di una cellula di partito di un'unica azienda, significa semplicemente imitare uno schema tardo-borghese, quello del dramma naturalista» (*Raffigurare i conflitti*), in B. Brecht, *Scritti teatrali*, II, cit., p. 291).

ne dei *Lehrstück* per sostenere che lì si trovava la formula del teatro comunitario dell'avvenire.³³ In *Teatro come differenza* si sosteneva invece che quella poetica teatrale, comunque declinata, si sostanziava nella incorporazione di un pre-getto dottrinale, la mimesi essendo lì intesa come imitazione dei modelli di comportamento proposti dall'apparato, ovvero dal partito. A dimostrazione di questa tesi si portava l'esempio di quanto era appena avvenuto in Cina durante la Rivoluzione Culturale (1967-1977), dove le ambizioni didattiche brechtiane che sembravano a prima vista realizzate mostravano invece la manipolazione esercitata dai vertici del potere e soprattutto il crollo verticale del valore artistico. Insomma l'errore di fondo consisteva nel confrontarsi per trovare il modo di instaurare una direzione politica sul teatro e l'arte (= pedagogia), senza accorgersi che la questione andava posta in maniera totalmente differente, poiché si trattava e si tratta semmai di introdurre la creatività e la differenza nell'*organizzar* (= nuova educazione), questione che concerne le forme del teatro e al tempo stesso presuppone un altro orizzonte, un'altra idea della formazione dei cittadini, basata sulla pratica della differenza e non sulla trasmissione delle idee "giuste".

Da qui nasce anche l'esigenza di pensare il teatro del presente e del futuro volgendo lo sguardo altrove, ad altri orizzonti e altri autori, sia interni alla tradizione dell'Occidente e prima trascurati, sia lontani e ancora sconosciuti (per esempio gli "Orienti del teatro").

Quando si entra in contatto con alcune sorgenti magmatiche di pensiero sul teatro e la vita, come è il caso di Nietzsche o di Artaud, quello di Brecht appare come un confuso balbettio, una produzione teorica schiacciata dalle contingenze storiche e talmente indebolita dall'emergenza ideologica da obliterare quelle doti che Brecht esprime sul versante più propriamente poetico. La grandezza di pensatori come Nietzsche e Artaud abita in una sincerità, non in una presunzione di verità, nel loro sapere di non sapere, nel loro essere inconsolabili, nel loro non cedere alla presa sul mondo che avrebbero potuto avere se si fossero piegati anche un poco al senso comune. Anche la loro retorica ha un tono che talvolta inclina alla prescrizione asseverativa, ma la temperatura interna è talmente alta che il materiale linguistico si fonde in una genealogia poetica.

Basta mettersi all'ascolto, dopo l'ultimo Brecht, dell'ultimo Artaud, per fare un balzo vertiginoso, non nell'irrazionale e nel vitalistico, ma nel cuore della questione teatrale:

³³ L'interpretazione di Steinweg ha goduto di grande popolarità per diversi anni, non solo in Germania. Cfr. R. Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Brandes & Apffel, Frankfurt/M. 1995, e Id. (zusammen mit Wolfgang Heidefuß und Peter Petsch), *Weil wir ohne Waffen sind. Ein theaterpädagogisches Forschungsprojekt zur Politischen Bildung. Nach einem Vorschlag von Bertolt Brecht*. Brandes & Apffel, Frankfurt/M. 1986.

Il vero scopo del teatro / all'origine / non era lo spettacolo / era il trasferimento anatomico visibile / da un corpo a un altro corpo. / Il vero attore viveva / la morte e il passaggio. / E la viveva al naturale. / Così ogni spettacolo autentico / era costituito / da una sorta di addio a uno stato di vita passata / e da una entrata percettibile / e visibile in / un altro stato di vita. / Il grido, organicamente, / e il soffio che / l'accompagna / hanno il potere di imbalsamare / il corpo / e di portarlo / a uno stadio più evoluto di vita. / È evidente che questo / risultato non sarà ottenuto un'altra volta / ma non avrà bisogno di un anno e un'ora, / una piccola ora di sforzi sinceri sarà sufficiente / se questi sforzi hanno luogo nelle condizioni volute. / Voglio dire che l'attore deve conquistare un diapason di voce. / La voce che sale è già, per sua natura, una sorta di trasferimento (traslazione) spontaneo / in un altrove che nessuno è più capace di vedere né guardare. / In verità la voce può smuovere un mondo. / Un mondo vero. / L'aria è piena di cose terribili che noi abbiamo disimparato a vedere, / a creare, a soffiare, come i soffiatori di vetro. / Così, in capo a un certo tempo, giunto a un certo timbro l'attore sente il proprio corpo dietro di sé / e sente che può portarlo con sé. / Ma dove? / Là, altrove, in quell'aldilà, quel famoso aldilà / dei morti / che non è aldilà ma qui. / E per riuscirci non ha che da soffiare / come il teatro sapeva fare / poiché l'aldilà non è nella morte, dall'altra parte del mondo. / C'è il mondo e dall'altra parte del mondo non c'è niente. / L'astrale non è che una miserabile cloaca di larve, / una specie di deposito piscioso / dove la coscienza per forza vomita ciò che non può più darle una illusione di vita.³⁴

Come già Nietzsche con *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, nella pagina citata Artaud parla dell'origine per significare l'essenza, dice cos'era il teatro per indicare come potrebbe essere. Nietzsche e Artaud procedono per affermazioni apodittiche, senza curarsi di approfondirle da un punto di vista storico o filologico, la loro è una deliberazione poetica dal travolgente impatto comunicativo, l'equivalente, in ambito filosofico, di un vero e proprio "colpo di stato", salvo che in questo caso non si impone a tutti un ordine voluto da pochi, ma si innesca un processo – seduttivo come nella dimensione orale piuttosto che analitico come nello scritto – in base al quale moltitudini di lettori sono trasformati in cercatori. Le loro parole d'ordine vengono fatte proprie da chi comprende che contengono una verità valida qui e ora, per quanto contraria alle evidenze e al senso comune, una verità che funziona come un appello che ognuno è chiamato a completare, a rapportare a sé, a tradurre nella propria vita.

L'istanza di Nietzsche e Artaud si potrebbe definire di tipo ontogenetico. La nascita del teatro di cui essi parlano non è un semplice effetto di condizioni storiche e sociali. La questione è la causa prima, un bisogno dell'essere umano in quanto tale. La loro prospettiva è però assolutamente immanente, mentre l'idea è la sua forma presente. I teatri trasfigurati nell'immaginazione, come quello attico per il

³⁴ Antonin Artaud, testo inedito estratto dal Quaderno n. 321 bis, datato la notte dall'11 al 12 luglio 1947.

primo e quello balinese per il secondo, sono da loro apprezzati soprattutto per la rispettiva estraneità rispetto a quelli correnti; in quanto premoderni e preborghesi essi costituiscono la conferma di una *involutione* storica e culturale contraddistinta dalla sopraffazione dell'atto di conoscenza da parte della rappresentazione, dello spettacolo e dell'informazione.

Secondo altre prospettive, come quella filogenetica, relativa all'origine fisica, o morfogenetica, relativa alle matrici formali, la molteplicità dei fenomeni ai quali si dà oggi il nome di teatro non germoglia da una medesima radice. Le storie del teatro ormai dimostrano che nelle più diverse civiltà d'Oriente e d'Occidente e nei momenti storici più disparati, i fenomeni teatrali si manifestano talvolta nel solco di tradizioni precedenti, ma più spesso come fenomeni inediti, originari essi stessi in quanto conferiscono forma teatrale a bisogni eterogenei e appena affacciatisi alla coscienza.

In qualunque prospettiva lo si consideri, il teatro si manifesta fondamentalmente come un modo di pensare la realtà di cui fa parte, un luogo preparato ad arte nel quale uno o più esseri umani si mettono in azione in presenza di altri. La qualità di queste azioni e di questa compresenza può essere molto diseguale perché il luogo teatrale, le circostanze, i linguaggi e le facoltà impiegate nell'agire, così come le intenzioni più o meno esplicite con le quali si convoca l'incontro teatrale, o la stessa predisposizione dei singoli spettatori, sono altrettanti elementi che combinati tra loro possono produrre una gamma pressoché infinita di tradizioni e convenzioni le quali, tutte, assolvono allo scopo di riflettere partendo da una sequenza di eventi umani *ritualizzati*. Questi, anche quando siano depositati in primis nella sola parola, si materializzano nell'azione dell'attore.

Quando Artaud afferma che «il vero scopo del teatro, in origine, non era lo spettacolo, era il trasferimento anatomico visibile da un corpo a un altro corpo», ribadisce la peculiarità e il primato dell'azione trasformativa rispetto alle altre modalità d'intrattenimento. L'azione, se autentica, si trasferisce nello spettatore senza bisogno di un marcato contatto fisico, proprio come avviene in una eucarestia o in una iniziazione, come avveniva per il teatro basato sulla «imitazione della natura» e non sulla illustrazione di significati. È in questo senso che il complesso delle azioni attoriche costituisce per Artaud il teatro come «evento».

«Vivere la morte», poi, non è un ossimoro a effetto, è ciò che capita all'iniziando, ciò che avviene in ogni processo di effettiva crescita dell'individuo, quando si abbandonano alcune caratteristiche personali che sembravano importanti, non per assumerne altre, bensì per intraprendere una strada diversa. Per Artaud il teatro è conoscenza per l'attore e per lo spettatore, conoscenza come effetto dell'esperienza, mai la stessa cosa per ognuno di essi. Soltanto un attore «vero» è capace di passare attraverso la morte e ciò significa che, oltre a possedere gli strumenti, occorre superare la prova del passaggio, cosa che nessun «metodo» garantisce a priori. L'esperienza acquisita, però, non conduce definitivamente in un altrove. La

catarsi di questo Artaud non consiste in una ineffabile beatitudine, ma in un ritorno alla rivolta (politica) dell'essere. Il passaggio è continuo, nei due sensi.

Il teatro, nel proprio aspetto di «spettacolo autentico», ovvero realizzato, congeda una condizione e ne inaugura un'altra, che proclama una nuova rivolta. La visibilità e la tangibilità di questo evento presuppongono l'allestimento di una complessa prossemica, poiché la percezione si dà in un sistema di distanze accuratamente calcolate tra gli elementi materiali dello spettacolo in modo da permettere la massima efficacia delle vibrazioni prodotte.

«Grido» e «soffio» sono per Artaud i nomi dell'elemento organico riconquistato dal teatro e indicano il privilegio da lui accordato alla voce. Rigettando le idee di preghiera e di mantra, riconducibili a una pseudo-ineffabilità del religioso, l'Artaud materialistico del dopoguerra è convinto che si debba affrontare il *bios* allo stato di degrado in cui si trova e, sia pure evitando ogni evasione religiosa e manipolazione ideologica tendenti alla organizzazione disciplinata del corpo, mette in primo piano l'idea di un lavoro fisico. Da qui il ritorno al teatro inteso come modalità di scomposizione-composizione da lui stesso applicata, negli ultimi anni, persino ai testi, prima detti e trascritti, poi riletti, riscritti, recitati, in un circuito virtualmente infinito che non gli ha impedito di produrre, oltre ai quaderni come quello da cui si sta citando, alcuni mirabili testi compiuti in se stessi, come quel *Visage humain* che riannoda alcuni temi qui esposti.³⁵ Si deve aggiungere che, pur sapendo di trovarsi alla fine della propria vita, Artaud prefigura un lavoro intenso e di lunga durata. Per lui gli «sforzi» in grado di produrre il risultato di riempire il corpo dall'interno e portarlo a «uno stadio più evoluto di vita» dovranno essere «sinceri», vale a dire evitare le paludi del facile spiritualismo e l'adesione a verità confezionate, ma soprattutto svolgersi «nelle condizioni volute», con il massimo di rigore, anche tecnico e professionale.

Come s'è detto, lo strumento vocale è privilegiato in questa strategia. Ciò non significa però che Artaud non pensasse a un lavoro dentro e contro lo spazio e le immagini, come dimostrano tra l'altro i passaggi dedicati alla danza o gli interventi sulla pittura e i suoi stessi disegni, ma che la voce implica per la sua messa in opera un insieme di elementi organici e culturali, rendendo ineludibile sia la sincerità che il rigore. La «voce che sale» è la voce che sconfini dai registri quotidiani, è la quintessenza del Canto in grado di portare in quell'«altrove» che le coordinate del Discorso non permettono di percepire. La voce-respiro può muovere e commuovere il singolo corpo come il mondo, in quanto è sede e veicolo dell'energia e svolge

³⁵ Cfr. A. Artaud, *Le visage humain...*, in *Antonin Artaud – Works on Paper*, Margit Rowell (ed.), The Museum of Modern Art, New York 1996, pp. 94-96; e in trad. it. di G. Caramore e M. Ciampa, in «Finisterre», 1985, quindi in «Mano», 6, maggio 2001, p. 33. Ma cfr. anche Paule Thévenin e Jacques Derrida, *Antonin Artaud – Dessins et portraits*, Gallimard, Paris 1986, e Jacques Derrida, *Artaud le Moma – Interjections d'appel*, Galilée, Paris 2002.

la propria opera attingendo dall'aria le «cose terribili» che devono essere dapprima «viste» e poi soffiate – come fanno i maestri vetrai – conferendo loro una forma percepibile da tutti, così che il terribile sia trasmutato con la distillazione dell'*opus*. Il paragone con i soffiatori rimanda inoltre all'idea del lavoro con il fuoco e del gesto irreversibile nella modellazione della materia.

Questo è per lui il lavoro dell'attore, un attore che a un certo punto diventa capace di distinguersi dal proprio corpo, sentito «dietro» e non davanti al sé, e, conquistata tale distanza, può attraversare il mondo dei morti, che «non è altrove, ma qui». Artaud ribadisce che si tratta di una vecchia legge del teatro, non di una scoperta: colui che ha imparato a modellare l'energia, è in grado di camminare nell'al di qua, tra i morti che si credono vivi, e forse di svegliarli. Dunque il teatro è pur sempre lavoro nel mondo, anche se nella prospettiva di uscirne, mentre «dall'altro lato del mondo» non c'è niente: le altre dimensioni prospettate dalle teosofie moderne, come appunto il piano astrale, sono descritte da lui come disgustose cloache, discariche destinate ad accogliere «le larve», i fallimenti di una coscienza che mai nascerà veramente e si limita a produrre una «illusione di vivere».

Che non si tratti di enunciazioni astratte ed evasive è dimostrato dalla sua unica opera performativa che ci resta, l'emissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*,³⁶ dove tutti questi principi si ritrovano concretizzati in quello che doveva essere il primo evento del Teatro della Crudeltà, anzi sarebbe più corretto dire che nascono nello stesso cantiere. In proposito è necessario sottolineare come il manifesto sul Teatro della Crudeltà scritto nell'imminenza dell'emissione radiofonica (poi sconfessata a causa dell'esito deludente e superata dal progetto di dedicarsi esclusivamente al teatro) sia la manifestazione più matura della sua poetica. Nel poscritto si legge: «Il teatro e la danza del canto, / sono il teatro delle rivolte furiose / della miseria del corpo umano / davanti ai problemi che non penetra». L'atto di conoscenza, per Artaud, coincide con la rivolta e il senso della rivolta si trova soltanto nel lavoro teatrale.

Non si può dimenticare, tuttavia, che l'istanza di Artaud è stata soffocata e destinata a rimanere più o meno clandestina, se non in alcune esegesi critiche, e che soltanto da poco, ovvero alla fine di un cinquantennio che ha visto dilagare ben altre concezioni del teatro, sta diventando una filosofia del fare scenico con la quale gli operatori teatrali tornano a fare i conti. Né d'altra parte si può fare ad Artaud il torto di considerarlo un sapiente anziché un rivoluzionario, e la sua opera una rivelazione anziché una ricerca. E poiché, infine, il movente di ogni ricerca attuale non è il restauro di questo o quel testo, ma la necessità di definire i presupposti di un'azione teatrale da svolgere in un contesto inedito rispetto a qualsiasi precedente,

³⁶ Antonin Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*, a cura e trad. di Marco Dotti, pref. di Benedetta Pasolini Ravasi, Stampa Alternativa, Roma 2000. Con il CD dell'emissione radiofonica.

anche altre coordinate e prese di posizione devono essere evocate per delineare le origini della questione teatrale nel presente.

Nella società ellenica l'istituzione teatrale nasce come tecnologia cognitiva complementare alla scrittura alfabetica. Questa a sua volta permette al rito di fissarsi sotto forma di teatro, integrazione di memoria orale e memoria artificiale. Ma non è certo la scrittura la causa né la funzione del teatro. Sia il teatro che la scrittura erano in origine tecniche destinate a conservare il Canto, ma poi, immemori di se stessi, si sono tendenzialmente ridotti a Discorso, atto retorico. Al culmine della modernità, dice Artaud, la questione è ritrovare il Canto nella sua espressione fisica, e ciò si dà nel segno delle origini, anche se non si tratta di restaurare un passato:³⁷ se la «danza del canto» più pura è nell'arte scenica, oggi per la composizione disponiamo anche, oltre che della scrittura e dei saperi artistici tradizionali, dei nuovi linguaggi dell'audiovisivo e dell'informatica.

Tutto ciò permette di comprendere come la tradizione inaugurata da Eleonora Duse, quando giunge a materializzarsi in Carmelo Bene sia passata, tra l'altro, attraverso Antonin Artaud, che ne rappresenta un punto intermedio in senso cronologico e insieme un culmine di consapevolezza. Da qui la doppia conclusione, poetica e politica: «Se sono poeta o attore non è per scrivere o declamare poesie ma per viverle. Quando recito una poesia [...] si tratta della materializzazione corporea e reale di un essere integrale di poesia». L'espressione è ripresa dai *Quaderni di Rodez*³⁸ e risale però al «romanzo storico» *Eliogabalo*, nel quale si legge:

E l'anarchia, al punto in cui Eliogabalo si spinge, è poesia realizzata. [...] E la poesia, che porta l'ordine, dapprima suscita il disordine [...] Riportare la poesia e l'ordine in un mondo la cui esistenza stessa è una sfida all'ordine, è ricondurre la guerra e la permanenza della guerra; è portare uno stato di crudeltà applicata.³⁹

Come si vede, il concetto di poesia vissuta non ha nulla che fare con una vaga, estetizzante poeticità, con il dandismo o la decadenza. Artaud, come la Duse, lega l'azione della poesia alla rivolta contro il mondo moderno, dopo averla comunque radicata nell'amore (anzi, nell'Amore),⁴⁰ ma va molto oltre: fondamentale è per

³⁷ Cfr. Florinda Cambria, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS, Pisa 2007.

³⁸ Lettera del 6 ottobre 1945, ora in A. Artaud, *Œuvres complètes*, vol. IX, Gallimard, Paris 1979, pp. 173-178:173.

³⁹ A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, scritto nel 1933, a cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano 1969, p. 98.

⁴⁰ «So bene che il più piccolo slancio di vero amore ci avvicina molto di più a Dio che tutta la scienza [...] Ma l'Amore che è una forza non esiste senza Volontà. Non si ama senza volontà, che passa per la coscienza» (mia traduzione da A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, in Id., *Œuvres complètes*, VII, Gallimard, Paris 1982, p. 49). E ciò vale anche per l'ultimo Artaud, che ha cassato l'orizzonte del sacro e del divino e tuttavia parla del teatro come «*le lieu où on s'en donne à coeur*

lui il processo mimetico basato sulla centralità del corpo, essendo quest'ultimo al tempo stesso il fondamentale ostacolo e mezzo di lavoro nella prospettiva del trasumanare.

A fronte della scontentezza per questo stato delle cose, nel Novecento, l'arte in generale e il teatro in particolare hanno spesso trovato un riferimento corroborante in Nietzsche, autore mai evocato e ancor meno discusso, allora come oggi, nelle scuole di teatro. A molti è capitato di frequentare "segretamente" *La nascita della tragedia*, attratti dall'assonanza teatrale del titolo, per poi arrivare allo *Zarathustra* e altri testi. Nietzsche svolge la prima critica consistente (e ancora per molti versi insuperata) della neo-tradizione illuminista nell'ambito della quale l'ideologia, al di là dei nobili intenti originari, diventa forma della falsa coscienza;⁴¹ bisognerà arrivare alla Scuola di Francoforte e alla fenomenologia più matura perché tale critica si innesti nel marxismo. Per quanto riguarda il teatro, emerge in primo piano la questione su chi controlli i codici dell'attore, se egli stesso o qualcun altro, e cosa lo porti a diventare un megafono ideologico, assumendo nei confronti del pubblico un ruolo di super ego narcisista che censura la complessità della condizione umana, quella complessità che soltanto il Canto e la sensibilità grottesca possono evocare.

Poi, però, abbiamo Zarathustra e il suo anatema contro il fingitore e commediante che imprime alla propria funzione un sigillo mortale. L'attore che recita la commedia degli ideali li uccide nel mostrarli poiché ignora il loro più profondo contesto generativo e li pronuncia per non realizzarli mai: così facendo si fissano i ruoli dell'intrattenitore e degli intrattenuti, si separa il godimento dalla critica, si confermano ruoli e maschere anziché decostruirli.

Ma non ci si può fermare a queste suggestioni, è l'intero quadro del contri-

joie» (A. Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, testo pubblicato nella rivista «La Rue», 12 luglio 1946, poi in Alain Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris 1970, pp. 262-263:262).

⁴¹ «L'ottimismo che si crede illimitato! Né ci si deve spaventare quando i frutti di quest'ottimismo maturano, e la società, intrisa fin nei suoi più infimi strati del lievito di tale cultura, comincia poco a poco a gonfiarsi e fremere in violenti sobbollimenti; quando la fede nelle possibilità di una simile cultura generale, basata sul sapere, si trasforma a poco a poco nella minacciosa esigenza di una felicità terrena di tipo alessandrino, nella evocazione di un deus ex machina euripideo! E si badi bene: la cultura alessandrina ha bisogno di una casta di schiavi per potere alla lunga esistere: ma essa, nella sua ottimistica concezione della vita, nega la necessità di una simile casta e perciò, esaurito l'effetto delle belle parole che seducono e tranquillizzano parlando di "dignità dell'uomo" e di "dignità del lavoro", va poco per volta incontro a una spaventosa distruzione. Non c'è nulla di più terribile di una casta barbarica di schiavi che ha imparato a considerare la propria esistenza come qualcosa di ingiusto e si prepara a farne vendetta non soltanto per sé, ma per tutte le generazioni future. Chi, davanti a così minacciose bufere, oserebbe fare appello alle nostre religioni pallide e senza forza, corrotte fin dalle fondamenta e divenute religioni di eruditi? Anche il mito, il presupposto più necessario a ogni religione, è già ovunque paralizzato».

buto nietzscheano che va ricostruito se si vuole cogliere qualche risultato della sua sacrosanta catastrofe critica. La questione del teatro in Nietzsche è stata oggetto di un'ampia esegesi, soprattutto in riferimento a Wagner, ma non ancora in rapporto alla questione dell'attore («...il problema che mi ha tormentato più a lungo», ammetteva il filosofo). Per sintetizzarla si potrebbero distinguere due tappe: la prima, all'altezza della *Nascita della tragedia*, in cui si oppone l'uomo dionisiaco al commediante, e la seconda, nella quale, come ricorda Roberto Calasso,⁴² il filosofo riconosce che la «falsità intrinseca della rappresentazione [ma qui si dovrebbe intendere: il teatro, ndr] è, per altro, la nostra più grande difesa organica, senza di essa saremmo soltanto il movimento caotico della volontà di verità, che nel suo fondo è volontà suicida». Alla vigilia dello sprofondamento nella follia, in Nietzsche «i termini hanno invertito le loro posizioni: non è più il commediante a crescere parassitariamente sul ceppo dell'uomo dionisiaco, ma al contrario è l'uomo dionisiaco che può manifestarsi solo a patto di indossare le vesti del commediante». Se ci si fermasse qui, però – continua Calasso – si dovrebbe prendere atto che Nietzsche emette una condanna senza appello del pensiero (che diverrebbe «...esteriorità, pura sintomatologia, sequenza di gesti, come la natura stessa»), così come dell'autentico e dell'organico, e dunque un suo accostamento a Jerzy Grotowski, per esempio, basato sulle invocazioni al corpo e al canto così insistenti nello *Zarathustra*, sarebbe improprio o almeno debole, e allo stesso modo la tensione di Grotowski verso l'essenza e tutto ciò che viene “prima delle differenze personali” apparterrebbe a una confusa e consolante illusione metafisica. Tuttavia, dopo avere ribadito che «la questione del teatro in Nietzsche è tutto fuorché una questione di estetica, in essa, semmai, si apre la questione stessa della conoscenza», lo stesso Calasso propone di superare quello schema in considerazione del fatto che diverse annotazioni nietzscheiane fanno riferimento a una *questione reale*, definita «processo interno». Se è vero che il filosofo ha lasciato in proposito solo «poche cose e oscure», è altrettanto vero che nei *Frammenti postumi* si trova il preciso riferimento a un «...avvenimento molto più interno e fondamentale» in rapporto al quale «il mondo del pensiero è solo un secondo grado del mondo fenomenico». In questa luce possiamo riconsiderare l'anti-intellettualismo di Grotowski e la sua “filosofia fisica” (che storicamente si conclude con l'approdo all'Arte come veicolo) come una tensione positiva tra il “principio commediante” e il decisivo «processo interno», laddove l'artificio dell'attore e l'arte performativa dovrebbero o potrebbero essere una condizione per realizzare l'obiettivo di *diventare ciò che si è* (o forse, meglio, di smettere di essere ciò che non si è).

⁴² Cfr. R. Calasso, *Monologo fatale*, postfazione a Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Adelphi, Milano 2008, da cui sono tratte tutte le citazioni seguenti fino a diversa indicazione.

Su queste basi la proposta della figura dell'attore come portavoce del poeta o del drammaturgo è una patetica caricatura, un nano deforme rispetto all'attore inteso come colui che mostra l'inaccettabilità della vita vivendola al massimo grado di intensità, che esplora tutte le possibilità dell'esistenza e, assumendo una postura che potremmo definire "tantrica", conduce una lotta senza fine in nome di una «consapevolezza del Vuoto», che non cerca di sedurre né si rassegna all'impotenza: in questo caso il suo è un percorso nell'estetico e contro l'estetico che ha lo scopo di conquistare infine l'anestetico, ovviamente senza riuscirci mai o quasi. La volontà di «gioco» pertiene alla vita intesa come terra di mezzo tra l'inorganico del prima e quello del dopo, a quella nostalgia che ha ben descritto Sigmund Freud in *Al di là del principio di piacere*⁴³ e che permeava il teatro dell'ultimo Carmelo Bene, l'autore dell'indovinello fatale: «Se l'attore fa il personaggio, chi fa l'attore?».

Nel corso di una eventuale rassegna storico-fenomenologica dedicata alle declinazioni della mimesi si incontrerebbero poeti teatrali di diverse epoche e diversi paesi e uno dei più interessanti capitoli finali sarebbe quello dedicato a un sommo attore del xx secolo come Carmelo Bene.⁴⁴ Al termine di questo invito al ripensamento ci limiteremo a citare il caso di Jerzy Grotowski e a fare qualche esempio di possibili

⁴³ In questo saggio del 1920 Freud mette radicalmente in discussione i fondamenti della modernità e delle sue ideologie maggiori, dichiarando la propria insoddisfazione per la teoria secondo cui il principio di piacere sarebbe l'unico movente dell'agire umano. Osservando i comportamenti umani, e non solo quelli manifestamente patologici, si scoprono all'opera altri potenti fattori, come la coazione a ripetere e soprattutto le pulsioni distruttive o di morte. Il terrificante testo freudiano ripropone in effetti i temi portanti di varie gnosi, soprattutto quello di una natura umana "non buona", ma, a differenza di quelle, non offre risposte allegoriche o a chiave e si limita a una serie di prime osservazioni sperimentali e conclude con alcune domande destinate a rimanere aperte finché la biologia non fosse stata in grado di rispondere. Oggi la neurobiologia e le arti performative ancora non consentono di formulare risposte esaustive ai quesiti freudiani, però offrono alcune verifiche significative. Nonostante le idee contenute in *Al di là del principio di piacere* non abbiano fatto breccia nella cultura filosofica e scientifica del xx secolo, in campo artistico diverse pratiche si basano sull'idea della pulsione di morte come tensione, attrazione e nostalgia per l'inorganico, per una vacuità che, tra le altre cose, appare come uno stato libero dalle gabbie del linguaggio. Lo stesso Freud non esclude che questo *al di là* sia qualcosa ancora da definire esattamente e non esita a spingere il proprio sguardo verso Platone e le *Upaniṣad* per argomentare circa la divisione della specie umana in maschile e femminile e il conseguente inesausto desiderio di ricongiungimento. Per lui la tensione a ripristinare uno stato precedente riguarda una «situazione antica, di partenza, che l'essere vivente abbandonò e a cui cerca di ritornare, al termine di tutte le tortuose vie del suo sviluppo», si tratta di una «pulsione a ritornare a uno stato inanimato» (ivi, p. 63) che manifesterebbe una «elasticità organica» (ivi, p. 60) e dunque sarebbe, forse, anche attivabile consapevolmente.

⁴⁴ Presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino esiste un progetto a lui intitolato – il Seminario Permanente di Filosofia delle Arti Dinamiche "Carmelo Bene" – e votato alla ricerca multimediale sull'arte dell'attore. In questo ambito sono stati pubblicati due volumi delle serie *Actoris Studium*, *l'Album 1* e *l'Album 2* (Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009 e 2012).

approfondimenti soltanto per aprire tra le nuove possibili prospettive quella più deflagrante, costituita dalle tradizioni di altre civiltà che soltanto da poco tempo chiamano teatro il teatro, ma nel cui ambito la riflessione sul processo mimetico e le funzioni dell'arte scenica sono significativamente sviluppate, molto più che nelle biblioteche che ci sono più familiari. Questi altri mondi nel mondo sono talmente ricchi e complessi che è facile perdersi e non basta una vita di studio per farsene una ragione, ma chiunque abbia a cuore il divenire e il senso dell'arte scenica non potrà fare a meno di porsi il problema. Qui si prenderà spunto dall'esempio di Śiva, divinità maschile post-vedica erede diretta di una divinità pre-aria indicata anche con i nomi di Paśupati e Rudra.

Ebbene, Śiva appare in uno dei primi testi di Grotowski. Si tratta del giovane Grotowski degli anni Cinquanta, militante comunista già in odore di eresia nella Polonia del tempo, il quale nel congedarsi dall'accademia teatrale in cui si è diplomato acclude alla propria tesi finale una nota sulla divinità. Ne ritroviamo uno stralcio in un libro recente,⁴⁵ dove si precisa che il testo era conosciuto soltanto dai compagni di lavoro del regista e non era mai stato pubblicato prima degli anni Novanta.

Non si conoscono esattamente le fonti di Grotowski a quel tempo. Unica evidenza è la sua straordinaria lucidità, che si manifesta in una smisurata libertà di pensiero e al tempo stesso in un estremo rigore e in una rara capacità di studiare secondo un protocollo funzionale alla professione teatrale, aggirando, senza ignorarlo, il protocollo di approccio storico-filologico (che spesso, nell'ambito degli studi specialistici, resta fine a se stesso). Si sa che fino dagli anni Sessanta Grotowski utilizzava ottime fonti francesi di studi indologici, soprattutto la collana delle Publications de l'Institut de Civilisation Indienne (Collège de France), nella quale tra l'altro sono apparsi i volumi curati da Lilian Silburn: tra questi, fondamentali per il Nostro, *Le Vijñāna Bhairava*, 1961, e lo *Śivasūtravimarśinī* commentato di Kṣemarāja, 1980.⁴⁶ Nello stesso torno di anni gli scritti grotowskiani erano fitti di riferimenti eccentrici per la cultura teatrale accademica, per esempio allo *Zarathustra* di Nietzsche, autore che nemmeno poteva essere citato, mentre con cautela si poteva fare il nome di Śiva, forse perché suonava ideologicamente neutro o magari perché era incomprensibile ai più. Resta il fatto che, nonostante la necessaria segretezza, Grotowski sentisse il bisogno di testimoniare e condividere un percorso di conoscenza, ma prima ancora un ideale e un programma di lavoro assolutamente singolare per quei tempi, non soltanto in Polonia.

⁴⁵ Cfr. *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen, con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di Ludwik Flaszen, Carla Pollastrelli e Renata Molinari, La casa Usher, Firenze 2007, p. 32.

⁴⁶ È recentissima una nuova accurata edizione italiana a cura di Raffaele Torella: Vasugupta, *Gli aforismi di Śiva. Con il commento di Kṣemarāja. (Śivasūtravimarśinī)*, Adelphi, Milano 2013.

Ecco il testo della nota:

Patrono mitologico del teatro indiano antico era Śiva, il Danzatore Cosmico che danzando “genera tutto ciò che è e tutto ciò che è distruggerà”; colui che “danza la totalità”. [...]

Śiva, nei racconti mitologici, appare come creatore degli opposti. Nelle sculture antiche veniva rappresentato con gli occhi socchiusi, appena sorridente; il suo volto portava l'impronta di chi conosce la relatività delle cose. [...]

Se dovessi definire le nostre ricerche sceniche con una frase, con un termine, mi riferirei al mito della Danza di Śiva; direi: “Giochiamo a Śiva”.

C'è in questo un tentativo di assorbire la realtà come da tutti i suoi lati, nella molteplicità dei suoi aspetti, e contemporaneamente un rimanere come all'esterno, in lontananza, a distanza estrema. In altre parole, la danza della forma, il pulsare della forma, la fluida, rifrangente molteplicità delle convenzioni teatrali, degli stili, delle tradizioni della recitazione; la costruzione degli opposti: del gioco intellettuale nella spontaneità, della serietà nel grottesco, della derisione nel dolore; la danza della forma che spezza qualsiasi teatro di illusione, qualsiasi “verosimiglianza con la vita”, ma nel contempo nutre l'ambizione (evidentemente inappagata) di racchiudere in sé, di assorbire, di abbracciare la totalità, la totalità del destino umano, e attraverso ciò, la totalità della “realtà in generale”; e nello stesso tempo mantenere gli occhi socchiusi, un lieve sorriso, la distanza, la conoscenza della relatività delle cose. [...]

Il teatro indiano antico, come quello giapponese antico e l'ellenico, era un rituale che identificava in sé la danza, la pantomima, la recitazione. Lo spettacolo non era “rappresentazione” della realtà (costruzione dell'illusione), ma “danzare” la realtà (una costruzione artificiale, qualcosa come una “visione ritmica” rivolta alla realtà).

La danza mimica della liturgia Paśupati era uno dei sei principali atti rituali. [...] La citazione mitologica: «Śiva dice: Senza nome sono, senza forma e senza azione [...] Io sono pulsare, movimento e ritmo...»

L'essenza del teatro che cerchiamo è «pulsare, movimento e ritmo». ⁴⁷

Come si vede, niente di più lontano non soltanto dal realismo socialista ma da tutti i realismi e persino dalle poetiche d'avanguardia del tempo, anche in un paese dagli eccezionali fermenti artistici come la Polonia. Certo, il riferimento alla danza e al mimo, oltre a essere appropriato nel merito, implicava l'avvicinamento a una estetica del grottesco («costruzione degli opposti») che implicando «molteplicità»

⁴⁷ *Giochiamo a Śiva*. Frammento del testo, allegato dall'autore alla sua tesi di diploma in regia, archivio della Scuola Teatrale Superiore di Stato di Cracovia, 1960. Pubblicato per la prima volta da Zbigniew Osiński, *Grotowski wytycza trasy*, Pusty Obłok, Warszawa 1993. Sottotitolo del testo integrale *Postilla a una certa pratica*. Il testo è ora riproposto integralmente nel primo volume delle opere scelte del maestro polacco, primo di una serie che ripropone con accuratezza filologica sia i suoi scritti che le sue conferenze, interviste, ecc.: Jerzy Grotowski, *Opere scelte*, vol. I, a cura di Agata Adamiecka-Sitek, Igor Stokfiszewski e Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Warszawa 2013.

e «distanza», si congedava dal naturalismo non per allontanarsi dalla «imitazione della natura» ma al contrario per «abbracciare la totalità [...] del destino umano» sempre nel quadro di una «conoscenza della relatività delle cose» (ossia di una verità circostanziata nel divenire).

Il lettore degli *Aforismi di Śiva* è colpito da una sequenza di affermazioni come «Il sé è un danzatore», «Il sé interiore è la scena» o «I sensi sono gli spettatori»; i commenti di Kṣemarāja e del curatore italiano aiutano a comprendere come in questo caso non ci si trovi di fronte a una filosofia che utilizza il gergo teatrale come metafora bensì, al contrario, a una concezione filosofica della teatralità, una teatralità totale che è un esercizio di filosofia non dualista. L'antico testo spiega che giocare a Śiva significa *essere Śiva, essere il dio*, non “unirsi a Dio”, e fa comprendere come – con l'aiuto dei commenti – essere il dio corrisponda esattamente alla «imitazione della natura», la mimesi aristotelica, perché Śiva rappresenta appunto la totalità della natura. Si può parlare di mistica, in questo caso, soltanto se si concepisce che essa presuppone un lavoro su di sé («la scena») e con i sensi («gli spettatori»), da cui consegue che – è sempre l'antico testo che parla – «il sussistere nella forma corporea costituisce l'osservanza religiosa». Il lavoro concentrato sulle forme non ha niente di “formalistico”, al contrario è rivolto all'essenza del reale e della vita, definita come «pulsare, movimento e ritmo». Che si tratti di una funzione educativa o terapeutica del teatro, gioiosa o dolorosa, dipende dai risultati che il singolo praticante riesce a ottenere.

Qui, dunque, non siamo alle prese con un teatro fisico che si contrappone a un teatro di parola e nemmeno a un teatro orientale che si distingue da un teatro occidentale, qui non si pone una questione di poetica, stile o estetica; questa è una danza, un canto, una recitazione, la *praxis* di una filosofia non duale che non riguarda i conseguimenti dell'io ma l'idea della vita come transito continuo da vuoto a vuoto. Tutto questo «pulsare, movimento e ritmo» è l'attività dell'essere umano e, su un piano di *consapevolezza differente*, il lavoro dell'attore.

Attraverso la figura di Śiva è evocata la natura nella sua totalità e complessità, non una sua parte, un aspetto o una via, come invece accade con le varie singole figure di “santi” in tutte le tradizioni. Śiva è l'uno e l'unico, e pur nella sua associazione con la figura femminile della *śakti*, propone una concezione non dualista che risuona ancora oggi con una forza dirompente nel *panopticon* universale delle filosofie. Ciò che manifesta Grotowski ponendosi sotto il segno di Śiva è pertanto un materialismo integrale, assoluto, non la scelta di uno stato ma un'attività, un lavoro, una ricerca che consapevolmente procede, come s'è detto, attraverso una decostruzione delle proprie sovrastrutture sociologiche e la mobilitazione di energie al tempo stesso individuali e universali.

Nell'*orientamento* di Grotowski si configurano un inizio e una direzione che nessuno può fare propri senza riflettere, perché ognuno deve fare i conti seriamente con la tradizione peculiare nella quale è pre-gettato e deve determinare la propria dire-

zione (senso) a partire dalla condizione anagrafica in cui si trova. C'è però un "principio" generale che dovrebbe concernere tutti quanti: la necessità di rivolgersi alle antropologie nelle quali l'esperienza estetica e la composizione artistica sono poste al centro del divenire.⁴⁸ Nel nostro orizzonte, in questo senso, un altro contributo fondamentale è costituito dalla filosofia di Carlo Sini, nella cui opera da diversi anni sono poste in primo piano la dimensione estetica e una sensibilità non dualista unita alla disciplina della distanza e dell'interpretazione, nonché alla presa in carico della morte e della vacuità che presidiano il centro e i confini di tutte le cose.⁴⁹ Per quanto riguarda la storia e il lavoro del teatro come attività squisitamente umana, dell'essere umano che a differenza degli dèi è mortale e a differenza dagli animali sa di esserlo, il *Nāṭyaśāstra*, l'antico trattato di arte scenica indù è senz'altro uno dei primi testi da studiare.⁵⁰

Per finire, vorrei suggerire di guardare anche a coloro che attorno al x secolo erano gli «intimi nemici»⁵¹ dei non dualisti del Kaśmir, vale a dire i filosofi buddhisti che sono alle origini della grande tradizione tantrica tibetana. Su questo versante una delle letture più interessanti da affrontare è il trattato del maestro che è all'origine dell'ordine monastico Gelug, Tsongkhapa (1357-1419), ora intitolato *Tantra in Tibet*.⁵² Il testo è consigliabile nella versione inglese, curata dal Dalai Lama con alcuni collaboratori.⁵³ Il lettore comprenderà immediatamente tale scelta nell'apprendere che l'edizione italiana traduce come «rito» ciò che i curatori dell'edizione originale rendono in inglese con «performance». In effetti il termine «rito» non è sbagliato, è soltanto generalmente frainteso. Tale questione richiede

⁴⁸ I due nomi a cui guardare in questo caso sono innanzitutto quelli di Giuseppe Tucci (in primis ma non solo per l'area himalayana) e Raniero Gnoli (impossibile ignorare il suo classico *The aesthetic experience according to Abhinavagupta*, ISIAO, Roma 1956). Per una corretta introduzione generale cfr. André Padoux, *Tantra*, a cura di R. Torella, Einaudi, Torino 2011. Gnoli ha curato anche *Abhinavagupta, Essenza dei Tantra*, Adelphi, Milano 1990. Cfr. inoltre Anandavardhana, *Dhvanyāloka. I principi dello Dhvani*, a cura di Vincenzina Mazzarino, Einaudi, Torino 1983.

⁴⁹ Oltre ai testi già citati si vd. in proposito almeno C. Sini, *La voce, la luce, l'artista*, in Id., *Il profondo e l'espressione*, Lanfranchi, Milano 1991.

⁵⁰ Ora, in italiano, disponiamo del contributo di Edoardo Giovanni Carlotti, *L'esperienza teatrale, vol. 1, Dall'antica Grecia al Settecento*, Polimetrica, Monza 2013 (cap. *Il Nāṭyaśāstra: il teatro è un piacere educativo (o una piacevole istruzione)*, pp. 9-32).

⁵¹ Tsong-ka-pa, *Tantra in Tibet. La Grande Esposizione del Mantra Segreto*, trad. italiana dall'inglese di Nazzareno Ilari, introduzione di Sua Santità Tenzin Gyatso, Quattordicesimo Dalai Lama, Ubaldini, Roma 1980.

⁵² H.H. the Dalai Lama, Tsong-ka-pa and Jeffrey Hopkins, *Tantra in Tibet*, translated and edited by Jeffrey Hopkins, associated editor for the Dalai Lama's text and Tsong-ka-pa's text: Lati Rinbochay, assistant editor for the Dalai Lama's text: Barbara Frye, George Allen & Unwin, London 1977.

⁵³ Il riferimento principale per questo paragrafo finale è ancora una volta costituito dalla proposta teorica di Carlo Sini: si vd. il suo *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, cit.

dunque una breve spiegazione con la quale si può concludere il ragionamento esposto in queste pagine.

La radice sanscrita *rit* è contenuta nelle parole *rito* (= ciò che dà valore; il contrario di rito è *irrito*, ossia inutile, vano), *arte* (= termine che indica colui che danzando padroneggia le forze della vita; il contrario di arte è *inerte*), *ritmo* (= tempo della rappresentazione, non il tempo del mondo ma un tempo speciale e generato *nel* suo tempo) e *diritto* (= le regole da rispettare, la legge, ovvero la poetica). Queste parole delimitano i confini del fenomeno che chiamiamo teatro. Per compiere il rito occorre l'arte: perché tutti sappiamo cosa deve accadere ma soltanto l'artista sa come fare, l'utilità della rappresentazione dipende da lui. Il rito dice qual è il senso della vita, ne racconta ogni volta l'esito, cioè la morte, o meglio, mostra il corpo che muore. Ciascuno degli eventi definiti "rappresentazione" è una "prima" che si esegue con il proprio corpo nel luogo e nel tempo circoscritto del rito (= il tempio). La validazione dipende dal rispetto del diritto comune ad artisti (o performer) e spettatori (i suoi interlocutori). Il teatro non si dà al di fuori di questi confini; persino tutte le espressioni teatrali di contestazione utilizzano ciò di cui accusano la mancanza, sia esso rito, arte, ritmo o diritto.⁵⁴

L'attore è l'attuante dell'azione e ogni essere umano è attore. Non si tratta perciò di estendere o applicare il teatro al mondo, ma di sapere che il mondo è un teatro nel quale coabitano attori professionisti della scena e attori sociali: tutti coloro che accedono alla dimensione teatrale, sono sottoposti alle leggi delineate da quelle quattro parole. E i migliori attori non sono necessariamente i professionisti, ma coloro che sanno e coltivano questo aspetto peculiare della vita umana, cioè la consapevolezza di esseri che sanno della morte e sanno dominare, ovviamente secondo le modalità di composizione alle quali sono stati educati, le forze della vita. Essendo i protocolli teatrali imprescindibili per il buon esito di qualsiasi disciplina, anche scientifica, rito, arte, ritmo e diritto dovrebbero far parte a pieno titolo della formazione dei cittadini. Formazione alla *finzione*, che non è – anche qui la radice sanscrita e l'accezione latina ci soccorrono – spaccio del falso, bensì un *plasmare*. Non è il teatro, dunque, ad avere il compito di ammodernare la formazione; la formazione è di per sé un teatro, non un passaggio di nozioni ma un educarsi a fingere, fingere la vita e la morte, un imparare con tutto il corpo, come si faceva ai tempi delle caverne, quando in fondo alle grotte i dipinti e le performance rituali servivano a formarsi come cacciatori, a dare e rischiare la morte per procurarsi la vita, a imparare a muoversi a ritmo e secondo il diritto. Il formatore deve essere capace di buona finzione affinché il suo "coro" possa imparare osservandolo all'opera.

⁵⁴ Il riferimento principale per questo paragrafo finale è ancora una volta costituito dalla proposta teorica di Carlo Sini: si vd. il suo *Le arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, cit.

In base a questo filo rosso che va dai greci all'antica India passando per l'esaltazione e le tragedie della modernità, la nuova centralità invocata per il teatro esige l'elaborazione di un pensiero inedito o sicuramente molto differente da quello che ci è più familiare, sia per quanto riguarda le professioni della scena in senso stretto sia per il teatro sociale e il complesso dei protocolli formativi.

Alla discussione che auspicabilmente seguirà queste note, ogni studioso, critico o artista potrà partecipare sulla base di ciò che conosce meglio, sia relativamente alle esperienze qui evocate, sia per approfondire le questioni teoriche che lo richiedono. Ciò che conta davvero è riflettere seriamente sullo stato dell'arte, ovvero mettere in chiaro ciò che sappiamo di sapere e ciò che sappiamo di non sapere, oltre eventualmente ad aiutarci a vicenda per far emergere ciò che non sappiamo di sapere e ciò che non sappiamo di non sapere.

Comunque sia, la proposta è di leggere *per la prima volta*, attentamente, cercando di comprendere passo dopo passo i testi qui citati e altri che si considerano pertinenti, e magari anche di mettere a punto un metodo di lettura, come a suo tempo ha fatto Grotowski, così da evitare di perdersi nell'erudizione intellettuale o di limitarsi alla pur nobile dimensione filologica. In un certo senso dovremmo essere capaci di guardare al di qua e al di là del testo. Senza mai cessare di ragionare con le parole e sulle parole. L'"attore che studia" dovrebbe cercare di mettere a fuoco le cause e gli effetti delle parole e dei discorsi, senza scordarsi che il lavoro attoriale potrebbe essere di volta in volta la causa o l'effetto dell'azione tradotta in forma di testo.

Contemporary theatre in the Philippines

The actor in the identity shaping process

Maria Delimata

The culture of the Philippines, an island country in the South-East Asia, represents a huge range of very outstanding and fascinating traditions. Nevertheless, for anyone who would like to discuss the issue of the Filipino contemporary theatre, the difficult and very complicated postcolonial history of the country appears as one of the main challenges. The Philippines were first colonized by Spain (1565-1898) and later (in the 20th century) by the USA. People in the Philippines used to say that they had spent 350 years in the convent and 50 years in Hollywood. But as long as we can speak about a strong influence, which both of those countries had on the Filipino nation and culture, we cannot forget that we can never speak about the entire removal of local traditions and aesthetics.

Most scholars (both in the Philippines and in foreign countries), who try to describe Philippine theatre, divide those dramas and performances into three groups: the indigenous theatre, the theatre based/founded on Spanish colonization, and the theatre influenced (in the 20th century) by the Americans.¹

I would like to propose in this article a different perspective, a discussion on two kinds of Philippine theatre identities: the first one, the group identity (national, social, political etc.), and the second one, the individual identity (of one actor/one particular performance group), where all of those three kinds of theatre traditions exist. I do believe there is plenty of tensions between the group identity and the individual identity, and each must be seen as the important element of the second one.

This essay does not tend to be a brief introduction, a full guide through Filipino theatre traditions. It should be rather seen as another voice in a wide discussion about the state of contemporary theatre in the Philippines, the theatre of a country which shares with many others the experience of being postcolonial, but in the same time it keeps its uniqueness and must be considered under its own particular history.

However, it should be admitted that this research has been made by a Polish theatre

¹ It is very popular to write about “Spanish tradition” vs. “American influence”. This kind of division shows that even nowadays it is uneasy to clarify how the Philippine dependency on the USA in the 20th century should be seen, as it was rather a political and/or cultural influence or a hidden effective colonization.

scholar, who was raised up in a different social and cultural environment (not in the Philippines) and who tried to understand a different theatre reality and tradition, being always aware of her “alien” perspective.

Moreover, in this article the term “theatre” will not only refer to particular plays staged in official theatre buildings in the Philippines. I would rather prefer to speak about the “theatricality”, the notion of culture shown by the theatre pieces.

1. *What does it mean “the Filipino theatre”?*

One of the most difficult questions is how the “actor” is categorized and understood in the context of Philippine theatre. Considering the fact that the Philippine nation still needs to deal with its postcolonial identity, terms, such as “theatre” or “actor”, based on the Western cultural tradition, cannot be easily taken for granted.

In the postcolonial reality it is impossible to distinct the “original tradition” from the one “influenced” by foreign cultures. The postcoloniality might preconceive that particular tradition is a kind of amalgamation, where original roots have been changed and influenced under hundred years of foreign colonial rules. Then, after the process of decolonization, identity must be re-established and rebuilt on the new foundation, where even the most simple question, such as «what our past does contain?», may provoke particular problems.

James F. Kenny in *Tagalog Movies and Identity. Portrayals of the Filipino Self* focuses on the issue of Filipino identity in the context of the cinema. His article shows how the fact of being a postcolonial nation projects particular questions about the self-identity:

Filipino academics and critics often speak of the need to project Filipino values and culture in their popular media. They argue that it is the most popular of these media, television and the cinema, which have been most dominated by western produced programs and films and by locally produced imitations of these. However, in this post colonial climate most Filipinos’ sense of a “truly” Filipino self remains dubious at best and many have found the task of self-discovery elusive. The problem may indeed be that after four hundred years of domination the cultural conceptions and values of their former colonizers have become inextricably enmeshed in the national psyche. In a sense Philippine recorded history and nationhood began with its colonizers. This is not to say that a Filipino self does not exist or will not emerge as a mature, independent entity in the future, but only that its representations in the film medium must be viewed in light of its colonial past.²

We can find similar approaches when we try to speak about postcolonial Filipino theatre, where the inner negotiation of being a (post)colonial country is still viv-

² James K. Fenny, *Tagalog Movies and Identity. Portrayals of the Filipino Self*, «The Humanities Bulletin», 4, 1995, p. 108.

id. However, this kind of questioning the “postcolonial identity” assumes that the contemporary culture might be seen as the “authentic” one or, on the other hand, “polluted” by foreign influences.³

I personally believe, that any kind of “searching for the authenticity” is a very tricky attitude, especially in the postcolonial (and highly globalized) world, where many traditions interfere. To rise up a question, if something is “authentic” or “polluted”, is supposed to mean, that someone is able to set up the intransgressible features of a particular culture.

A good example of how the postcolonial “inheritance” affects today the culture of the Philippines can be found in the issue of *mestizo*. Anyone who lived (even for a short period of time) in the Philippines might have caught a glimpse of a particular tendency. Most of the famous Filipinos – especially actors who work in television productions (the “Pilipino stars”) – tend to have a particular appearance. What is the most coveted is the fair skin. On the market there is a whole range of cosmetic products – soaps, creams, make-up foundation – which make the skin brighter. However, the desire to look as *mestizo/mestiza* should be seen in the contemporary context rather than as a cultural tendency. A similar trend can be observed e.g. in Europe, even if Europeans behave in a quite opposite way, most of the people try to be as much suntanned as possible. Nevertheless, one should not forget that the roots of *mestizo* appearance are traced back to the Spanish colonial caste system, related to i.a. taxation purposes. Since the Philippines won the independence from Spain, all the citizens started to be called “Filipino”, and any racial differentiation became officially forbidden. What surprises even more, is the fact that we may find people, who think that their “*mestizo* look” can destine their artistic career per se.⁴ Even though one would like to distinguish the original “Philippine-ness” or “Filipino self”, or to find out “the Filipino roots”, it should not be forgotten that every culture is shaped in a long-time process; it is not an artefact, a “monument” – once designed and set up – but it is always performed by a particular group of people, in an intensively changed and vivid process, very responsive to social, political and economic tensions.

The second half of the 20th century (especially after the fall of Marcos government in 1986)⁵ was the time when many Philippine scholars and artists started

³ According to Sir Anril Pineda Tiatco, who quotes Nicanor G. Tiongson’s seminal essay *What is Philippine Drama?*, «polluted theories» were those ones which had influenced Filipino theatre during the Spanish and American colonization. For Tiongson those «polluted theories» should be avoided in the process of reconceptualization of the contemporary Filipino culture. Cf. Sir Anril Pineda Tiatco, *Situating Philippine Theatricality in Asia. A Critique on the Asian-ness/Philippine-ness of Philippine Theatre(s)*, «Jati: Journal of Southeast Asian Studies», 16, 2011, pp. 131-132.

⁴ A good example in this case might be the discussion on many websites, e.g.: <http://ask.metafilter.com/145758/Can-I-really-become-famous-in-the-Philippines>, accessed on 25.10.2013.

⁵ Ferdinand Marcos was the President of the Philippines (1965-1986). He was famous for his anti-Japa-

to ask about their national identity. After several centuries of being dominated and ruled by Spanish, and later American colonizers, who not only tried to set up their own religion as the major one (with Spain Catholicism, with the USA mostly Protestantism),⁶ or some forms of culture expressions (e.g. Spain introduced theatre forms like i.a. *sarsuela*, the USA actors' style mostly shaped in Hollywood), but first of all: the language and the educational system. That is why there is no simple answer for the question if the Philippine culture should be seen more as the "Asian" or more as the "Western" one.

Sir Anril Pineda Tiatco's article *Situating Philippine Theatricality in Asia. A Critique on the Asian-ness/Philippine-ness of Philippine Theatre(s)* is, in my personal opinion, one of the most important voices in the contemporary discussion about the identity of Filipino theatre. Tiatco shows that the binary system – Asian vs. Western tradition – is a *cul-de-sac* for anyone, who would like to analyse and make a research on the theatre tradition in the Philippines. If one considers Filipino theatre as the "Asian", he/she assumes that "Asian culture" is a homogenized, essential form, that culture of e.g. the Philippines and Iraq belongs to the same aesthetic system. According to Tiatco:

the theoretical discourse must not be based on a construction of a Philippine theatre identity or the reconstruction of a Philippine theatre identity but on the affirmation of Philippine theatre identities. As language appears to be political, "Theatres in Asia" I guess is more apt in the nature of this discourse or the "theatres in the Philippines" in the case of the Philippines.⁷

Personally I believe that the plural form, proposed in *Situating Philippine Theatricality in Asia. A Critique on the Asian-ness/Philippine-ness of Philippine Theatre(s)*, sheds new light on the issue of Filipino postcolonial identity. The fact of being colonized in the past cannot be seen as the reason to perceive the country's culture a less "Filipino" nowadays. The requirement of being – so called *authentic* and *pure* (in this meaning to choose the "Philippine-ness" instead of the "Philippine-nesses") – occludes the artistic freedom of self-expression and the independence of a particular artist.

nese guerrilla activity during WWII, his presidency became one of the hardest time for the Philippines. Marcos was strongly supported by American government, but in the same time within twenty-three years he created his own regime. In 1986 the Philippines' external debt exceeded \$28.3 billion and in the same time the country was strongly corrupted. Marcos was also involved in the murder of his opposition leader, Benigno Aquino. In February 1986 Marcos and his wife, Imelda Marcos, had to escape to Hawaii (with American support).

⁶ Cfr. Kenton J. Clymer, *Protestant Missionaries in the Philippines, 1898-1916. An Inquiry into the American Colonial Mentality*, Urbana, Chicago 1986.

⁷ Sir Anril Pineda Tiatco, *Situating Philippine Theatricality...* cit. p. 142.

2. *Sacral performances and the question of the performer's individualism*

In the Philippines one may find a long and very diverse tradition of cultivating sacral performances. Especially Christmas and the Holy Week, of course for the Christian communities,⁸ is the most important time within the year, when the majority of inhabitants of particular *barangay*⁹ or town work together to cultivate special, religious and sacral dedicated, theatre forms.

However, theatre forms like the Passion play re-enactment, or the *pabasa* (reading/chanting of the Passion) might be considered as the “inheritance” of Spanish colonization, we should not forget about its *postcolonial* identity, so also its inner diversity and the tension of the “Philippine-nesses” included.

In my personal opinion, one of the most important foundation for Filipino society is the need for solidarity and cooperation in micro and macro-communities. The role of the family, as well as any other kind of community, is visible both in everyday life and in any sort of extraordinary celebration. Of course, I do not claim that in Filipino society there is no space left for individualism, but in this case, I would like to emphasize the importance of the community notion.

Besides many other reasons, those who prepare and who participate in sacral performances try to express their religious commitment and to follow the tradition, which bond together a particular community. As long as one of the main features of the tradition is its inner resistance for too precipitate changes, it stays alive only when it responds to the present reality. In this meaning, sacral performances have been constantly changing and their display has been always negotiated within the community.

I would like to describe also two examples of Filipino sacral performances, (both of them can be considered as postcolonial, as a result of Spanish Christianisation),¹⁰ where the individual identity of the performer/actor struggles with the group identity. But before I elaborate this issue, it must be underlined that, although particular items (costumes, a light-set, often a scenery) used in sacral performances refer to the theatre tradition, we should be aware, that the “doer”/“performer”¹¹ cannot be easily considered just as the theatre “actor”. Sacral performances refer to religious rituals and the religious vow, to the sacral

⁸ I decided to focus mostly on Catholic sacral performances, because of my personal experience, acquired during the theatre research conducted in the Philippines. Nevertheless, one should be aware, that the Philippines cannot be considered only as a Catholic country. There is a whole range of many other sacral performances, cultivated in non-Catholic Filipino communities, which might be as well described in the context of the tension between individual and group identities. However, I made the decision to focus on those examples, which I had a chance to observe while my staying in the Philippines.

⁹ *Barangay* is a district or a village, the smallest administrative division.

¹⁰ I had the chance to participate in both of them during the Holy Week in 2009 and 2011.

¹¹ In this context the term “performer” or “doer” should be understood in the meaning proposed e.g. by Jerzy Grotowski.

sphere of “communication” with God. The theatre settings should be rather seen as the medium, the tool to express the religious involvement of a particular person or the whole community.

The Catholic ritual of *pabasa* is the chanting/reading of life, passion, death and resurrection of Christ, which take place during the Holy Week.¹² Most of the time it is organised by local religious organizations, performed either by two chanters or two groups of chanters. As long as it is assumed as a group activity, it should be considered by every member as his/her personal vow. Even though it is an activity of the whole community, in some cases we can find out that it turns into a kind of competition for the performers. Each performer tries to create a piece of art, not only for God, but also for the whole community.

Moreover, especially in recent years, people try to change the old tradition and to make it more suitable for the younger generation. One of the most curious examples is the rap version of performing the *pabasa*.¹³

Another case is the *sinakulo* (named also *cenakulo* or *senákulo*), a Filipino traditional Passion play, performed in the majority of Catholic communities during the *Semana Santa* (the Holy Week). In 1955, in San Fernando Cutud (Pampanga province), Ricardo Navarro (often called also Tatang Temyong) wrote his own version of the Passion play, *Via Crucis o Passion y Muerte*. This drama became for the local community a foundation for a performance, in which one can participate also today. However, in 1961 Navarro decided to intensify his *panata* (the religious vow) by performing during the *sinakulo* the self-flagellation (*pamagdarame*). The following year, Tatang Temyong became the first Filipino who crucified himself and in the next decades he has found many followers. On every Good Friday this little town in Pampanga is crowded by people (Filipinos, as well as foreign tourists) who would like to participate in (or just watch) the performance of the self-flagellators, *sinakulo*, and people being crucified in *Kalbaryo*.¹⁴

The decision to deepen the religious vow may be considered as the transgression of the tradition. The personal choice of Ricardo Navarro, however negotiated within the community, has completely changed the way of thinking how the Good Friday is supposed to be celebrated.

¹² In every region it may be performed on a different day during *Semana Santa*.

¹³ Cfr. <http://newsinfo.inquirer.net/inquirerheadlines/nation/view/20090407-198285/Pabasa-is-for-meditating-not-loud-wailing>, accessed on 02.11.2013.

¹⁴ Cfr. Sir Anril Pineda Tiatco, Amihan Bonifacio-Ramolete, *Cutud's Ritual of Nailing on the Cross: Performance of Pain and Suffering*, «Asian Theatre Journal», 3, 2008, pp. 58-76; Nicholas H. Barker, *The Revival of Ritual Self-Flagellation and the Birth of Crucifixion in Lowland Christian Philippines*, Nagoya University, Nagoya 1998.

3. *Social and political commitment*

The 20th century in the Philippines has been strongly marked by political events. It was the time of the fight for national independence and in the same way the beginning of contemporary discussion on postcolonial Filipino identity. The fight did not only concern the decolonization process (from Spain and later from USA), but also more domestic problems, e.g. how the country and the nation should be led after the overthrow of Marcos' rule.

Among many other scholars, Pamela Del Rosario Castrillo points out that the second half of 20th century for the Filipino culture was the time of being strongly inspired by the theatre tradition of Bertold Brecht (and his concept of *Lehrstücke*) and Augusto Boal (*Theatre of the Oppressed*). However, the biggest input, I would argue, should be rather seen in the intellectual inspiration, in the new way of thinking about theatre as an important tool in the fight for political and social changes.

In my personal opinion, the most significant changes should not be easily considered just as a result of staging particular plays e.g. of Brecht (Philippine Educational Theater Association's translations of *The Good Woman of Setzuan*, *The Caucasian Chalk Circle*, *The Life of Galileo*), but rather as the effect of a long-time process of adaptation, reinterpretation and application of foreign theatre concepts in the field of a local theatre. According to Pamela Del Rosario Castrillo:

the multidimensional language of the theater is used [in the 1960s] to improvise oppressive situations they find themselves in and search for alternatives. This way, they become aware of the manifestations of an unjust social order and are able to articulate a longing for justice and faith in change. Theater then serves as a creative platform of social issues and a harbinger of hope.¹⁵

But if the main reason to create a political theatre is the social change, is there any space left for the actor to focus on his/her own identity? That means, what is more important in the political theatre, the individual or the group identity?

I do not assume, that in the theatre practice, which tends to be political, revolutionary and calling for social and/or governmental changes there is no space left for the individual identity of a particular actor, director or playwright. Names like Aurelio Tolentino, Juan Abad or Juan Matapang Cruz (well-known playwrights, who created at the turn of the 19th and the 20th century, the time of the fight against Spanish and later American oppression)¹⁶ are not to be ever forgotten.

But of course Filipino political theatre did not end up by the time of the "seditious

¹⁵ Pamela Del Rosario Castrillo, *Philippine Political Theater: 1946-1985*, «Philippine Studies», 4 1994, p. 532.

¹⁶ However, we should consider the fact that also within three years of Japanese occupation (1942-1945) there was plenty of Filipino theatre plays, which became a significant voice against the political oppression of Japan.

plays”.¹⁷ As I mentioned above, the second half of the 20th century (and the fight for full independence and democracy) should be also seen as a very crucial moment. The 1960s – or especially the “Theater of Social Concern” (1965-1968) according to Del Rosario Castrillo¹⁸ – became a crucial moment for those theatre practitioners who questioned themselves about their own goal in the fight for real social and political change:

Counter cultural dependence, theater content, style and purpose changed. Poverty, injustice, oppression, graft and corruption became common themes during this period. Plays featured the labourer and farmer, slum dweller and scavenger using social realism, i.e., the mode that utilizes theater as a lecture platform for purposes of mass education.¹⁹

Even “simple” things as deciding if a particular play should be staged in English or in Tagalog, Cebuano or Ilocano became meaningful.²⁰ It is worth pointing this out, that this kind of decision is constantly undertaken even today. English language has not been seen any more as the definitive choice for Filipino theatre makers as it was before.

In the context of questioning the national self-identity, as well as about the tension between the individual and the group artistic identity, Cecile Guidote-Alvarez, the Filipino “culture caregiver”, might be a good example. In 1967 this young Filipino woman, who studied in the USA, came back to her country and created one of the most significant Filipino theatre group ever. The Philippine Educational Theater Association (PETA) became:

an organization of creative and critical artist-teacher-cultural workers committed to artistic excellence and a people’s culture that fosters both personal fulfilment and social transformation. It roots its foundation in the use of theater that is distinctly Filipino as a tool for social change and development. The company has lived by this principle as it continues to evolve with the changes that have occurred within and around it. It continues to push for first-rate quality theater while never taking for granted that the art it produces and teaches always serves a greater purpose.²¹

¹⁷ The term has been used by American colonial power authorities. It referred to the revolutionary character of dramas and plays staged by Filipinos in the beginning of the 20th century. Cfr. Pamela Del Rosario Castrillo, *Philippine Political Theater...* cit., p. 528.

¹⁸ The term was used by Pamela Del Rosario Castrillo to describe the Filipino theatre movement and the plays staged in 1965-1968.

¹⁹ Pamela Del Rosario Castrillo, *Philippine Political Theater...* cit., p. 530.

²⁰ Cfr. Maria Luisa F. Torres, *Brecht and the Philippines: anticipating freedom in theater*, in John Fuegi (ed.), *Brecht in Asia and Africa*, University of Hong Kong, Hong Kong 1989, pp. 134-154.

²¹ Cfr. <http://petatheater.com/about-peta/>, accessed on 28.10.2013.

This group, and its social and political concern, did not end up with i.e. the fall of Marcos government. Until now, PETA has created ca. 400 performances, made by hundreds of the most important Filipino actors and directors. Nowadays PETA leads several theatre educational programs (i.a. The School of People's Theater), trains young people (PETA Metropolitan Teen Theater League Program, Children's Theater Program, Arts Zone Project) and first of all, its performing arm – the Kalinangan Ensemble – regularly stages plays in the PETA Theater Center in Quezon City.²²

However, the PETA's educational impact in contemporary Filipino culture is incontrovertible, in the context of this particular article the question of the individual identity of those artists, who created their performances in Dulaang Rajah Sulayman, or later in the PETA Theater Center,²³ should be risen up. PETA has always been concerned rather as a theatre group than a constellation of Filipino stars. For all of those artists, who worked together in those hundreds of performances, the common aim was to achieve social and/or political changes. Even if we would like to point out particular actors or directors, PETA's activity will be always seen as the group cooperation.

The social and political commitment requires from artists to focus rather on the collaborative goal, and to shape together the group identity, then to centre upon his/her own shine.

²² Cfr. <http://petatheater.com/about-peta/>, accessed on 30.10.2013.

²³ Rajah Sulayman was the open theatre in the ruins in the Fort Santiago in Intramuros, Metro Manila (in the past Spanish military barracks). In 2005 PETA has moved into its new building, PETA Theater Center, located in Quezon City, Metro Manila.

Diectic Feet: performance as the index of animation

Hans Vermy

Physical moving about has the itinerant function
of yesterday's or today's "superstitions".
Michel de Certeau, *Walking in the City*¹

Moving into the 21st Century, acting practice continues to be framed by an ever growing repertoire of recording technologies. The proliferation of archival technologies into everyday life, with digital cell phones for example, coupled with the flexibility of projection and display of digitally recorded images on theatrical stages, inflects the performing body, scripts its movements, marks its steps. With this essay I trace some of the paradigmatic shifts in how we think, use, and deploy performance in response to the proliferation of archival technologies which surround and inform the live and mediated movements of the contemporary actor. In order to approach how we think, use, and deploy performance in the digital era I propose an interrogation of cinematic motion-capture, animation, as well as the human steps themselves that such techniques seek to record and represent as performance. Instead of isolating performance as somehow only and or especially of the ephemeral and living, I propose an examination of its imbrication with recording and animation technologies as we pursue 21st Century performance.

1. *Steps*

The final image of Peter Jackson's second installment of *The Lord of the Rings*, *The Two Towers* (2002), concentrates the epic narrative tapestries of Tolkien's moral fantasy into one haunting, animate painting; an ashen landscape circled by winged dragons, dark under sooty clouds that lift from an explosive volcano rising alongside an equally threatening tower of industry, all framed by the sculpted crags of perilous mountains. Orange lightning flashes from the close right and echoes off to the fading horizon, pulling attention to the center of the image: the volcano and the tower, nature and the man-made, side by side in ecological destruction. The tower belongs to the mostly invisible villain, a vaporous being masked behind human technology: a ring, armor, cities, armies, and, atop his tower, a singular eye, bathed

¹ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 1st ed., University of California Press, Berkeley 2002, p. 106.

in flame, keeping careful watch, a fiery panopticon. The final image is destructive nature (volcano) and destructive mankind (tower) together, acting in violent harmony, threatening doom before the return to order and the free reign of nature in the final installment of the franchise: *The Return of the King* (2003). This image makes you come back to the theater and pay to see the conclusion. This image prepares the franchise to be crowned with eleven golden Oscars. The animate parts of the image (dragons, clouds, volcano fire and spume) read as digitally constructed yet the framing mountains work hard to stand out as beautifully sculpted miniatures. The two textures emerge as two towering image media, the digital and the photographic working in harmony to win box office and critical accolades.

Over this composite image echo the final words, uttered ominously by a cartoon, «Follow me». The animate creature Gollum, generated through the process of motion-capture, calls out to two pro-filmic actors, the film's protagonist duo, Samwise and Frodo, Sean Astin and Elijah Wood. The final image is directly linked to this performative hail, as the camera rises off of Gollum's words, up through real trees, merging a pro-filmic forest with a miniature mountainside, before settling on the goal, the tower and volcano... «follow me». Gollum plans to guide them to their goal, the volcano Mount Doom, but, secretly, he plans their own doom. Nevertheless, they follow. The image fades and the film ends. Credits roll as former spectators walk out. Already awaiting the final installment, I walk out of the theater only to see everyone following after cartoons of their own. I see a lot of people walking about while looking at animation; whether on phones or touch pads, playing games or music, texting or reading off animate screens, people walk with cartoons. There are also many people sitting before screens, consuming animation, but what I see more now is our walking about while (par)taking in animation. No longer solely the domain of kids clutching palm-sized game consoles, carted along errands, dragging feet blindly behind guardians, heads bowed in mobile fantasy; now grown and, as is to be expected, doing the same – trailing their own animations. I see all age groups walking around with animations in hand, on feet, holding cartoons, watching, playing; phones framing Roger Rabbit, hand in hand, side by side, animating our walks. In one way this pedestrian status quo articulates why, according to Samuel Weber, as digital life continues to spread across our social and physical spheres, «Theatrical practices, attitudes, even organizations seem to proliferate, in conjunction with if not in response to the new media».² Ever expanding towards touch, the digital employs performance to test cultural forces of embodiment, and walking *with* animation demonstrates a virtual world that does not erase the body, but instead, like theater, stages human steps that chase after prompts. Bipedal movement is a defining characteristic of the human form in action and as a practice

² Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, 4th ed., Fordham University Press, New York 2004, p. 1.

it is a good contender for the evolutionary trend that freed up our hands to generate new technologies and ways of grasping the world, all of which, arguably, led to the expansion of the homo-sapiens brain and mind. Now, more than ever, we write or dial or play or read animations as we step out and move from outlet to outlet (electrical outlets, electronic stores, and general out-lets). Even if the walking world is not the dominant virtual performance space and the office and cubicle remain the domains of both virtual and laminate desktops, the emergence of animation in mobile telecommunications as well as the ever shrinking interface of digitalia points to a change between the pointing, touching, tracing digit on the one hand and the stride and print of toes on the foot.

This essay layers Weber's finding in *Theatricality as Medium* – his assertion of the growing importance of theatricality and performance in tandem with digitalia – with critical theories of film spectatorship as cinema grapples with its own digital transformation in order to explore 21st Century performance on its feet. Through investigating promotional campaigns (TV spots, interviews, books, making of featurettes, what Jonathan Gray calls «paratexts») launched by Hollywood to generate a sense of believability, identification, and connection between audiences and animate characters, this essay interrogates the ways theatricality is summoned to lend a sense of reality to the cartoon, where performance becomes the indexical site of contact with reality as film analysis moves beyond semiotics into studies of affect. I interrogate the concept, technology, and branding of motion-capture through aesthetic and theoretical instances of the step and walking, footprints and strides, and entrances and exits, to reveal a theatrical historiography both rooted and reborn in a digital animation practice. Beyond the specifics of motion capture, I will touch upon works of art that focus upon a foot impressing a print between present and past sign, offering pedantic touch as the theatrical promise of presence. A final touchstone will be the aesthetic celebrity of psychoanalytic theory and surrealist art, Gradiva. A bas-relief carved out of stone, the figure of a Roman woman stepping down, her heel high and her toes dipped to the floor; the name Gradiva means «the girl splendid in walking».³

2. Motion-Capture

In 2006 the actor attributed with performing the motion-capture avatar of Gollum, Andy Serkis, was honored by the German EDIT9 Film Festival with recognition for his advancements in film-making, particularly involving technologies of motion-capture. This honor has primarily been bestowed upon innovative

³ Sigmund Freud, Wilhelm Jensen, *Delusion and Dream: An Interpretation in the Light of Psychoanalysis of Gradiva, a Novel, by Wilhelm Jensen, Which Is Here Translated*, trans. Helen M. Downey, Nabu Press, 2010, p. 150.

directors, special effects artists, and inventors of film technology. Serkis' recognition marks the first time an actor has joined the innovative ranks of Kubrick, Greenaway, and Harryhausen by doing what he has always done, performing. In addition to performance, Serkis' innovations include working in perfect concert with a giant orchestration of laboring bodies and technologies that employ digital motion-capture techniques in order to re-map captured performances onto animate bodies. Although an encompassing term, "motion-capture" today has come to signify a particular set of technologies and practices that combine animation and performance aided by a computer. Motion-capture can use a variety of different inputs, alternate ways of reading and capturing motion; from tracing field polarity moving through a magnetized studio to the image based capture of dots placed on a performer within a green screen or blank studio space. In *Closer*; Susan Kozel breaks the complex process of motion-capture into three distinct parts: the first being the tracing of movement (digital motion-capture), the second is the application of captured movement to an avatar or parts awaiting animation (digital animation), and third, the application of computer time to couple the trace of motion capture with the animate parts (rendering).⁴ Combined, this multi-layered process assumes the mantle (once donned by photography) of motion-capture. The body that stands in for, indeed, stands *as* this complex process is the performer Andy Serkis, who has made a career out of animating this brand of motion-capture. The summation of Serkis' award by the festival committee reads: «Andy Serkis has utilized his years of experience as a theater trained actor to provide the human character blueprint for the visual effects artists to bring to life... Andy has clearly demonstrated how the mixture of humanity and technology can truly create incredible and believable characters».⁵ Through the dual acts of pulling on a body sock covered in tiny dots over his five foot eight inch frame that assists in the computer capture of his movement and through the employment of his «years of experience as a theater trained actor», Serkis is heralded as inserting humanity into the mathematical abstraction that is digital animation. He is the «human character blueprint», the translation of humanity for the digital world; in essence, Serkis is recognized as the index of humanity, less a star than a proto-star. And his fame, his status as proto-star, came off stage from years of theater training to insert a human into a machine. In addition to being heralded as the human character blueprint, Serkis has been cast in many animation-based roles in feature films, from Gollum in Peter Jackson's *The Lord of the Rings* Trilogy (2001-2003) to primate stars in *King Kong* (Jackson, 2005) and *Rise of the Planet of the Apes* (directed by Rupert

⁴Susan Kozel, *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*, The MIT Press, Cambridge 2008, p. 220.

⁵eDIT9, Edit-frankfurt.de, <http://www.edit-frankfurt.de/edit06/en/index.htm>, accessed October 29, 2011.

Wyatt, 2011). He is paraded in front of cameras whenever motion capture or digital Hollywood is mentioned; consulted on whether or not computer generated actors need a special award category; has his own autobiographical book – *Gollum: How We Made Movie Magic*; all because of theater training and his deployment of that training onto motion capture technologies.⁶

Serkis's background accompanies an ontological quality of the digital, which seeks to foreground a procedural historicity linked to the laboring body. As media theorist Mark Hansen points to in his *Seeing with the Body*, «We might do better to describe digital photography as “synthetic”, since digitization has the potential to redefine what photography is, both by displacing the centrality accorded the *status* of the photographic *image* (i.e., analog or digital) and by foregrounding the procedures by which the image is produced».⁷ The digital foregrounds the procedures that go into the making of the image. The digital calls out the cultural, organizational, and technological performances behind the avatar and highlights them as apart of its media. The procedure that Serkis enacts is called “motion-capture” but this term fails to describe the totality of the process, as Kozel points out, «Motion capture is an unfortunate term because it implies that the motion is contained once it is captured, like a bee in a net, but this sophisticated and poetic slice of human-computer interaction is about flow, patterns, and shapes of movement, about the way life can be breathed into that which seemed inanimate».⁸ The more one hears about motion-capture the more it appears as a way life steps into the inanimate. Motion-capture may only be one way that life affects inanimate material but with it emphasizes the journey, the process, as if it is a style of performance and mode of living all its own. By its use of digital image making, motion-capture technology foregrounds its process, always revealing or indicating a procedure. But motion-capture delivers little else beyond this foregrounding of technological and human process. In fact, motion-capture neither cuts down on labor time nor reduces costs in feature animation practice and, as Rob Henderson, an animator at Dreamworks Studios points out, motion-capture is «often only used to generate believable crowd movement».⁹ These positions assume that in addition to the motion-capture process, the *campaign* of Serkis' performance (located in promotional and featurette paratexts) is also necessary to bring animation into pro-filmic scenes without generating a comic or uncanny response in the spectator, a serious concern for filmmakers working at the cutting edge of digital effects and virtual bodies.

⁶ Andy Serkis, *Gollum: A Behind the Scenes Guide of the Making of Gollum*, Mariner Books, New York 2003.

⁷ Mark B. N. Hansen, *Seeing With The Body: The Digital Image in Postphotography*, «Diacritics», 31, 4 (Winter 2001), p. 57.

⁸ S. Kozel, *Op. cit.*

⁹ Ron Henderson, *Physics in Animation*, presented at the ICERM, Providence, November 15, 2012.

Notice how in this promotional interview on television's Discovery Channel, for the blockbuster *Avatar* (2009), filmmaker James Cameron emphasizes the importance of motion-capture to generating a digital character within a photographic image:

we don't have to necessarily believe that it's 100 percent photo-real, and we don't have to necessarily believe that they actually exist, but we do have to believe in them as emotional creatures, and so we came up with the... um... the head rig... there is a carbon fiber boom that comes out with a little camera on the front of it, and that camera shoots the face in a nulled out close-up. So, even though the actor is moving all around... we're getting that facial performance, absolutely locked off. [...] And that proved to exactly be the sorta holy grail approach to how to do CG faces. [...] We got the best animators in the world, to take all this data coming out of our performance captures, and then we limited their options to things that were valued added: like the ears and the tails. So they took a human performance, with no diminishment whatsoever, and then added to it. So when people ask me, what percentage of the actor's performance came through in the final character I say 110% because you actually had an increase in whatever the emotionality of the moment was.¹⁰

The reality of the image is less important than the details of human performance that we are accustomed to with pro-filmic cinema. For film-makers of digitally animate worlds, motion-capture is not only the technical tool and process but the «holy grail» by which cartoon characters take on the blueprint of humanity. Cameron focuses in on the facial performance, but this emphasis follows after the action, where the actor is «moving all around». Like Jackson's composite image at the end of *The Two Towers*, Cameron uses this interview spot to re-enforce the composite nature of motion-capture, by foregrounding its procedures in performance.

3. *Celebrity*

Certainly, building celebrity or purchase power around the actor behind the cartoon generates a connection between spectator and the animate body onscreen. Even beyond the icon of recognition, character animation has long depended upon celebrities stepping into performance to model animate liveliness. On a tour of the Disney studios and animation process, a backstage promotional tour, the Russian film-maker Sergei Eisenstein witnessed Walt's own transformation into his star mouse: «Disney himself acts out the “part” or “role” of Mickey for this or that film. A dozen or so artists stand around him in a circle, quickly capturing the hilarious expressions of their posing and performing boss. And the extremely

¹⁰Jorge Ribas, *Avatar: Motion Capture Mirrors Emotions*, <http://www.youtube.com/watch?v=1wK1Ixr-UmM>, accessed April 28, 2011.

lively and lifelike preparations for the cartoon are ready – infectious through the whole hyperbolization of the drawing only because taken from a living person».¹¹ Attached to celebrity is the idea of embodiment, a proper name attached to a body in space, somewhere fixed to a name that endures. In addition to Mickey, the name that endures is that of the performing boss, Disney. Indeed, as Joseph Roach has argued about power and entertainment celebrity, «Celebrities, then, like kings, have two bodies, the body natural which decays and dies, and the body cinematic, which does neither».¹² Disney is famously frozen, awaiting re-animation. But even in this state, time still moves on, and, like the cinematic body, decays slowly on the shelves of archives. If the cinematic body is not quite immortal it decays, at any rate, apart from the time of the human body.

In any duration of decay, the dual body of the celebrity marks out space both inside and outside of their medium. In *Walking in the City*, Michel de Certeau has found that proper names link signifying practices with spatial ones, such as in the case with filmmaking, where, for instance, the name Disney opens the screen onto animate worlds. De Certeau finds within the kernels of a proper name «three distinct (but connected) functions of the relations between spatial and signifying practices are indicated (and perhaps founded): the *believable*, the *memorable* and the *primitive*. They designate what “authorizes” (or makes possible or credible) spatial appropriations».¹³ One could think of Disneyland as aspiring to all three: the believable three-dimensional recreation of a magical (screened) world, the memorable experience of rides and immersion, and the primitive joy of childhood celebrated on every beautifully fake street corner. The proper name of a performer also makes the space of a character believable, replete with memorable touches of human contingency, and an essence of an underlying primitive human origin. This primitive quality associates beyond the character of Gollum to the promotional campaign surrounding Serkis and his blueprint performance. Serkis was not a “star” in Hollywood before his appearance as Gollum. Serkis was constructed into a celebrity after the film’s release and he was made into a particular kind of star, one who plays behind the motion-captured masks of digital animation. What he authorizes is a primitive form of the human at work, at play. Serkis is not the star. He is a happenstance star, ignited alongside the luminous celebrity of motion-capture itself, the holy grail of the alchemical combination of digital technologies with pro-filmic techniques, the present and future of the cinematic blockbuster. The animating force of this star is performance.

¹¹ Sergei M. Eisenstein, *Eisenstein on Disney*, 1st ed., Heinemann, Portsmouth 1989, p. 4.

¹² Joseph Roach, *It*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2007, p. 36.

¹³ M. de Certeau, *Op. cit.*, p. 105.

4. Theater

The real star here is not only performance but the theatrical, that texture of human touch even in the void of real contact, always an embodied promise of the theater. The live actor of the theater, known to be live and present through some promise that one could touch her if only the orchestra pit and proscenium did not gape so, separating standing actor and seated spectator. A central component of Serkis' achievement is his combination of years of theater training with motion-capture technologies, but why the theater? Animation, after all, is a cinematic medium, what special purchase does the theater have in uniting animation with pro-filmic cinema? What does *theatrical* mean and what does it have to do with animation? It indicates *the theater*, of course, composed of well known but still peculiar ingredients; stage-boards, script, actor. Yet it also signifies the thinking of theater, how theater has been thought about by philosophers and critics of art and culture, and to what place theater is subjected, often a negative space. Weber, for example, reads the theater through the negative Western projection of mimesis from Plato onward, concluding in one definition that the theater «marks the spot where the spot reveals itself to be an ineradicable macula, a stigma or stain that cannot be cleansed or otherwise rendered transparent, diaphanous».¹⁴ Weber writes about both the moments where one is aware that one is watching a play and the falsehood, the unperformative action of theatrical performance. Theater has an unavoidable materiality set in duration that bleeds through, like a walking body. Tripping on theater's etymological relation to theory, Weber continues to define something of the medium of theater apart from a stained materiality and describes something very much like a walk or an entrance onstage:

This irreducible opacity defines the quality of theater as *medium*. When an event or series of events take place without reducing the place “taken” to a purely neutral site, then that place reveals itself to be a “stage”, and those events become theatrical happenings. As the gerund here suggests... such happenings never take place once and for all but are ongoing. This in turn suggests that they can neither be contained within the place where they unfold nor entirely separated from it. They can be said, then, in a quite literal sense, to *come to pass*.¹⁵

Theatrical happenings pass like the sweat of an actor passes through costume and soaks the stage-boards. Theatrical happenings come to pass, like passersby strolling on, delivering brief words, before walking off again. Although the audience is altered, we come and go from the theater which remains ready, the space unchanged for the next series of passes.

¹⁴ S. Weber, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁵ *Ibid.*

Theater as medium is difficult to define and theatricality is even more diaphanous, not only because of its slippage with performance. Right before one pins theatricality down, it slips out from neat taxonomies and chaotic deconstructions to *pass* before one's eyes as almost the real thing. Theatricality passes at passes on passes for. In theater there are also moments of what Rebecca Schneider might call «the hard labor of the live», where what we pay for is the proximity to the smell of sweat.¹⁶ Yet that sweat can also signal the play of the players. The theatrical is about effects and affects on space but it is also about play as somehow ineffective, unperformative, fake and phony, an uncleanable stain in the armpit passing off actions as less than impressive if not more than meaningful. Importantly, the cartoon animation shares in this theatrical revelation of fakery. The cartoon is often the stain upon cinema. The cartoon always calls out its artifice, foregrounding its connection to the human through shadows of movement.

Contrary to a trajectory of perfect human mimesis, special effects and animate characters in pro-filmic cinema also rely upon a revelation of their constructedness. Similarly to Hansen's assertion that the digital foregrounds its procedures of image creation, Dan North finds that the special «effect is characterised not by the absolute undetectability of the mechanism behind it, but by the interdependence of those elements».¹⁷ Special effects and animation rely upon a theatrical phoniness, a stain that marks their mechanism at work, or perhaps even at play.

The same stain need not be the fake quality of theater but the real human actor at serious work in play, the texture of living performance, the stain of the actor bleeding through the character. Tom Gunning recognizes both performance and publicity as a texture, a touch of humanity in Serkis' portrayal of Gollum: «Yet one senses (or publicity for the film cues us to notice) the physical tremors, bodily textures, and careful emotional intonations Serkis as a human actor manages to bring to Gollum's voice. Serkis's performance therefore provides a human texture and even a degree of physical presence to an inhuman creature more effectively than sounds smacking of mechanical or electronic generation could».¹⁸ It is crucial that the real human that provides «physical tremors» be relatively unknown, a non-celebrity, but talented, theatrically, toonishly talented. It is important, therefore, that Serkis be *not* famous before he assumes the role of Gollum as his work is not to provide an icon for the cartoon – he is not supposed to look like his character – but to provide the texture, the touch, the blueprint of a generic humanity at work under the digi-

¹⁶ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, pp. 128-137.

¹⁷ Dan North, *Performing Illusions: Cinema, Special Effects and the Virtual Actor*, Wallflower Press, London 2008, p. 2.

¹⁸ *From Hobbits to Hollywood: Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*, Ernest Mathijs, Murray Pomerance (eds.), Rodopi, Amsterdam/New York 2006, p. 334.

tal animation as captured motion. The inhuman void of animation is filled by the human stain, the un(a)voidable body of the theatrical actor as a blueprint, a texture, a theatrical medium.

5. *Performance*

Performance is something more than the theatrical, although it certainly entails the theater. Although performance as a term lingers around modes of play, it also attaches itself to non-aesthetic labor across various societal paradigms. In *Perform or Else: from discipline to performance* Jon McKenzie writes that «performance must be understood as an emergent stratum of power and knowledge».¹⁹ Projecting “performance” across Foucault’s *Discipline and Punish*, McKenzie writes, «performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was the eighteenth and nineteenth, that is, an onto-historical formation of power and knowledge».²⁰ McKenzie traces performance across three paradigms: *organizational*, *technological*, and *cultural*. Organizational performance is evaluated in terms of profits, stock prices, efficiency, and labor management; cultural performance includes theatricality, aesthetics, and rituals; and «The most profound enactments of technological performance [...] are those cast and produced within the computer, electronics, and telecommunication industries».²¹ Gollum straddles all three paradigms as Serkis’s theater training provides *cultural* performance, managing a digital avatar (among other performance duties) reveals an *organizational* performance, and, by nature as a digital character, shares an undeniable link to *technological* performance through the computer. Serkis’s performance, then, reveals the power of performance in this historical and technological moment.

6. *Index*

Despite constant change regarding the proliferation of images in the world and the (supposed) democratization of image making technologies, digital cultures can still be perceived to be in a time of transition: surrounded by images but shifting perception and apprehension of them. Cinema studies has been approaching this primarily through change in media, examining transitions from celluloid to video and the digital. In his article, *Moving Away from the Index*, Tom Gunning looks to movement as a way to correct the egregious refusal of animation within the field of film scholarship by privileging the index of the photograph: «animation has always been part of cinema and [...] only the over-emphasis given to the photo-

¹⁹ Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, 1st ed., Routledge, New York 2001, p. 18.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Ivi, p. 11.

graphic basis of cinema in recent decades can explain the neglect this historical and technological fact has encountered».²² Gunning hopes to achieve a supplementation of indexical and movement theories of cinema so as to reverse the negative rhetoric and outright dismissal of the animated film and to throw out theories about cinema's demise in the face of the digital revolution. What Gunning is pushing against is not so much the photographic base of cinema but the specific nature ascribed to photography that privileges the photograph's referential or indexical relationship to its object. Taken from Charles Sanders Peirce's taxonomy of signs, the index is a sign that bears a contact, but not necessarily a resemblance, to its object; like a footprint in horizontal sand without the vertical flesh of an upright leg. The index also calls attention to itself, it hails, marks, and points ("Look! Here", *this* footprint signifies what once stood) and, as such, has been used by theorists to account for the attraction and power of the cinema including cinema's connection with realism. As spectators we seek out a touch with reality, impressed through indexical contact with a prior (real) object (footprint, foot).

This indexical lineage stems from classical film theory, which finds its roots in André Bazin's essay, *The Ontology of the Photographic Image*. In it, Bazin famously writes, «The photograph as such and the object in itself share a common being, after the fashion of a fingerprint».²³ Peter Wollen then solidified the place of the index in film theory by grafting Peirce's definition onto Bazin's positing of realism as the ontological, aesthetic value of cinema. With the emergence of the digital, these semiotic theories come under threat. In *The Indexical and the Concept of Medium Specificity*, Mary Ann Doane writes, «The index makes that claim [verification of existence] by virtue of its privileging of contact, of touch, of a physical connection. The digital can make no such claim and, in fact, is defined as its negation».²⁴ Doane continues, however, to trouble this simple binary, claiming that,

The transition from the digit [finger] to the digital is effected, first, by defining the most pertinent characteristic of the finger as its discreteness, its differentiation from the other fingers, and second, by emphasizing the way in which the fingers lend themselves to counting, enumeration. Yet what is elided here is the finger's preeminent status as the organ of touch, of contact, of sensation, of connection with the concrete. It could be said that the unconscious of the digital, that most abstract of logics/forms of representation, is touch.²⁵

²² Tom Gunning, *Moving Away From the Index: Cinema and the Impression of Reality*, «differences: A Journal of Feminist Cultural Studies», 18, 1, 2007, p. 38.

²³ André Bazin, *What Is Cinema? Vol. 1*, 1st ed., University of California Press, Berkeley 2004, p. 15.

²⁴ Mary Ann Doane, *The Indexical and the Concept of Medium Specificity*, «differences: A Journal of Feminist Cultural Studies», 18, 1, 2007, p. 142.

²⁵ *Ibid.*

That the digital cannot claim any contact makes it yearn for it all the more, hence the paratexts and promotional material surrounding motion-capture, which emphasize the texture of performance as the touch of the performer. The unconscious of the digital image, the hidden operative force buried behind the image, is, as Doane points out, touch. The digital admits that it cannot be an index proper but then resists and insists on its ability to make contact by “foregrounding procedures”, as Hansen finds, or proliferating theatrical practice as Weber finds, all moving toward touch and presence. The digital hails itself.

To challenge the narrow definition of the index as trace, Gunning turns to cinematic theories rooted in motion, not to erase indexical theories of the photograph but with the intention to supplement them in order to broaden the theoretical base that underlies cinema.²⁶ Like many others he looks to the generation of what has been termed the affective turn in critical theory, espoused through Eisenstein’s montage, to trace how movement can evoke emotion and maybe even empathy. This broadening, it would seem, should include careful analysis of performance paradigms as they manifest within the digital transformation of cinema. The index, however, is a broad sign, and already relies upon motion and movement as well as an interpretation of its affective motivations. The index hails with movement, points, and is also a trace of passing movement, where contact implies movement in the print, in its impression. The index does not draw a strict line between trace (thing) and tracing (action) and this is why Doane describes the index as «the form of sign that comes closest to this ideal limit»,²⁷ of instant as unrepresentable to itself. In other words, the confusion of trace (as frozen instant) and tracing (as movement) within the concept of the index is too entangled and, like theatricality, points to the stain of this entanglement instead. In this confusion, Zeno’s paradox looms wide: the instant threatens to swallow movement just as movement, of course, passes the frozen instant by. What looms over the trace, the frozen instant of indexical contact, is the absence of the movement that made the impression. Absence is not only key to the past but also the attraction of reality located within the indexical photograph as an index can also be made apart from humans and this absence has mattered more to classical film theory, and is threatened more by the digital, than any notion of the index. The digital hails itself and in doing so both reveals the living presence but also implies their inseparable condition. The digital hails itself as a living cyborg.

²⁶ T. Gunning, *Op. cit.*, p. 40.

²⁷ M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Harvard University Press, Cambridge 2002, p. 91.

7. *Absence*

Although the diectic point of a weather-vane in action, an example of an index for Peirce, can be captured as digital date or on celluloid, this touch with nature that seems to operate without man, leaving only the machine, is an attraction absent in both theater and animation; both mark the stain, and also the truth, of the human sign in and upon nature. This quality unites theater and animation in distinction to classical theories of cinema. Bazin's insistence on our obsession with realism as a fundamental aesthetic lure of the cinema focuses on the camera as a fly on the wall and without a human operator in the studio. He writes, «All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence».²⁸ Bazin is aware that this lure, this promise of absent man, always recoils back on itself to reveal mankind larger than ever, gazing back through the glowing red lens of a cyborg eye. In his *Theater and Cinema – Part Two*, Bazin writes, «On the screen man is no longer the focus of the drama but will become eventually the center of the universe».²⁹ What is at stake between cinema and theater for Bazin is the actor and the camera. The theater, for Bazin, cannot pretend away a human subject as the cinema can by offering a place of substitution for the viewer. In the theater the actor remains undeniable, full of the potential to gaze over the footlights. The camera, on the other hand, promises a substitution, offering itself and its place to the viewer, offering the subject the position at the center of the universe. The advantage is undeniable as lure but it is also undermined by the digital image, which, as Doane makes clear, can only aspire to making contact, being present. We now see images as made by our devices, an image no longer holds the lure of realism, «without the creative intervention of man», as Bazin writes, and this crisis has forced film studies to scramble after new theories to explain cinema's attraction as its light shifts to the digital.³⁰ What is essential about the fingerprint that Bazin describes is that it can be discovered after a human's passing, it remains after. Rather than moving away from the index, perhaps a way to understand the shift in conceptions of the index around the digital revolution is to replace Bazin's fingerprint with Mickey's footprint, and find in Walt's passing performance a walking mouse.

8. *Presence*

Animation that makes its way into pro-filmic worlds – as one sees in such films as *Who Framed Roger Rabbit*, *Mary Poppins*, *Bedknobs and Broomsticks*, and *The Lord of the Rings* – has to contend with both the evidentiary glare of the photographic lens

²⁸ A. Bazin, *Op. cit.*, p. 13.

²⁹ Ivi, p. 106.

³⁰ Ivi, p. 13.

and the constructedness of the animator's pen in relation to each other. Something of the real impinges itself upon animation and something of the construct builds itself onto the real. The revelation of the mechanism, as North would have it, or the "foregrounding of procedures", as Hansen writes, arrives as an astonishing moment of realizing an *absence* in harmony with a *presence*. In *Who Framed Roger Rabbit* (Zemeckis, 1988) we take pleasure in the details of shadow across Roger's animated body but as a spectator I am astonished, amazed at Bob Hoskins' performance opposite... nothing... a cartoon to be added later on. Films that do not want to call out the toonishness of their animate characters, such as the case with *The Lord of the Rings*, depend upon another moment of recognized absence in the face of presence – the recognition of the camera operator.

Gollum makes his performance debut in the second installment of the *Rings* trilogy, *The Two Towers*. The second to last shot is a nearly two-minute long, single-take following Gollum's split personalities as they negotiate how to kill the traveling Hobbits he has promised to guide. It is a captivating performance and seals the narrative sense of the movie before the final shot rises above Gollum's lowly crawl to the top of the mountains, granting a view of the enemy's tower and the towering volcano side by side. The performance that prompts this image is certainly about betrayal, but it is also a play between a hand-held film, shot on location in the woods, and an animate creature's tormented crawl through dead pine needles. It is the play between absent man and captured nature that Bazin locates as a lure of realism. Two things stand out on tip-toe in this scene: 1) Gollum's feet are frequently cropped out of frame and 2) we are witnessing a camera-operator's lonely steps, following a performance that had been before and will be remade again, but is not (then) now.

Gollum's feet are cropped out of the frame for a practical reason. As a cartoon, his feet and hands do not actually disturb the grass and pine needles underfoot; he fails to make an impression, no footprints. To make the ground move in response to a body would require additional animation or pro-filmic tricks – such as bursts of air under the bed of forest loam. Instead, the camera crops out his feet and focuses instead on Gollum's enormous eyes and the texture of Serkis's schizophrenic facial and vocal performance. This fact is a theatrical reversal, where theatrical practices once effected cinematic framing, now the cinematic framing effects the theatrical. In the early days of cinema, "cutting off the feet" of a performer, cropping part of her body, aroused anxiety in spectators. In *Theater to Cinema*, Brewster and Jacobs find that for early cinematic audiences, «if larger-than-life-size figures are interpreted as closer to the audience than the screen, their lack of feet is a problem when there is no stage edge or footlight float to mask them».³¹ No longer accustomed to

³¹ Ben Brewster, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford 1997, p. 167.

such devices as footlight floats, cutting off this theatrical performer's feet causes no alarm. Perhaps this is why James Cameron found the facial performance and capture to be the locus of the holy grail in combining pro-filmic and digital animation.

The film follows Gollum's face and Serkis' facial performance, but our movement through the woods follow absent steps. We are astonished once we realize we are watching a camera-operator follow nothing in the woods but a previously marked out performance script, first laid down by Serkis, and then filmed without him. Once the charm of performance has worn off, there is the sense of the foregrounding of procedure and the lonely dance of the camera-operator, following a performance that will be. The camera frames an absent performance marked by the operator's presence as an index, both trace and diexis, tracing the past performance and pointing to the framed animate future of Gollum's final scene.

9. *Walking*

Movement, of course, lurks on the borders of such grand terms as absence and presence. But movement – and specifically human movement – is also always lurking in the index, whether in its hail, trace, or perception. To highlight this, Peirce lays out his descriptive definition of indexical signs in *The Theory of Signs*, with two examples of walking: «I see a man with a rolling gait. This is a probable indication that he is a sailor. I see a bowlegged man in corduroys, gaiters, and a jacket. These are probable indications that he is a jockey or something of the sort».³² It is striking that his first example of an index is a type of walk, and furthermore, that his interpretation of the man's profession from the gait demonstrates both indexical qualities of trace and deixis. The man's rolling gait acts as a trace, a remnant from his time aboard a ship, but it is also deictic in so far as it hails attention, as Peirce notes, «Anything which focuses the attention is an index», and causes the onlooker to «use his powers of observation, and so establish a real connection between his mind and the object».³³ Peirce uses walking as his first two examples in order to demonstrate the dialectic between trace and deixis, dietic footprints. This indexical connection between humans marks a particularly useful object in studying both the lure and the signification of the cinema.

Peirce is not alone in employing the trope of walking in a theory of signs. Michel de Certeau draws a comparison between walking and the speech act, concluding, «It thus seems possible to give a preliminary definition of walking as a space of enunciation».³⁴ For de Certeau, «there is a rhetoric of walking», where turns and

³² Charles S. Peirce, *Philosophy of Pierce: Selected Writings*, Justus Buchler (ed.), Ams Press, New York 1980, p. 108.

³³ Ivi, pp. 108-110.

³⁴ M. de Certeau, *Op. cit.*, p. 98.

detours become «turns of phrase» and «stylistic figures».³⁵ What is important for de Certeau is that walking cannot be reduced to its “graphic trail”, its line of trajectory between points, because walking is expressive and singular. No matter how much control an urban space exerts upon human trajectories, the act of walking remains a potential “space of enunciation” for a unique, singular subject even as it follows worn scripts. In *Agency and Embodiment* Carrie Noland similarly chases after the spirit of free agency that is birthed through scripted movement, or, in her own words, «through cultural frames».³⁶ Her larger project revolves around inscription and her exemplary object is the irreverent signature of a graffiti artist, a trace inscribed in spray paint. Between painted trace and performing body Noland looks to «gesture», «as a reminder that movement is not purely expressive but is culturally shaped at every turn. That such a reminder is necessary is made evident by the increasingly abstract use of the term “movement” in works that study new media and embodied perception in technological environments».³⁷ The «abstract use» Noland is referring to is the materialist approach articulated by technologically minded theorists such as Friedrich Kittler, who focus on technological paradigms of performance, privileging the movement of the machine. Noland’s own project, by contrast, seeks to articulate and map ways bodies negotiate their entanglement with technological materialities. What is striking are the succinct ways she links up movement with power and the agency of motions that define the human through our affects and gestures and steps: «The moving body of the graffiti writer suggested to me that innovation is more than mere chance, but also that agency cannot spring from an autonomous, undisciplined source. What I saw as I watched was that *gestures*, learned techniques of the body, are the means by which cultural conditioning is simultaneously embodied and put to the test».³⁸ Often obscured by its utilitarian use and its lack of a constant substrate for inscription, walking is often a forgotten gesture of inscription, a fact that de Certeau makes clear, «If it is true that *forests of gestures* are manifest in the streets, their movement cannot be captured in a picture, nor can the meaning of their movements be circumscribed in a text».³⁹

None of this attention to walking is surprising when one considers that the human gait is a primary distinguishing feature of humanity and has been linked in evolutionary biology to the formation of the human mind. In 1977 Mary Leakey and her team uncovered footprints formed by a pair of walkers that were 3.7 million years

³⁵ Ivi, p. 100.

³⁶ Carrie Noland, *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*, 1st ed., Harvard University Press, Cambridge 2009, p. 11.

³⁷ Ivi, p. 7.

³⁸ Ivi, p. 2.

³⁹ M. de Certeau, *Op. cit.*, p. 102.

old, definitively ending a major debate in palaeo-anthropology by proving that bipedalism developed in hominids nearly one million years before the development of stone tools and a larger brain. In *Footprints in the Ashes of Time*, Leakey writes:

One cannot overemphasize the role of bipedalism in hominid development. It stands as perhaps the salient point that differentiates the forebears of man from other primates. This unique ability freed the hands for myriad possibilities – carrying, tool-making, intricate manipulation. From this single development, in fact, stems all modern technology. Somewhat oversimplified, the formula holds that this new freedom of forelimbs posed a challenge. The brain expanded to meet it. And mankind was formed.⁴⁰

Walking can be understood to function as an index of humanity, a person's past and present and it can also be a space of enunciation through which a subject may express their individuality. As Noland similarly finds in the larger framework of gesture, walking is both scripted and provides the space for improvised enunciation and expression. This is why walking is so important to the world of animation which seeks to transform the nonhuman (animals, objects, the inanimate drawing of a human) into believable, humanlike characters.

10. *Dreams*

Alongside, in addition, or in opposition to semiotic formations of walking lie the spacelessness of dreams and journeys of the mind. De Certeau himself moves from linguistic constructions of walking to the immaterial world of dreams, a world often aligned with the cinema: «After having compared pedestrian processes to linguistic formations, we can bring them back down in the direction of oneiric figuration, or at least discover on that other side what, in a spatial practice, is inseparable from the dreamed place. To walk is to lack a place».⁴¹

In addition to the actor and the camera operator, the animator can also occupy various sites and roles of performances. In 1968, Ryan Larkin completed his critically celebrated, Academy Award nominated cartoon, *Walking*. With his acute observations of human bipedal motion and his subsequent recreation of that movement through hand-drawn animation, *Walking* demonstrates how the animator's eye can capture and deliver cinematic movement, perhaps revealing that cinematic vision is now the way we all see and perceive human movement. Although Larkin employs a variety of animation techniques to compose his walking figures, the form of the film is composed of only two types of moving images: still images of people standing that are slowly moved into or enlarged and moving images of people walking, making hundreds of entrances and exits across the frame. The still images feature

⁴⁰ Mary Leakey, *Footprints in the Ashes of Time*, «National Geographic», April 1979, p. 453.

⁴¹ M. de Certeau, *Op. cit.*, p. 103.

people standing still and looking out, as if they are staring at a passerby, and indeed they are, for as the camera moves into the image we realize that the passerby they stare at becomes the spectator or the audience. When the film cuts to images of solitary people walking, it is notable that many striding figures never advance in the frame, as each cell of animation rolls like a treadmill under their steps; although each footfall is unique (as the entire cartoon was drawn frame by frame), the steps themselves seem to compose the limits of the frame. Walking in *Walking*, then, becomes a technique for composing the limits of the cinematic frame while at the same time pointing to it. *Walking* is about cinematic motion that does not point to the frame so much as it steps up to it with the intention of crossing over. It also posits the animator as adept at motion-capture as any camera or computer motion-capture system.

11. *Delusions*

Since *Walking* promotes the technical skill of the animator's eye, it is little surprise that the biographic film of Larkin's life should be a digital animation, as both Larkin's skill as animator and the digital share in a void of contact with their object but promise an unconscious hope nonetheless. This lack of contact with an object can bring about an uncanny response as new animation forms struggle to find their way towards impressing reality or towards new ways to disturb. The perfect-but-not-quite-right look that registers as uncanny is often found in digital renderings of humans and is known among animators as "the uncanny valley". The hypothesis was introduced in 1970 by Japanese robot maker Masahiro Mori and it contends that as automatons, robots, or animated human figures more closely resemble reality spectators have increased responses of revulsion.⁴² The "valley" refers to the spectrum of revulsion that corresponds to life-likeness. As an automaton approaches life-likeness (x-axis) the level of spectatorial acceptance (y-axis) dips into an uncanny valley, beyond acceptance into revulsion. The figuration of an iconic, celebrity face can easily lead to such responses, as the once human now assumes the mask of digital effigy. For example, Tom Hanks in the all digitally animate and motion-capture based film *The Polar Express*, evokes waves of uncanny responses as we adjust to this smooth animate version of a familiar face. The revulsion is an eruption of the unconscious, what Freud classifies as «the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar».⁴³ By something «long known» Freud means what is known to the unconscious, such as «repressed infantile complexes».⁴⁴ What is terrifying for the subject is not

⁴² Masahiro Mori, *The Uncanny Valley*, trans. Karl F. MacDorman and Takashi Minato, originally 1970, <http://www.movingimages.info/mit/readings/MorUnc.pdf>.

⁴³ Sigmund Freud, *The Uncanny*, n.d., pp. 123-124.

⁴⁴ Ivi, p. 157.

the object itself, but the return, the rising of the unconscious, its movement into consciousness. In encounters with the uncanny, an unconscious aspect from the subject becomes grafted onto an object and that object then becomes, for the viewer, uncanny. According to Freud, the potential to create the uncanny sensation is already inherent in certain objects, objects that have the power to efface «the distinction between imagination and reality» and by any symbol that takes «over the full functions and significance of the thing it symbolizes».⁴⁵

Whereas most animators seek to avoid the uncanny valley, Chris Landreth embraces it fully in his 2004 digital cartoon *Ryan*, which tells the story of Ryan Larkin and his subsequent spiral into drug and alcohol addiction following the success of *Walking*. Landreth uses a collage of styles, composited in the digital realm, to pull the unconscious out, merging it with the optical-unconscious, animating the inside as the outside. The figures look like motion-captured digital avatars, but follow no actual motion trace. Without motion-capture, Landreth's figures fall quickly into the uncanny valley, right where he wants them. *Ryan* features uncanny digital recreations of Landreth interviewing Larkin about his life, his animations and his addictions. Landreth has described his animation style as «psychological realism»,⁴⁶ painting the emotional world on the outside. With emotional scars made visible, Landreth's characters assume an almost zombie-like appearance, with emotional loss manifesting itself as holes in flesh, and monstrous, spikey neon cancers blooming out of scars. During one particularly striking moment in the film, Landreth shows Ryan one of his cherished possessions, an original still from *Walking*, a drawing Ryan has not seen since the day he drew it thirty-six years prior. In the film, Ryan Larkin's digital, uncanny finger reaches out toward the drawn still and the two mediums of animation meet each other. The uncanny finger touches the still and caresses it. By calling out the still, Landreth's film shatters the power of *Walking* – perhaps indicating the lack of motion in Ryan Larkin's career. Once the uncanny finger lifts up, however, the still figure suddenly jumps to life and it again begins to walk. Cinematic, cartoon motion is born out of a touch between the uncanny deixis and the cartoon still. Like dreams, these animations are spaceless, remaining in constant circulation like two sides of a moebius strip, coming into contact only through form. At the conclusion of Landreth's *Ryan* we see the digital version of Ryan Larkin panhandling on the streets of Montreal. A few years after the release of *Walking* the man behind it became homeless. For Larkin, walking transformed from a practice into a condition, the state of homelessness. Even if an animator can aspire to elegant motion-capture, the optical unconscious, like

⁴⁵ Ivi, p. 152.

⁴⁶ *Artfutura: Art + Thought*, <http://www.artfutura.org/v2/artthought.php?lang=En&idcreation=16>, accessed July 9, 2013.

the psychical unconscious, remains fugitive, sought after, and often left out. Yet its repressions can erupt as either dreams or delusions, oftentimes both, turning the dreams of the animator in the delusions of the animated. Ryan Larkin crafted his animations with such precision, a precision that both benefited and suffered from his drug use. The drugs eventually took over as animator, forcing Ryan to wander, homeless, placeless, an animation deluded into believing himself an animator.

12. *Gradiva*

As we step into the 21st century, echoes from another centenarian turn stride toward us. In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin calls out the photographic capture of a secret in the act of stepping out, *Ausschreitens*. His essay famously harkens for a moment where the technology of photography still maintains an essential aura that sparks and reveals what he calls the optical unconscious. At the turn of the 20th century, Sigmund Freud, notorious for avoiding comparisons between psychoanalytic discourse and film media, calls out another stilled step to illustrate various routes of the unconscious, its movements apart from and through time. In *Delusion and Dream*, Freud sets out to psychoanalyze a novel, claiming that, «Storytellers are valuable allies, and their testimony is to be rated high, for they usually know many things between heaven and earth that our academic wisdom does not even dream of».⁴⁷ Freud's discourse, however, dreams along the same routes as these storytellers and he aligns himself with artisans and the superstitious “ancients” in order to rally against the scientific claim that dreams are «purely a physiological process», and «not expressive movements».⁴⁸ For Freud, dreams are expressive movements, but so, too, are delusions that can animate a subject just as much as dreams fulfill a wish. What Freud is seeking are those human movements that seem to occur apart from the body and to find meaning in them. Not simply an act of hermeneutics but an attempt to capture and set down into the great discourse of the unconscious. He seeks out the animating force in the frozen still of the unconscious realm. This is one reason why, perhaps, Freud not only set out to psychoanalyze Wilhelm Jensen's *Gradiva* but placed the bas-relief of its titular character above his own desk. The story of *Gradiva*, as summarized by Freud, revolves around a repressed archaeologist and his delusional love for the stone figure of *Gradiva*, who, in turn, is a placeholder for his repressed childhood love. The young archaeologist follows his dreams to Pompei where he believes he will be able to spot her singular footprint on the excavated ash. In a reading of *Gradiva* at the end of *Archive Fever*, Derrida points out that the desire is also for the moment of presence, where the foot is still making the print, the leg still

⁴⁷S. Freud, W. Jensen, *Op. cit.*, p. 146.

⁴⁸Ivi, p. 145.

standing in ash.⁴⁹ Derrida claims that this is Freud's desire as well, to time travel in search of that past, repressed moment. At the very end of *Delusion and Dream* Freud articulates this wish most emphatically: «This was the wish, comprehensible to every archaeologist, to have been an eyewitness of that catastrophe of 79. What sacrifice would be too great, for an antiquarian, to realize this wish otherwise than through dreams!»⁵⁰ Derrida writes that this is to suffer from archive fever, the exhaustion of science to preserve the past as for an eyewitness. Archive fever is as much a dream as a delusion: the archive depends as much upon destruction as a preservation and this realization fuels the fever to archive.

As a creature of motion-capture, Gollum too articulates a kind of archive fever, which, like Gradiva, also circulates around the catastrophic forces of volcanic nature. The ring of power that compels Gollum can only be destroyed in the fires of Mount Doom, and despite his wish to save the precious ring for himself, his love and desire for the ring becomes the vehicle for its destruction as his final grasping movements take he and the ring down into the fiery magma. Without moving, Gradiva articulates the movement of a step out, just as Serkis' performance points to, as well as traces, movement beyond the frozen still of archival capture. Motion-capture reveals the age-old performing body, as moving archive, persisting within 21st century digitalia.

⁴⁹ Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, 1st ed., University of Chicago Press, Cambridge 1998, p. 97.

⁵⁰ S. Freud, W. Jensen, *Op. cit.*, p. 285.

Il Tanztheater di Pina Bausch

Elena Randi

1. La costruzione dello spettacolo

Pina Bausch tenta varie modalità compositive prima di arrivare ad inventare quella utilizzata per creare i suoi spettacoli a partire dalla fine degli anni Settanta, della quale queste pagine si occupano.

Le sue prime coreografie sono costruite sulla base di una partitura musicale pre-esistente e sono propriamente danzate. In larga parte sono progettate “a monte” e fatte memorizzare agli interpreti, benché già alcuni movimenti siano tratti da sequenze concepite da qualche danzatore e benché non di rado la Bausch discuta soprattutto con Jan Minarik e Rolf Borzic dei lavori che sta creando, a volte acquisendone i suggerimenti. A questo schema appartengono *Iphigenie auf Tauris* (1974), *Orpheus und Eurydike* (1975) e *Le Sacre du Printemps* (1975), i primi due realizzati sull’opera di Gluck, l’ultimo su quella di Stravinskij per il Wuppertaler Tanztheater, che l’artista tedesca dirige dal 1973 sino alla morte.

Se già con spettacoli come l’*Orfeo* si tiene presente una trama (nella fattispecie quella offerta dal libretto), successivamente si passa a lavorare su un testo parlato, come avviene con *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (*La prende per mano e la porta nel castello, gli altri seguono*, 1978), una regia del *Macbeth* in cui la partitura drammaturgica shakespeariana, stando ai ricordi di Beatrice Libonati che a suo tempo ha assistito ad alcune prove e alle cui spiegazioni devo moltissime informazioni, è abbastanza rispettata, benché la Bausch ne accolga solo alcune parti. Peter Zadek, allora intendente della Schauspielhaus di Bochum, – racconta Jan Minarik, al quale, anche, sono debitrice di diverse precisazioni –¹ le aveva chiesto di allestire in coproduzione uno spettacolo per Bochum, lei aveva proposto *Macbeth*, e aveva utilizzato alcuni attori della Schauspielhaus, oltreché danzatori di Wuppertal. L’esperimento era costellato da scene fortemente movimentate anche se nessuna propriamente danzata. In questa fase di individuazione di una modalità compositiva, si situa anche *Komm, tanz mit mir* (*Vieni, danza con me*, 1977), in cui in scena si balla poco, mentre è presente un

¹ Molte delle notizie proposte in queste pagine sono tratte da lunghi e pazienti racconti generosamente regalatimi da Beatrice Libonati e anche da Jan Minarik, indimenticabili interpreti di “prima generazione” del Tanztheater Wuppertal, che ringrazio di cuore. Resta inteso che tutti i possibili errori sono il frutto di fraintendimenti che si devono attribuire unicamente a me. Sarebbe stato impossibile stendere questo pezzo senza la loro testimonianza, tanto più in quanto Pina Bausch, per quanto mi è dato sapere, non ha pubblicato scritti.

attore recitante e la danzatrice protagonista fa uso, anche lei, del linguaggio articolato. Un'interprete, a volte accompagnata da un liuto, di quando in quando canta dei *Lieder*. La parte di Jan Minarik fa caso a sé, nel senso che è sostanzialmente creata dall'esecutore stesso.

Le ultime due opere segnalate si situano negli anni in cui l'artista tedesca sta cominciando, contemporaneamente, a provare la possibilità di non prendere le mosse né da un componimento musicale, né da un tessuto drammaturgico, probabilmente iniziando a percepire tali strumenti come insufficienti a lavorare sui motivi che più la intrigano, stando a quanto lei stessa ammette: «La danza deve avere qualcosa a che fare con quanto si vuol dire. E con questo tipo di temi [quelli a cui lei è interessata negli anni successivi al 1978 circa] ciò è assai difficile».² Secondo le testimonianze dei membri del Wuppertaler Tanztheater, il processo di costruzione dello spettacolo cambia sensibilmente direzione con *Blaubart* (*Barbablù*, 1976) e poi, più compiutamente, a partire da *Kontakthof* (*Luogo d'incontro*, 1978), e tale direzione diviene quella definitiva. Proviamo a descriverlo, tenendo conto che la modalità di elaborazione dell'evento scenico costituisce un elemento fondamentale, quasi più eloquente del risultato finale.

Tutto inizia con un lungo periodo in cui Pina Bausch pone ai danzatori quesiti o suggerisce temi sui quali intervenire (cento o duecento per ogni spettacolo, in un arco di tempo di due-tre mesi). Si può “rispondere” impiegando indifferentemente movimenti, parole o entrambi i linguaggi, si può compiere un gesto o pronunciare una breve frase soltanto, oppure è possibile eseguire una lunga sequenza motoria o proporre un discorso articolato. La scelta, che spetta esclusivamente al danzatore, è più di frequente la produzione di uno spartito studiato e definito, piuttosto che un'improvvisazione; una partitura che usa il corpo, anziché la voce (ma, per esempio, Ed Kortlandt «risponde quasi sempre soltanto [...] a parole»)³ I soggetti possono essere molto personali, come “Qualcosa sul tuo primo amore” o “Tua madre”; a volte riguardano, invece, le convinzioni o la sensibilità del singolo (“C'è un modo per aiutare gli animali a morire?”, “Offrirsi”, “Chiaro e tondo”); alcuni si distinguono per una natura surreale (“Sul prato foche anziché conigli”), altri richiamano situazioni di vita quotidiana (“Scarpe strette”). La Bausch suggerisce mediamente otto temi nell'arco più o meno di sei ore giornaliera, sicché ciascun danzatore ha un tempo abbastanza ampio per “rispondere”. A volte i ballerini presentano due diverse soluzioni allo stesso compito oppure capita (di rado) che qualcuno non reagisca affatto alla sollecitazione.

Sembra verosimile che l'artista tedesca concepisca le “domande” sulla base di un

² Pina Bausch, intervista del 23 dicembre 1983, in Norbert Servos, Gert Weigelt (Photography), *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater or the Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*, Ballett-Bühnen-Verlag, Köln 1984, pp. 238-239: 238.

³ Leonetta Bentivoglio, *Il teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1985, p. 28.

argomento generale al quale intende lavorare, peraltro di norma non comunicato ai danzatori. Ciò non significa tuttavia che i soggetti suggeriti siano trasparentemente rivolti all'idea generale, al filo conduttore. Probabilmente Pina Bausch ritiene che questo, anziché aiutare i membri della troupe, li porterebbe verso vie scontate, banali, prevedibili, limitandone le potenzialità, sicché preferisce tentare strade "lateralmente" che li conducano a raggiungere certi risultati in modo meno conscio, senza che siano orientati razionalmente nelle scelte.

Le "risposte" di norma sono individuali, anche se a volte capita che la Bausch proponga un tema da svolgere a due, nel qual caso i danzatori naturalmente sono tenuti a preparare in coppia la sequenza.

Ognuno prende nota delle proprie trame gestuali o verbali per non dimenticarle e poterle eventualmente ripetere qualora, nella fase successiva delle prove, la Bausch glielo chieda. Al mio quesito relativo al tipo di scrittura utilizzato Beatrice Libonati è rimasta inizialmente perplessa, come stesse chiedendosi che strano interrogativo le ponessi. Una volta precisato il mio dubbio – «Tu usavi, per esempio, una notazione come quella inventata da Laban?» –, la reazione è stata inequivoca e piuttosto comica per chi conosca le difficoltà presentate dalla Labanotation: «Madonna, no! Si scriveva nella propria lingua e si disegnavano tanti pupazzetti. Credo che più o meno tutti facessero così. Io, di sicuro». A partire dal 1984, con *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (Sulla montagna si è sentito un grido), si effettuano riprese video per "fermare" i risultati, in modo tale che si possa sempre recuperare una sequenza e non perderla. Ciò comincia ad avvenire in modo puntiglioso con *Palermo, Palermo* (1989) per una ragione contingente: data la fama acquisita a quest'altezza cronologica dalla compagnia e, di conseguenza, la complessità del suo calendario, le prove si fanno in due segmenti dell'anno diversi e piuttosto distanziati nel tempo, sicché si pone un problema di memoria che suggerisce l'uso del video. Da questo momento in avanti riprendere ogni fase delle prove diviene la prassi.

Le "risposte" sulle quali si basa *Kontakthof* sono quelle a temi come: "Fai i dispetti ad una persona, ma inizialmente dando a credere di compiere gesti gentili", "Tenerezze verso te stesso", "Mettilti in risalto qualcosa del vestito", "Sedersi in modi diversi", "Flirta con un uomo/una donna", "Ridere in modi diversi", "Trova varie cose da ridere su altri". La Bausch sceglie le "risposte" a questi stimoli per lo più di *tutti* i membri della troupe e su di esse va poi a costruire i vari momenti dello spettacolo (ma capita che vengano utilizzate le "risposte" ad una "domanda" solo di una o di poche persone).

Vediamo, a titolo esemplificativo, come impieghi le partiture proposte dai danzatori a "Fai i dispetti". Primo passo: rivede con ciascun ballerino il suo tessuto di azioni, cassando i dettagli poco convincenti, invitandolo ad aggiungere qualche particolare dove necessario, ripulendo alcune soluzioni. Poi chiede ad ognuno di scegliere un danzatore del sesso opposto con cui fare coppia e di eseguire su di lui i dispetti

concepiti. Così, per esempio, il duo Beatrice Libonati - Arnaldo Alvarez, definisce il seguente dettato: lui le alza il braccio dando l'impressione di volerglielo accarezzare e le tira i peli dell'ascella; lei sembra carezzarlo e invece gli torce il lobo dell'orecchio; lui le dà un colpo con due dita sul sedere; lei si fa avvolgere dalle braccia di lui da dietro e poi gli pesta il piede col tacco; lui fa per baciarla e improvvisamente le morde il mento; lei lo abbraccia e infine lo stringe di colpo lasciandolo senza fiato. Nello spettacolo l'intera compagnia è seduta sul fondo scena quasi fosse l'*alter ego* del pubblico e otto di loro, a coppie, una dopo l'altra, avanzano al centro e compiono la propria sequenza, come esibendola in modo compiaciuto agli spettatori "veri" e "fittizi". Quelli "fittizi" applaudono ad ogni proposta crudele, così rimarcando la loro approvazione dell'atto nonché la natura esibizionistica dei gesti dei due protagonisti. Il tutto si svolge sulle note suadenti di un tango, note che imprimono un tono nel contempo leggero e sensuale alla scena. C'è un contrasto forte non solo nelle azioni (sembra che si faccia qualcosa di gentile e, invece, la conclusione è crudele) ma anche tra queste e il sottofondo musicale.

Un ulteriore esempio. A partire da "Tenerezze verso te stesso", in sede di prove ciascuno crea la propria partitura. Per lo spettacolo, tutti sono seduti sul fondo e ai lati del palcoscenico. Su un valzer lento un uomo accompagna al centro una donna e torna al proprio posto; quando lei ha compiuto la sua sequenza di dolcezze, lui le si riavvicina e, a braccetto, vanno a sedersi a fondo scena. Stessa azione per altre due coppie. Poi tutte le donne vengono condotte al centro da un uomo a breve distanza l'una dall'altra, di modo che, alla fine, stanno eseguendo la loro legazione in contemporanea. Anche qualche maschio inizia successivamente a proporre la propria partitura di movimenti affettuosi. Alcuni di entrambi i sessi cominciano quindi a rivolgere la propria al *partner* anziché a sé e, in un caso, una coppia la trasforma, sia pure per breve tempo e in modo contenuto, in azioni fastidiose verso il compagno. Nel corso di tutta la scena, una delle signore ha chiesto una moneta al pubblico e l'ha usata per far funzionare un cavalluccio elettrico, che poi ha cavalcato, ripetendo forse, anche lei, una situazione derivata da "Tenerezze verso te stesso". Alla fine, tutti scappano fuori.

Le scene possono essere costruite in modo ancora diverso. Per una, Pina Bausch aveva chiesto ai danzatori di mettere insieme le sequenze delle tenerezze, del sedersi in modo diverso, del porre in risalto qualcosa del vestito, della risata e del flirtare. Ciascuno, per lo più in coppia, aveva potuto combinare nell'ordine preferito le varie azioni e secondo il ritmo voluto. Nello spettacolo tutti si muovono in contemporanea, ottenendo un effetto di caos. Ma si tratta di una confusione controllata, in cui, per il prodotto finale, il percorso compiuto da ogni persona è fissato una volta per tutte. In questo caso, come in altri, il lavoro descritto si deve ai danzatori più che alla regista-coreografa.

Le "risposte" alle stesse "domande", combinate in modi sempre differenti, rifluiscono anche in altre scene.

Può accadere che un danzatore proponga una “risposta” ad una “domanda” e che Pina Bausch successivamente lo stimoli a lavorare a quel primo studio, arricchendolo e amplificandolo. Così, durante le prove di *Bandoneon* (1981), era stato suggerito come tema “Non aver paura”. Beatrice Libonati sapeva che Meryl Tankard era molto spaventata dai topi. Le si era avvicinata con un sorcio di pezza e aveva cominciato a sussurrarle: “Non morde, e non salta neanche. Si può accarezzare”. Da questo germe iniziale è nato un pezzo assai più lungo e articolato: la Libonati camminava tra il pubblico con un topolino vero in mano, lo accarezzava e lo mostrava agli spettatori, poi gli cantava una canzone e compiva altre azioni avendo sempre l’animale come riferimento.

Può anche succedere che una scena sia concepita a partire da spunti diversi dalle “domande” iniziali. Un caso di un certo rilievo: in varie occasioni in *Kontakthof* entrano in scena due donne, Jo Ann Endicott e Meryl Tankard, vestite di rosa, con atteggiamenti da *coquettes*. I loro personaggi sono nati per caso. Lo scenografo, Rolf Borzic, aveva portato alle prove parecchi costumi rosa, presi da qualche altro spettacolo, forse da un’operetta. Endicott e Tankard ne avevano indossati due e avevano cominciato a fare le smorfiose. Alla coreografa è piaciuto il loro gioco, e ha chiesto loro di ripeterlo e di studiare qualche sequenza a partire da queste prime, spontanee improvvisazioni, cui ha aggiunto anche legazioni pensate da lei personalmente.

O ancora in *Nelken* (Garofani, 1982) si ode la canzone, registrata, di *The man I love*, mentre Lutz Förster ne ripete il testo con il linguaggio dei sordomuti. Stando a quanto scritto da Leonetta Bentivoglio, il danzatore negli Stati Uniti da un amico aveva imparato a “recitare” con i gesti le parole del motivo, lo aveva mostrato alla Bausch, e lei aveva deciso di inserirlo nello spettacolo.⁴

Le varie scene possono richiedere talvolta ulteriori manipolazioni. Per esempio, in *Kontakthof* Pina Bausch può decidere di impiegare nella stessa scena azioni simultanee senza che esse abbiano una relazione, quanto meno diretta, tra loro: le due ragazze in rosa che fanno le smorfiose, una donna che chiede agli spettatori una moneta per far funzionare un cavallino a dondolo su cui montare, un gruppetto d’uomini che chiacchierano e altro ancora.

A volte la regista-coreografa fa memorizzare a tutti i danzatori una sequenza inventata da uno o due di loro, oppure gliene fa imparare una creata da lei stessa, sequenza che poi sarà offerta in scena da tutti o da molti ballerini del gruppo.

Quasi sempre le trame gestuali e verbali si modificano nello spettacolo rispetto alla partitura definitiva del singolo o della coppia (ossia rispetto alla sequenza fissata, ripulita e aggiustata durante le *répétitions* assieme alla Bausch); come minimo, cambiano di coloritura una volta inserite in un contesto non più neutro come quel-

⁴Cfr. *ivi*, p. 27.

lo della sala prove: con altri personaggi agenti, con una musica che suggerisce una certa atmosfera, ecc. In effetti – osserva Pina Bausch – «ogni cosa acquista differenti significati nel momento in cui viene posta in rapporto con delle altre. Soltanto pochissime cose rimangono nello spettacolo nella stessa forma in cui erano all’inizio».⁵

Alla fine, come si può intuire, di danzato nel senso tradizionale del termine non c’è quasi nulla. O, quanto meno, questo è vero per quanto riguarda gli spettacoli creati fra il ’76 e il ’90 circa. C’è, in compenso, la presenza di gesto, parola e musica, secondo una triade un po’ diversa ma presumibilmente derivata dal *Tanz-Ton-Wort* (danza-suono-parola) su cui negli anni Dieci riflette Laban ereditandola con modifiche importanti dal pensiero di Wagner.⁶

Riassumendo in maniera un po’ schematica e dunque senza le opportune sfumature, la prima fase del processo consiste nella creazione di brevi partiture gestuali o verbali ad opera dei danzatori; si tratta di lavori svolti singolarmente, di rado in coppia. Segue una fase di drastica selezione dei moltissimi materiali proposti, selezione che spetta a Pina Bausch. Quindi, si iniziano a pulire quelli prescelti, attività, questa, che viene compiuta, assieme, da lei e da chi ha creato una certa sequenza. In una tappa successiva la Bausch può chiedere ai danzatori di mettere insieme due, tre o quattro “risposte”, scegliendo, essi stessi, come combinarle. E successivamente può anche domandare loro di relazionarsi con uno o più compagni. Benché capiti che certe situazioni, soprattutto quelle corali, siano inventate totalmente dalla coreografa e che i ballerini debbano solo memorizzarle, in generale si può affermare che ai danzatori, tutt’altro che semplici esecutori, spetta sin qui una parte preponderante del lavoro ideativo: veri e propri creatori-poeti, il loro ruolo assume un rilievo molto diverso da quello tradizionale. A loro, sia pure a partire dagli stimoli della Bausch, può competere sia il concepimento delle partiture di movimento e verbali, sia la costruzione delle relazioni di tali sequenze con quelle dei compagni per formare le singole scene. Relativamente a certune, succede anche che la Bausch decida di mettere assieme, simultaneamente sul palcoscenico, due, tre, quattro diverse azioni, senza che queste instaurino fra loro un rapporto diretto. In questo caso, ella opera un vero e proprio montaggio relativo ad una singola scena. Se alcuni hanno rilevato come la gestazione del lavoro sin qui descritta presenti qualche significativo aspetto in comune con quello concepito da Jerzy Grotowski per creare gli spettacoli degli anni Sessanta o da Eugenio Barba (in tutt’e

⁵ Parole di Pina Bausch, *ivi*, p. 14.

⁶ Cfr. il *Prospectus: Laban courses for dance, sound, speech*, un breve scritto contenente gli intenti della scuola di Laban databile alla metà degli anni Dieci, forse steso da Suzanne Perrottet, in Dick McCaw (edited by), *The Laban Sourcebook*, Routledge, London 2011, p. 27; cfr. inoltre la lettera di Laban del 9 maggio 1914 all’amico e collaboratore Hans Brandenburg, in parte riportata in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 23-24.

tre si riscontra un'elaborazione iniziale di studi di natura prevalentemente motoria nei quali l'*actor* crea a partire da temi che lo riguardano personalmente e che gli consentono di scavare nel proprio io, in tutt'e tre le partiture vengono *vestite* in modo tale da risultare, per lo spettatore, azioni di personaggi anziché della persona che le ha create),⁷ ritengo improbabile un'influenza diretta tra la Bausch da un lato e Grotowski e Barba dall'altro: la formazione e la biografia artistica della coreografa tedesca sono infatti piuttosto differenti e lontane da quelle dei due *metteurs en scène* attivi rispettivamente in Polonia e in Danimarca. Piuttosto, probabilmente in luoghi diversi si sono potute sviluppare idee e prassi sotto alcuni profili simili dovute a contingenze storico-culturali affini (Hegel avrebbe parlato di *Geist*).

Siamo arrivati a questo punto ad avere diverse scene nel processo costruttivo seguito dal Tanztheater Wuppertal, tutte ancora prive di relazione l'una con l'altra. Occorre assegnare loro un ordine, e questo lavoro, interamente spettante alla Bausch, procede per tentativi, «come un gioco di domino».⁸ Ella inizia a provare vari modi di montare assieme i materiali, e cambia per molte volte (spesso, finite le *répétitions*, ripensa il montaggio secondo un nuovo schema, che il giorno dopo sperimenta concretamente con i danzatori).⁹ La sua tenacia nel cercare le soluzioni più convincenti è tale che in certi casi dopo dieci repliche non è ancora convinta del risultato e lo modifica. *Nelken* è stato ritoccato anche dopo anni, per una serie di riprese. In ogni caso, nel momento in cui il lavoro va in scena è fissato nei minimi dettagli e nulla è consegnato all'improvvisazione.

Si tratta, dunque, in questo stadio, di un problema di ordinamento: la Bausch individua una successione da attribuire alle scene, le raccorda tra loro, decide, cioè, in quale rapporto porle l'una rispetto all'altra. Nei libri dedicati al Tanztheater Wuppertal, sostanzialmente a ragione, si legge di norma che ella procede in questa fase senza un metodo. Le interviste ai suoi danzatori lo ribadiscono. Parlando con Beatrice Libonati – pur non a conoscenza, asserisce, di particolari criteri –

⁷ Cfr., in particolare, Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993), in Antonio Attisani e Mario Biagini (a cura di), *Opere e sentieri*, Roma, Bulzoni, 2007, vol. II (*Jerzy Grotowski, testi 1968-1998*), pp. 89-113; soprattutto pp. 98-100. Sul tema relativamente a Grotowski, cfr. Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987, pp. 70-100; Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari 2007, in particolare pp. 67-71. Su Cieślak, cfr. Ferdinando Taviani, *Cieślak promemoria*, in «Teatro e Storia», n. 10, aprile 1991, pp. 179-201; cfr. inoltre Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski e il suo laboratorio: dagli spettacoli a L'arte come veicolo*, traduzione e cura di Marina Fabbri, prefazione di Eugenio Barba con una postfazione di Franco Ruffini, Bulzoni, Roma 2011, soprattutto pp. 239-256.

⁸ Parole di Ruth Amarante da un'intervista del giugno 1994, in Ciane Fernandes, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Peter Lang, New York 2001, pp. 111-117: 111.

⁹ Cfr. Renate Klett, *In rehearsal with Pina Bausch*, in Royd Climenhaga (edited by), *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, Routledge, London 2013, pp. 74-80: 78.

sembra di intuire, quanto meno, che i legami siano dettati soprattutto da accostamenti d'ambiente emotivo (ora per analogia, ora per contrasto):

Dipende un po' dall'atmosfera: un'atmosfera dolce può, per esempio, essere unita per contrasto ad una aggressiva, oppure una dolce può venire accostata ad un'altra tenera, ma con coloriture amare. Raramente succedeva che la scelta fosse dettata da ragioni "pratiche". Per esempio, dal fatto che un danzatore dovesse cambiarsi di vestito e occorresse un certo tempo per questo.

C'è anche, senza dubbio, uno studio più "tecnico" negli accostamenti. È calcolato infatti l'avvicendamento del numero di danzatori coinvolti: a compatte azioni di gruppo succedono *performances* individuali o "passi a due". Un'importanza non trascurabile è attribuita all'uso dello spazio: «diagonali compatte» precedono o seguono «blocchi frontali» o «contromovimenti di profilo», «le scene [...] ordinate si alternano» «con le caotiche».¹⁰ Uso dello spazio che è complicato dagli spostamenti degli oggetti. Le sedie per esempio – presenti in diversi spettacoli e che rivestono di volta in volta nuove funzioni – possono comporre il campo d'azione in modi sempre diversi: se stanno in disparte consentono al palcoscenico d'essere ampio e libero; se stanno in fila al centro, lo dividono in due corridoi paralleli; sparse qua e là, lo affollano rendendolo disordinato. Non meno rilevante la gestione del ritmo: figure nevrotiche ed altre quiete convivono o si alternano, situazioni frenetiche cedono il posto a momenti di una lentezza estenuata. Data l'analisi raffinatissima dei principi spaziali e ritmici del movimento corporeo e del loro significato espressivo compiuto da Rudolf von Laban e successivamente da Kurt Jooss e dal suo compagno di lavoro Sigurd Leeder, analisi centrale nel loro metodo, sembra improbabile che la Bausch non tenga conto – anche a livello macro-strutturale, ossia nel compiere l'opera di montaggio delle scene – della loro lezione. Ella aveva infatti studiato con Jooss, presso la cui scuola, la Folkwangschule di Essen, si era diplomata nel 1958 e del cui Tanzstudio aveva assunto la direzione nel '69. Nella sua compagnia, inoltre, aveva lavorato come solista dal 1962 al 1968. Il lavoro del coreografo di origine tedesca (e quello di Laban, di cui Jooss è allievo e di cui sviluppa le ricerche) è senza dubbio, per lei, un riferimento imprescindibile. Seguire criteri ritmici e spaziali, tuttavia, non significa trascurare l'ambito emotivo, dato che esso, se dobbiamo credere alle convinzioni di Laban e di Jooss, è la risultante di principi "tecnico-formali", che vanno identificati e applicati per rendere, appunto, paesaggi affettivi e pensieri.¹¹

¹⁰ Osservazione di un interprete in *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over "65"*. *A piece by Pina Bausch*, L'Arche, Paris 2007 [libro + DVD dello spettacolo, in quattro lingue: inglese, tedesco, francese e italiano], p. 129.

¹¹ Per un'esposizione dei principi di spazio e di tempo nella tecnica labaniana, cfr., per esempio, il dodicesimo e ultimo capitolo di *Choreutics*, un testo scritto nel 1938 e pubblicato nel 1966: Rudolf

Non solo. L'idea stessa di lavorare per montaggio anziché seguendo una storia o una partitura musicale, deriverebbe, secondo Suzanne Schlicher, dal «metodo polifonico di composizione di Jooss»,¹² il quale, se creava una coreografia seguendo una “storia”, amava però i corpi che si muovevano secondo ritmi dissociati e in modo dissociato rispetto alla musica. Ed inoltre introduceva in scena diverse azioni simultanee. La prima tappa per arrivare ad uno spettacolo che, anche a livello macro-strutturale, è costruito per frammenti fra loro inizialmente autonomi.

Se la Bausch fa lavorare i danzatori sui loro vissuti è perché le loro azioni siano accese, vive, dense, e questa qualità non dev'essere perduta nel corso del montaggio né durante le repliche. Lo racconta Cristiana Morganti – membro di “seconda generazione” del Tanztheater Wuppertal, dove lavora per vent'anni – in *Moving with Pina*, una lezione-dimostrazione del metodo compositivo della Bausch alla quale da qui in avanti farò sempre riferimento quando citerò la Morganti.¹³ Si sta provando uno spettacolo, e la danzatrice italiana esegue una sequenza sul fondo del palcoscenico, una sequenza sorretta e giustificata da una peculiare vicenda immaginaria. Improvvisamente un lampo nella sua mente, completamente estraneo alla trama fantastica prefissata: “Ho chiuso l'automobile?”, e la Morganti comincia a ripetere in scena l'azione che le spetta trascurando l'immaginario che la giustifica e la sorregge e pensando, invece, alla sua ansia contingente. Conclusa la prova, Pina Bausch le fa notare che la sua parte era vuota, priva dell'intenzione necessaria ad infonderle vita e densità, caratteri che, invece, non dovrebbero mai smarrirsi.

Quando un danzatore crea un pezzo che lo riguarda da vicino, che lo interessa, che ne concerne il vissuto più profondo, è verosimile non abbia particolari difficoltà a vivere, almeno le prime volte, l'urgenza, l'intenzione, la convinzione o le emozioni provate nell'idearla. Forse ciò è meno scontato dopo molte repliche, quando la parte può venire a noia e perdere di interesse, benché, per la verità, Jan Minarik smentisca questa tesi. A suo parere, quando si deve esprimere il proprio pensiero, non c'è il rischio della *routine*, neanche dopo molte repliche. Nel colloquio che abbiamo avuto ha affermato più o meno: «Quando si crede in quanto si dice non entra in gioco la noia. Tieni presente che non dovevo ripetere cose che mi avevano

Laban, *Choreutics*, edited and annotated by Lisa Ullmann, Macdonald and Evans, London 1966. Per una sintetica esposizione dei principi tecnici, compresi quelli di spazio e tempo in Jooss, cfr. Anna Markard, *Jooss the teacher. His pedagogical aims and the development of the choreographic principles of harmony*, in Suzanne K. Walther (Issue Editor), *The Dance Theater of Kurt Jooss*, «Choreography and Dance», vol. 3, Part 2, 1993, pp. 45-51.

¹² Suzanne Schlicher, *The West German dance theatre. Paths from the twenties to the present*, in Suzanne K. Walther (Issue Editor), *op. cit.*, pp. 25-43: 42.

¹³ Qualunque eventuale errore nei contenuti riportati si deve senza dubbio a miei fraintendimenti della lezione-dimostrazione di Cristiana Morganti, *Moving with Pina*, vista dal vivo a Vicenza, al Teatro Comunale.

detto di dire. Questo è il metodo di Pina: dare agli interpreti l'opportunità di esprimere il loro pensiero. Per questo esce fuori l'intensità».

Più complicato il caso in cui il ballerino originario abbandoni la compagnia e allora un altro debba sostituirlo e assimilare partiture concepite dal predecessore; o quando la Bausch, nella fase di elaborazione, chieda ad una persona di apprendere ed eseguire la sequenza inventata da un altro (osserva Minarik: «Per i nuovi, che sono stati assunti per prendere il posto di altri è difficile trovare l'intensità: non è il loro modo di pensare»). Le concatenazioni di movimento “prese a prestito” vanno tuttavia *vissute* sera dopo sera e non ripetute semplicemente come una mera forma («in questi casi» – commenta Minarik – «devi trovare il modo per fare tuo quel che altri hanno concepito»).

Parlando del lavoro con Pina Bausch, Beatrice Libonati, che partecipa alle creazioni del Tanztheater Wuppertal fin dai tempi di *Kontakthof* e che diversi anni dopo rimonta quel suo primo spettacolo per un gruppo di persone “over 60” che mai prima avevano studiato danza, conferma la centralità della motivazione interiore degli interpreti:

Il movimento puro, di per sé, non era più importante; quello che contava era la spinta che si nascondeva dietro ad esso. [...]

Mi accorsi che lavorando su *Kontakthof* con i *Seniores*, gente tra i sessanta e i sessantacinque anni, il modo in cui insegnavo loro i movimenti e le scene era giusto: essi non dovevano copiare i movimenti o i personaggi e nemmeno imparare a memoria la gestualità del pezzo: dovevano sviluppare i temi, dovevano correre per una ragione o cambiare vestito per un'altra, sedersi su una sedia o incontrare qualcuno sempre per un motivo ben chiaro. Naturalmente avevo bisogno di molto più tempo per riuscire nel mio intento, ma in questo modo, limando poi un pochino qui e un pochino là, i *Seniores* arrivavano a fare tali e quali i percorsi dettati dal copione. I movimenti cosiddetti danzati, difficilissimi a prima vista, li spiegavo come un *puzzle* personale adattato a ognuno di loro, e partendo dal presupposto che ogni essere umano ha nel suo potenziale la capacità di fare tutto, riuscivo a ottenere dei risultati ottimi e molto espliciti. La più grande difficoltà dei *Seniores* fu di far proprio un concetto pensato per i giovani, gesti e stati d'animo che non si sognavano nemmeno quando erano giovani loro... Stavo spiegando i piccoli movimenti del cerchio, che si fanno *flirtando* con il pubblico, quando me li ritrovai tutti davanti protestando amaramente e rifiutandosi di fare una cosa così poco morale e adatta alla loro età! Dovetti usare tutta la mia forza persuasiva per convincerli che tutti i sentimenti ce li portiamo appresso per tutta la vita e come attori dovevano essere in grado di fare di tutto. Il risultato fu che il *Kontakthof* dei *Seniores* fu molto più commovente di quello eseguito dalla compagnia stessa: il loro corpo, per niente estetico, parlava da sé: raccontava della loro vita e delle loro vicende, era lo specchio di un passato fatto di gioie e sofferenze, di momenti drammatici o anche tragici; la loro aura trasmetteva il loro bagaglio personale e il pubblico ne rimaneva affascinato.¹⁴

¹⁴ Beatrice Libonati, *La mia danza e la filosofia di Delsarte*, in Elena Randi e Simona Brunetti (a cura

Al problema dell'esigenza della tensione interna anche nel danzatore che non ha creato un certo pezzo si riferisce un membro della troupe, Ruth Amarante, quando racconta di aver "ereditato" da Anne Marie Benati una scena di *1980*. Essa prevedeva che l'artista stesse in piedi su una sedia, spiegando al pubblico come da piccola suo padre, all'epoca del debutto di *1980* morto da tempo, la vestisse: la poneva su una seggiola, la pettinava come riusciva, le faceva indossare il vestito e si dimenticava le mutandine, particolare che, una volta notato, li faceva ridere a crepapelle. Ruth Amarante commenta: «All'inizio [la sostituzione] fu difficile. Ho cominciato poi a trovare questa bambina». E l'intervistatrice chiede: «Ti sei messa in relazione alla sua scena attraverso la tua storia o sei penetrata nella bambina della Benati?». «Entrambe le cose. È la sua storia, ma la prendo per me. Così, è come se fosse mia. Anche mio padre è morto molto tempo fa, sicché questo è strettamente connesso alla perdita di una persona vicina e cara. Non c'è molta distanza».¹⁵ In questo caso, la Amarante cerca dentro di sé, attraverso la memoria del corpo, un proprio vissuto che si avvicini a quello primitivo e lo adatta alla sequenza, in modo tale da infonderle nuova *vita*. Il racconto sembra singolarmente simile ad un esempio offerto da Grotowski per spiegare le "azioni fisiche" stanislavskiane. Supponiamo – dice – che un attore debba cantare in scena una canzone che cantava sua nonna. Di qui la domanda: «Chi [...] canta la canzone? Sei tu [la persona dell'attore]? [...] Ma se stai esplorando tua nonna con gli impulsi del tuo corpo, allora non sei né "tu" né "tua nonna che ha cantato". Sei tu che esplori tua nonna che canta».¹⁶ Difficilmente, tuttavia, la Amarante si ispira a Stanislavskij; più probabile è che, quanto meno relativamente alla problematica proposta, il suo punto di riferimento sia il metodo di Rudolf von Laban ripreso da Kurt Jooss, metodo al quale si sono formati diversi danzatori del Wuppertaler Tanztheater. Per Jooss, come per lo Stanislavskij "finale" – le cui similitudini si devono molto probabilmente alla comune influenza del sartiano –¹⁷ l'accensione emotiva non sem-

di), *I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza*, Atti del convegno internazionale di studi (Verona-Padova, 13-14 dicembre 2011), edizioni di pagina, Bari 2013, pp. 213-223: 220.

¹⁵ Parole di Ruth Amarante dall'intervista citata, in Ciane Fernandes, *op. cit.*, p. 115.

¹⁶ Intervento di Grotowski riportato in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, p. 55. Sul metodo delle azioni fisiche stanislavskiane cfr. anche Anatolij Vasil'ev, Jerzy Grotowski e Ferdinando Taviani, *Cronaca del quattordici* (1999), in Antonio Attisani e Marco Biagini (a cura di), *op. cit.*, vol. III (*Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*), pp. 75-96. Cfr. anche Jerzy Grotowski, *op. cit.*

¹⁷ Mi sembra probabile che la prossimità fra Laban e lo Stanislavskij delle "azioni fisiche" non si debba ad un'influenza dell'uno sull'altro, ma allo studio di entrambi del pensiero e della prassi di François Delsarte, il cui metodo penetra in Russia sin dal 1912. In quell'anno infatti Sergej Volkonskij pubblica *L'uomo in scena*, un libro dedicato, appunto, a Delsarte, sul quale scrive anche *La parola espressiva e L'uomo espressivo. L'educazione scenica del gesto secondo Delsarte*, entrambi usciti nel 1913 (sul tema, cfr. Ornella Calvarese, *Russia anni Dieci. Il principe Sergej Volkonskij e l'antropologia bioritmica dell'attore*, in «Teatro e Storia», 24, 2002-2003, pp. 167-233, e Fausto Malcovati, *Delsarte*

bra infatti ottenersi e mantenersi cominciando da uno scandaglio del paesaggio “interiore” del “personaggio”, dall’elemento psicologico, ma, invece, dall’“esterno”, da uno studio del movimento. Interrompiamo allora per un attimo il discorso sul metodo di costruzione dello spettacolo seguito dalla compagnia di Wuppertal, e soffermiamoci, sia pure rapidamente, su alcuni principi della tecnica appresa da Pina Bausch e da un certo numero dei suoi danzatori nel periodo di formazione.

Il metodo di Jooss e Leeder, come anticipato, è basato su quello del loro comune insegnante, Rudolf von Laban, la cui raffinata analisi della dinamica corporea essi accolgono e sviluppano, e alla quale farò soprattutto riferimento data la quasi totale assenza di scritti editi di Jooss.

Per Laban, le *inner tensions*, vale a dire i pensieri, i sentimenti e la volontà hanno una forma nello spazio, nel senso che il movimento è *ex-tension* verso il mondo di un’*in-tension*. La conformazione del movimento (*simbolo* nella terminologia labaniana) è l’*attuazione* dell’*inner tension*, non la sua *rappresentazione*, convinzione che – scrive Suzanne Schlicher – Jooss eredita in modo inequivocabile: «Il linguaggio stilizzato di Jooss è caratterizzato da una chiara coscienza della *reciproca dipendenza* tra l’elemento espressivo e il linguaggio della forma e del movimento». ¹⁸ Laban scrive già in *Die Welt des Tänzers (Il mondo del danzatore, 1920)* che «per il danzatore tutte le questioni di psicologia [...] diventano una questione plastica di forma della tensione attraverso l’esperienza del movimento corpo-spirito». ¹⁹ A partire dall’idea dell’esterno come “prosecuzione” dell’interno (e tralasciamo tutte le complesse problematiche relative alla “verità” o meno della

in Russia: i saggi di Volkonskij, in Elena Randi e Simona Brunetti, a cura di, *op. cit.*, pp. 155-166). L’idea dello studio di Delsarte da parte di Laban è basata su qualche argomento documentario: Laban, per quanto ne so, accenna a Delsarte in *Gymnastik und Tanz* e in *Der Tanz als Eigenkunst*, parlandone sempre come di un personaggio fondamentale per la danza novecentesca. Nel primo dei due volumi scrive: «Tutto ciò che si può trovare oggi in fatto di tendenze stilistiche nella danza, tutte le scuole di danza ritmica e a piedi nudi, derivano [...] dalla nuova geniale accezione delle leggi del movimento naturale dovuta a Delsarte» (Rudolf von Laban, *Gymnastik und Tanz*, Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg 1926, p. 155). In *Der Tanz als Eigenkunst* Laban osserva che molti nell’ambito della danza in America, nell’Europa centrale e in Russia, ne sono stati influenzati e ne hanno divulgato il pensiero (Rudolf von Laban, *Der Tanz als Eigenkunst*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», vol. XIX, 1925, pp. 356-364; in particolare, p. 359). Ma l’influenza di Delsarte su Laban è evidente soprattutto sulla base di argomenti contenutistici. Tutti gli schemi di Laban relativi alle tipologie di movimento e alla loro correlazione con la tensione interiore e le sue riflessioni sull’argomento, infatti, paiono significativamente prossimi al pensiero e alla prassi delsartiana (idee molto simili denuncia Beatrice Libonati in riferimento a Delsarte-Jooss; cfr. Beatrice Libonati, *op. cit.*). Mi sembra piuttosto significativo che anche in Delsarte, come ho cercato di dimostrare già nel 1996, si possa rintracciare un metodo per l’arte attorica non così lontano da quello delle “azioni fisiche” stanislavskiano (cfr. Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996; in particolare, pp. 102-121).

¹⁸ Suzanne Schlicher, *op. cit.*, p. 32. Il corsivo è mio.

¹⁹ Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers*, Seifert, Stuttgart 1920, p. 42.

dinamica dell'organismo), l'artista ungherese nel 1950 spiega che «per effettuare il contatto con il pubblico c'è bisogno di un simbolo autentico della visione interiore, e questo contatto può essere raggiunto solo se abbiamo imparato a *pensare in termini di movimento*; usare questo pensiero per gli scopi del reale magistero del movimento in scena è il problema centrale del teatro».²⁰

Compito del danzatore è apprendere le leggi del movimento, studiare altresì a quali *inner tensions* corrispondano e imparare ad applicarle in scena. Giunge, così, all'espressione non attraverso un'imitazione «delle particolarità esterne del movimento»²¹ quotidiano, ma mediante un'azione che, costruita sulla base delle sue leggi costitutive (direzione nello spazio, ritmo, forza muscolare impiegata, ecc.),²² è *già subito* pensiero/sentimento. Anzi, seguendo nell'uso del corpo specifici modelli spaziali, il danzatore sembra poter avere accesso a stati della mente altrimenti irraggiungibili.²³

Vediamo come concretamente in un'opera della Bausch si realizzi quanto teorizzato. In uno spettacolo, Cristiana Morganti ad un certo punto deve eseguire delle rotazioni del busto a piedi uniti. Durante le prove, per non perdere l'equilibrio, inizia a compierle con i piedi leggermente divaricati così da avere una più solida base d'appoggio, ma la coreografa insiste a che lei li tenga vicini. Una volta indossata la lunga gonna prevista per la rappresentazione, la Morganti riprende la soluzione più sicura, a gambe appena disgiunte. Al che la Bausch, benché non possa vederne gli arti inferiori, le ripete di unirli. Alle perplessità della danzatrice sulla motivazione della prescrizione (nonché del modo in cui la Bausch possa aver intuito la posizione delle sue gambe), le viene risposto che l'azione diventa interessante proprio nel momento in cui si innesca la tensione determinata dall'insicurezza dell'assetto. Non si tratta, insomma, di un problema formale ma di infusione di “conflitto interiore” tra l'instabilità della posizione e l'esigenza di non cadere. Se l'aneddoto esposto attesta l'importanza determinante assunta dalla dinamica interiore, la vitalità intima che produce senso e accende l'azione è indotta da una soluzione fisica.

Cristiana Morganti spiega lo stesso meccanismo anche quando parla della *Sagra della primavera*. C'è un passaggio in cui le donne si colpiscono con un gomito in un punto tra l'ombelico e il fianco e tale gesto è reiterato più e più volte. Commenta

²⁰ Rudolf Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*, Macdonald & Evans, London 1950, p. 19. Il corsivo è mio. In italiano è stata pubblicata la traduzione dell'edizione del 1987, riveduta da Lisa Ullmann (*The Mastery of Movement*): Rudolf Laban, *L'arte del movimento*, edizione curata da Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Ephemeria, Macerata 1999.

²¹ Rudolf Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*, cit., p. 19.

²² Sulle leggi del movimento secondo Jooss-Leeder, cfr. Anna Markard, *op. cit.*, e inoltre Beatrice Libonati, *op. cit.*

²³ Rudolf Laban, *The Mastery of Movement on the Stage*, cit., p. 19.

la Morganti che il tipo di azione stesso, dopo un po', provoca in chi lo compie vera e propria rabbia: anche quando lo si sia cominciato in modo neutro, ad un certo punto, volenti o nolenti, si accende un sentimento che mischia sofferenza e collera. L'emozione, anche in questo caso, scatta a partire dal movimento.

Ma una constatazione sembra contraddire quanto sin qui sostenuto. Se si assiste agli spettacoli bauschiani post-1978, si ha talvolta l'impressione di essere di fronte a personaggi vissuti dai danzatori in modo distaccato, senza partecipazione emotiva. È il caso, ad esempio, della camminata apparentemente meccanica compiuta da tutta la compagnia in *Kontakthof*, i volti coperti da una maschera. In realtà, i danzatori seguono una precisa trama di intenzioni, che rende vitale la camminata benché i fruitori, pur percependone empaticamente la forza, a causa delle maschere ne abbiano un'impressione visiva di automatismo. Un commento di Beatrice Libonati, inoltre, è stato chiarificatore: "Anche la freddezza ha un'intensità". Distacco e straniamento, insomma, sembrano tendenzialmente assenti: possono esservi coloriture interiori di freddezza, ma si tratta verosimilmente sempre di modalità d'intenzione.

Né diversa pare la situazione in cui un danzatore passi da una figura all'altra, come in *Palermo, Palermo*, dove Beatrice Libonati ora è una ragazzina spensierata, ora una vecchia con la bottiglia in mano. L'intento è sempre quello, da parte dell'interprete, di calarsi emotivamente nella *vita* delle due distantissime figure.

Ancora un dubbio. Dato che molti dei movimenti offerti dai danzatori sono di loro creazione e che la formazione di alcuni non è di ascendenza joossiana almeno sino alla fine degli anni Ottanta (i membri di "seconda generazione" della compagnia escono quasi sempre dalla Folkwangschule di Essen), com'è possibile sostenere che seguano modelli compositivi analoghi? Il punto è che la scelta dei materiali spetta a Pina Bausch e non sembra pertanto peregrino pensare che la selezione avvenga anche sulla base di caratteristiche cinetiche rispondenti alle leggi di corrispondenza fra interno ed esterno osservate da Laban. Lo dimostrerebbe il fatto che nella citata sequenza creata dalla Morganti sia paradossalmente la Bausch ad esigerne il mantenimento esatto e non corrotto. Inoltre, pur formati in scuole diverse, i danzatori della troupe, compresi quelli di "prima generazione", prendono quotidianamente lezione dallo stesso maestro, ovviamente individuato dalla Bausch, sicché ineluttabilmente nel tempo acquisiscono un sostrato tecnico comune.²⁴

A molte prove deve essere presente lo scenografo: il suo lavoro va costruendosi parallelamente a quello degli "attori", sulla base degli oggetti e dello spazio a loro

²⁴ Come già nella scuola fondata da Jooss, la compagnia prende lezione sia di classico che di moderno. La classe di moderno era tenuta prima da Jean Cébron, in anni successivi da Hans Züllig, e poi da Ed Kortland; temporaneamente, in casi particolari, da altri.

necessari per proporre i loro materiali; in ogni caso, qualunque elemento scenografico è usato in vari modi, nessuno è decorativo, come esplicitamente asserisce la Bausch stessa.²⁵ Così, il prato vero che occupa l'intero palcoscenico di *1980*, la terra di cui è coperto quello della *Sagra della primavera* o i garofani (finti) di *Nelken* rimandano a significati plurimi e possono condizionare persino il timbro emotivo dei ballerini e la fisionomia dei personaggi. Osserva, ad esempio, Cristiana Morganti a proposito della *Sagra*, che la terra introduce in un'atmosfera particolare già grazie al profumo che emana; poi gli avvallamenti e i rialzi che vanno creandosi non appena i danzatori vi corrono sopra, frenano bruscamente o scivolano, provocano una difficoltà e una tensione fisica nei corpi degli interpreti che si ripercuote sulla loro dinamica interiore; da un certo momento in poi, inoltre, cadendo, essi si sporcano di terra, acquisendo fattezze particolari che, naturalmente, hanno un senso preciso nell'economia del lavoro. Le sedie, presenti in *Café Müller* (1978), come in *Bandoneon*, in *Arien* (1979) come in *Kontakthof*, sono continuamente spostate da un punto all'altro del palcoscenico e rivestono molteplici funzioni. In *Kontakthof*, a titolo esemplificativo, talvolta sono di supporto al ruolo di spettatori assunto dagli interpreti, talaltra a quello di attori, in certi casi, come nei giochi dei bambini, fingono di essere altro da sé: mobiletti, gradini o mezzi di trasporto. La scenografia e gli oggetti, insomma, sono usati e diventano parte integrante e significante del lavoro complessivo.

La musica è sempre, anch'essa, un *collage* di pezzi diversi. Pina Bausch si presenta alle prove con brani che sperimenta assieme ai danzatori e talora sono loro a suggerirgliene qualcuno. A volte una data sequenza si esegue fin da subito su una certa melodia, in altri casi prima si monta una partitura motoria e poi le si impone un motivo musicale; oppure può accadere che la si provi per lungo tempo su una determinata canzonetta, e poi la si cambi totalmente. Alcune parti degli spettacoli si svolgono in assenza di colonna sonora. La scelta avviene per tentativi, esattamente come accade per l'accostamento delle diverse scene. La musica ha indiscutibilmente il compito di colorare emotivamente lo spettacolo (ora sottolineando l'atmosfera, ora commentandola ironicamente o contrastandola), ed è anche portatrice di "pensiero". Ci suggerisce, per esempio, che una certa scena va interpretata come la derisione di quanto contiene o, invece, che ne nasconde un'adesione "ideologica", o ancora che è connessa ad un certo ambito temporale.

Come si capisce, l'argomento primo dei lavori nati da questo modo di procedere è l'io degli interpreti, che diventa il soggetto cardine di ogni opera e a cui spetta una fase fondamentale della creazione, benché probabilmente alla Bausch non importi davvero compiere un'indagine psicologica nei danzatori quanto, piuttosto, far sgorgare i materiali utili per lo spettacolo. Quale che sia l'intenzione, di fatto lo

²⁵ Cfr. Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 15.

scavo negli anfratti della personalità dei danzatori costituisce un elemento basilare. L'elaborazione di uno spettacolo diventa dunque una modalità di conoscenza e una sorta di educazione ad esprimere quanto scoperto, anche in questo caso la Bausch risentendo forse della lezione di Laban, com'è noto inventore di un'educazione o di una ri-educazione attraverso il movimento in contesti molto particolari. Laban sperimenta infatti l'ottimizzazione della dinamica corporea nelle fabbriche assieme ad un consulente di organizzazione industriale, usa il suo metodo in ambito terapeutico, e lo studia in funzione di una formazione sana del bambino, concretamente affidandone a Lisa Ullmann l'applicazione nelle scuole. Ciò che, comunque, sta sempre alla base del suo pensiero è che «ogni cosa è danza»,²⁶ che «la danza [...] va intesa [...] come qualcosa che permea l'intero essere dell'uomo, la sua vera essenza, un'unità che determina e organizza ogni azione e reazione nella vita di tutti i giorni»²⁷ e che pertanto da lì debba prendere le mosse ogni educazione efficace, la danza essendo, a partire da questo presupposto, prima di tutto uno strumento formativo, a prescindere dal fatto che una persona voglia tentare la carriera di ballerino.²⁸

Tanto il disseppellimento delle profondità del proprio io quanto l'abilità nell'esprimerle, nel lavoro della Bausch (esattamente come in quello educativo di Laban), non avviene affatto in modo spontaneo, ma con un esercizio costante, tenace e spesso doloroso. Sulle stesse “domande” alla compagnia, infatti, ella torna di frequente, evidentemente intuendo la difficoltà, spesso di carattere psicologico, di arrivare al cuore di alcune questioni; le modalità espressive, poi, non sono certo il frutto di corpi “vergini”; sono, al contrario, il prodotto di individui in possesso di una tecnica raffinatissima grazie alla quale hanno una consapevolezza del proprio corpo che consente loro di identificare gli stereotipi del quotidiano e di cassarli o, al contrario (e diversamente, sotto questo aspetto, da Grotowski), di sottolinearli con enfasi comica, grottesca o drammatica.

Un elemento fondamentale affinché questo metodo possa funzionare è la vita fortemente comunitaria della compagnia, la quale, almeno durante gli anni degli spettacoli a nostro parere più riusciti, ha costituito un vero e proprio gruppo in larga parte stabile, abituato a condividere, quanto meno, una quantità consistentissima di ore di lavoro di scavo psicologico se non sempre quelle di “libertà”. Per

²⁶ Rudolf Laban, *The World of the Dancer* (1920), in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 41-68: 47.

²⁷ Ivi, p. 46.

²⁸ Sull'impegno di Laban nell'industria e nell'educazione dei bambini, cfr. Rudolf Laban, *The Art of Movement in Education, Work and Recreation* (metà degli anni Quaranta), in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 207-215; Rudolf Laban, *Answers to Ten Questions on Industrial Rhythm* (manoscritto dei primi anni Cinquanta), in Dick McCaw (edited by), *op. cit.*, pp. 231-235; Rudolf Laban, *Modern Educational Dance*, Macdonald and Evans, London 1948 (è stata pubblicata la traduzione italiana della seconda edizione riveduta da Lisa Ullmann datata 1963: Rudolf Laban, *La danza moderna educativa*, traduzione curata e commentata da Laura Delfini e Franca Zagatti, Ephemeria, Macerata 2009).

mostrare il proprio paesaggio intimo occorrono infatti una fiducia e una confidenza assai consistenti nei compagni di lavoro. Che Pina Bausch sia conscia della forza della dimensione collettiva è dimostrato da alcune sue affermazioni quali una del novembre 1978: «Mi piacerebbe – e questo è lo scopo effettivo – tentare e ottenere qualcosa che sia un gruppo. Mi piacerebbe che gli altri nel gruppo sentissero che le cose di cui mi occupo sono importanti anche per loro».²⁹ Verosimilmente la fede nella forza di una comunità coesa è ereditata ancora da Jooss, che alla Folkwangschule fa studiare “conduzione di coro” danzante,³⁰ ma soprattutto da Laban, convinto sostenitore della potenza della coralità.³¹

Lo spettatore di un allestimento bauschiano non può tuttavia accorgersi di essere di fronte al paesaggio interiore del singolo danzatore. Il lavoro di messa in relazione di diverse sequenze tra loro e il montaggio, infatti, come anticipato, *vestono* diversamente le singole partiture, le quali sono lette dal pubblico dentro ad un contesto che lo porta a vederne un altro senso e a coglierle in una diversa prospettiva. Gli interpreti, in tal modo, *non si espongono*, sono *protetti*, come accade, pur con tutte le differenze del caso, negli spettacoli degli anni Sessanta di Grotowski o nei lavori di Barba. Il fatto che ne permanga tuttavia l'*anima* implica che la loro partecipazione emotiva sia quasi ineluttabilmente intensa e che, per empatia, si riverberi sullo spettatore.

La Bausch racconta che alla fine degli anni Settanta alcuni dei suoi ballerini detestavano il lavoro richiesto loro. Avrebbero desiderato danzare di più. Ma lei non era disposta ad assecondarli, convinta che «soltanto delle persone fantastiche possono essere capaci di ottenere un grande risultato con poco movimento».³² Sempre più accanitamente cerca la semplicità e lo dichiara esplicitamente. Nel procedimento artistico, in effetti, opera soprattutto per *levare* (e uso volutamente un termine del neoplatonismo, non so quanto frequentato dalla Bausch, ma probabilmente noto a Laban, per il quale il *Timeo* platonico è una fonte basilare):³³ di mille risposte ne seleziona un numero ridotto, di ognuna espunge vari particolari, di tanti oggetti ne conserva solo pochi, alla troupe chiede movimenti quanto più semplici possibili, per nulla intellettuali (o, quanto meno, la semplicità gestuale è teorizzata, benché non sempre le scelte della Bausch cadano sulle dinamiche meno complesse). Tutto sembra mirare a disvelare le verità più profonde, scoprendo, prima di tutto, la stereotipia dei comportamenti del quotidiano, le maschere che usiamo indossare, la tragicità e, insieme, il ridicolo del nostro modo di agire, di parlare, di entrare in

²⁹ Pina Bausch, intervista del 9 novembre 1978, in Norbert Servos, Gert Weigelt (Photography), *op. cit.*, pp. 227-230: 230.

³⁰ Cfr. Anna Markard, *op. cit.*, p. 47.

³¹ Cfr., per esempio, Rudolf Laban, *The World of the Dancer*, cit.

³² Parole di Pina Bausch, in Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 13.

³³ Cfr. Rudolf Laban, *Choreutics*, cit.

relazione con gli altri. Senza, per questo, mai giudicarlo, o, perlomeno, senza mai giudicarlo apertamente, esplicitamente, lasciando sempre al pubblico il compito, eventualmente, di esprimere il suo commento.

La semplicità dei movimenti proposti e delle parole dette ed il loro particolare montaggio, dal quale prescinde la presenza di una *storia*, comportano una pluralità interpretativa degli eventi spettacolari: essi lasciano aperto un vuoto che il fruitore è indotto a riempire a suo modo, colmandolo attraverso il proprio immaginario, secondo un principio tipicamente romantico ricordato, per esempio, da Stendhal quando, ammiratissimo spettatore di Salvatore Viganò e della sua sapienza nel creare “lacune” utili ad innescare la fantasia del fruitore, osserva che nei suoi capolavori «l’immaginazione dello spettatore [...] deve sviluppare da sola tutte le situazioni [...]. Ogni immaginazione commossa dalla musica prende il volo, e fa discorrere a modo suo quei personaggi che non parlano mai».³⁴

Se quanto detto sin qui vale in larga misura per tutti gli allestimenti della Bausch a partire dalla fine degli anni Settanta, mi sembra tuttavia che sia *più* vero per le opere precedenti il 1990 circa, quando, a mio parere, si attua una svolta probabilmente favorita dall’ingresso in compagnia di nuovi e più giovani membri, dovuto principalmente ad un paio di ragioni. La Bausch decide infatti di rimettere in scena *Orfeo* ed *Ifigenia* e di ampliare il numero dei danzatori della *Sagra*. Per tutt’e tre ha bisogno di una troupe più cospicua, sicché accoglie qualche giovane della Folkwang Schule. Probabilmente, inoltre, alcuni degli artisti più anziani non sono più adatti per ragioni anagrafiche ai lavori fortemente danzati, benché Pina continui a prediligerli per altre messinscene. Più o meno a partire da questo periodo gli spettacoli di nuova creazione sono assai più ballati e lasciano uno spazio maggiore agli assolo. La dimensione del gruppo, forte sino a quel momento (in un’intervista pubblicata nel 1985, Pina Bausch affermava che tutti gli interpreti nelle sue opere, a prescindere dal fatto che eseguano partiture solistiche, «possono essere considerati protagonisti»),³⁵ tende a sciogliersi a favore di una dimensione più individualistica, in cui ad ognuno è concesso il proprio *assolo*. A mio giudizio, però, nella forza formidabile dei lavori creati prima degli anni Novanta il lavoro d’*équipe* di un gruppo compatto e coeso aveva un peso determinante. Probabilmente anche il contesto storico-culturale favoriva la fiducia nelle potenzialità del gruppo da parte dei membri della troupe. Forse lo facilitava un’altra circostanza ancora: in generale i ballerini della prima generazione che avevano deciso di restare nella compagnia erano molto motivati a seguire le sperimentazioni tentate dalla Bausch, posto che non avevano in principio alcuna sicurezza relativamente alle loro sorti. Il Tanztheater Wuppertal non era infatti ancora famoso ed è stato proprio grazie a loro

³⁴ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Laterza, Bari 1990, pp. 210-211.

³⁵ Parole di Pina Bausch, in Leonetta Bentivoglio, *op. cit.*, p. 17.

se nel corso del tempo è diventato noto a livello internazionale. Questo significava, fra l'altro, essere fortemente disponibili a scavare dentro di sé, come il "metodo" prevedeva, a mettersi in gioco a costo di scardinare le proprie certezze. Un'affermazione di Beatrice Libonati mi ha colpita. Parlava della resistenza di alcuni dei danzatori di seconda generazione a rappresentare, per ragioni "moralì", scene di violenza come quelle di *Blaubart*. Il punto è – mi pare – che se si compie uno scavo dentro il proprio io, è ineluttabile trovare nelle crepe della psiche delle venature violente; volerle trascurare, non vedere e non esprimere significa forse non aver sondato con cura, non aver avuto il coraggio di scendere nelle profondità più buie e segrete della miniera del proprio inconscio.

2. *Kontakthof: un io incandescente dentro il labirinto del postmoderno*

Proviamo ad analizzare uno spettacolo in modo più puntuale e scegliamo quello della svolta forse più significativa nel percorso bauschiano: *Kontakthof*. Cominciamo con un elenco dei temi le cui "risposte" sono state prescelte per essere accolte nel prodotto finale. Più precisamente, prescelte per essere messe in scena dal gruppo intero o quasi. La lista potrebbe essere lacunosa essendo ricostruita sulla base della memoria, peraltro ottima, di Beatrice Libonati trentasei anni dopo le prove del lavoro.

Metti in mostra parti di te
Scarpe strette
Trova varie cose da ridire su altri
Fai i dispetti fingendo inizialmente di compiere un gesto gentile
Tenerezze verso te stesso
Metti in risalto qualcosa del vestito
Flirtare
Vari modi di suicidarsi
Vari modi di ridere
Vari modi di sedersi
Il frammento di una storia
Cosa fai quando sei imbarazzato
Toccare qualcuno in dieci punti diversi.

Inizialmente era stato selezionato anche un altro tema, "I tuoi complessi", per una scena rivelatasi troppo lunga e alla fine espunta.

Alle sequenze derivate dai temi indicati se ne aggiungono poche altre prese sempre dalle "risposte" alle "domande" ma solo per uno o pochi danzatori (per esempio, "fingersi morto"), oppure prodotte da stimoli di diverso tipo, come la situazione delle due *coquettes* vestite di rosa o come certe sfilate.

Vediamo quale sia il risultato finale, che tuttavia non riporto seguendo l'ordine delle scene ma provando ad individuare dei fili conduttori, scelta che, pur non

rendendo l'idea della disposizione paratattica che contraddistingue il lavoro, pare più efficace al fine di rendere i significati del lavoro.

In principio tutti e venti i danzatori sono seduti sul fondo e lungo i due lati del palcoscenico, rivolti verso il centro, come fossero essi stessi spettatori in attesa dell'inizio dell'esibizione. E il tema dell'esibizione e della teatralità che permea tutta la rappresentazione è rimarcato fin da subito dall'ambientazione: un teatro. All'estremità posteriore, infatti, alto circa un metro da terra, si intuisce un palcoscenico, che peraltro resta sempre occultato allo sguardo, in quanto nascosto dal sipario chiuso.

Su un tango lento e struggente, ora uno alla volta ora a gruppi di diversa entità, i danzatori eseguono la stessa sequenza concepita dalla Bausch ispirandosi all'esame di ammissione ad una grande scuola di danza newyorkese: si girano di spalle a mostrare la schiena, poi, di faccia, esibiscono la fronte e successivamente i denti, quindi il profilo, il palmo e il dorso delle mani, la vita. È una specie di presentazione: si compila il modulo dei "dati anagrafici", prima di cominciare il viaggio. Il tema del mettere in mostra si ritrova già in una scena di poco successiva, in cui una donna ostenta una condizione di dolore psicologico; non appena lancia un grido, entra il "pubblico", che si dispone sulle sedie di fondo, mentre lei continua la sua *performance*. Un'altra donna sembra poco dopo simulare un orgasmo mentre schiaccia i tasti di un pianoforte, circostanza che si ripete in due diverse occasioni, la seconda fra gli applausi del "pubblico". Anche la scena basata sulla "domanda" "Fai i dispetti fingendo di compiere una cosa gentile" precedentemente descritta prevede la presenza del gruppo seduto ad applaudire ad ogni numero e, in più, di una signora vestita di verde che, divertita e incuriosita, osserva in piedi, in posizione ravvicinata, mangiando una mela.

Un risvolto esibizionistico presenta anche il modo in cui sono offerte nello spettacolo le risposte a "Vari modi di suicidarsi", e altrettanto dicasi per la scena che inizia con le note del celebre motivo da circo di Nino Rota usato da Fellini per *Otto e mezzo*, come ad annunciare un nuovo numero virtuosistico: tutti prendono una sedia e si mettono seduti in fila in proscenio, faccia alla platea. Quando sfuma la musica introduttiva, un presentatore pone il microfono alla bocca di ciascuno dei danzatori, e questi narra particolari presumibilmente del proprio vissuto, ossia propone la sua "risposta" data in sede di prove a "il frammento di una storia". Preceduti dal brano di Nino Rota, essi assumono il senso di presentazioni eccezionali (l'idea di straordinarietà può essere presa in senso ironico o invece nascondere tratti di serietà intesi a rimarcare come le storie di ciascuno rivestano per chi le ha vissute un valore senza pari).

Dentro al tema della rappresentazione possono situarsi anche le danzette saltellanti delle due *coquettes* vestite di rosa a tempo di tango leggero da film americano anni Trenta-Quaranta, che ricordano ironicamente certi *musical* cinematografici, e una

“sfilata di moda”, che paiono ribadire la vanità di cui a volte si è schiavi e, nel contempo, una giocosa gioia infantile.

Se il tema della vanità è connesso a quello dell’artificio, è spesso legato anche al motivo della tortura: all’uso di scarpe troppo strette che, nel contempo, inducono ad un’andatura incerta, esitante, imbarazzata, rimarcata da una melodia classica spagnolescante, o di vestiti stretti e scomodi che occorre continuamente sistemare e che, di nuovo, creano imbarazzo. Da un lato queste scelte di indumenti suscitano un giudizio “morale” negativo, dall’altro destano un senso di tenerezza per la fragilità dell’essere umano, proteso verso il desiderio d’essere accettato, di piacere, di farsi amare. Lo stesso intento traspare, per esempio, quando qualcuno prende a fare, ignorato, adulatori complimenti ad un altro.

In contrasto con il motivo della tortura si pone quello della tenerezza, spesso indirizzata verso se stessi. Per lo più verso gli altri non ci si rivolge, invece, con dolcezza, ma, semmai, con differenti forme di interessamento, che poi, quasi sistematicamente, diventano invadenza o vera e propria violenza, mettendo in luce l’ambivalenza, la doppiezza, la biunivocità delle situazioni.

Talora gli atteggiamenti aggressivi portano a scene frenetiche, come quella in cui il gruppo dei maschi è disposto lungo la parete sinistra, le femmine lungo la destra, frontalmente gli uni agli altri: al suono di un boogie-boogie, i primi simulano di toccare le seconde, mentre le donne si muovono come se fossero veramente toccate, reagiscono, cioè, al palpamento come se avvenisse davvero. Gli uomini avvicinano, via via, le sedie sulle quali sono seduti, fino a sfiorare realmente le compagne. La scena si evolve in modo sempre più caotico e sempre più nel contatto dei corpi, espressione nel contempo di trasporto da un lato, di invadenza dall’altro. Con una serie di varianti la stessa scena si ripete in un momento successivo.

Lo spettacolo propone ancora fobie (in più d’una occasione, ad esempio, un uomo insegue una donna con un topo dal quale lei è terrorizzata), meschinità (in vari momenti, c’è chi parla male di altri e spettegola, oppure capita che il maschio di una coppia goffamente cerchi di occultare che la compagna sta male, quasi contasse di più tutelare il proprio imbarazzo che la salute dell’altro), atti che indicano un desiderio raramente realizzato. Dopo la scena del toccamento, a titolo esemplificativo, le signore se ne vanno e i maschi restano soli, occupando tutto il palcoscenico. Come se volessero ancora averle con sé, su un boogie più lento del precedente iniziano a simulare di abbracciare una persona (che non c’è, uno dei molti “fantasmi” dello spettacolo): tutti compiono lo stesso gesto a tempo con gli altri e in modo ingessato, marionettistico, forse frutto di inibizione o forse di finzione. Ad una ad una, rientrano le donne, che eseguono azioni tali da consentire loro di infilarsi tra le braccia del compagno. Anch’esse reiterano una stessa sequenza comune a tempo di musica.

La scena che, sotto un certo aspetto, può forse riassumere il senso di questo insieme di frammenti si colloca quasi in principio. Una musica “da comiche” introduce

una specie di camminata laterale (a destra e a sinistra alternatamente), vagamente danzata e contenente un movimento storpio delle anche: tutto il gruppo, disposto in modo compatto, i volti perfettamente neutri, procede dal fondo del palcoscenico verso il proscenio, ripetendo molte volte una stessa serie di semplici passi. Alla fine del brano, una delle donne scoppia in una risata isterica e poi crolla distesa a terra nell'indifferenza generale. Il gruppo torna da dove è arrivato eseguendo all'indietro, spalle al pubblico, la stessa sequenza dell'andata e cantando il motivo che prima era suonato. Questa tappa iniziale del percorso intrapreso già fornisce un'informazione su coloro che lo compiono: la loro andatura è deforme e questo dato suscita ilarità, ma un'ilarità insensata, che annienta.

Alla scena descritta ne segue un'altra, apparentemente molto significativa. Al suono di un tango si introduce una camminata scivolata di tutti dal fondo scena in avanti. Arrivati in proscenio, tornano indietro di corsa e riprendono l'andatura scivolata verso l'avanscena e così di seguito varie volte. Forse l'idea sottesa è quella dello scorrere sempre uguale delle cose: si continua a procedere inesorabilmente ma insensatamente dato che, in realtà, si ripercorre sempre la stessa strada. Due di loro, compiendo quest'azione, parlano di un appuntamento. Di quando in quando, uno casca a terra ignorato dagli altri, come stroncato dalla ripetitività, dall'insensatezza o dell'inutilità del suo agire, circostanza che si verifica in diverse occasioni lungo tutto lo spettacolo e che è il risultato della "risposta" a "fingersi morto".

Verso la fine, tutti portano le sedie in avanti, in fila, rivolte verso il fondo, e ci si siedono per assistere alla proiezione di un documentario sulle anitre selvatiche: sul reinserimento riuscito di razze estinte in un determinato ambiente, sulla loro riproduzione e sull'ingresso di nuove razze. Un caso di felice e agile adattamento "sociale", cui sembrano contrapporsi le situazioni di disagio del genere umano presentate per due ore e mezza.

E arriviamo all'epilogo. Una donna, in silenzio, fa il verso dell'uccello e guarda al cielo come per cercare o richiamare – si direbbe con una venatura nostalgica – un volatile scappato. Potrebbe esservi qualche riferimento al documentario sulle anitre: forse è il segno di un anelito, chiaramente inascoltato e impossibile, a ritrovare la dimensione naturale che permetteva una vita "sociale" meno nevrotica. La scena seguente pare quasi una risposta: un'esistenza più armoniosa e meno malata non è raggiungibile, siamo destinati ad una condizione luttuosa. Infatti, tutti entrano in penombra e occupano l'intero palcoscenico, vestiti di nero. Alle note di un tango già udito prima, eseguono al *ralenti* un piegamento del busto, si rialzano, fanno due passi e poi daccapo varie volte. Sembrano schiacciati da un peso che non consente loro di mantenere la verticalità né di muoversi ad un ritmo naturale. Un paio dei presenti ballano un lento e si lasciano fare una foto ricordo da un uomo con una polaroid, come a fissare la loro impossibilità di instillare nelle loro membra anchilosate qualche accensione vitale. Stessa cosa per altre coppie. Alla fine tutti stanno

danzando un lento. Molti si siedono a terra e compiono ancora il piegamento della schiena precedentemente eseguito in piedi. Nuovo tango. Uno dopo l'altro si rialzano e ricominciano il lento interrotto.

Viene a questo punto ripresa la scena di un uomo che insegue una donna con un topo in mano spaventandola, scena già proposta con varianti altre volte prima. Ma diversamente dagli episodi precedenti, la donna qui è così priva di energia, che persino la fuga è al *ralenti*, come tutto quello che sta accadendo. Intanto la signorina (che è una delle due *coquettes*) ha lentamente reindossato l'abito rosa "da smorfiosa" precedentemente sfilato per assumere i panni di altre figure. Quindi, sulle note struggenti del tango d'inizio spettacolo, da tutti i maschi insieme si lascia fare – inerte, inerme e con uno sguardo doloroso – le "tenerezze" che conosciamo, tenerezze che, qui più che in tutti gli altri casi, risultano intollerabilmente fastidiose.

Questo finale con una persona che non reagisce alla violenza, preceduto dall'estenuato ripiegarsi di tutti su di sé, vestiti a lutto, sembra ribadire il prosciugamento, lo svuotamento, il "dissugamento" dell'energia, una specie di morte per esaurimento del senso.

Solo l'arrivo di un'altra donna con fare piuttosto accattivante distrae gli uomini dal loro atto insensato e, sulle note di un tango già impiegato, si apre una camminata in abiti colorati durante la quale si flirta tramite piccoli segni soprattutto delle mani e dello sguardo col pubblico e anche fra compagni. L'epilogo sembra voler suggerire che, alla fine, vincono l'esibizione e la superficialità di un *flirt*. Neppure il tragico riesce più a scavare dentro ai cuori dell'uomo moderno: ha sempre la meglio l'epidermica apparenza. Come la musica termina, le luci si spengono e si sentono ancora per qualche secondo i passi ritmati, quasi a ribadire che tutto prosegue sempre ineluttabilmente uguale.

Osserviamo anzitutto che in *Kontakthof* non si assiste ad una storia e le scene sono montate in maniera anti-illusionistica. I segni – ora tratti dal vocabolario gestuale e verbale quotidiano, ora per nulla legati alla mimica ordinaria – rimandano a vari significati soprattutto per il modo in cui sono accostati tra loro. Per esempio, una camminata scivolata ripetuta più e più volte da un nutrito gruppo di danzatori può alludere alla ripetitiva insensatezza del vivere o ad altri sensi creati dalla mente dello spettatore; guardare due persone che litigano mangiando una mela può essere nell'immaginario dell'attore "osservare un'opera d'arte al museo" laddove nel suo paesaggio mentale le due persone sono trasformate nell'opera; il pubblico, dal canto suo, vede una donna che assapora un frutto mentre scruta interessata due individui che discutono animatamente, il che pare un'imbarazzante intrusione nel campo altrui. Insomma, grazie alla decontestualizzazione operata specialmente dalla messa in relazione fra loro di varie sequenze e dal montaggio, il significato di un certo segno per chi lo produce dischiude una vastissima gamma di significati per il fruitore: quella di tutte le possibilità alle quali ciascu-

no spettatore può pensare, non, dunque, passivo recettore di un lavoro chiaro e univocamente leggibile, ma destinatario il cui immaginario è fortemente sollecitato.

Nonostante la libertà interpretativa concessa al pubblico, è possibile compiere qualche riflessione di carattere esegetico. In *Kontakthof* sembrano esistere due piani distinti: quello della vita intima dei danzatori, vita che rifluisce – si è osservato – nelle figure da loro incarnate, e quello della struttura formale dentro a cui si collocano o, detto altrimenti, dell’ambiente composto da Pina Bausch in cui essi abitano.

Gli esseri umani presentati nello spettacolo sono almeno potenzialmente ricchissimi, pieni di risorse straordinarie, frementi di prendere il volo. La vita intima delle figure che derivano dal mondo interiore dei danzatori sembra infatti configurarsi come una miniera di tesori: incandescente, fertile, vivace, stimolante, benché contraddistinta anche da contraddizioni, da aspetti torbidi, equivoci, duri, da fragilità e meschinità, inibizioni e pulsioni violente. Le diverse sfaccettature dell’io, pur non necessariamente positive, belle, armoniose, non sono neanche univocamente definibili. Tutte o quasi, infatti, mostrano una valenza positiva ed una negativa e le varie azioni, interpretabili in molti modi diversi, dischiudono un doppio volto: gli atteggiamenti teneri si possono rovesciare in invadenti e aggressivi pur non avendo modificato la propria forma; la discrezione mostra, sull’altro versante della medaglia, il disinteresse o l’insensibilità; i gesti tipici dell’atto sessuale si traducono ora in segno d’amore, ora di violenza. Pina Bausch stessa, del resto, commenta: «Non riesco a guardare l’esistenza da un solo punto di vista».³⁶ Tutte queste sfumature, nel bene e nel male, contribuiscono a rendere doviziosa, viva ed affascinante la sfera intima delle presenze che appaiono in scena, se non connotata solo da cifre positive (e anzi le debolezze umane ora sono ridicolizzate, ora sono presentate nella loro condizione drammatica; in ogni caso, più che esprimere un giudizio sulle fragilità o le inabilità, l’artista tedesca le disegna con una tonalità ora partecipe e commossa, ora divertita).

Tali creature disvelano, molto ben mimetizzata, una caratteristica assai particolare: lungo tutta la rappresentazione eseguono sempre le stesse sequenze, replicate in diversi momenti. L’intero lavoro, in altre parole, è costruito su un numero circoscritto di azioni che si ripetono lungo le due ore e mezza abbondanti di spettacolo esattamente come accade in altre opere della Bausch, ad esempio in *Keuschheitslegende* (*La leggenda della castità*, 1979): con intenzioni diverse, musiche diverse, eseguite in direzioni diverse, con fini, ritmi e costumi differenti, in piedi o seduti, in modo ampio o contratto, da una persona, da una coppia o da tutto il gruppo. E se il pubblico nota altri tipi di ripetizione – dalla camminata scivolata

³⁶ *Ibid.*

reiterata più e più volte alle diagonali di persone che compiono all'infinito gli stessi passi – di questo non si accorge minimamente, benché si tratti di un principio costitutivo macroscopico.

Se gli esseri umani che abitano *Kontakthof*, pur in potenza ricchi e affascinanti, mostrano tratti meschini, fragili, violenti, oltretutto una predisposizione alla ripetitività, all'ossessività o alla perdita di energia, è perché sono collocati dentro una scatola contenitiva disorientante e alienante. Si agitano infatti all'interno di una griglia strutturale contraddistinta da tasselli disposti in modo paratattico, senza un filo conduttore, privi di un centro ordinatore che li saldi. Mentre il nume tutelare del movimento espressionista di cui la Bausch è un'erede, August Strindberg, impostava i suoi drammi secondo una serie di tappe numericamente significanti (*Verso Damasco I*, per esempio, è scandito in diciassette scene, divise in nove di andata e nove di ritorno, la nona, centrale, andando contata una sola volta poiché costituisce l'ultima del girone di partenza e la prima di quello di rientro), e mentre ancora su una sorta di dramma a tappe lavora Jooss, la Bausch rende l'insensatezza della società contemporanea anzitutto attraverso una disposizione delle scene per semplice accostamento, sicché il lavoro risulta una sorta di *bricolage* di pezzi: un diverso ordinamento delle stazioni del viaggio non modificherebbe sostanzialmente il senso del percorso.

La dinamica interiore delle singole figure, dunque, tenta di imprimere vita alle cose benché il sistema, di per sé asfittico e sterile, le ostacoli, le inquina, arrivi persino a deprivarle d'energia. Potremmo affermare che siamo di fronte ad un labirinto, le anime dei cui infelici visitatori corrono, spingono, si agitano cercando inutilmente di fuggire, frustrati nelle loro ambizioni di fuga dalla struttura entro cui sono intrappolati e che li condiziona. Li condiziona al punto da condurli a reiterare le stesse azioni, gli stessi movimenti, a ripercorrere le stesse strade. La sete spirituale delle presenze dietro a cui è nascosta la vita dei danzatori esce solo a sprazzi, occultata sotto forme ricorrenti. Alcuni pervengono ad un grado elevatissimo di stereotipia, tipizzazione, monoliticità: i volti fissi, i movimenti meccanici. Tali *silhouettes* per lo più non sono il risultato degli "studi" dei danzatori, ma la ripetizione di azioni concepite dalla Bausch e ritraggono la massa degli uomini della società post-moderna, ormai totalmente incapaci di sottrarsi alla globalizzazione. Ad esempio, l'ingresso di coppie mascherate che incedono a piccoli passi e che con i loro volti fissi richiamano abbastanza esplicitamente il teatro, danno l'idea di pupazzi meccanici e dunque creature standardizzate e impersonali. I danzatori incarnerebbero diversi gradi di asfissia e di soffocamento: dall'io incandescente, vitale, variegato degli artisti ribelli di cui i danzatori stessi sono i detentori, si passa all'essere completamente devitalizzato, paralizzato, di una società fatta di finzione e di stereotipia.

Detto in altri termini, l'impalcatura, l'ossatura, l'organizzazione del lavoro sembra caratterizzata da tratti postmodernisti, ma del postmodernismo interpretato dai suoi

detrattori, ossia da chi ritiene che non rappresenti una liberazione, quanto piuttosto la sostituzione dell'assetto strutturale con la paratassi e il *collage*, con la superficialità e l'inconsistenza, con un'artefatta spettacolarizzazione, con una ripetitività che nasconde mancanza di creatività e di originalità. La sua vitalità e la sua freschezza sono tali solo in apparenza, come sembra confermare il finale dell'opera, con i suoi passi ritmati, emblema di reiterazione su cui già si è riflettuto, che si odono al buio per qualche secondo prima che il lavoro si concluda.³⁷

Sembra manifestarsi, in conclusione, un'antitesi forte e dai tratti grotteschi tra l'io delle figure nate dal mondo interiore dei danzatori e l'ambiente in cui essi si trovano collocati e da cui sono ineluttabilmente influenzati, un contrasto che ripete i numerosi già presenti sin dal primo sorgere della creazione. Una tematica di conflitto si trova infatti in diverse "domande" proposte dalla Bausch, per esempio, in "Fai i dispetti ad una persona, ma inizialmente dando a credere di compiere gesti gentili" o in "Trova varie cose da ridire su altri". Nello spettacolo lo scontro si manifesta tanto a livello formale, quanto tematico: si osservano lotte fisiche e violenze verbali, una situazione che appare a prima vista affettuosa si rovescia in uno stupro, si susseguono una scena tenera e una turbolenta, una ordinata e un'altra caotica, una di gruppo e una monologante; in una stessa scena l'azione può contraddire la musica (una essendo, per esempio, dolce e l'altra violenta). Il conflitto fondamentale tra le esigenze immateriali, fantastiche e originali dell'io e il sistema di riferimento, in altri termini, si ripercuote su ogni scorcio dell'esistere. Pur con tutte le differenze del caso, la legge del contrasto tra le esigenze di un individuo che ambirebbe ad essere "sano" e l'ambiente richiama il notissimo *Tavolo verde* di Kurt Jooss, in cui il mondo è dominato e gestito secondo criteri devastanti (è il 1932 e il tema della guerra produttrice di morte è centrale) da un branco di potenti senza morale e falsi, mentre gli esseri vitali e dotati di spirito vengono travolti e soccombono in una grottesca danza di morte.³⁸

Fra i vari motivi entro cui la categoria del conflitto si esplica, un posto centrale è detenuto in *Kontakthof* dall'opposizione tra "naturale" e "artificio" (o teatralità), richiamata, come anticipato, da una quantità significativa di segni. In questo scatenamento di artificiosità spesso ostentata, c'è chi, come la donna che fa il verso dell'uccello, sembra ambire a ritrovare una dimensione più naturale, meno conta-

³⁷ In altri spettacoli la Bausch utilizza la ripetizione secondo uno schema diverso: fa eseguire una breve sequenza per tante e tante volte consecutivamente. In questo modo, il concetto è espresso in maniera forse meno raffinata, ma assai più leggibile. In *Café Müller*, ad esempio, Malou Airaud (al suo ritiro dal Wuppertal Tanztheater sostituita da Beatrice Libonati) e Dominique Mercy si abbracciano strettissimi; i loro corpi vengono allora slacciati pezzo per pezzo da Jan Minarik, salvo poi riagganciarsi con la stessa violenza di prima. La scena si reitera in modo ossessivo, ad un ritmo sempre più concitato.

³⁸ Sul *Tavolo verde*, cfr. Suzanne K. Walthers, *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*, Routledge, New York 1994; in particolare, pp. 58-73.

minata dalla società dell'immagine. Alla fine, però, pare vincere la teatralità: tutti camminano in cerchio "flirtando", come si è osservato, col pubblico e un po' anche con i compagni, una situazione che prosegue anche dopo lo spegnersi delle luci. Come a dire: tutto è esibizione e il nostro essere, per quanto cerchi di salvarsi dall'inquinamento, è condannato alla maschera, all'apparenza, alla mistificazione e alla superficialità, sia pure talvolta ludiche e sorridenti.

In the shade we stumble

Theatre laboratory as a living archive

Annelis Kuhlmann

«With what must the country be built? Traffic laws in this country determine basic rights and duties. One direction is a very basic premise. We would like to point out that the one who will forward always has priority that you always have the right to a full screw [...]» – this is part of the line from the Danish lawyer in Odin Teatret's latest ensemble production, *The Chronic Life*.¹

The performance is dedicated to Anna Politkovskaya and Natalia Estemirova, Russian writers and human right activists, murdered by anonymous thugs in 2006 and 2009 for their opposition to the Chechen conflict [Programme text 2011].

There is at first sight nothing “stumbling” over Odin Teatret's latest ensemble production, *The Chronic Life*, where the notion of history is central. To remind about those, who were made silent and disappeared, is here a thematic revitalization of search in the art and of making a difference. In the theatre this is realized with moving voices and bodies, which here appear in a remarkable form of imbalance. That people disappear, as Diana Taylor describes in her book *Disappearing Acts* on the dirty war in Argentina, where women manifest the loss of their men and sons [Taylor 1997] – this very problem is in *The Chronic Life* an important issue in the montage of the performance, and as such it brings a special message to spectators. The stumbling can be seen in the theatrical appearances of the actors on stage, which is shaped like a simple raft with spectators on both sides, and that uncovers many types of disappearance. The stage director Eugenio Barba has used blindness as a device on the spectator's gaze in order to instrumentalize a labyrinth of disappearances in the show. This blindness is perceived as the director's selection principle in his development of the montage technique of the production. The recent decades of increasing focus on the exploration of history as a materi-

¹ Text fragment by the poet Ursula Andkjær Olsen to *The Chronic Life*, theatrical performances with the entire Odin Teatret ensemble. Dramaturgy and staging: Eugenio Barba. Dramaturg: Thomas Bredsdorff. Literary consultant: Nando Tavian. Lights: Odin Teatret, Jesper Kongshaug. Stage design: Odin Teatret, Jan de Neergaard, Antonella Diana. Music: Odin Teatret, traditional and modern melodies. Costumes: Odin Teatret and Jan de Neergaard. Technicians: Fausto Pro, Raúl Iza, Pierangelo Pompa, Ana Woolf. Premiere: August 2011.

al source have emphasized creative and reflective processes behind identity-making profiles from the theatre world. Actors and performers now frequently also draw on resources like immaterial experiences in order to extract strategies to establish a creative vision for the future of their work. Archives of identities and historical events are taken up in reflecting historiographies, often occurring as a dynamic interaction between the stage and the surrounding world. Sometimes, this historical turn could be witnessed as a kind of re-enactment. At other times it becomes a question of the scenic presence, which is closely connected to an understanding of times – present, past and future. Eventually, there are also examples of theatre productions and performances, where the historical turn may be experienced as an artistic agenda on scenic presence in the enunciation of the very performance production. After all, what is history, if it is not presence in the/of past?²

1. *Historical background for the theatre laboratory*

The investigation of the notion of scenic presence in modern contemporary history of theatre is closely linked to history of theatre laboratories, originating from the period around the turn of the 20th century and historically linked to the Russian actor and pedagogue, Konstantin Stanislavsky (1863-1938). A theatre laboratory often consists of a group of actors, usually under the leadership of a prominent actor or director. The actors of the group immerse in acting and in the techniques of the art of stage directing mainly for the purpose of refining their skills, in the first place without necessarily having to presenting it to spectators. The theatre laboratory was historically a training form inside a relatively closed environment [Schino 2009]. For decades after the Second World War, when the wave of new alternative theatre companies spread, the theatre laboratory developed for strong identity building practices. These groups somewhat reflected ruptures in search of mimetic forms in acting in the theatre. Post-war drama was characterized with several ruptures as for example the theatre of the absurd, and visual arts like street actions an installation art in galleries and for example factory spaces, deliberated from the previous production aims. In many ways, the post-war theatre became a form of showdown with traditional forms of working methods, dealing with realities in art. This line of activity forms in theatre history characterizes the theatre laboratory as a special form of working ethos and gives the turn of history of the theatre laboratory a privileged status as narrative.

² A number of notable performers have performed the historical turn. Let me bring a few examples: *Undercover* – Hotel Pro Forma’s 25 years of work, curated through performing the National Archive in the Royal Library, Copenhagen. Or performance history, expressed through *Marina Abramović: The Artist Is Present*, a performance on “presence”, taking place while seven re-performed historical performances in simultaneous meetings at MoMA, New York. The performance was later immortalized in a film. [Both examples: Kuhlmann 2013].

2. *Nordisk Teaterlaboratorium, Holstebro in Denmark*

In Denmark the tradition of the theatre laboratory from mid 1960s took a significant new direction in the national theatre landscape. Odin Teatret soon also was named Nordisk Teaterlaboratorium, due to the many arranged workshops and seminars with masters from different traditions of the world theatre. Above all, the laboratory became a sign for an in-depth interest in exploring the legacy of significant, acting conventions among living theatre peoples in the world. The impact was that Odin Teatret as a theatre laboratory became still richer in art based research transformations. As a *living archive* with layers of different technical skills and scenic forms of presence, the contemporary theatre laboratory can be recognised as coded body signatures in space and through its scenic expressive language. This characteristic became visible in a local context and with a wider global resonance.

3. *Conceptualising the understanding of time*

The living archive of today can be regarded as a multi-dimensional organism that can be involved in different ways of writing the history of activities in the theatre laboratory. The living archive fills in the laboratory as an integrated sum of practical forms of artistic experiences that each individual actor masters. The results-oriented steps in these forms of artistic experiences are also expressed as creative processes, because a living archive provides space for other forms of time perception. The theatre laboratory applies to a large extent to the circular perception of time, which can be identified with a ritual sense of time. But it is also true for the durative time, i.e. the *process of passing*, and not just the time that *has already passed*. The living archive can thus be perceived as an encapsulation of time; a cut-out of time as a workflow that seen from distance can be considered as a process to document. Finally, the living archive also through its preserved practices speaks about how to conceptually organize a narrative about the laboratory as a historiography of an environmental phenomenon. In other words, the living archive of the theatre laboratory is related to a contemporary notion of both genre and history, recently coined through the double notion *performing archives*, that captures the double perspective in itself [Gade 2013].

In this context, it is interesting how we can preserve and store a theatre performance, which per se in its ephemeral nature already is history at the moment, when we have left theatre auditorium. But it is also of interest, how the theatre laboratory in a sense performs its own archive. This double edged sword of *to archive performance* and *to perform archives* sharpens a continuous line in the following: the overlap between performance and archive is related to the theatre laboratory to let the past be a living part of presence. In my understanding this is all exemplified by Odin Teatret's latest production, *The Chronic Life*.

The actors from Odin Teatret come from different countries and have brought their inherited cultural narratives along. However, the influence of archaic, not least

from Asian masters, has given the actors a special capacity to develop their own body repertoire. This dense impact of the masters has become a transformative line of techniques and skills. This influence is especially visible in the repertoire of the actors' primarily physical and dramatic expressions through a kind of inter-cultural influences, concentrated in the live presence of the actor's *body memory*. Little by little, these configurations of training forms have been added expressive dramaturgical images and meta-narrations from predominantly European cultural heritage of theatre. The actors' individual stories can as a matter of fact be seen as carriers of myths in the theatre of the 50-year-old work corpus, which Odin Teatret Archive (OTA) represents today. In this sense, the theatre laboratory represents a highly articulated perspective of historiographical dimensions.³

4. *The Chronic Life*

With the help of the examples from *The Chronic Life* this article deals with the question of dual performance historiography, used in the performance. There is a relation between micro-history and macro-history, evident in the multitude of historically nuanced moments, identifiable in the surrounding world. But the production also holds a methodological approach in the way, how the story of *The Chronic Life* is a stage narrative of loss. This global dimension of the narrative becomes visible in the aesthetic forms of absence, reflected though a persisting scenic presence.

4.1. *Global narrative of loss*

A major theme of the performance is about a global narrative of authority and loss, seen through a lens of an imaginary future civil war. At this level of fiction the narrative is about a Latin American boy, searching for his dead (European) father. On his way he meets a patchwork of characters like a Chechen woman, a Basque widow, a Romanian housewife, a Danish lawyer, a Faroese rock guitar player, a couple of mercenaries and finally a blind, classical violinist. In other words, the boy meets a world, represented by serious taboo conflicts from different spots. The searching boy has blind for the eyes, which makes him serve as an almost paradoxical character with hesitant blindness that highlights the search.

The loss is mourned on a global scale, but at the level of *mise en scene* the mourning becomes part of an aesthetic approach in the production. This approach reveals the characters as strong survivors, and as opposed to the "heroes" in the Danish national tradition, exemplified by the frequently returning song, *In the shade we stumble* (1803), written by the Danish poet, Adam Oehlenschläger (1779-1850). This romantic song has status as leitmotif with its repeated melodic somehow

³ See <<http://www.odinteatretarchives.com>>.

slaving rhythm, composed later by Thomas Laub (1852-1927). This song sounds like a comment to the portrait of “the world’s happiest people”, as the Danes are described these years. The influence of the Janteloven on justice and cultural self-awareness is presented as a scenic legacy with the use of various grotesque devices.⁴

4.2. *Time in the theatre production, The Chronic Life*

The title *The Chronic Life* estimates an insistently vulnerable energy, characterising the idea of strength up against time – time here understood as frame narrative time about the great conflicts and globalization. But also time of intimate tender and fidelity, added the time of search for the leftovers. The artistic track of the performance also deals with the actors’ time as a chronicle of life with spectators in different global contexts for almost five decades. This perspective of time as thematical version of the ephemeral side of the performance shows itself as an act of disappearing, highlighting the loss in a globalised and local (Danish?) society. Suffering and threatened love turn into corrosive images.

Having seen *The Chronic Life* several times, I am still disturbed by various dramatic signs under the surface, or the «elusive order», as Eugenio Barba has called it [Barba 2010, 205]. Especially the striking blindness I have witnessed from different angles during the performance.

4.3. *Time as sight and insight*

What almost seemed obvious in the main narrative about the boy, searching for his late father, appeared however at yet a different level much less obvious, although still very insistent. I refer to *evidence* in the production’s dimension of nature. Not evidence of a regular causality, but evidence as *survey and insight*. This is the first sign of the performance telling that the historical turn conceptually makes use of new metaphorical shifts from sight to insight.

The narrative line with the searching boy is the first visible meeting with blindness as a theme. The boy’s eyes are covered with round white flaps, suggesting a non-congenital but occurred blindness, as if someone had damaged his eyes. The image alludes to King Oedipus, who tore his own eyes out with his mother’s broche. In *The Chronic Life* this blindness prevents the boy from having an “outer gaze” and may be perceived as cultural blindness. The boy is able to sense with his inner eye, or with the third eye, and in this way the blindness indicates both imaginary and playfulness of the performance. This first indication on playing with blindness

⁴ Engl. “The law of Jante” goes back to the Danish-Norwegian author Aksel Sandemose’s novel *A Fugitive crosses his tracks* (Norwegian, *En flyktning krysser sitt spor*; 1933). This law implies a group behavior towards individuals within Scandinavian communities.

could be seen as a sign of Eugenio Barba's vision of the performance, as a sending position. The Nordic god, Odin, has a blind eye that can be perceived as an additional view point for the director through his artistic trajectory.⁵

The performance in *The Chronic Life* has fragmented dialogues between blind people and their sighted informers. This pattern reveals a transcendental power of language, and opens for a specific co-existence between actors and spectators. This co-existence gets the spectators to witness both the outer and the inner gaze. The spectators' sense of time is thus divided into a rift across the narrative of the performance.

In a European tradition the blind man represents the viewer. In ancient Greek tragedy often the blind Tiresias predicts the hero's fate. In Sophocles' tragedy *King Oedipus*, this phenomenon has a poetic sharpness, since the blind sees Oedipus' real tragedy, and as soon as Oedipus recognizes this, he tears his own eyes out. For Oedipus the tragic acknowledgement demands that he must see the inner truth in his own history and remain blind to the external representation of the case. The myth of King Oedipus has, in fact, been a recurring theme in many of Odin Teatret's performances.⁶

In *The Chronic Life* the blind figure is an almost archetypal character who includes a transformation of the spectator to become a participant in the narrative. All the characters in the performance are at one point or another blind, a damaging process that culminates in a collective blindness shortly before the important caesura, which acts as a turning point in the performance at the moment, when the violinist appears.

If we maintain focus on the major narrative track, a double perspective of blindness is sent through the performance. One perspective is about the boy's ongoing search. The second perspective refers to the director's comment to the heritage of the art of acting as a special quality of scenic being.

The actors' blindness in *The Chronic Life* is used to emphasize the importance of both a physical and an inner visualization of the very performative. Blindness remains a metaphor for a constant and unpredictable search in art. Here, the metaphor of blindness plays a central role in the way how the montage of the performance is manifesting itself. This is how we gain insight into a chapter of the artistic autobiography of Barba's memories of a life in Odin Teatret as a particular theatre

⁵ According to Norse Mythology the god Odin had only one eye. He is blind, so that he can achieve internal knowledge, sometimes indicated as "oedipism" in Odin's eye. In *Edda* it says that Odin sacrificed his eye to gain wisdom of ages and the knowledge of time.

⁶ Together with the Catalan actor, Toni Cots, Eugenio Barba made the solo performance *The Story of Oedipus* (1984-1990). In the ensemble performance *Mythos* (1998-2005), Oedipus appeared with protagonists from other ancient myths in order to arrange the ceremony, The Large Funeral of the Revolution, which in itself was transformed into a myth [see Andreasen 2000].

laboratory environment. In this way the performance uses the notion of blindness as a theatre professional device, which gives a perception of the experience of time as an active and non-static factor. There is a transformation, and the time that could be perceived as if circular is – speaking with Jacques Le Goff’s expression – «a renaissance time». The character is “reborn” as sighted [Le Goff 1992, 9].

By observing the director’s memory part on loss and by simultaneously keeping the spectators’ perspective in mind, one can recognize that the performance is also about heritage from the very roots of search. In this way Diana Taylor’s description of the archive becomes a layer of repertoire for a way to describe the performance’s use of time [Taylor 2003, 16 ff.]. We witness an archive, containing layers of research through a collective memory of the actor at Odin Teatret and a time-frame that socio-politically can be perceived as a kind of common background. These layers are expressed through a repertoire of fragments from various performances over the years. In this respect, I think we can grasp *The Chronic Life* as a production about recalling histories, bringing evidence, and insisting on its thematic and artistic heritage. It is as if the performance bears the obligation to tell, that searching in theatre not only requires a visual form, but paradoxically also a form of blindness.

4.4. *The director’s gaze*

I have often asked myself how a theatre director sees. How do the actors and the theatre space look in the eyes of a theatre director? But with *The Chronic Life* I have come to the conclusion that I need to reformulate my question because of the specific features. This necessity for reformulation has been encouraged by Jacques Derrida’s *Memoirs of the blind* [Derrida 1993]. My question has become a double hypothesis: theatre direction of the *blind* and *blindness* here is a direction of the blind. And thus follows, that I also investigate blindness in the theatre director’s intentional “elusive order” or dramaturgy. The question is therefore: how does the theatre director transform his blindness to an insight for spectators of the performance? This paradox of how to make the invisible visible has been one of the main tasks in Eugenio Barba’s craft as a theatre director. The paradox of the director is in this way interwoven with the dilemma of *The Chronic Life*.

My own gaze was caught by the “invisible tracks” of the performance in the very act of watching with “blind eyes”, as if the performance favoured Odin’s only available eye. When the spectator senses, that the visual side of the performance is not designed as a building’s architecture on the ground, but in a way making a “decreation” in a cave or an empty grave, the sensory level of perception will be brought in connection with more visible and formal features of the performance. It is as if the performance reveals its own metaphorical use of “ground zero”... This is one of the most continuous images of abyss in the *The Chronic Life*.

The impression of a “ground zero” here is hardly random. The aesthetic form of

the stage has acquired shape from the structural side of invisibility and blindness, in the characters, and partly from the meta-structure, embedded in the enunciation of the performance. The use of the empty space, embodied by the late father's coffin, has a direct connection to the theme of death in the performance. This survival strategy of the literally seductive blindness is a starting point for the major perception, which I go further in depth with.

The distance in time in many ways makes *The Chronic Life* a production of the contemporary visual performance art. The collapse in a world, exposed to political risks is also a narrative about life in a theatre. The loss and the missing father are classic themes in the history of theatre and *The Chronic Life* provides also the opportunity to be perceived as collective memory of a time, we are part of.

4.5. *The question of invisible laws*

At a certain time the Danish lawyer sings the famous lines from Leonard Cohen's universe: «Everybody knows, that the boat is leaking / Everybody knows that the captain lied». This song refers concretely to the stage space as an uncertain raft on a stormy sea, but at other moments in the production the song-statement also works metaphorically with reference to collapsed empires.

The character of the Danish lawyer has a number of lines in Danish, with which the poet Ursula Andkjær Olsen's words draws on a popular and grotesque interpretation of the phrase «With law should the country be built». This is the opening sentence from *Jydske Lov* (Codex Holmiensis – the oldest still existing Danish law text from the Medieval Ages [1241?]), a landscape law, that was delivered by the Swedish authorities back to Denmark in 2011 – the same year, when *The Chronic Life* had its opening. So touching upon this law text in the performance, and turning it into a grotesque satire, takes the production to comment to the canonic norm, which we, if I may say so, *blindly* connects with the construction of our civil society. The performance turns evidence of inherited society into a terrible farce, because the lawyer replaces the written law with a number of unwritten laws, especially from *Janteloven*. Sometimes it sounds as a satire on greedy national self perception: «Thank God, the crisis is over. Now begins the good life. The good life begins in a good home», «with “those whom we have no room for”, the country should be built», and many more.

It is difficult not to see the clownish irony of the lawyer's lines as a socio-political critique, but this critique might also aim towards the regulations of theatre life, as exemplified in Denmark.

5. *A theatre laboratory – what is it?*

The eminent position of the theatre laboratory in the history of theatre, starting from the beginning of the twentieth century, is indisputable. Few other research

topics in the theatre and in performance art have attracted discussions of documentation and of its application. I am here in particular referring to the notion of archives in relation to the theatre laboratory.⁷

While there may be tensions between the live nature of practice and a recording of the work, documentation can be seen as a box dynamic and interactive process between practice, its audience and more traditional written critiques. So from a research perspective, documentation concerns the articulation of practitioners' questions and processes of working [Kershaw and Nicholson 2011, 163].

The theatre laboratory is literally the living archive's perspective as a tool for vision and aesthetic strategies. But the theatre laboratory is also about identity and positions of historiography, here seen through the example of *The Chronic Life*, which performs a vision of its own practices, time and history.

The term "teaterlaboratorium" is literally a working notion (lat. labore), which does not emphasize the art as dimension as much as the artistic workflow in the group. A laboratory – *studija* as Stanislavsky called it – is historically within the theatre and performance art a concept that covers both the space and the investigating activity that takes place. The activity of *studija* has roots in the verb "to study". The term laboratory draws on the working dimension and will here be virtually synonymous with the studio. The theatre laboratory often constitutes a cluster of dedicated individuals, assembled with the aim to organize daily practice through a testing of techniques, primarily acting techniques, in order to be able to master various qualities of movements, actions and dynamic composition in space.

At the beginning, it was Stanislavsky's intention with the concept of *studija* to have a space, where to work out different techniques and to be protected from demonstrating skills as an aesthetic assent to an audience. It was sometimes a kind of inner exile inside the theatre.

5.1. *The characteristics of a theatre laboratory*

There are many similarities between the developments of various theatre laboratories, and apparently, some strong conscious process strategies exist. The artistic identity of the theatre laboratories has been identifiable with a certain sort of repeated patterns of events and actions, reflected in the rehearsal work and in the search for new ways to achieve results. So when we examine a line of theatre laboratory results, it leaves the impression that rehearsal processes were also borne by certain methods, methodological approaches, devising techniques, and by a conceptual strong vision. When a theatre laboratory for example had been in place for some years, we could see daily training practice, transformed into an integrated body

⁷ Please, see http://www.peripeti.dk/pdf/peripeti_2_2004.pdf.

language of the actors, whose expressions could be read in meaning-making patterns.

These signatures were often recognizable as circulations of body and voice movements in repeatable designs of movement. Over time we could even identify a theatre laboratory through the actors' creative recycling of patterns from their previous artistic results. This form of repetition one can rather describe as an inevitable formal style-side of the laboratory's activities. But it could also be seen as an approach that had been repeated over time, and become a method. This is part of the identity of a theatre laboratory that has had some years of existence.

Summing up, this means that both micro-identifications and macro-characteristics of the theatre laboratory leave the image of a community working culture within the concrete laboratory's own walls, or «a performer's village», as the Danish anthropologist Kirsten Hastrup has called it [Hastrup 1996]. The layers in this conceptual village give in my lens an important context for what I call for a living archive.

6. *The Archive*

The archive has not only become an instrument to acquire knowledge about the past, but also a tool for future purposes. This means that through this view of the past images are created of the identification symbols that one meets. The theme of identity is thus an important issue for the strategic part of working with archives. This becomes clear, when the very approaching creates identities in a perceptive process dependant on the ways how both the visible and the hidden is organized. The impact is a powerful and crucial concern about what is ultimately available for whom, when and how.

In contemporary culture, which is dominated by an overwhelming need to self definition of cultural identity, the archive has become a vital tool for ways how to come closer to the past. You can see the trend at many places: in families, organizations, companies, etc. This has at least two sides: the material side of the archive and the immaterial conceptual notion of archive. The two sides form a complexity as investigational instrument for those collaborators, who organize the archive but also for the research scholar in the archive. Knowledge and materiality are organized and reorganized on both sides.

The theatre laboratory concept summarizes in itself historical foundations, consisting of legacy roots in traditions of investigational processes. These processes are embedded in a living embodied knowledge as archive, being constantly transformed into a moment of future. So the whole problem also deals with the historiographical turn, strongly connected to new ways of how to deal with new aesthetic sides of archive materiality in theatre. The question of what theatre historiography can take account of is closely connected to the grasping of the performance archive as conscience of an artist.

In contemporary research tradition the notion of the archive often refers to Jacques Derrida's book *Archive Fever: A Freudian Impression* [1996, fr. *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* 1995]. Here the dual nature of the notion of the archive as a starting point is identified as «location signifying state authority as embodied in text/word/document» [Derrida 1995, 10]. Today quite a few researchers are concerned about the differentiation of the notion of the archive in this context, so that it recognizes the difference between archive and what Diana Taylor calls repertoire [Taylor 2003]. For Taylor the historical priority of the textual archive has meant the archive of actions (repertoire) of embodied memory, oral history, experiences and tracks from performances that has achieved less importance than they might otherwise have had. The question remains, how we can discover new ways to look at the archive as something that gives access to the original, to history and to experience.

It seems likely that ideas from both Diana Taylor and Rebecca Schneider can embrace the archive from this relatively contemporary perspective [Schneider 2001, 2012]. Where Diana Taylor distinguishes between repertoire and archive spoken sources as opposed to the written hegemony in the archive, Rebecca Schneider introduces the scenario as the dramatic skeleton, we know from the Italian mask comedy tradition (in particular commedia dell'arte) in the 15th century. The archetypical and the performing body actions in, for example, the mask character of Pantalone, was focused on series of knots or turning points, which could be recalled as a vocal score or repertoire, added with a limited set of keywords for the actor's body memory in order to improvise over the narratively established idea. Many scenarios were later assembled as an archive consisting of the actor's physical actions.

The complexity of materials in an archive, especially like the archive of a theatre laboratory, contains a variety of forms in different media, such as visual and audio materials, live recordings, costumes, set designs, music instruments, etc. This complexity requires a broad conceptual approach not only from researchers, but in my opinion also from performance-practitioners in the theatre laboratory itself. This gives a possibility to practice a more complex artistic notion of the body presence of experienced practices on historical productions, i.e. as a living archive of experiences in this context.

This multi-conceptual approach therefore requires a broader perspective to decode images and artefacts in the archive, so that the creative strategy approach can be used in the archive work as a field of research.

In the theatre laboratory the actors' experience and tracks from performances form their own shape of traces in their body languages. Witnessing Odin Teatret for several years gives the unique opportunity to be able to recognize experiences and tracks from performances and collaborations as body signatures in performance

space. These embodied experiences and tracks have a significant influence on a particular repertoire of expressions.

The repertoire consists of a vocabulary of actions, *gesti*, movement, vocal scores, etc., which not only points to a theatrical and communicative complexity of forms, genres and styles, encountering the spectator during a performance. It is also a theatrical complexity in the actors' own communication with their own artistic past. The actors are in a dialogue with their individual archives. To the actor this communication is part of an artistic reflection of body memory. In this context the living archive in my view becomes relational and is reflexive by nature.

“Digging” into the living archive does not restrict itself to uncover its secrets on exercises and techniques, as it may also, but in this context, we can learn from the concepts, techniques and exercises, that we work with on an analytical level.

The repertoire includes certain basic scripts or narratives, which seem to follow the body memories. These stories are made up of a kind of master-myths and can be identified by certain theatrical patterns in the history of drama and theatre. I am in particular aiming at tragedies, such as *Antigone*, *Oedipus*, *Hamlet*, *Faust*, seductive narratives as *Don Giovanni*, the works of *Dostoevsky* and *Brecht*, legends from the Bible (for example *Judith*), and other religious myths. It is noticeable that the master-myths also refer to a context of cities and communities, i.e. the surrounding world of the theatre.

When it comes to very individual and personal corporeal issues and artistic tracks one must be careful not to accept that they will be copied as clichés to other various artistic and cultural contexts. It is a tremendous challenge today in a globalised society, consisting of all kinds of communication and forms of co-existence across many types of borders with YouTube and other Web platforms, which can be seen as archives of their own.

7. The Actor-researcher's meaning-making process

The content of the archive of a theatre laboratory, in particular the digitized archive, is not only bits and bytes, but calls on a researcher's meaning-making process. In the theatre laboratory's (more conventional) archival framework actors and directors are researchers in their own material, but by research in the living archive they will inevitably add a meaning-making process to the already stored experience. Some of the meaning-making processes become narrative patterns to the work, produced as artistic autobiographical basic stories of the very theatre group. I would term this accumulation of material as a continuous historical turn, which is transformed while still being live culture.

Many of the double narratives, that I have mentioned, are visible in the actors' work demonstrations, which have a particular status in relation to the living archive as a concept. A work demonstration in the context of Odin Teatret is a staged deconstruction of an actor's bodily procedural reflections on various issues in the actor's

profession. In the working demonstration it means that a staged dramaturgy meets methodological traces in a narrative about how an actor's body knowledge was extracted from the working conditions, which formed the background to the concrete practical work.

One would also be able to perceive a work demonstration as an accumulation of experiences about a specific actor's life in art. The work demonstrations often have the quality of directed artistic autobiographies of an open dramaturgy. In the case of the work demonstrations one can see the conceptual and the metaphorical level being reconciled to a recognizable poetological side of the archive, partly because the narrative borrows from dramaturgical-poetic fragments. While the work demonstration thus frames the more technical factors, it also communicates the day-to-day and very specific sides of the narrating actor's artistic experience.

When the narratives/mythologies are casted with methodological use of working concepts, the metaphorical understanding (and latent misunderstanding) can be seen as a meta-conceptual reality inside the archive. These metaphorical concepts can lead to completely new creative and independent ideas, but, nevertheless, they are rooted in the body, where they were "born", that is, where they turned alive in theatre.

Where the work demonstration performs a deconstruction of a living archive with an explicit purpose, the theatre performances show their knowledge and experience on a different level, where the archive is more implicitly present as living history of theatre. In Odin Teatret I have noticed that this distinction also applies to many of the performances of this theatre group. In the work demonstration an actor, a musician, or a dancer narrates and embodies some thoughts, battles, and "crises" in their lives as performers. Perhaps, the notion of the performer is more comprehensive, since there is in this context fairly not a really clear limit between an actor/musician/dancer on stage. Significant thresholds of varied, individual and very personal kinds for a period of history will be exposed in the work demonstration as ways to obtain artistic balance with frames, constraints and challenges.

The track of a living archive from the theatre laboratory is thus not only visible in the work demonstrations. They are also present in a performance like *The Chronic Life*.

8. *The problems and politics of the archive*

«[...] there is no archive without politics of the archive, and indeed some would argue that all archives whether paper/building-based or virtual/digital are the "manufacturers of memory" [Harvey Brown and Davis Brown 1998, 22]. Thus the politics of an archive is embedded in the process and product of the re-/creation of memory» [Gale and Featherstone 2011, 24].

The notion of memory, as it is used by Gale and Featherstone, takes two roads. It goes back to the actor's memorizing of her part, but it also goes forward in the

sense that it builds memory for a future historical turn through an exploration of the archive.

The archive, living or digitized, often more preserves than it actually “explores” the creative potential of the technology. In the theatre laboratory as archive, however, we are witnessing a tradition, where the archive becomes living through the living research practice and will be creatively used with compositional and exploring strategies of the actor-researchers or traditional academia scholars.

This means, however, that in order to be able to be transferred to the reader/spectator/researcher, the living archive requires more than a simple description of its documentary side. A simple description would reduce the material to a certain descriptive representational form and allow the spatially related concepts to become only a background. A textualization like this is a problem for the central medium of the art of acting that the theatre laboratory is all about. In my view, it is obvious that the use of the space, which has its roots in the theatre throughout its history, is a concept that can be transferred to the living archive as a strategy in order to be able to come closer to paper, digitalization, staging work, props, and the very theatre building.

The use of space takes and provides contexts for revitalizing the tracks of knowledge and competences that are kept within the archive as environment. It is revitalization within a dramaturgical legitimate context. And it is tied to a notion of time, consisting of repeated actions.

For me this also means that there will be a need for a kind of space utilization in relation to how one presents an archive and how to leave it representing itself for future studies. The space as a notion to provide with theatrical and performative thinking is after all fairly expensive to build into a traditional archive. But the way how we treat the living archive through the time presentation of spatiality in the body-memory will without doubt include a strong concept of movement and creativity. This will have consequences for the way how we explore the historical turn. The very archive does not have a “brain”; it needs somebody to organize it. In other words, the most important thing concerning the archive is what you are doing about it. The active part of approaching the archive must be underpinned by some methods, talent and strategic use. Maggie Gale and Ann Featherstone explain the transformation from archive to research:

As researchers we re-archive the materials we find in our notes and thoughts. Of course the materials themselves go back to where they belong, back in a box on a shelf or we close the loss online. Metaphorically, however, we replace and reorder our archive materials inside a history; we disconnect them from one context and reconnect them with another or with other materials; we renegotiate their position in a hierarchy and, like the detective, we make our clues *mean* something [Gale and Featherstone 2011, 28-29].

At this point, I would like to agree with them by including also the theatre laboratory, where the actor/stage artists are engaged with creative research. They repose and re-order the archive into dramaturgical material, which in the end will again be reorganized by a director. The use of archival materials will be negotiated at various levels and will achieve new significance in the new spatial composition of body in tempo and rhythm.

I will not here go into the details of questions about index, catalogue and random processes; however, I am aware that these problems can influence on the field of the researcher, who works with the archive as a tool.

In my opinion, we should also in our dealings with the historical turn embrace the serendipitous quality of the found materials and open for the ability to let this suggest or direct research.⁸ Or like Gale and Featherstone have expressed it: «there is an argument for a *creative* archival process, that sense of openness to what the material suggests and where it might lead» [Gale and Featherstone 2011, 37]. This awareness is bound together with the relationship to the historical dimension of an actor's work flow.

For some time we have seen in performance studies, that an increasing amount of interest is turned toward the professional anti-aesthetisizing self-portrait as genre with special focus on the stage artist's body as a living archive. Today, the laboratory and the historical turn as concepts have become trendy, in all possible areas where the so-called creative class has started some activities. This is not to say that all the necessary elements are met, but it means that the search for identity in experiences from those, we are on the shoulders of, it is still possible to get as a live transformation.

References

Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and other Ruins*, transl. Pascale-Anne Brault and Michael Naas, University of Chicago Press, London 1993 (1990).

Performing Archives/Archives of Performance, Rune Gade and Gunhild Borggreen (eds.), Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2013.

The Performer's Village. Times, techniques and theories to ISTA, Kirsten Hastrup (ed.), Drama, Copenhagen 1996.

Annelis Kuhlmann, *Nærværk. Et filmportræt af en performers selvportræt. Mathew Akers og Jeff Dupre: Marina Abramović: The Artist Is Present (2012)*, Peripeti, <<http://www.peripeti.dk/2013/04/10/mathew-akers-og-jeff-dupre-marina-abramovic-the-artist-is-present-2012/>>.

Annelis Kuhlmann, *Undercover by Hotel Pro Forma. Performing the National Archive*.

⁸ In the case of Odin Teatret is the serendipitous quality present in the artistic research, as it was discussed at the conference *Serendipity*, organized by Centre for Theatre Laboratory Studies at Aarhus University, 2005.

Staging Cultural Heritage to the Royal Library in Copenhagen, in *Performing Archives/ Archives of Performance*, Rune Gade and Gunhild Borggreen (eds.), Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, Copenhagen 2013.

Jacques Le Goff, *History and Memory*, transl. Steven Rendall and Elizabeth Claman, Columbia University Press, New York 1992.

Maggie B. Gale and Ann Featherstone, *The Imperative of the Archive: Creative Archive Research*, in *Research Methods in Theater and Performance*, Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.), Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.

Programme for *The Chronic Life*, Holstebro 2011.

Thomas Richards, *The Imperial Archive*, Verso, London/New York 1993.

Mirella Schino, *Alchemists of the Stage. Theatre Laboratories in Europe*, Icarus, Wrocław 2009.

Rebecca Schneider, *Performance remains*, «Performance Research», vol. 6, 2, Summer 2001, pp. 100-108. Up-to-date version of the article in *Perform Repeat Record. Live Art in History*, Amelia Jones and Adrian Heathfield (eds.), Intellect, Bristol/Chicago 2012, pp. 137-51.

Diana Taylor, *Acts of transfer*, in *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 1-52.

Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Duke University Press, Durham 1997.

Du “je” à l’impersonnel poétique et *vice versa*

L’acteur entre le personnage, le performeur et le témoin

Eliane Beaufigli

Etablir une corrélation entre le style de jeu et l’image de l’homme à une époque est certes tout sauf nouveau si on définit le travail de l’acteur comme mimésis de l’homme. Il est cependant tout aussi vrai que l’acteur n’est pas simplement représentatif de l’homme contemporain: «le genre de jeu et de représentation qu’un acteur peut accomplir de son vivant est soumis à l’esprit du temps et à des modes».¹ La question qui se pose ici diverge néanmoins un peu car nous aimerions étudier une représentativité particulière de l’acteur vis-à-vis de l’homme durant des moments eux-mêmes particuliers: ce sont des instants intégrés dans des mises en scène postdramatiques ou des performances, qui se revendiquent donc d’un fort héritage critique et d’effets d’étrangeté permanents, et que l’on peut pourtant qualifier de poétiques. Par “poétique”, nous entendons cet étonnement de la lecture poétique, qui nous fait partager une expérience supérieure, où nous avons l’impression de partager «le regard du poète», peut-être «un fonds poétique commun»,² où nous avons une appréhension pleine, à la fois sensuelle et intellectuelle. Nous ne sommes pas délivrés de toute compréhension, mais ne ressentons plus le devoir de compréhension critique et de linéarité. Les contradictions éventuelles sont “saisies” spontanément, et cette spontanéité dans la complexité et l’appréhension pleine est à elle seule un don inattendu. La principale caractéristique de ces moments est donc leur résonance insigne avec le spectateur, semblable à la résonance des paroles poétiques dans notre lecture, qui fait de la réception un “vivre” plus qu’un recevoir.³ Or ces moments nous semblent aller de pair avec un mode de jeu nouveau et à cet égard, typiquement contemporain.

Dans *La Vie des Marionnettes*,⁴ Peter semble s’abstraire de son rôle quand il abandonne un mode de locomotion “vraisemblable” et esquisse des pas légers, presque dansés: il s’abstrait du gestus, sans devenir pour autant un danseur. Il convient de

¹ Bernd Stegemann, *Schauspielen. Theorie*, Theater der Zeit, Berlin 2010, p. 12.

² Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes Sud, Saint-Etienne 1997, p. 12 et 57.

³ Nous nous appuyons sur le livre d’Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Dumerchez, Paris 2006, qui décrit ce que signifie la poésie pour l’auteur.

⁴ Mise en scène d’Andreas Kriegenburg, Thalia Theater, Hambourg 2005.

noter qu’à ce moment, le personnage est sensé être en proie à l’insomnie en raison de pensées meurtrières vis-à-vis de sa femme, qu’il n’arrive ni à admettre ni à contrôler. Et cependant, aucune émotion ne peut être lue sur son visage. Voilà qui contribue tout autant que les gestes à abstraire Peter du contexte. L’acteur reste personnage tout en échappant au personnage, notamment à son expression et à son gestus; on saisit son devenir sans le saisir parce qu’il ne relève pas seulement de l’ordre du comprendre et que cette rupture recouvre une rupture avec nos traditions de jeu. Nous assistons en somme à un “vrai devenir”, qui trouve un écho en nous parce que nous devons penser autrement: dans l’étonnement, nous éprouvons aussi un devenir de spectateur.

Un autre exemple est emblématique: le début des *Sorcières de Salem*.⁵ On s’attend à des cris, des conflits entre les jeunes rebelles et les instances de l’autorité puritaine. Or la scène s’ouvre sur de gigantesques balançoires de dix mètres de haut, qu’on discerne lentement dans la pénombre, au gré du mouvement qui les porte doucement en avant, dans une vague et grandiose rotation autour de la scène. Les jeunes filles sont à peine visibles, elles semblent faire corps avec ces balançoires qui glissent sans heurt; avec le bruissement des cordes parent de la brise. Jouent-elles? Plus encore que Peter, elles ont juste besoin “d’être là”. Certes, cette scène symbolise le passage de la pièce présentant la danse à la Isadora Duncan des jeunes filles dans les bois la nuit; mais elle est bien plus que cela, elle réinvente la libération, la fait éprouver à nouveau. Comme dans les exemples évoqués plus haut, il y a un effacement de l’acteur pour un être assez indéfinissable, avec une forte connotation “humaine” de liberté (et de liberté esthétique). En cela, cet exemple rejoint celui de Peter. L’indétermination de l’acteur est liée à une très forte inscription dans la situation. Ces situations font elles-mêmes état d’un haut degré d’abstraction, elles sont fort construites. Elles sont le fruit d’une recherche conceptuelle aussi bien qu’artistique et technique. En ne répondant pas à nos attentes, elles nous transportent dans un hors-lieu, d’autant, on l’a dit, qu’elles sont loin de s’épuiser en symboles. La suspension n’exprime pas en premier lieu la folie ou la transgression, ni même l’au-delà de la normalité. Elle nous “met” ailleurs, transpose non seulement notre appréhension intellectuelle mais notre perception. C’est précisément parce que l’apparition des jeunes non-danseuses est inouïe que nous saisissons le caractère exceptionnel de leur transgression: autrement compréhensible qu’à travers une compréhension historique, *i.e.* non “engagée”, du contexte. Le jeu des acteurs durant les moments poétiques est donc beaucoup moins représentationnel qu’il ne l’est durant le reste de la mise en scène, ce qui contribue à l’activation de notre pensée. Dans le même temps cependant, ces moments sont

⁵ Il s’agit également d’une mise en scène d’Andreas Kriegenburg, au Thalia Theater à Hambourg, janvier 2006.

empreints d'une grande performativité: l'effet de l'espace et des mouvements nous saisit peut-être d'autant plus (neuro-mimétiquement) que la pensée est désarticulée. Et cette corporalité contribue encore à la rupture de la réception. Jens Roselt souligne le rôle du corps dans la perception théâtrale, qui véhicule aussi la temporalité en étant un agent essentiel du devenir.⁶ Or l'inexpression des visages joint à l'ouverture de la signification permet peut-être d'être plus sensible à l'espace et aux gestes.

L'inexpression n'est pas ce faisant une condition nécessaire de l'abstraction. Dans la mise en scène *Des Brigands* de Schiller par Nicolas Stemmann,⁷ où les frères Moor sont représentés par quatre jeunes gens à la parole chorique, Amalia se trouve seule en scène à la fin de la pièce. Nous comprenons l'incroyable demande d'Amalia à être tuée, que le spectateur lettré attend. Mais nous mettons du temps à comprendre qu'elle condense le texte de tous les personnages, que sa voix fraîche et légère transporte celle de tous les brigands alentour ainsi que celle du bienaimé. Et nous ne saisissons l'incroyable qu'au moment où elle dit sa mort au lieu de la jouer. Bien que parfois tremblante, sa voix reste en outre très posée, elle recule la violence sanguinaire de l'égorgeant à l'épée dans un imaginaire lointain et littéraire, pour ne garder de la rage dramatique du texte que la flamme de la vie accomplie, de l'amour éternel, d'une beauté sans faille. La solitude contribue à l'élévation de sa parole, contribue à donner l'impression d'une plénitude de l'être bien au-delà des contingences; le fait qu'elle transcende son enveloppe corporelle éphémère semble incarné. En enlevant à l'actrice la possibilité de l'individuel, elle se déploie comme impersonnelle, mais son impersonnalité est empreinte de subjectivité. Ce jeu dans l'entre-deux du personnage (elle reste l'actrice jouant Amalia) et la somme de tous les personnages en fait un vis-à-vis du public, un "je" qui ne contient pas mais qui renvoie à tous les "je". Un procédé semblable est utilisé par Laurent Chétouane, si ce n'est qu'il l'applique à toute la performance conceptuelle que constitue son *Tremblement de terre au Chili*:⁸ les trois acteurs disent le texte au nom du narrateur et de tous les personnages, mais par delà l'abstraction de la parole, le spectateur ne peut s'empêcher d'associer les discrètes expressions d'émotion à une impression poétique, concentrant une synthèse de la narration, une beauté scénique très dépouillée et l'humanité des acteurs. Là encore, on assiste à un "je" qui annule toute pensée de l'individu pour donner cours à une pensée en surplomb de soi. Non seulement il y a un autre humain qui luit dans le moment, mais la parole est susceptible d'être le prélude à une pensée vraiment collective, c'est-à-dire politique.

⁶ Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, Fink, München 2008.

⁷ Thalia Theater à Hambourg, 2008.

⁸ Schauspielhaus de Cologne, janvier 2012.

Les acteurs-personnages se rapprochent ici de l’être dramatique tel que le définit Pauline Boucher chez Daniel Danis: «l’être dramatique n’est plus véritablement humain, il n’est pas non plus animal, il n’appartient pas non plus à une surréalité. Il est simplement dans un univers entre tous ceux-là, *celui d’un devenir possible* qui pourrait le faire entrer dans l’une ou l’autre des catégories (homme, animal, créature fantastique, [ou chez nous, objet]). C’est sur cette tension que joue [l’acteur-personnage]». ⁹ Comment se fait-il cependant que ce soit précisément dans ce paradoxe de l’humain non humain que nous ressentions une résonance particulière?

La réponse livrée par Adrienne Goehler ne peut guère nous aider. Pour elle, l’acteur est devenu aujourd’hui une sorte de modèle, ce qui tient au développement des identités contemporaines. En effet, l’acteur est désormais décrit comme «artiste de la vie»: ¹⁰ il nous livre “un art de la vie”, qu’il conviendrait d’apprendre. Loin de vouloir répondre à un idéal-frère des années 1930 (expressionniste, surréaliste, personnaliste, artaudien), l’art rejoint la vie peut-être parce que la vie elle-même produit beaucoup plus de rôles conscients et de contraintes, si bien que l’individu cherche en vain au quotidien à s’émanciper des rôles. Toujours est-il que la prise de conscience de ces rôles remonte aux années 1950-1960 dans une société développée avancée, notamment grâce à l’illustre ouvrage d’Erwin Goffmann, *The Presentation of Life in Everyday Life* (1959). Les exemples de réflexion sur les différentes perceptions de soi et des autres sont désormais légion au théâtre et s’appuie souvent sur le recours à l’image ou le son numériques, pour représenter la distance de soi à soi: qu’on pense aux expériences multiples d’Ivo van Hove, par exemple dans le *Antonioni-Project*, ¹¹ où le thème de l’incommunicabilité et du désamour est lié à celui de la difficile autoréflexivité par le biais de nombreuses images qui exposent les décalages avec les autres et avec soi; qu’on pense à des dispositifs plus minimalistes comme récemment *Bedroom Eyes* de Cyril Teste, ¹² où l’acteur s’efface pour laisser place à des enregistrements de son enfance. Il existe cependant là une différence majeure avec les moments poétiques: ceux-ci en effet ne font pas état d’une réflexivité directe sur le rôle, ne font guère du personnage ou de l’acteur *une question* (ce qui continuerait à les situer dans le prolongement du théâtre critique). Ils font tout au plus montre d’une réflexivité médiatare, par la force des choses,

⁹ Voir Pauline Bouchet, *La dramaturgie des “flous”*, «L’Annuaire théâtral», Montréal, 47, Printemps 2010, pp. 69-83:75.

¹⁰ Adrienne Goehler, *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2006.

¹¹ Dans ce projet de 2010 au Toneelgroep à Amsterdam, Ivo van Hove a élaboré une synthèse des trois films d’Antonioni, *L’avventura*, *La notte*, *L’eclisse*.

¹² Spectacle créé en 2012 à l’IRCAM avec la compagnie MXM, joué ensuite en septembre 2013 au 104 à Paris et en d’autres lieux.

l'acteur s'inscrit dans le continuum de la représentation, reste donc rattaché, *quoi qu'il fasse*, au rôle. Pour M. Warstat, le discours sur l'acteur comme «artiste de la vie» s'étend cependant au-delà de cette réflexivité attisée par la multiplication des images et des «réflexions de soi» (plus ou autant que *sur soi*). S'abstraire de toutes les contraintes, de toutes les identités, s'élever au-dessus d'elles fait en effet partie selon lui des idéaux contemporains.¹³ L'abstraction et l'incarnation de cet "idéal" seraient par conséquent achevées durant les moments poétiques.

Une autre piste expliquant la résonance particulière à l'acteur durant les moments poétiques pourrait être livrée par une étude à la fois anthropologique et pratique du jeu actuel (dans les sphères germaniques à l'origine). Selon les analyses de l'ancien directeur du théâtre d'Heidelberg, Hubert Habig, l'acteur contemporain se meut sur une sorte de crête, entre activité et passivité, et cette forme de jeu pourrait prédisposer au jeu impersonnel mais emprunt de subjectivité des moments poétiques. En effet, la «force performative»¹⁴ de l'acteur ne se nourrit pas de la volonté ni de l'intention de l'individu parlant, mais «de l'héritage de pratiques plus anciennes et supra-personnelles, d'ordre langagier ou non langagier».¹⁵ L'acteur n'est pas mû par le désir d'acquérir et de transmettre un savoir mais son action consiste à «sonder les frontières paradigmatiques de la connaissance».¹⁶ Son objectif n'est pas d'arriver à une vérité mais à une expérience. «La recherche de la vérité se produit à un autre niveau».¹⁷ Il existe «une charnière essentielle dans l'acte d'incarnation [...] entre le devoir-être et l'être, du cadre, avant tout actif, au remplissage, avant tout passif, du personnage».¹⁸ Le cadre (scénique et textuel) joue en effet un rôle majeur non seulement dans l'appréhension du spectateur, mais aussi dans le jeu de l'acteur si l'on en croit l'exemple extrême de David Barlow, restant "inséré" dans la pièce d'Heiner Müller et le rôle longuement appris de Flint même en pleine campagne, loin de toute scène et de tout décor.¹⁹ Dans le théâtre en établissement *a fortiori*, le cadre est porteur d'une "fonction indexicale" du représenté auquel l'acteur aussi est sensible. De plus, «tout processus de présence ostentatoire travaille avec des moyens et des signes qui renvoient à sa processualité, l'expliquent en partie et aboutissent en cela à une réflexivité de l'usage des

¹³ Matthias Warstat, *Von der Pflicht, Schauspieler zu sein*, in J. Roselt (Hg.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011, pp. 203-215:211.

¹⁴ John Searle, *Ausdruck und Bedeutung*, Suhrkamp, Frankfurt 1982.

¹⁵ S. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt 2001, p. 144.

¹⁶ Hubert Habig, *Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*, Winter, Heidelberg 2010, p. 151.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Performance réalisée dans la campagne autour de Berlin, après des répétitions traditionnelles de la pièce *L'Émigrante* d'Heiner Müller (*Die Umsiedlerin*, 1961).

signes».²⁰ Pour Habig en effet, il est contradictoire d’affirmer, comme le font les tenants les plus “extrémistes” du jeu performatif mais aussi Eugenio Barba avec sa conviction de la pré-expressivité, que le savoir peut être suspendu, même temporairement, ou alors il s’agit d’une «coquetterie intellectuelle»... Quoi qu’on fasse, le matériel, quel qu’il soit, parle toujours, n’est jamais indifférent. Quand l’actrice d’Amalia “parle sa mort”, elle sait bien qu’elle agit contradictoirement avec les signes, qu’elle renvoie à une réflexion sur la parole, et ce savoir habite aussi sa présence, contribue à sa plénitude en dépit de, c’est à dire avec, sa résistance aux attentes du spectateur. De fait, l’impression de plénitude éveillée par les moments poétiques tient précisément à ce que l’effet performatif soit *allié* à la réflexion, produisant cet effet d’ensemble de plénitude, suffisamment magique en lui-même. On pourrait néanmoins imaginer qu’il se produit chez le spectateur (et non chez l’acteur) une suspension du savoir, de la *res cogitans*, si bien qu’on aboutirait à une union avec l’être de la scène, qui serait mystique plus que poétique. Si Habig souligne à juste titre la maturité du spectateur qui accepte de se laisser aller au-delà de ses attentes et de sa compréhension intellectuelle, ne s’appuyant parfois que sur des bribes de mot, des esquisses de compréhension, des interstices de vision, combien grande doit être la maturité de l’acteur, se laissant aller au mélange de la fiction avec l’expérience dans un réel amalgamé. Pour Habig, un jeu aussi complexe ne peut se développer qu’en se laissant “infecter” c’est-à-dire affecter par l’événement concret. Ce qui nous ramène au soubassement corporel de l’émotion et de la signifiante. De la sorte, l’acteur ne s’adonnerait pas de manière impuissante à des processus physiques et émotionnels, quelque déterminés ils soient par notre vécu. Il se livrerait aux associations du corps et de l’esprit. Et cette façon de se livrer à une situation qui éveille des réactions d’une teneur semblable à celle des réactions qui suivent le principe de réalité (par exemple grâce aux neurones miroirs) constituerait encore une «prise de conscience libératrice».²¹ C’est une manière de savoir comment on fonctionne, tout en faisant fusionner les principes de plaisir et de réalité. Habig admet qu’il existe des limites à son étude, parce qu’il ne voit pas bien comment analyser la sélection par l’acteur du matériel qui lui vient. Cette sélection est assurément intuitive, mais elle représente un horizon de possibles ancré dans le réel. En tout cas, les études actuelles du jeu convergent. Comme le dit le directeur de la prestigieuse école Ernst Busch à Berlin-Est, cela fait longtemps que les acteurs n’apprennent plus à jouer «comme si»... quoiqu’on continue bien entendu à leur enseigner la méthode Stanislavski en premier lieu.²² Fait est que dans la pratique actuelle du plateau en Allemagne, qui est pourtant le

²⁰ H. Habig, *Schauspielen...* cit., p. 152.

²¹ Ivi, p. 167.

²² Bernd Stegemann, *Schauspielen als Beruf*, in J. Roselt (Hg.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011, pp. 215-238.

pays du “théâtre des metteurs en scène” (*Regietheater*), “le jeu dans la situation” est devenu plus important que tout le travail de régie. On est dans des situations davantage que dans des instants d’un concept global, et le metteur en scène n’est plus là pour tirer toutes les ficelles, en particulier dans le théâtre postdramatique ou non dramatique tel qu’il est apparu dès la fin des années 1970. L’acteur est «sujet de l’initiative», il «a son personnage»,²³ tout en étant «objet d’un processus qui laisse des traces en lui».²⁴ Il convient de distinguer entre le “soi” et le “je”, comme le fait remarquer Habig en s’appuyant sur Ricœur.²⁵ Le soi n’est ni aux commandes, ni passif, ni tout à fait conscient et rationnel ni purement intuitif. Il est sujet tout en n’étant le sujet de personne. Il se découvre et se construit tout en se laissant aller. Il existe un processus constructif, un venir à soi, dans le dessaisissement du jeu. L’acteur est donc bien en jeu de manière existentielle... En ce qui concerne les moments poétiques, comme l’acteur est moins attaché à la représentation, on peut supposer qu’il est davantage “sujet de l’initiative”. Dans le même temps, il a moins besoin de l’être. Ce qui crée un double espace de liberté supplémentaire, même si sa possibilité est due à l’initiative du metteur en scène. Il y aurait donc un écho de cette liberté dans l’appréhension du spectateur. Si par surcroît, l’acteur fait face au public, la dimension d’appel s’en trouve intensifiée pour les deux parties, l’acteur joue un “je” détaché de tout “je” mais auquel il est difficile de s’abstraire de toute subjectivité.

Peut-être peut-on aller plus loin dans la recherche de la résonance en se référant aux travaux récents de Judith Butler sur l’identité et aux études de l’autoperformance contemporaine par Philipp Schulte pour qui l’acteur manifesterait une forme d’identité contemporaine, plus exactement, de prise de conscience récente de l’identité et de ses fictions. On verrait dans les acteurs-personnages un écho de la recherche perpétuelle de soi, de notre invention perpétuelle de nous-mêmes, et en ceci apparaîtrait comme un “fond” humain: une «substance de la non-substantialité humaine»²⁶ alimentée à “tous les fonds” humains, le corps, le sémiotique, les discours; une recherche de soi à laquelle personne n’échappe, qui est une volonté d’émancipation, de création; le dévoilement d’une sorte de non-être, d’être impossible: Peter est à la fois désespéré et en dehors de son désespoir, dans des pas qui le libèrent de son personnage tout en le nourrissant d’impressions de jeu et d’éman-

²³ En référence à Erika Hammer qui part du principe que l’être humain ne «s’a» jamais, comme l’affirme Novalis. Voir Erika Hammer, *Erzähltext als “bleibendes Vergehen” im akustischen Augenschein – performative Ausdrucksmodi par Hermann Burger*, in E. Hammer, E. Sandorfi (Hg.), *“Der Rest ist – Staunen”*. *Literatur und Performativität*, Praesens Verlag, Wien 2006, pp. 290-317.

²⁴ H. Habig, *Schauspielen...*, cit., p. 353.

²⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.

²⁶ Il va sans dire qu’une telle expression est provocante et absurde, et ne saurait être retenue autrement qu’à des raisons pédagogiques d’illustration de notre besoin de “thétiser”, d’enfermer toujours notre discours dans des catégories claires et redondantes...

cupation; mais aussi Amalia réunissant tous les dire par delà sa mort. Or c’est précisément le dévoilement de cet être impossible qui semble illustrer des thèses fondamentales de Wolfgang Iser et de Judith Butler. Dans ses réflexions sur l’auto-performance contemporaine, Philipp Schulte se fonde en effet sur ces thèses qui lui semblent fortement converger dans leur appréhension de la créativité, même si les premières se réfèrent au roman,²⁷ et les secondes, on le sait, à l’identité en général. Les deux penseurs conçoivent de fait la nécessité de subvertir les fictions si on ne veut pas s’y enfermer, que ce soit la fiction romanesque ou les fictions identitaires sur lesquelles chacun s’appuie pour agir (penser, parler). Quand, d’une manière ou une autre, une fiction se dévoile pour ce qu’elle est, et qu’on s’en écarte, elle ouvre en définitive un nouvel espace de liberté. Dévoiler la fiction ou la fausse identité, puis utiliser cet espace de liberté par rapport au discours fictionnel, c’est pour Iser et Butler faire preuve de subversion... quasi-nécessaire. On rappelle que Butler a de manière particulièrement claire réfléchi sur la notion d’identité performative et de mise en scène de soi. Il est essentiel de revenir sur ses analyses majeures en ce domaine puisqu’elles nous aident à appréhender et le jeu des acteurs, et les réactions des spectateurs vis-à-vis de ce jeu particulier.²⁸

Butler part notamment de la division subjective que chacun connaît entre l’image unifiée de nous-mêmes que nous renvoie le miroir, et le moi imaginé, toujours en quête de cohérence, de continuité et de permanence. De ce fait, nous avons tendance à nous situer dans l’imaginaire, à élaborer des fictions de nous-mêmes qui restituent l’impression de cohérence et d’unité. D’autre part, la “substance” de soi, notre élaboration d’une identité *i.e.* d’une unité de la personne est une condition de la compréhension de soi. Le sujet s’appuie sur la catégorie grammaticale du “je”, sur les discours, langagiers ou non, qui l’entourent,²⁹ sur des normes qui le précèdent pour “se dire”. Simplement, c’est en se disant qu’il se constitue: son dire est performatif, son identité donc également. S’il sent qu’il n’est pas en adhésion avec

²⁷ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

²⁸ Nous reprenons ici les présentations des deux pensées de la fiction romanesque d’Iser et de la fiction identitaire de Judith Butler par Philipp Schulte, dans les chapitres I.2. et I.3. de sa thèse: *Butlers Konzept performativer Identität et Performative Identitäten als substanzfingierende Akte*, in P. Schulte, *Identität als Experiment: Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*, Peter Lang, Frankfurt 2011. Schulte prend appui sur les trois principaux livres de J. Butler (dont nous indiquons les éditions françaises): *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, préface d’Eric Fassin, traduction de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris 2005; *Ces corps qui comptent; de la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, traduit par Charlotte Nordmann, Éditions Amsterdam, Paris 2009 et *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, préface de C. Nordmann et de Jérôme Vidal, traduction de C. Nordmann avec la collaboration de J. Vidal, Editions Amsterdam, Paris 2004.

²⁹ Butler part bien entendu de la célèbre notion du discours élaborée par Foucault, qui se structure autour de propositions capables de déterminer le vrai et le faux. Il est évident que le discours représente pour Butler comme pour Foucault un pouvoir, préexistant et surplombant tout individu.

un discours, il développera soit un sentiment d'échec, le plus souvent occulté ou "soigné" par l'imaginaire, soit un contre-discours. Voilà le cœur de ce que Butler appelle subversion, qui se produit dans le comique, la parodie, ou la création de propositions divergentes, voire de nouveaux discours. Cette analyse met fin à la notion de substance préexistante (prolongement de la notion de substance divine de l'homme), d'un noyau de l'être prédiscursif et préexistant. En effet pour Butler, il est certain que nous ne pouvons nous référer à une part de nous-mêmes pré-discursive, puisque l'accès à cette part de nous-mêmes ne peut être que discursif. Certains penseurs se sont élevés contre cette appréhension du sujet appelée post-souveraine, car le sujet ainsi perçu n'a pas en sa maîtrise le cœur des discours sur lesquels il se fonde pour se constituer. Cependant, le sujet est de la sorte perpétuellement en train de se constituer de manière performative. Il est conduit à se réfléchir sans cesse, plus le processus est conscient, plus la réflexion est importante. Et à l'instant où naît la réflexivité, le sujet constitue lui aussi une forme spécifique de pouvoir. Butler a ainsi été menée à mettre de plus en plus l'accent sur la liberté d'action du sujet.

C'est donc la mise en scène de soi qui amène l'être humain à réfléchir sans cesse sur soi, *i.e.* sur les discours qu'il reprend plus ou moins quand il les applique à lui-même. Or cette mise en scène de soi représente de ce fait «un espace de possibles (de l'interprétation de soi)».³⁰ Les possibles sont, pour Iser, dérivés de notre imaginaire – et non de discours comme chez Butler –, mais les deux penseurs se rejoignent en voyant l'homme comme «l'ensemble de ses possibles», sachant que cet ensemble n'est pas donné comme substance mais vient d'un «incessant devenir»³¹. Dans les moments de rupture, tout se passe comme si l'acteur exposait cette processualité. Or «[la] montrer fait de l'auto-performance toujours une performance des possibles, et non une simple reproduction de la réalité». On retrouve l'idée d'une sorte de vérité de l'être humain dans le dévoilement de la non-substantialité et de la mise en scène de soi, qui fait écho au dévoilement de la mise en scène d'un non-être sur la scène, et une adhésion aisée à des possibles qui apparaissent comme tels plus que comme des façons d'être réelles.

Mais cela va plus loin. En montrant la processualité, «en sortant de soi dans la mise en scène de soi, une personne doit rester présente à soi, car elle ne pourrait rien mettre en scène autrement. S'ensuit un état ex-statique: la personne "s'a" en devenant extérieure à elle-même».³² Quand l'acteur-personnage semble sortir de soi en devenant un autre soi, meilleur car non attendu, non saisissable et libérateur par rapport aux schèmes (d'appréhension), ce processus a pratiquement valeur de

³⁰ W. Iser, cité in Schulte, *Identität...* cit., p. 138.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

modèle, ou du moins, produit ce qui ne peut être reproduit mais nous reproduit dans notre processualité. Il a une dimension généralisable, génère un mouvement identificatoire sans que le spectateur s’identifie ni à l’acteur ni au personnage. «Une identité dévoilée de cette manière renvoie paradigmatiquement à la mise en scène performative d’identités en général».³³ L’acteur est proche de devenir un représentant du spectateur en tant que personne, d’autant qu’il a déjà une dimension «antifictionnelle»:³⁴ il renvoie à la réflexion que nous avons comme spectateurs vis-à-vis des personnages et personnes sur scène, ainsi que vis-à-vis du théâtre comme fiction ou discours sur le monde. Mais il apparaît peut-être surtout libre et souverain: libre des acceptions qui pourraient l’enfermer, souverain parce que mettant à profit sa liberté pour “être” de façon plus complète, plus originale, en dehors des acceptions courantes, exerçant souverainement la liberté de son imagination et sa mise en acte.

Mais, objectera-t-on, l’acteur poétique reste souvent dans l’indétermination; il ne met pas complètement en scène une autre identité en se retirant du “je”. Cependant, là gît encore une potentialité utopique du moment: le retrait du “je” dans une forme de “je” abstrait, non fixé, constitue une forme de suspension du mouvement extatique; avant d’aboutir à un autre soi, il ouvre l’espace de la transformation de la mise en scène de soi; non seulement il ouvre l’espace de la pensée et du possible (l’espace de la subversion aussi) mais il est le mouvement même de la liberté. Ce faisant, il fait preuve d’une autre souveraineté que celle qui consiste à “s’avoir”: la souveraineté du jeu. Celle-ci est dans tous les cas déterminante: on jouit du jeu dont l’homme peut jouir, y compris et justement quand il est sensé être en proie au désespoir comme Peter. La liberté poétique est ici à la fois une jouissance de l’imagination et une liberté d’action. Dans le cas d’Amalia, il y a à la fois une forme d’accomplissement du sujet Amalia et un jeu souverain avec les “je” possibles dans l’être dramatique impossible et indéterminé.

Un autre élément peut nous sembler réfractaire à cette mise en convergence des théories philosophiques et de la perception théâtrale de l’acteur au cours des moments poétiques: les processus de subversion et de créativité paraissent liés à la volonté et à la conscience de soi. Cela peut certes correspondre au travail de réflexion sur le rôle chez l’acteur ou chez le metteur en scène, auquel cas ce processus est redevable à une grande réflexion esthétique. Compte tenu de la dimension physique et rythmique de la production théâtrale, du silence aussi de nombreux

³³ *Ibid.*

³⁴ Hans Ulrich Gumbrecht utilise ce terme car les éléments d’un roman qui se réfèrent au langage et à la fiction romanesque «n’ont plus de statut fictionnel». Voir H. U. Gumbrecht, *Lebenswelt als Fiktion*, in D. Henrich, W. Iser (Hg.), *Poetik und Hermeneutik. Funktionen des Fiktiven*, Fink, München 1983, pp. 240-275:249.

moments poétiques, la subversion des fictions identitaires ou théâtrales pourrait également s'ancrer dans le sémiotique tel que le conçoit Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*.³⁵ Si le dépassement du sémiotique constituait à l'origine la condition d'apparition du symbolique, on rappelle que le sémiotique représente pour Kristeva l'hétérogène, le pulsionnel, ce qui est exclu du symbolique par excellence. Cependant ce domaine continue à exister en nous, et parce qu'il ne peut être intégré par le symbolique, il provoque des dérangements, des tensions, ou apparaît dans les arts et la poésie. Il n'y a donc pas contradiction et exclusion radicales des deux dimensions, puisque le symbolique laisse apparaître des traces du sémiotique et que celui-ci a besoin de se manifester.³⁶ Or

l'énergie pulsionnelle se décharge dans le symbolique sous forme de rythme ou de timbre de la voix, sous forme de gestes ou de mouvements du corps, de prosodie ou de jeux de mots, de rires ou de pleurs, de balbutiements, soupirs ou bégaiements, de lapsus, de glossolalie ou de quelque bruit corporel incontrôlable, bref: sous forme d'expressions pulsionnelles et matérielles non signifiantes [...] qui rompent la cohérence du sens constitué. Un langage qui recourt à des tactiques ciblées pour promouvoir ces formes d'expression est un langage poétique.³⁷

On retrouve là de nombreux points communs avec la poésie sensuelle à laquelle aspirait Artaud et qui a également inspiré Kristeva. Nous rappelons qu'Artaud cherchait précisément un «langage concret conçu pour les sens et indépendant du verbe, qui doit d'abord satisfaire les sens [...] une poésie pour les sens comme pour le langage. Et cette langue corporelle, concrète, ne se produit au théâtre que si les pensées qu'elle exprime se soustraient au langage articulé».³⁸

Les interviews des metteurs en scène témoignent en tout cas de leur volonté à se laisser guider par l'instant, par des processus poétiques spontanés donc: qu'il suffise de penser au mode de création de Pollesch, entièrement incertain jusqu'à la première parce que tributaire de toute nouvelle improvisation des acteurs; ou aux propos de Kriegenburg,³⁹ pour le moins réfractaire à tout système de création, hostile aux concepts fermés de mise en scène, fondamentalement ouvert à une collaboration avec les acteurs, souvent mis à contribution comme danseurs, musiciens, artistes circassiens, tandis que le metteur en scène change régulièrement ses

³⁵ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, PUF, Paris 1973. Pour une présentation plus détaillée du maître ouvrage de la philosophe, on pourra se reporter au premier chapitre de notre thèse, *Violences sur les scènes allemandes*, PUPS, Paris 2010.

³⁶ La pensée de Kristeva offre donc une voie pour intégrer la corporalité dans le modèle de l'identité performative de Butler.

³⁷ P. Schulte, *Identität...* cit., p. 144.

³⁸ Antonin Artaud, *La mise en scène et la métaphysique*, in *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964, pp. 49-73.

³⁹ Nous nous référons à une interview menée avec le metteur en scène le 16 avril 2013.

casquettes de scénographe, régisseur et chorégraphe. Dans tous les cas, il faut tenir compte du fait que le sémiotique et le performatif s’allient à l’entrée dans un “autre discours”, bref, que la rupture qui prélude au moment poétique est plurielle, si bien qu’elle ne peut le plus souvent être appréhendée comme orchestrée car certains pans de la représentation échappent toujours en ces moments intenses.

Last but not least, un dernier élément contribue à ce que l’expérience des moments décrits soit poétique plus que simplement identificatoire voire mystique: c’est leur structure dialogique. Quelle que soit l’abstraction de l’acteur quand il est en grande partie lui-même, ou pour lui, il nous fait face, souvent au sens propre: d’un visage à l’autre. Quand des jeunes filles se balancent hors de tout regard, l’installation de l’*opsis* est de taille gigantesque, comparable à celle du *theatron*, si bien que l’espace des spectateurs fait face à l’espace de la scène animée. Et cette tension entre les deux espaces et les deux modes d’être est synonyme d’appel, crée une union par delà les désunions, bref, elle est particulièrement intense dans l’impression de son dépassement.

Certes, le fait que l’acteur ou le metteur en scène ne soit plus forcément porté par une volonté de communication peut favoriser une forme de monologue de la scène: c’est en particulier le cas quand l’acteur ne s’adresse à personne et ne se tourne pas vers le spectateur, comme chez la femme dans le filet, les jeunes filles sur les balançoires. Mais c’est aussi comme cela qu’on a l’impression que les acteurs sont pour eux-mêmes et qu’on peut participer subrepticement, par un hasard bienvenu, à cet être-là. Dans la suspension du dialogue peut se constituer une nouvelle communication, un écho. Elle nous renvoie à l’impossibilité de disposer de notre existence, au caractère fugitif de l’être et de la conscience, si bien que l’événement insaisissable, fugitif, devient l’écho de notre «situativité».⁴⁰

On voit à la lumière de ces réflexions qu’il n’est point besoin de convoquer une forme paradoxale d’authenticité pour expliquer la résonance aux acteurs durant les moments poétiques. On sait bien qu’une authenticité au théâtre n’est jamais qu’une «immédiateté médiate ou médiatisée».⁴¹ Même si on revient à des moments “authentiques”, qui ne sont a priori guère esthétisés, qui sont subversifs peut-être, dans le sens d’une recherche d’une démarcation par rapport à d’autres “discours”, styles de jeu, normes du metteur en scène, ces moments sont ensuite repris, rejoués, et il n’est possible de les penser ni en termes d’authenticité ni d’illusion. Le spectateur se place également au-delà de cette notion d’authenticité. Si on ressent une parenté avec l’acteur, c’est éventuellement dans la complexité de la mise

⁴⁰ E. Hammer, *Erzähltext als “bleibendes Vergehen” im akustischen Augenschein – performative Ausdrucksmodi par Hermann Burger*, in E. Hammer, E. Sandorfi (Hg.), *“Der Rest ist – Staunen”...* cit., p. 304.

⁴¹ Hajo Kurzenberger, *Vorwort*, in Jan Berger, Hajo Kurzenberger (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Universität, Hildesheim 1997, p. 10.

en scène de soi qui n'arrive jamais à soi, mais qui traduit ce faisant justement une recherche typiquement humaine. La conscience du *non-besoin de l'identité avec soi*, comme personnage ou comme acteur, fait écho à celle du spectateur, qui ne sait pas s'il est spectateur d'acteur, de personnage ou de performeur, et dans la faille ainsi ouverte gît peut-être une dynamique subversive et confortatrice à la fois, réconfortante dans son mode de subversion créatrice telle que la conçoivent Butler (subversion de discours) ou Kristeva («remontée du sémiotique»). Mais cette conscience du *non-besoin de l'identité avec soi*, comme personnage ou comme acteur, fait également écho à celle du désir de découverte du spectateur: désir d'aller au-delà de ses limites, d'être libéré de ses limites dans l'impersonnel, bref, désir d'autres possibles, qui va lui-même au-delà des principes de réalité et de plaisir, qui les fait se rejoindre sans s'opposer.

Bibliographie

- Bernd Stegemann, *Schauspielen. Theorie*, Theater der Zeit, Berlin 2010.
- Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes Sud, Saint-Etienne 1997.
- Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Dumerchez, Paris 2006.
- Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, Fink, München 2008.
- Pauline Bouchet, *La dramaturgie des "fous"*, «L'Annuaire théâtral», Montréal, 47, Printemps 2010.
- Adrienne Goehler, *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Campus Verlag, Frankfurt 2006.
- Matthias Warstat, *Von der Pflicht, Schauspieler zu sein*, in Roselt (dir.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011.
- Hubert Habig, *Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*, Winter, Heidelberg 2010.
- Bernd Stegemann, *Schauspielen als Beruf*, in Roselt (dir.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011.
- Erika Hammer, *Erzähltext als "bleibendes Vergehen" im akustischen Augenschein – performative Ausdrucksmodi par Hermann Burger*, in E. Hammer, E. Sandorfi (dir.), E. Sandorfi (Hg.), *"Der Rest ist – Staunen". Literatur und Performativität*, Praesens Verlag, Wien 2006.
- Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.
- Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre - Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt 2002.
- Philipp Schulte, *Identität als Experiment : Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*, Peter Lang, Frankfurt 2011.
- Hans Gumbrecht, *Lebenswelt als Fiktion*, in Dietrich Henrich, Wolfgang Iser (dir.), *Poetik und Hermeneutik. Funktionen des Fiktiven*, Fink, München 1983.
- Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, PUF, Paris 1973.
- Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964.
- Hajo Kurzenberger, *Vorwort*, in Berger, Jan, Kurzenberger, Hajo (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Universität, Hildesheim 1997

Dal teatro di Jan Fabre

Attitudini performative del corpo sulla scena:
quali forme di presenza, e quali mimesi?

Giuseppe Burighel

1. *La performance e le condizioni di teatralità*

Nozione polisemica, la performance rinvia a un complesso universo semantico in ragione degli usi e dei differenti campi d'applicazione. Il termine *performance* è presente nella vita sociale, come ad esempio nella pratica sportiva per segnalare il livello di una prestazione fisica, o anche in ambito economico secondo un'idea di rendimento, e afferisce certamente anche all'ambito artistico, nel qual caso il suo significato può mutare da cultura a cultura. Sicché, in terra anglosassone, ad esempio, la performance è lo spettacolo, di attori, danzatori o musicisti che si producono sulla scena.

Performance proviene dalla lingua francese, dal verbo *performer* che al XVI secolo significava portare qualcosa a buon fine, in primis un'azione. L'idea del compimento di un atto è ancora oggi a fondamento delle pratiche performative. I *Performances Studies* lo confermano.¹ Gli studi americani sulla performance, pur continuando ad ampliarne lo spettro d'azione, promuovono l'idea dello studioso Richard Schechner per il quale ogni atto performativo si fonda per lo meno su tre operazioni: l'essere (*being*), quindi sullo stato di presenza; il fare (*doing*), ovvero un'azione; e per terzo, ma non meno importante, il mostrare il fare (*showing doing*).² Potremmo dire, allora, che la performance attiene a un processo di attivazione del corpo che si concede alla vista, in un dato spazio.

Se l'emergenza delle Arti Performative come genere artistico è relativamente recente e risale agli anni Venti del secolo scorso, a cominciare cioè dall'attività dei movimenti avanguardisti (surrealismo, futurismo, dadaismo, ecc.), la condizione performativa dell'artista, invece, è sempre esistita, e si deve semplicemente allo stato di presenza del performer nel contesto della sua presentazione. «Che sia

¹ «Performance is an inclusive term. Theatre in only one mode on a continuum that reaches from the ritualization of animals (including humans) through performances in everyday life – greeting, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude». Richard Schechner citato da Fernando de Toro in *Performance et savoirs*, a cura di Helbo André, De Boeck, Bruxelles 2011, p. 73.

² Cfr. Richard Schechner, *Performance studies, an Introduction*, Routledge, London/New York 2002.

consistita in un rituale tribale, un mistero medievale, uno spettacolo del Rinascimento o una serata concepita da un artista nel suo atelier parigino durante gli anni Venti, la performance ha assicurato all'artista una presenza nella società»,³ ci ricorda Roselee Goldberg. Pertanto, la performance si qualifica innanzitutto come il segno della presenza dell'artista, e il mezzo per lui di focalizzarsi sul suo corpo, prima di qualunque processo mimetico o di rappresentazione differita. Attraverso il segno tangibile del corpo, il performer esprime una visione del mondo e interroga lo stato reale delle cose, nell'immediatezza di un'esperienza condivisa con lo spettatore. Céline Roux, nell'ambito degli studi performativi francesi, parla, a questo proposito, dell'*essenza situazionale* che distingue la rappresentazione dalla performance, ovvero il modo in cui la performance (nella sua accezione di atto di presenza) contrariamente alla rappresentazione «prende in considerazione la natura del luogo e del tempo in funzione della realtà vissuta qui e ora».⁴ Perciò, la performance sfuggirebbe a un'organizzazione narrativa, e tendente all'unità, delle coordinate sceniche spazio-temporali; e non vi sarebbe nel corpo che performa alcun rimando ad altro corpo diverso da sé, alcun referente per significarlo sulla scena, né personaggio, ma piuttosto una dimensione autoreferenziale e autosignificante per quel corpo.

Tuttavia, come poter ammettere che, pur nell'autonoma produzione *hic et nunc* di un corpo, quest'ultimo non attiva nessun riferimento nello sguardo di chi vi assiste dall'esterno? Una riflessione sulle condizioni di teatralità potrà aiutarci, allora, a comprendere meglio il fenomeno legato alla presenza performativa. A tale proposito, in *Théorie et pratique du théâtre* la studiosa Josette Féral considera l'esistenza, potremmo dire noi, di un *a priori* scenico, riconducibile tanto alle forme più tradizionali della rappresentazione quanto alla performance. Ella osserva come la condizione della teatralità si determini con la separazione tra la scena e la sala, o più precisamente tra la realtà della condizione dello spettatore e la finzione (al di là, talvolta, degli indiscutibili, ma circoscritti, effetti di realtà) dell'azione che avviene sulla scena. Questo *a priori* scenico costituisce una delle tre fratture⁵ che, secondo la storica teatrale francese, determinano la teatralità. Ed è per questo che la teatralità si presenta come «un *processo*, una produzione che riguarda innanzitutto lo sguardo, sguardo che postula e crea uno *spazio altro* che diventa spazio dell'altro, spazio virtuale, va da sé, e lascia posto all'alterità dei soggetti e all'emergenza della

³ Roselee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris 2001, p. 8 (trad. mia).

⁴ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 80 (trad. mia).

⁵ Josette Féral osserva che la teatralità nasce dalla serie di tre «clivages»: fra reale e finzione degli spazi; fra reale e finzione nell'illusione scenica; fra semiotica e simbologia nella recitazione dell'attore. Cfr. Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, L'Entretemps, Montpellier 2011, pp. 103-105.

finzione».⁶ Nel caso della performance, questo processo può partire dal performer stesso, ma anche dallo spettatore, il cui sguardo crea quella frattura spaziale da cui emerge l'illusione; ovvero, l'illusione di uno spazio che lo spettatore semiotizza trasformandolo in una successione di segni che gli consentono di appropriarsi di ciò che sta accadendo davanti ai suoi occhi. Perché, in ragione del suo ruolo, «nonostante l'autonomia dell'avvenimento programmato, nonostante l'affiorare del reale sulla scena, egli [lo spettatore] non mette in discussione la teatralità [...] Ciò ci consente di dire che a teatro, sulla scena (che sia in un luogo teatrale o che investa un luogo pubblico) ogni azione performativa fa appello alla teatralità».⁷

La teatralità, inoltre, è vista da Josette Féral come un modo della mimesis,⁸ dal momento che «la teatralità, come la mimesis, riguarda fundamentalmente lo sguardo dello spettatore».⁹ Come dire che esiste una mimesis legata al gioco di finzione degli sguardi, e che il fatto di rappresentare, o di vedere rappresentato qualche cosa in qualcosa d'altro, sono fatti legati alla lettura che noi possiamo dare delle immagini. La teatralità, allora, è quella condizione particolare dello sguardo che da sola è in grado di porre in essere una logica dei referenti, di aprire quel processo che ci permette di risalire al referente di ogni discorso artistico. Essa ci consente ugualmente di recepire la performance come un evento d'arte, come l'espressione del pensiero artistico, della riflessione dell'artista sul mondo.

Ciò detto, quali potrebbero essere allora i possibili referenti dell'azione performativa, se è vero che essa tende a negare ogni tentativo d'organizzazione narrativa delle coordinate sceniche, ovvero resta al di qua di ogni storia e di ogni personaggio compiuti? Se facciamo nuovamente riferimento alla definizione che Goldberg attribuisce alle pratiche performative,¹⁰ così come noi abbiamo potuto conoscerle nel corso del XX secolo, capiamo che esse sono la dimostrazione, o l'attualizzazione, delle idee dell'artista. Le idee si presentano pertanto come il referente del discorso performativo, l'oggetto (concettuale) dell'azione mimetica o referenziale portata avanti dall'artista performer. A voler dire, ancora, che attraverso il corpo performante sono le idee di questo stesso corpo e segno che prendono forma. D'altronde, che il pensiero possa essere uno degli elementi dell'agire mimetico è confermato nella *Poetica*, laddove Aristotele annovera fra gli oggetti della tragedia, l'azione (*praxis*), i caratteri (*èthos*) e, per l'appunto, il pensiero (*diànoia*).¹¹ Modo

⁶Ivi, p. 85 (trad. mia).

⁷Ivi, p. 168.

⁸Sempre Féral, considerando il legame tra condizioni di teatralità e mimesis nel contesto più propriamente teatrale, ne propone un avvicinamento metonimico. Cfr. Josette Féral, *Op. cit.*, p. 97.

⁹Ivi, p. 102.

¹⁰Cfr. Roselee Goldberg, *Op. cit.*

¹¹Aristotele, *Poétique*, 50a 11. Cfr. Dupont-Roc et Lallot (Introd.), *Poétique*, Du Seuil, Paris 2011, p. 18.

fondamentale dell'arte, la mimesis diviene con Aristotele l'arte della rappresentazione. Confermata, cioè, l'origine teatrale del termine,¹² e superata l'opposizione platonica fra *mimèsis* e *diègèsis*,¹³ è a partire da Aristotele che la pratica mimetica comincia ad allargare il proprio campo d'applicazione proponendosi secondo diverse modalità rappresentative, nella relazione fra l'oggetto artistico e la realtà in cui quest'ultimo è immerso. Così, il teatro, l'epopea, la danza, le arti figurative, e poi la letteratura romanzesca in epoca moderna, tutte le arti, infine, sono l'espressione d'una maniera di frequentare e di praticare la mimesis.

2. *La mimesis, la danza e la performance*

Qual è la relazione, in particolare, della mimesis con la danza? E come considerare il corpo del danzatore nella pratica performativa? È per mezzo del ritmo che i danzatori rappresentano caratteri, emozioni e azioni, ci dice Aristotele;¹⁴ la danza appare, così, un modo diretto,¹⁵ e specialissimo, di mimesis, in grado di sfruttare le potenzialità figurative e narrative del corpo, attraverso i gesti e il ritmo (*diaskhèmatizomenôn rhuthmôn*). C'è inoltre chi ha sostenuto che la mimesis teatrale provenga direttamente dalla danza, che la danza ne rappresenti la forma d'origine: Koller [1954, cfr. ancora 1958], infatti, afferma che la rappresentazione mimetica avrebbe una natura coreica e troverebbe nel ritmo il suo supporto essenziale, e che le forme teatrali parlate (ritmate anch'esse) si sarebbero sviluppate a partire dalla danza.¹⁶ Tutto ciò, per altro, trova conferma nell'evoluzione stessa della tragedia, la quale, secondo quanto è più comunemente condiviso, nasce nel V secolo a.C. con l'esigenza di strutturare in forma dialogica la performance del coro che danzava, cantava e recitava i ditirambi in onore di Dioniso. Tuttavia, nell'opera a carattere performativo la creazione mimetica del danzatore diventa ancora più interessante nella misura in cui la performance contemporanea (a dispetto del balletto, per esempio) non s'inserisce obbligatoriamente in un'organizzazione narrativa dello spazio e del tempo scenici. Ragione per la quale con essa si tende a non attribuire un carattere (un personaggio) al performer. L'attitudine performativa nella pratica coreica, allora, sarebbe riconducibile a quei passaggi dove la presenza del danzatore è messa in luce da azioni attrattive sul suo corpo, azioni individuabili, per esempio, nella nudità, nelle condizioni estreme di pericolo, nei modi diretti

¹² Mimèsis si ricollega al sostantivo *mimos* con cui Aristotele designa dei testi drammatici, andati perduti, i «mimi di Sofrone e di Senarco». Cfr. ivi, p. 17.

¹³ Cfr. Platone, *Repubblica*, libro III.

¹⁴ Aristotele, *Poétique*, 47a 28.

¹⁵ Modi diretti della mimesis sono, fra gli altri, il discorso diretto nella scrittura teatrale e l'arte pittorica figurativa; i suoi modi indiretti sono, come si è visto, il racconto epico e il romanzo dell'epoca moderna.

¹⁶ Cfr. Dupont-Roc et Lallot (Introd.), *Op. cit.*, p. 18.

di interazione con lo spettatore, ecc., forme dell'*obscenus*, che invadono la scena come effetti del reale. Ed è in questi termini che il teatro di Jan Fabre, in tutta la sua complessità estetica, finanche barocca, presenta un forte carattere performativo.

Il poliedrico artista belga è senza dubbio l'esempio di un performer che, avendo fatto uso del proprio corpo, si è potuto assicurare una presenza nella società, che è poi diventata la scena per le sue esibizioni. Guardando alla stretta attualità, nella presentazione della retrospettiva dedicata all'artista, ora in corso al museo MAXXI di Roma, leggiamo: «durante la sua ricerca, ha disegnato con il suo sangue, ha percorso da Nord a Sud la linea tranviaria di Anversa con il naso sulle rotaie, ha bruciato i soldi degli spettatori, ha invitato critici d'arte a sparargli, ha preso in ostaggio il filosofo Lars Aagaard-Mogensen ed è stato arrestato, si è messo alla gogna nel Museo di Arte Contemporanea di Tokyo, esponendosi al lancio di centinaia di pomodori».¹⁷ Nell'ambito delle prove estreme a cui si è sottoposto, di fatto, Jan Fabre ha saputo attivare verso di sé una dinamica attrattiva degli sguardi, sguardi che a loro volta possono ricondurre l'atto di presenza a una dimensione di finzione narrativa, una volta che si è accettato il fondo di provocazione di quell'atto e si sono superati gli innegabili effetti di realtà; quella dimensione della finzione, per sua natura in grado di creare ponti e di riferirsi alle cose, che sola consente di riferirci all'universo creativo e ideologico dell'artista.

Memore delle sue esperienze performative, Fabre consegna ai suoi attori e ai suoi danzatori una scena che vorrebbe vissuta da quei corpi secondo un dato spazio-temporale reale. Così, negli spettacoli in particolare di più lunga durata,¹⁸ il regista belga sottopone all'azione logorante del tempo corpi che performano azioni al limite dell'autolesionismo e finanche dello sfinimento. Ma al contempo egli ne sfrutta tutto il potenziale espressivo, plastico e dinamico. Ciò avviene in particolare con il corpo del danzatore, che, normalmente allenato allo sforzo fisico e alla ricerca di forme plastiche, per Fabre costituisce evidentemente un interessante oggetto di creazione, in grado di oscillare dagli effetti di realtà, ovvero da prestazioni meramente fisiche (performative), alle plastiche metamorfosi proprie di un universo scenico metafisico.

Prima di addentrarsi nell'analisi del corpo performativo nel teatro di Fabre mi soffermo ancora un istante sulla nozione di mimesis e sull'idea del referente che sarebbe propria a ogni discorso artistico, anche performativo. Per convergere su un'accezione che, discostandosi dalla tradizione, vuole esserne piuttosto il prolungamento o anche l'apertura verso le condizioni d'interdisciplinarietà della scena

¹⁷ Dal comunicato stampa della mostra *Jan Fabre. Stigmata. Actions & Performance 1976-2013*, a cura di Germano Celant, museo MAXXI, 16 ottobre 2013-16 febbraio 2014, Roma.

¹⁸ In collaborazione con il museo MAXXI la fondazione RomaEuropa ha programmato (Roma, ottobre 2013) due suoi spettacoli storici: *This Is Theatre Like It Was To Be Expected And Foreseen* (1982) della durata di otto ore e *The Power Of Theatrical Madness* (1984) della durata di oltre quattro ore.

contemporanea. Se il senso dell'imitazione diretta risiede nell'idea platonica di una somiglianza fra la copia e il suo modello, al contrario le mimesis dalle modalità indirette, quelle di tipo rappresentativo o simbolico, prefigurano uno stato speciale della relazione fra l'arte e il reale. Mi voglio riferire, in questo, al pensiero del filosofo Hans-Georg Gadamer: «in ogni opera d'arte c'è qualcosa come una mimesis, qualche cosa come una *imitatio*. Non si tratta ben inteso in questa mimesis di imitare qualche cosa di predefinito e già conosciuto, ma di portare alla rappresentazione (*Darstellung*) qualche cosa in modo che quel qualcosa sia presente in tutta la sua pienezza sensibile».¹⁹ La riflessione sul tema della rappresentazione e del mimetico proposta da Gadamer nei testi della raccolta *L'attualità del bello* (1977) chiarisce ciò che è avvenuto e ciò che continua a prodursi nell'arte attraverso l'attività mimetica. Il filosofo osserva: «nell'opera d'arte, non ci si limita a rinviare a qualcosa ma la cosa alla quale si rinvia è là, presente nell'opera stessa in modo ancor più veritiero. Per dirlo in altri termini: l'opera d'arte significa un sovrappiù d'essere».²⁰ Il senso dell'opera d'arte risiede nella sua funzione di simbolo della realtà, che essa imita, quindi, non tanto come un suo sostituto, secondo un principio di somiglianza, quanto piuttosto come un richiamo intensivo di qualche cosa che nel simbolo trova il suo complemento di senso. Non si tratta di distinguere la copia dal suo modello, ma al contrario, stabilire – dice Gadamer – una *indifferenziazione estetica* fra la rappresentazione e la cosa rappresentata che ci permetterà di riconoscere la piena autonomia all'opera d'arte. Il filosofo lo spiega anche in termini di metamorfosi.

La mimesis antica e la mimetica moderna si differenziano da ciò a cui di solito facciamo riferimento con il termine imitazione. Ogni imitazione vera è una metamorfosi. Essa non intende fare esistere nuovamente, tale e quale, ciò che è già esistito. Essa è una metamorfosi dell'esistenza che rinvia sempre l'essere metamorfosizzato a ciò da cui egli è stato metamorfosizzato. La sua metamorfosi fa vedere possibilità di intensificazione della vita che noi non abbiamo mai visto. Ogni imitazione è intensificazione, è sperimentazione degli estremi.²¹

Gadamer ci parla di un processo intensivo del reale (corpi, cose, pensieri) che conduce questi stessi elementi di realtà verso una dimensione simbolica. Questo processo imitativo o rappresentativo – della metamorfosi intensiva – lo ritroviamo all'opera nel danzatore-performer prestatato al genio creativo di Jan Fabre.

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *L'actualité du beau*, Alinea, Aix-en-Provence 1992, p. 61 (trad. mia).

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, pp. 145-146.

3. *Quando l'uomo principale è una donna*

Creato nel 2004 da Fabre per la danzatrice belga Lisbeth Gruwez, e ripreso nel 2006 dalla coreana Sung-Im-Her, l'assolo di danza *Quando l'uomo principale è una donna* si connota come performance almeno su quattro livelli d'analisi.

a) In quanto *azione estrema*. Poiché il corpo della danzatrice è sottoposto in particolare a due sforzi fisici che presentano alcuni elementi di rischio nell'azione coreografica: la presenza nei pantaloni di tre biglie di ferro in movimento verso l'inguine; il fatto di dover danzare nuda, su un palcoscenico vischioso, totalmente ricoperto d'olio d'oliva.

b) In quanto *processo inclusivo della sala*, nel momento in cui la danzatrice si rivolge direttamente agli spettatori con il linguaggio gestuale del clown, e attraverso la caricatura del maschio, provocando verbalmente lo spettatore a reagire.

c) In quanto *evento*. L'aspetto evenemenziale dello spettacolo emerge da alcuni elementi non riproducibili della performance: sebbene tutti i movimenti della danzatrice siano fissati in un'azione coreografica, le condizioni della danza dovute al pavimento vischioso non garantiscono, di fatto, una riproduzione esatta dei movimenti e non possono escludere un potenziale fattore di rischio per il corpo della performer. Inoltre, il tempo presente dell'azione, caratteristico dell'evento performativo in generale, in questo caso viene scandito dai momenti di preparazione e di finalizzazione di alcune azioni sceniche: l'assolo, infatti, comincia con l'apertura di una serie di bottiglie che, appese, lentamente versano dell'olio sul palcoscenico; vi è inoltre il tentativo di preparazione di un drink. Lo spettacolo terminerà, allora, con lo svuotamento delle bottiglie d'olio e con la regolazione del drink.

d) In ragione della *reciprocità tra il corpo dell'artista e l'azione sulla scena*. Il corpo dell'artista produce la performance, ma allo stesso tempo la performance riproduce quel corpo come opera d'arte. In virtù di questa reciprocità, il corpo non è mai identico, muta costantemente, e si riproduce in uno stato di metamorfosi permanente, rivelando fino in fondo il suo potere mimetico e simbolico. Cercherò di studiarlo da vicino, considerando la progressione mimetica della danzatrice²² nel racconto delle sue metamorfosi corporee.

Momento 1. *In abito da uomo*

La danzatrice si presenta sulla scena appendendo una lunga serie di bottiglie a dei cavi che scendono dall'alto. Nel frattempo, gira le spalle al pubblico e canta il ritornello della canzone *Nel blu dipinto di blu*. Porta un abito scuro da uomo, giacca e pantaloni. Una volta terminata la disposizione delle bottiglie, in un angolo, si accende una sigaretta e poi decide di attraversare il palcoscenico. Successivamente, al centro della scena, sempre di spalle al pubblico, figura un uccello

²²La mia analisi si è concentrata sulla performance della danzatrice Lisbeth Gruwez.

che prende il volo; poi mette le mani sul pube come potrebbe fare un uomo (con questo movimento si ode un rumore metallico, all'inizio non identificabile, causato da alcune biglie di ferro nascoste nei pantaloni). Quindi mima il gesto sessuale della penetrazione. La danzatrice propone l'immagine della mascolinità: i suoi gesti sono caricaturali.

Momento 2. *Il barman*

In attesa che le bottiglie versino il loro contenuto sul palcoscenico (l'olio continua a scendere un po' per volta), sul proscenio, davanti al pubblico presente in sala, la performer si prepara un drink alla maniera di un barman, di cui riprende la mascolinità, il modo di guardare e di fare lo sbruffone. Poco soddisfatta del risultato, dirà che il drink «non è ancora a puntino».

Momento 3. *La preparazione del guerriero*

La danzatrice si toglie la giacca e resta in pantaloni, con solo una striscia di scotch nero a coprirle il seno. Si precipita sulla scena con dei rotolamenti rapidi al suolo: il suo movimento diventa meno riconoscibile, meno descrittivo. Danza su una base musicale composta da suoni concreti (automobili in corsa o correnti d'aria) che si mescolano a sonorità rock intermittenti. Fa uscire dall'interno dei pantaloni una biglia di ferro, finge di inghiottirla, quindi modifica il proprio corpo riprendendo alcune posture di esibizione maschile della forza. Riproduce nuovamente l'apertura alare di un uccello. Nel frattempo l'olio continua a scendere sul pavimento; la danzatrice trova le tracce del liquido sul suolo e ne indica la provenienza. Si lascia affascinare da questa materia che cola. Ed è attraverso questo elemento, di fatto l'elemento motore della performance, che la sua presenza continua a modificarsi: carica di una tensione nuova, la danzatrice sembra prepararsi a un combattimento. A volte torna a toccarsi dentro ai pantaloni, perché le biglie le risultano un oggetto estraneo al proprio corpo, un corpo oramai in piena trasformazione.

Momento 4. *Il clown*

In proscenio la performer gioca con due delle biglie di ferro. Facendo l'occholino al pubblico pone le biglie davanti al pube – l'immagine dei testicoli, oppure quella delle ovaie – e si rivolge agli spettatori: «Sono vostre? O sono mie?» Così facendo, con le due biglie performa un numero maldestro di giocoleria, così come potrebbe fare un clown.

Momento 5. *Il mago*

La danzatrice mima un numero d'illusionismo con cui cerca di far scomparire le biglie, le quali finiscono ancora nei suoi pantaloni. Un suono acuto attira nuovamente la performer al centro del palcoscenico. Qui, ella ritrova le tracce d'olio discese dall'alto e, conseguentemente, la forza che continua a pervaderla. In questo istante la danzatrice avvia un combattimento contro forze misteriose che sembrano manifestarsi al passaggio di alcuni suoni acuti. Avendo esibito doti da maga, reagisce a quei suoni gettandosi in diverse direzioni del palcoscenico. Lancia un grido, come se non si riconoscesse più nel proprio corpo; la sua danza prosegue attraverso

gesti caricaturali che vogliono essere espressione della forza, e attraverso rotolamenti selvaggi al suolo.

Momento 6. *Il barman II*

La performer torna verso il proscenio. Cerca di migliorare il suo drink aggiungendovi un cubetto di ghiaccio, ma nulla cambia: il drink «non è ancora a puntino». La danzatrice è ora pronta ad avviare il combattimento finale: si libera dei pantaloni, si dirige verso il fondo della scena e qui scopre il seno, strappando via la striscia di scotch che lo dissimulava; inoltre, gettando lontano le biglie di ferro, si toglie anche lo slip. È definitivamente nuda e il palcoscenico è totalmente ricoperto d'olio.

Momento 7. *Il guerriero*

La performer danza su una base ritmica vorticosa. La coreografia si compone quasi unicamente di rotolamenti al suolo, presentandosi come una scivolata senza fine nella materia vischiosa dell'olio. La danzatrice cerca di controllare il suo movimento, anche se oramai il combattimento del guerriero è avviato. Possiamo riconoscere nel suo corpo le forme di un insetto e di un uccello. Verso il finale la danzatrice cosparge il palcoscenico di olive che fino ad allora erano custodite in uno dei vasi appesi. E canta il ritornello della canzone di Modugno: «penso che un sogno così non ritorni mai più, mi dipingevo le mani e la faccia di blu. Poi all'improvviso venivo dal vento rapito e cominciavo a volare nel cielo infinito». La performer ci comunica il senso dell'esperienza vissuta: fra sogno e realtà, tra la dimensione reale del corpo performante e la dimensione metafisica della scena, ella ha potuto lanciarsi in un volo al di fuori del proprio corpo. Ed è così che al tavolo del barman, dopo avere depresso un'oliva nel drink, potrà dire finalmente che la sua preparazione è perfetta.

Nello spettacolo *Quando l'uomo principale è una donna* i diversi elementi che fanno riferimento alla materia giocano un ruolo importante: l'olio, il ferro delle biglie, il corpo dell'artista. Nell'opera di Fabre, «il trattamento della materia grezza, il modo in cui questa si scioglie in una forma poetica, la trasformazione della materia in un'espressione artistica»²³ sono un a priori scenico, un dato che condiziona anche la relazione del regista con i suoi attori e i suoi danzatori.

«Nel caso di J. Fabre, questa *prima materia*²⁴ è il corpo [...] Il corpo non ha per lui una forma definita, è il materiale per eccellenza che può senza sosta metamorfosizzarsi, reincarnarsi [...] Fabre scolpisce dei mostri, degli esseri intermedi, degli uomini-insetto striscianti e dei fieri animali-guerrieri».²⁵ Il corpo della danzatrice-performer passa costantemente da uno stato reale, riconoscibile per essere il corpo dell'artista, a uno stato di finzione, nei burlesques della figura

²³ Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, L'Arche, Paris 2005, p. 11 (trad. mia).

²⁴ In corsivo nel testo.

²⁵ *Ibid.*

del barman, del clown e dell'illusionista, fino a raggiungere uno stato metafisico nel quale, a contatto con la materia liquida dell'olio, ella regredisce all'immagine primordiale dell'umano, simile all'animale. Ciò determina anche *il gioco* della performance, ovvero il processo intrapreso dall'artista nel *continuous present* dell'azione tendente a modificarne lo stato di presenza e la percezione. Diversamente, la danza si rivela, ancora una volta, il linguaggio delle metamorfosi corporee. Si tratta di ciò che ha teorizzato il filosofo francese Michel Bernard, riprendendo a sua volta il pensiero del poeta Paul Valéry,²⁶ nella definizione dell'arte della danza, quando Bernard parla di una «dinamica di metamorfosi indefinita o ebbrezza del movimento per il suo stesso cambiamento»,²⁷ con cui si mette in evidenza l'idea di un corpo che «tenta di negare la sua apparente unità nella molteplicità, nella diversità e disparità dei suoi atti».²⁸ In ragione della modalità performativa, la danzatrice è un uomo, un uomo-barman, un clown, un mago, un uccello, un insetto, una donna, una donna-guerriero: ella passa attraverso diversi stati del corpo, i quali determinano i suoi stessi atti mimetici. Paradossalmente, il contesto performativo sembra ampliare il potere mimetico dell'artista, ovvero la sua possibilità di trasformazione. Come dire che, grazie alla performance, l'artista è libero di sperimentare il proprio corpo senza conoscere anticipatamente ciò che diverrà – nell'idea quindi di un processo di divenire – e tutto questo evidentemente diversifica le possibilità di presentazione, o anche di rappresentazione del corpo (come si è voluto dimostrare attraverso il racconto dello spettacolo). Ciò detto, se la danza si presenta come il linguaggio delle metamorfosi del corpo, e se le *Performance Arts* si qualificano come azioni di metamorfosi, comprendiamo l'affinità dei due linguaggi artistici e, allo stesso modo, il fatto che la danza spesso possa esprimersi in termini performativi.

Circa gli artisti che seleziona, Jan Fabre ha dichiarato: «i miei attori e i miei danzatori sono dei guerrieri della bellezza che, nell'universo dei miei spettacoli, hanno il coraggio di vivere pericolosamente e di prendere il rischio di fallire o trionfare. Essi sondano i limiti della loro natura, li superano e accedono a un altro stato della coscienza [...] Capita loro di vincere come capita loro di perdere. Ma essi dimostrano sempre la potenza dell'individuo, e diventano per questo dei simboli della ricerca del potenziale di libertà».²⁹ Nell'assolo *Quando l'uomo principale è una donna* già dall'inizio la danzatrice prepara il terreno su cui vorrà mettersi alla prova. Ed è per questo che accetta anche le costrizioni fisiche dovute alle biglie di ferro nei pantaloni e all'olio presente sul pavimento e sul suo corpo: ci gioca, potremmo dire che performa le sue costrizioni, e lotta, come una guerriera che offre la sua nudità per la conquista di uno spazio di ricreazione del corpo e dell'anima.

²⁶ Cfr. Paul Valéry, *L'Âme de la danse et La philosophie de la danse*.

²⁷ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Paris 2001, p. 82 (trad. mia).

²⁸ Ivi, p. 173.

²⁹ Luk Van Den Dries, *Op. cit.*, p. 343.

Dwelling in performing as thinking

Giulia Vittori

Poetry does not fly above and surmount the earth
in order to escape it and hover over it.
Poetry is what first brings man onto the earth,
making him belong to it, and thus brings him into dwelling.
Martin Heidegger, *Poetically Man Dwells*

1. Preface

Heidegger doesn't include theatre in his *weltanschauung*, at least with respect to the body of writings thus far studied. Yet, I argue that several points in his philosophy touch upon concepts that are particularly helpful in meditating on the act of performing in our contemporary time. This is not the first time that Heidegger's thought has been connected to theatre by artists and scholars. In the theatre and dance history disciplines, for example, in the early seventies Richard Foreman mentions Heidegger to interpret Robert Wilson's "non-manipulative aesthetics"; in the late seventies Sally Banes reads Yvonne Rainer's "aesthetics of denial" through the world-earth dynamic of unconcealment that Heidegger describes as characteristic of the work of art. In 2009 Alice Rayner proposes a reading of Kantor's use of stage objects as Heideggerian "things" and "acts" that allow to "dwell". In the performance studies field, Heidegger provokes interest with regard to concepts such as space, technique, and phenomenology. With regard to phenomenology, for example, Daniel Johnston talks of a "phenomenology of consciousness" with regard to Stanislavski's work, reading it through Heidegger's *Being and Time*.¹ My contribution departs from these critical landscapes and offers an alternative way to interrogate the actor's experience. Merging Heidegger's thought with my analysis of the work of Théâtre du Radeau, a French company at the cutting edge of contemporary European experimental theatre, I envision this paper as a philosophical exercise. In describing my process of thinking about Radeau's work, I address the act of performing and the spectator's gaze on it. With this article I do

¹ See Richard Foreman, *L'impenetrabilità dell'oggetto scenico*, in *Il teatro di Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976; Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1987; Alice Rayner, *Presenting Objects, Presenting Things*, in *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, David Krasner, David Z. Saltz (eds.), University of Michigan Press, Ann Arbor 2006; Daniel Johnston, *Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», 26, 1, 2011, pp. 65-84.

not pursue a philological reading of the philosopher, but aim to illuminate some of the ontological and ethical implications raised in the work of Radeau that constitute essential sides of the poetics of the theatre group. I believe that a profound sense of the actor's practice can be discovered by synthesizing Heidegger with the poetics of Radeau. I look at the actor as the thinker of a scene in a *po(i)etic* process. My contribution emphasizes the actor's experience in that process and the lexicon she uses to define that experience. I account for it from a perspective that is impacted by my double activity as a performer and a scholar who reciprocally engages theory and enactment in her research. If I may, I would like to set aside in this venue the scholarly debate around Heidegger and performance. My intention is to directly engage Heidegger's writings to find an open space for the actor's voice. Working closely in a triangle with myself, Radeau, and Heidegger, I propose with this piece a meditation on the work of the performer and the function of theatre in our contemporary time.

While reflecting on the practice of Radeau's actors, my study unfolds Radeau's work as a model of enacted *weltanschauung*. In this work, I take inspiration from Carlo Sini's invitation to exercise theory through seeking its genealogy as a way to prove the ethics of that theory.² My meditation in writing becomes an exercise that questions and expands my understanding of the theatrical event and the performer's experience; it is built out of a genealogy of my ten-year-long experience as a spectator of Radeau.³ This reflection is dedicated to the work of that company. Yet, it also becomes a paradigm of thinking and analyzing theatre beyond the work of Radeau. I don't mean by that that the Radeau model should be applied to other artists' poetics. Rather, by choosing Radeau, I set this group at the cutting

² Carlo Sini, *Le arti dinamiche: filosofia e pedagogia*, Jaca Book, Milano 2004, p. 212. I draw on Sini's reflection on genealogy as providing a *forma mentis* for my written exercise on thinking and performing. In *Dynamic Arts*, he proposes to think of philosophy in terms of a «genealogical writing as the ethics of theory in exercise» (p. 213, my translation). In that book, Sini looks at the genealogy of Western philosophy to bring together philosophy and pedagogy. He understands the process of becoming human as a fundamental component of philosophy and education and, with respect to this aspiration, he emphasizes the importance of putting in conversation tropes among educational disciplines, such as philosophy, science, and performing arts. Sini offers a critique of encyclopedia as a model of representation of truth. He insists on the conception of the impermanence of truth and on the idea of truth as an individual embodied process.

³ The concept of meditation informs my article. The meditative aspect characterizing both the type of thought that Heidegger develops and the meditative fruition of Théâtre du Radeau's works influence this work. Antonio Attisani proposes to look at Radeau's performances as a mandala on which exercising a meditative thought: «The scenic composition creates a unity out of a firmament of fragments. It configures a psychocosmosdrama to which the spectator responds with the attitude of the person who meditates: one meditates on a meditation per forms, as if in a sort of mandala». Antonio Attisani, *Trasumanar. La composizione scenica secondo il Théâtre du Radeau e François Tanguy*, EIP (edizioni in proprio), Torino 2008, p. 47.

edge of contemporary practice. I identify in their work a borderline indicating a position that contemporary theatre has reached. Such a position is not dead-ended, but suggests a direction from where the practice and thought on theatre could further proceed. Radeau centers a genealogy of theatre history, ethics, and aesthetics.

2. Heidegger's Lens

Heidegger's concepts such as, *artwork, unconcealment, earth versus world, thing, fourfold, poet, thinking, the most thought-provoking, moving into nearness, and dwelling* present fruitful connections when applied to the practice of performing, and I will use them in the paper. Yet, even more interestingly, Heidegger's philosophy sets up a way of thinking as process rather than as argumentation, and this constitutes my foundational point for enterprising what I like to call a meditation on the actor's work. When reading Heidegger I have the sensation of a very lively and direct phrasing. Heidegger seems to talk aloud and to write as if in his process of thinking, a performative approach that becomes more and more meditative in his late work. The spiral type of structure holding the main topic substitutes a linear argumentation of a thesis. Rather than exhausting his argument point after point, he progressively unfolds a theme by continuously going back to it, adding samples, perspectives, counterpoises, which each time make his concepts clearer as matters of reflection rather than argumentation. Thus, Heidegger's topics open terrains of discussion. I observe that this way of proceeding is different from the consequential and demonstrative logic of much of Western philosophy; it is closer to poetic, meditative, and mystical experiences of knowledge. His writing is a solid and structured thinking *in process*, unafraid of unsolved points or of contradictions, when those serve a later clarification. Keeping as a stable horizon the vast idea of Being, he reaches to it from different domains, by stretching, enriching, and more and more deepening repetitious basic concepts. He starts from there, and seems not to know where they will carry him. Heidegger's philosophy builds a wide-reaching reflection on the concept of Being, from different perspectives and in different fields. His concept of Being is indeed elusive on purpose: such quality allows him to attempt to define it without ever declaring the final word. To me, reading Heidegger is not a demonstrative system but an ongoing process of thinking. His thought is po(i)etic, concrete, created in the moment.

The processual nature of my object of study influences my writing style in this work, which proposes materials and concepts without consuming and exhausting them in a Deleuzian *clinique*;⁴ I rather let them lie down and resonate in the reader's mind, only to come back to them at a later time, and then at multiple times, hoping to unfold the sense of their use in my process of thinking while writing. Here,

⁴ See Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Editions de Minuit, Paris 1993.

I aim to show a gradual development of thought rather than a demonstration of ideas. I hope that this exercise can be productive for further expansions on the ways to look at the act of performing as a process of thinking that reflects and enacts a *weltanschauung*. This exercise of writing that I pursue as a process of thinking engages another process of thinking (the actor's act of performing) and its encounter with Heidegger's thinking and writing.

Because of this processual nature of Heidegger's philosophy on the phenomenon of *being*, I find his thought particularly rich and close to the type of knowledge coming from the model of experience on which actors rely – doing as thinking, and vice versa. Heidegger's thinking as a process presents similarities with the *practice-based research* approach that much of experimental theatre in Southern Europe deploys.⁵ The artists of Théâtre du Radeau rely on a creative practice in which thinking is produced while doing and doing is sustained with highly intellectual reflections. In their works, they enact their *weltanschauung* with a practice-based research perspective: it is the work done in the theatre space that strengthens and verifies the Radeau's vision of reality, along with its programmatic practice of discussing it in symposia that they organize. Not only does Radeau enact the idea of theatre as practical research in its theatre creation, but also, I find, Radeau's poetics and artistic language demonstrate several points of convergence specifically with Heidegger's process of thinking. Borrowing the terms of “dwelling” and “thinking” from Heidegger's *Dwelling, Building, Thinking* and from *What is Called Thinking*, I argue that in their performances, theatre becomes a place for dwelling, and performing a way to (poetic) thinking. What I aim to explore by reading Radeau's work through Heidegger is an idea of theatre as a location that makes the event of dwelling possible, bringing both spectator and actor in such a dwelling. Dwelling implies a process of time and a process of thinking. In these terms, the reality of theatre becomes the place where actors and directors enact a *weltanschauung*, to which spectators respond complexifying it. In establishing this connection, I hope to establish bridges across the two disciplines that can help to bring their reflections forward, toward interdisciplinary directions.

⁵ The Italian and French words *teatro di ricerca* and théâtre du recherche (“research theatre”) are definitions that might be more appropriate to the work of Théâtre du Radeau, as they include various aesthetics, techniques, and approaches inclusive of but not limited to experimental theatre, performance-as-research, or devised theatre. The two definitions (*teatro di ricerca* and théâtre du recherché) serve to distinguish a certain type of practice from canonical dramatic productions. They designate a reality similar to that of devised theatre, in that the groups that call their work as théâtre du recherche usually deconstruct or modify the dramaturgical text, and lead a collective and interdisciplinary approach to creation. Groups that practice théâtre du recherche share the intention of realizing a performance usually within a long process of studying and re-thinking the sources and over a long rehearsal period; they also share an interest in deep reflection about the function of theatre and finding ways to constantly renew it to make it relevant to the contemporary moment.

3. *Towards a Theatre of Dwelling against Representation*

I believe that both Théâtre du Radeau and Heidegger provide a horizon of thought that overcomes the concept of representation and what it implies as a system of knowledge. They offer a *forma mentis* that carries theatre and Western thought forward, beyond representation, toward the act of doing and the idea of process. When it is the act of doing that processes the act of thinking, it disrupts a representational system that values the separation between mind and body and privileges a logical approach based on linguistics. I think that Radeau's theatre practice provides pragmatic thought with phenomenological and ontological outlooks. In performing, thinking is produced while doing; furthermore, performing gives the opportunity to enact the very ontology of the actor, and her identity, as performing explores human agency. I propose to think of the work of Radeau as a *weltanschauung* that enacts what Heidegger calls "unconcealment" (of truth, for example) and that Hans Ulrich Gumbrecht expands to the notion of "unconcealment of Being", focusing on the ability to produce presence as an epiphany event.⁶ Heidegger himself does not provide a straightforward definition of the concept of unconcealment, which recurs throughout his work with respect to the idea of truth (*aletheia*). On my side, I use this concept of the event of unconcealment to illuminate the somatic experience during the performance event, primarily for the actor. Theatre and our reality are, yes, two worlds that connect. Yet, I say, not exclusively in a realistic and narrative way, horizontally, but especially in an *ontic* way, vertically. Thinking of my experience as both a performer and a spectator, I describe the unconcealment as a surge, that is, an *expansion of time and space* beyond our metrological and chronological perception all around the event. In the type of theatre event that I am delineating, here represented by Radeau, the micro-cosmos of theatre that the actors compose makes present what I would call a *surplus of being*, that is, an *expansion of (our ability to) being*. Such experience of an ontological surplus makes us get away from our daily utilitarian understanding of reality. It gives rise to a surge in perception that opens up senses and mind to a different listening to what occurs on the stage, and from there within and between the gathered community of actors and spectators. Thus, this *ontic* surplus is an event of communal dwelling: an ethical occasion to *inter esse* and know, instead of an occasion to detect what is "interesting" in the plot.⁷ Such *ontic* unconcealment occurs in Radeau's performances, when, I suggest, the event that they create is able to "gather" in its happening the right "things" and when its actors "indicate" toward "the most thought-provoking," to use Heidegger's terminology.

⁶ See Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

⁷ I draw the distinction between «interesting» and «inter esse» from Heidegger's *What is Called Thinking*, Harper Perennial, New York 1976, pp. 86-87.

Heidegger writes in *The Origin of the Work of Art*: «And the artwork is at work in its *setting-up*».⁸ These words talk about process: setting up implies time and space, engaged in the becoming of the artwork. Theatre is the artwork in process *par excellence*, because of the temporality that characterizes its very happening in front of the spectators. Temporality is at the foundation of what Erika Fischer Lichte calls the *transformative* power of performance, and of its conception as *event* of transformation.⁹ In this sense, theatre is an event where the state of being able to dwell in the transformation occurs during the performance time. However, whereas Fischer Lichte concentrates on the spectator's agency, I focus on the actor, who is the subject enacting the transformative process. I study the ways in which the performer's high artisanal competence in acting allows both the spectator and herself to dwell in the transformative event. My research directs the attention to how the performer's work is directed not exclusively to the spectator but also and equally to herself, that is, to the ontological and phenomenological experience that she gains in performing.

When I started my reasoning, I mentioned time and space. Theatre is an art of process, through which time builds an event in the shared space, a space for dwelling. At the base of my comparison between Heidegger and Radeau there is a common will to bypass representation as a *forma mentis* and strategy, in philosophy and theatre. Temporality is a crucial dimension that both Heidegger and Radeau use to intervene against representation. Although building time in the process of the event is constitutional of performance, Western modern theatre (at its apex with bourgeois theatre) traditionally established a very specific type of temporality, one that depends on plots. Such temporality limits the somatic experience of the *timespace* process under specific types of time and space, the symbolic, abstract, narrative ones, based on the suspension of disbelief, and conventionally planned; it is an experience of the timespace that limits its somatic side.¹⁰ This is because one adapts her imagination to the story that is being told. Via symbolization, the temporality that is experienced during the performance is abstracted from her somatic sense of the timespace and relies primarily on her imagination and concentration. Imagination and concentration are helped to do that by the imitation of reality that narration requires. Through this reduction of the spatial and temporal process to its symbolization, the potential somatic experience that belongs to the

⁸ M. Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, in *Poetry, Language, Thought*, Harper Perennial, New York 2001, p. 134.

⁹ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*, trans. by Saskya Iris Jain, Routledge, London 2008.

¹⁰ By somatic I mean a holistic experience of time dimension affecting the bodymind and not exclusively relying on the conceptual and emotional logic of narrations and self-identification.

theatrical event – of witnessing a temporal process of construction in space and time that exceeds narrative structure – gets reduced, if not eliminated.

It is at this point that Heidegger's reflections on the work of art as ontology rather than temporal narrations come back, nurturing my desire of re-thinking (Western) theatre out of the narrative conventions of modern theatre. Following the impulse to a re-foundation of the origins of theatre proposed by the avant-garde, Radeau's practice intervenes in transforming theatre temporality from a narrative tool into somatic enactment. I have started this conversation with Heidegger by noticing that the philosopher thinks of art as process and event. I propose to include theatre as part of his idea of art, in spite of Heidegger's disregard towards it. What type of art is, indeed, an event more than a theatre performance? Particularly, I argue, theatre performances that, getting rid of realistic representation and imitation dwell in temporality and open up a timespace for the event. I continue by following his ideas of art as one of the ways to the "unconcealment" of truth and Radeau's work as an epistemology to better understand the quality of human agency in the existence. But *what* event? I propose to identify the event with what Heidegger calls "the unconcealment" and which Gumbrecht re-proposes as "unconcealment of Being".

In order to illustrate this set of thoughts – that in the works by Radeau, theatre becomes a place for dwelling and performing a way to thinking and that these two actions constitute an event of unconcealment – I will intertwine Heidegger's terminology with the description of the Radeau's work, placing his lexicon within a theatrical context. Toward the second half of the article, I will look at Laurence Chable, actress and co-founder of Théâtre du Radeau. By analyzing Chable's description of her work as a performer with the director Francois Tanguy, I define what are a theatre event and an actor to this company, showing how they can be put into conversation with Heidegger's philosophy. However, before that, in order to introduce my reader to the Radeau's landscape, I will share some of my experience as a spectator to their performances.

4. *The Tent*

When I enter the space where the Théâtre du Radeau performs its creation, I enter a big white tent. It is not round, but rectangular, and it hosts up to two hundred and fifty spectators. The material the tent is made of was carefully chosen to emphasize sound and light. I sit in wooden benches that look at the stage, a big profound room, longer than wider, at the same level as the floor (stage dimensions are about twenty-five by fifteen meters). Thanks to the material, color, and design, which are continuous in the whole space, the tent connects spectators and scene in one whole gathering place. This is a very important physical aspect to enable the spectator to feel part of the event and to experience it as a somatic time and space process. The company uses and reuses from one show to the next a personal aesthetic, easily identifiable in the materials and type of set design chosen, and in the objects

and costumes employed. Main samples of objects are: simply designed post-war industrial chairs and tables; movable screens of different sizes built in plastic, cloth, or canvas materials; lamps. Costumes generally range from old Western theatrical dresses of late nineteenth/early twentieth century to clerk suits and man hats, to a few examples of linear modern style *prêt-à-porter* dresses. Sometimes men wear long dresses over their suits along with triangular paper hats, playing with androgyny. The actors move the screens throughout the performance, thus keeping the scene's layout and perspective in constant modification and generating a specific rhythm that alternates slow to fast tempos. Classical music, ranging from canonical repertoire to contemporary experimentation, directs or emphasizes the whole movement of the performance. The compositions of different layers and plans that derive from such global movement in turn affect the actors' actions and speeches. Actors often perform fragments of pre-existing texts. Uttered with a particular attention to the quality and rhythm of the voice, these texts are excerpts from literary, poetic and philosophical Western works that attach to each other around a main theme that every single show proposes.¹¹

These lights, music, fragments of texts, groups of actions, and space metamorphosis create an event with varying rhythms, contributing to the effect of a whole dynamic that is musical, and of a quality of image that is pictorial and cinematographic (even though videos are usually not employed). The general idea I always end up facing when I witness a show by Radeau is that of an enchanted shop, from which actors come out to leave an urgent trace of their presence and then disappear. These figures act as *objets trouvés*, for no narrative line supports their presence on the stage. Their "out of place" location makes them archetypes populating an oneiric zone of my perception. They aren't characters. They are archetypal figures; they have no name. They are provided with the ability of speaking, of interconnecting, of moving. They come and go, don't stay long, don't argue. They dwell in the space as they build that same space up, as they explore it, as they let it be – through words, voice, gaze, gesture, stillness. They come and leave, dwelling exclusively for the time conceded, that is, the time necessary to start indicating – an issue, a direc-

¹¹ For examples, these are the authors of the texts and music fragments in the order in which they are presented in *Ricerca* (2008). Writers: Carlo Emilio Gadda, François Villon, Dante Alighieri, Carlo Michelstaedter, Ezra Pound, Dino Campana, Lucretius, Robert Walser, Luigi Pirandello, Federico Fellini, Danielle Collobert, Nadejda Mandelstam, Giacomo Leopardi, Franz Kafka, Georg Büchner. Musicians: André Boucourechliev, Alban Berg, Giuseppe Verdi, Wolfgang Rihm, Viktor Ullmann, Bedrich Smetana, Igor Stravinsky, Bohuslav Martinu, Ludwig Van Beethoven, Luciano Berio, Hanns Eisler, Jean Sibelius, Nicolaus A. Huber, Domenico Scarlatti, György Kurtag, Dohnanyi, Witold Lutoslawski, Dmitri Shostakovitch, Sergiu Celibidache, Friedrich Cerha. Such richness gives an idea of the intricate web of voices that the director François Tanguy waives around Théâtre du Radeau's performances. This complexity might also help to understand how the goal of Radeau's works is to show a process of thinking and seeking a sense, instead of narrating stories or arguing for a thesis.

tion, a moment of beauty, a moment of existential abyss. They move around a self-metamorphosing space that, being extraneous to any specific situation, can also adapt to issues recognizable by the individual spectator. Those costumes they wear, elegant, old, are remote from daily life as well as from the space they are in. Only if I think of Radeau's performances as the allegory of the space of theatre, can I see how actors inhabit it properly. Their faces, often made up in white, have gazes that look far away, pointing to what is not yet catchable from the situation given and can therefore only be indicated as a direction for interrogation.

The uncanniness of the place does not come from clichés of spectacularity (colors, for example, are carefully and rarely used, upon a general tone around grayish-whitish main tonalities); it rather comes from the functions of archetypes the actors cover, from the dynamic that they generate interacting among themselves, with the settings; it comes from their anti-utilitarian work with the objects. Actors seem to deal with the props as if they were Heideggerian *beings*, giving them back their status of the "thing".¹² Great care is put in any minute detail of the performance. Every action shows to be composed not only with the most precise visual coherence, but also with the most thoughtful reasoning about the tradition of theatre history, for these actors deconstruct, recite, and re-propose fragments of that tradition under different contexts. As archetypes, the figures that they enact throw the audience's comprehension into a dream-like dimension, which asks of the spectator, on the one hand, a total adhesion to the view, but, on the other hand, invites her to recognize the citations, to detect the analogical and poetic composition holding the structure of the performance, and thus to get inside of its mechanism. Far from being an escape into imagination, Radeau's performances constitute a microcosmos that refers to concrete situations and wants to rewrite them anew, to give them another possibility. Using in unprecedented ways canons of Western literature and artistic traditions, the artists of Radeau aim to change, dismantle, or assert through theatre the value of situations that recall historical facts, philosophical principles, and social habits. Without following any plot, Radeau unfolds a different possibility to think about theatre today. Starting with a long intellectual

¹² To Heidegger, things are those rare objects that conjure the "fourfold" and allow beings to dwell. I think that Heidegger helps us to bring back to the theatre event a value similar to that inherent in rituals. I propose to consider the fourfold as a secular ritual that re-establishes a lost connection between the human being, the thing, and their (visible and invisible) surroundings. In this way, I am pushing further what David Cole calls the «illud tempus» that «presencing rituals» are able to make present rather than imitating their subject. David Cole, *The Theatrical Event: a Mythos, a Vocabulary, a Perspective*, Wesleyan University Press, Middletown 1975, p. 39. Presencing performances have strong links to rituals and yet they still rely on stories, whereas the type of performance I am referring to, such as Théâtre du Radeau's, gets completely rid of narration. My model emphasizes instead the building of the theatrical spacetime itself as the artwork's event. By dwelling organically between Heidegger's earth and world, theatre allows the realization of a secular version of the fourfold.

preparation on the themes of the performance, passing through a long period dedicated to staging it, and discussing it with its audience during the tours, Radeau enacts its *weltanschauung*. The vision of reality that they project through their performances is in constant process rather than being plunged from pre-existing theories. It is an *enacted weltanschauung*.¹³ I will end my description of Radeau's work with a fragment from the notes that Florinda Cambria wrote after seeing *Onzième* in 2011. They suggest how to account for the type of actions that spectators witness at Radeau:

All'inizio era la geometria: una metrica tellurica, in effetti, inaugura il suolo, lo fa accadere come residuo, il residuo poetico di una danza aerea. La gestazione dello spazio è il ribollire di uno sgretolamento continuo e ogni nuova prospettiva è un taglio di luce che incide nell'anima. Ed ecco, si animano davvero i fantasmi: è una Spoon River senza pianto, una Spoon River luminosa, di struggente saggezza, che, tramontando, non smette di guardare a oriente. «Io vidi quello essercito gentile / tacito poscia riguardare in sue, / quasi aspettando, palido e umile; / e vidi uscìr de l'alto e scender giùe / due angeli con due spade affocate, / tronche e private de le punte sue» (Pg., VIII, 22-27). [...] L'architettura compone nuclei di senso in incorporazioni mostruose: la grazia di quei corpi, la loro eleganza pudica nei vestiti di festa attrae, disorienta. Ma è un raffinato gioco di maschera, che non cela le orbite oscure, anzi le svela, le sottolinea. Ogni parvenza ostenta il suo doppio: il tragico e il grottesco intrecciano un madrigale e, con cadenze inattese, aprono varchi di silenziosa luce bianchissima. Proprio come i chiaroscuri di una cattedrale nella luce del tramonto: è allora che i mostri rivelano, nel pianto e nel ghigno, il segreto della loro plastica sapienza, della loro simbolica potenza.¹⁴

¹³ Bruno Tackels defines the director Francois Tanguy as an «*ecrivain de la scene*», meaning that the «*texte provient de la scène, et non du livre*». Bruno Tackels, *Francois Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2005, p. 10. Since the group does not stage plays, but enacts stage writing, Tackels observes that Tanguy constructs new scenic syntaxes from the stage, dismantling linguistic narration (cfr. *ivi*, p. 12). Théâtre du Radeau not only creates on the stage a text that is not mainly linguistic, but also builds on the stage an alternative process of thinking. Radeau shapes its *weltanschauung* on the stage with elements from the scene, instead of uttering it through narrations. In this way, I believe, Radeau enacts a version of the meaning that Antonio Attisani attributes to the theatre actor, according to which the performer gains knowledge through her experience. Referring to the etymology of *gnosis* and emphasizing the pragmatic aspect that characterizes the performer's attendance to knowledge, Attisani inserts theatre in the domain of *secular gnosis*. Theatre is a gnostic way to knowledge, and is constituted particularly in the act of the performer. See Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro*, Bulzoni, Roma 2003.

¹⁴ «In the beginning there was geometry: indeed, a telluric metrics inaugurates the soil, it makes it happen as a residue, the poetic residue of an aerial dance. The gestation of space is the boiling of a continuous deterioration, and every new perspective is a sliver of light cutting into the soul. And then, ghosts do come alive: it is a Spoon River without tears, a Spoon River illuminated, of heart-rending wisdom that, setting down, doesn't stop to look toward east. "I saw that army of the gentle-born / gazing on high in silence after this, / as if in expectation, pale and meek; / and, issuing from above, and coming down, / two Angels with two fiery swords I saw, / which, broken off, were of their points deprived" (Pg., VIII, 22-27). [...] Architecture composes nucleus of sense in monstrous incorporations: the grace of those bodies, their modest elegance in their feast outfits is attractive and disorient-

5. *The Poets in the Tent*

Incessantly building and modifying in different tempos the form of the space on the scene, the actors of Théâtre du Radeau provide an excellent example of what could be an event of experiencing *spacetime* in process within a theatre venue. Radeau's use of theatrical elements builds an allegory of the essence and potential of what is theatre *per se*, which becomes the foreground reflection in all of their performances. By making explicit the theatrical means and how they work to build an event rather than using them for representing narrations, the director Francois Tanguy brings attention to the process of making performance. The artists of Radeau work by subtracting all elements from utilitarian and hierarchical relationships with respect to the narrative text. There is no cause-effect logic, nor any narrative that supports their works. Their performances are structures that lead a reflection on theatre and its function in the present time. Those deconstructive structures cannot be read exclusively through a rational approach, but ask for a comprehension of the event that is somatic adhesion and happens over time. The result is often an organic understanding of theatre as an aesthetic, ethical, and political event. They include spectators in an experience of oneness that overwhelms usual perception. The aim is to dismantle the expectation of a linear reading of the performance, and to welcome instead the concept and experience of presence in the event.

My perception as a spectator to Radeau's performances is that of being a witness to the surge of the *surplus of being*. I previously mentioned such expression defining it as an *expansion of (our ability to) being*. I can further describe such an ontological surplus as the *necessity* for a strong link to *life*, thinking of these terms in its Artaudian existential quality, as well as the thirst for a somatic type of knowledge experienced in the process of unconcealment. There is no argument that Radeau's performances make; rather, there is a direction toward a *horizon of sense*, and I do mean a horizon of sense rather than a sense. Radeau accepts the notion that contemporary theatre cannot provide existential sense, for this sense has been lost in the abyss of the history of human oppression and cannot be rescued.¹⁵ The spectators'

ing. But it is a refined mask play, which does not hide the dark orbits but rather unveil, underscore them. Every appearance shows its double off: the tragic and the grotesque bride a madrigal and, with unexpected cadenzas, open ways through a silent very white light. Precisely as the *chiaroscuro* in a cathedral in the light of sunset: it is then that monsters reveal, in cry and sneer, the secret of their plastic wisdom, of their symbolic power». Florinda Cambria, *Appunti sull'Onzième del Théâtre du Radeau*, «Mimesis Journal», 1, 1, 2012, p. 84 (my translation).

¹⁵ Antonio Attisani observes: «The disappearance of sense is the dazzling intuition (to be intended as *more* than intelligence) that Radeau has reached over the last years, an arrival point to which concurred not only artistic events, but also the human and political events, as the inferno of Sarajevo deadly besieged». A. Attisani, *Trasumanar...* cit., pp. 47-48 (my translation). The direction that Théâtre du Radeau took is that of holding on the value of life and action itself as a counterpoise to nihilism. As Florinda Cambria observes in her account for *Onzième* (2011), the actions of Radeau rotate around the

role is that of detecting such horizon, of searching it out of these artists' indications toward enacted thinking. Both spectators and actors engage an active search of a sense that is not there yet. In this way, the work that Radeau presents is a building, a preparation for a collective sense rebuilt anew in the process of making art and enacting thinking. This search for a sense enacts a process of thinking that follows, I argue, a path similar to those that Heidegger identifies as domains of the thinker and the poet. The thinker and the poet, respectively, point toward what has not been thought enough yet and turn us toward the Open, as he describes in *What are Poets for?* and *What is Called Thinking*. The aspiration for the human being to be in the Open requires surpassing representation as a system that separates object and subject in order to being able to be, to inhabit the Open.¹⁶ Such existential and ontological tension, which Heidegger describes as a domain of poetic language, combines to the effort of the thinker, who indicates towards what needs to be thought.

«The most thought-provoking thing in our thought-provoking time is that we are still not thinking»,¹⁷ says Heidegger. He claims that science and philosophy don't think, because they have not been directed yet toward what is most thought-provoking. They fail in the moment in which they represent the Open, objectifying it instead of being in it.¹⁸ To Heidegger, science could think only through a jump, a *caesura*, which poetry helps cover through composition. Heidegger thinks that poetry and thought are complementary sides of human agency. «His [man's] essential nature lies in being such a pointer» Heidegger writes in *What is Called*

slippery border between essential and inessential: «Dietro il proliferare delle figure e delle forme, nella scansione della loro presenza che si inchioda alla scena, come un monito riecheggiano le parole sibilate da un corpo di accartocciata bellezza: "L'essentiel, c'est qu'il ne faut pas que j'oublie l'essentiel. Je vous en prie, rappelez-le moi vous-même dès que je m'écarterai, dites-moi: – Et l'essentiel?" Come toccare l'essenziale? Come essere fedeli a quel monito? Tutto *Onzième* sembra protendersi verso la presa. Ma è l'esercizio che conta e l'essenziale non si afferra. Non c'è afferramento possibile nella torsione delle carni stilizzate e i dialoghi sono fiumi in piena, si rivelano soliloqui tentacolari, fino alla dismisura». [Behind the proliferation of figures and forms, in the scan of their presence nailed down onto the scene, words echo as a warning, hissed by a body of shriveled beauty: "L'essentiel, c'est qu'il ne faut pas que j'oublie l'essentiel. Je vous en prie, rappelez-le moi vous-même dès que je m'écarterai, dites-moi: – Et l'essentiel?" ("The essential, it's that I must not forget the essential. I pray you, remind me you yourselves, when I'll step aside, tell me: and the essential?") How to touch the essential? How to be faithful to that warning? All *Onzième* seems to stretch out toward the grab. But it is the exercise that matters, and the essential is not catchable. There is no possible seizing in the torsion of stylized flesh, and dialogues are rivers in flood; they reveal to be tentacular soliloquys, reaching the excess]. F. Cambria, *Op. cit.*, p. 84.

¹⁶ Heidegger talks of Rainer Maria Rilke's use of the term Open in the *Duino Elegies* as «something that does not block off», without bounds. M. Heidegger, *What are Poets for*, in *Poetry, Language, Thought*, Harper Perennial, New York 2001, p. 104. The artists of Théâtre du Radeau are very familiar with poems from *Duino Elegies*; they used them for example in *Les Cantates*, 2001.

¹⁷ M. Heidegger, *What is Called Thinking*, cit., p. 7.

¹⁸ M. Heidegger, *What are Poets for*, cit., p. 108.

Thinking.¹⁹ The thinker should be after «what is not yet catchable» and «the most thought-provoking»²⁰ and, for doing so, he can follow the poet's indication. Poetry is necessary to the human being to start the act of thinking, as the human being accomplishes her nature when she starts thinking. Thus, poetry constitutes a bridge to her very ontological nature, and enacts human agency to its fullness. The way in which actors act and *compose* their actions on the stage of Radeau makes me think of the *actor/poet as indicator* toward such unknown. Therefore, I envision the actor as a thinker of *differance*. To do so, she acts *poetically*. Through jumps made to avoid logical narrations, Radeau's actors perform a poem, that is, a direction towards the unknown where to start the process of thinking. The actor as the thinker in her full human essence and agency, I argue, her who makes the thinking process unconcealed, is the active subject in Radeau's enacted *weltanschauung*.

To Heidegger, the poet uses words to open existence in its very presence, rather than revealing or explaining something. «The song of these singers is neither solicitation nor trade. [...] To sing the song means to be present in what is present itself. It means: *Dasein*, existence».²¹ At Radeau, I believe, *actors/poets indicate* instead of arguing or telling stories. They indicate not only through words, but also through a whole embodied system of signs, such as voice timbre, rhythm of words, gestural quality, interaction with props, lack of psychological interpretation. What do they point to? To that which is left to be thought, I say, echoing Heidegger's expressions. These actors draw their object from what now belongs to tradition but has not been detected yet, precisely how Heidegger suggests in *What is Called Thinking*. Making a type of theatre that is neodramatic, Théâtre du Radeau engages tradition by subverting and re-composing it in a poetic (non-narrative) way.²² In Radeau's work subverting tradition means to make it anew through a leap into *differance*, questioning its essence according to the historicity of the present time, and in this way pointing to what has not been extrapolated yet from this tradition.

¹⁹ M. Heidegger, *What is Called...* cit., pp. 5, 9.

²⁰ Ivi, p. 5.

²¹ M. Heidegger, *What are Poets...* cit., p. 135.

²² In a recent article, Antonio Attisani, referring to Pierluigi Donini's critical and philological revision of Aristotle's *Poetics*, revises the meaning of Aristotelian *mimesis*, proposing to think of it in terms of composition instead of imitation. Through the idea of *mimesis* as composition, Attisani establishes a lineage that goes from the ancient understanding of theatre, to the avant-gardes, and arrives at some of contemporary theatre practices. The desire of these subjects to re-found theatre against the imitative and realistic aesthetics of modern and bourgeois theatre, brought them to invent compositional strategies that, Attisani argues, find affinities with Aristotle's description of poetry and tragedy. Attisani defines these strategies as *neodramatic* in order to emphasize the link instead of the *caesura* with the ancient foundation of Western theatre. In this context, he proposes *neodramatic* as an alternative to Lehmann's definition of anti-Aristotelian *postdramatic*. See Antonio Attisani, *Attori del divinare: Aristotele e i nuovi profili della mimesi*, «Nóema», 4-2, 2013 and Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

Here, to subvert is to think anew, as if for the first time, by remembering: «Memory is the gathering and convergence of thought upon what everywhere demands to be thought about first of all. Memory is the gathering of recollection, thinking back».²³ Subversion is strictly connected to tradition; it is not a rejection but a means of re-thinking beyond its past understandings and misunderstandings. In Radeau's performances, the past is cited through its detritus. Detritus become relics, used to compose performances: costumes, theatrical situations, dramatic texts, music, and objects that come from Western European tradition. Derived from its close or distant repertoires, these signs specifically reference a Western European common basin of values and memories, ranging from history to cultural identities. Through working with tradition in an environment that makes it alien – that is, that doesn't support, narrate, or embody it – the actors of Radeau practice a recollection of that past and an indication for its future. This use of tradition talks to an essential part of their *weltanschauung*, as their works seek a sense precisely by tracing such a temporal trajectory of culture. «This pointing is a fundamental trait of thought»,²⁴ says Heidegger in *What is Called Thinking*. By pointing when performing, they enact a reflection on time that starts with the present, draws from the past, and extends to the future.

Through their actions, encased in specific frames, actors pose questions, and so *indicate* directions of thinking. They do so not only through language, but also and especially through their ways of composing and recomposing the space within the stage. That is, the sense of the event is to be read much beyond the meaning of the spoken texts, through the structure of the performance and the actions of the elements on the scene. The sense emerges out of their combinations. The composition of separated elements on a shared space alienates logic and narration in order to bring the spectator to detect these issues with analogical and counterpointed approaches. Through disorientation, a *tabula rasa* in the methodology of thinking and perceiving arises; in other words, by disorienting canons and stage habits, origins are called back, re-created, and traditions made contemporary. This event is somatic, imaginary, and intellectual all together. It is because of its holistic, organic approach to the event that theatre can constitute a surplus of being, offering the actor and the spectator an ontic experience.

To Heidegger, poets demonstrate a specific type of thinking, an unfinished one, one in process. Together with their director, the actors of Radeau throw the foundations of a *poetic* thinking from the theatre, a place in which they dust pieces of memories, past, traditions. They interact with these fragments in order to point toward some directions. Their performances pose questions of three kinds that are important to Radeau's vision of the world: about the role of our histories, about existence,

²³ M. Heidegger, *What is Called...* cit., p. 11.

²⁴ Ivi, p. 9.

about communication and representation and our agency within them. But, one more time, their questions are not direct, don't follow a consequential logic, nor provide answers. Actors hint towards them in and through the alienating space they create – by alienating I mean that any element populating it is made extraneous from daily reality to be thrown on a philosophical horizon that reflects broadly on existence, and specifically on the sense of the gesture to be performed.

Gesture stands at the foundation of the actor's craft, as word does at the poet's. At Radeau's, all gestures and actions are indications, questions for the here and now. These actors, *objets trouvés* themselves thrown in this space, seek «le juste geste», as Tanguy calls them.²⁵ *Juste* is a meaningful word in this context, as it has multiples nuances: *juste* meaning right, simple, exclusively, and precise all together. It refers to the neat performative *quality* of any movement, action, or gesture the actor engages, a quality that means care, attention, awareness. The actors put their gestures at play with objets trouvés/props: ultimately “things”. Props, lights, sounds, and texts work similarly to what Heidegger calls “things”, being able to conjure the fourfold and open an event of unconcealment. Like *new* “poets” and human beings in their full potential agency of thinking, these actors indicate the “most thought-provoking” out of what happens by *being* there among the stage “things”. All these *things* become the words of the new poets. Their poems are made of materiality, of somatic perceptions, of physical temporality. Organic poems happen in the “fourfold” gathered in the tent – the event. Composing these concrete “words” with their actions, the actors build a common poem as a cathedral of gestures that from tradition points its pinnacles toward the unknown.

When I speak of actors as new poets, I am thinking of the actor as an archetype of human being in her full potential of acquiring knowledge about her ontic agency. «As he is pointing that way, main *is* the pointer».²⁶ In this context, I propose to read as such the role that Heidegger attributes to the human being/thinker and the poet, emphasizing their complementarity. The poet knows how to be in the surplus of being. The actor is a human being able to find the right words/actions to point a direction in her “poem”. She is a human being able to dwell in a space that she has been trained to build and rebuild, able as well to adapt in time to the modifications that others (poets, actors) provide to that space. The actor is a human being capable to indicate the trajectory of knowledge *because* she is able to dwell and build. A human being who treats objects as *things*, and acts and speaks to hold them in order for the performance to become an event of unconcealment.

²⁵ Personal interview with the director Francois Tanguy held in Marseille, June 2002.

²⁶ M. Heidegger, *What is Called...* cit., p. 9.

6. *Thinkers who Poetically Act*

Rejecting representation as an illustrative model and structure to work with, Théâtre du Radeau enacts its *weltanschauung* by disposing of theatrical tools as elements that allow an alternative way of thinking and informing actions. Heidegger writes: «The first step toward such vigilance [awareness of being] is the step back from the thinking that merely represents – that is, explains – to the thinking that responds and recalls». ²⁷ The actors of Radeau don't represent, but *respond and recall* by retaining, holding, and opening in order to enact an unconcealment on the ontological level. The words of Laurence Chable, co-founder and actor for Théâtre du Radeau, suggest an event of unconcealment in an ontic perspective. Such unconcealment of Being points towards what is unknown and most thought-provoking in her theatre practice with regard to the ontic experience. ²⁸

In 2009, during an interview, Ann Longuet Marx asked Chable to describe and comment on her work with François Tanguy at Radeau. Deploying a lexicon chosen with great care, Chable engaged some of the main themes at the foundation of the group's poetics. Revealing how their poetics enacts a *weltanschauung*, her observations touch upon topics that, starting with acting theories, pass through ethics of work, and arrive at representation and enacted knowledge. Questioned about how conscience is involved in the actor's work, Chable specifies that it is not a question of subjectivity, or of self-expression; it is rather about getting rid of one's ego, in order to remain empty and act from there. She explains: «Cette conscience-là quand tu es au travail, elle ne te sert pas à grand chose au sens où ça n'est pas une affaire de soi, de sentiment, de sensation, de ce qu'on appelle l'intériorité de l'acteur. Ce n'est pas du tout cette affaire-là; c'est beaucoup plus concrète et physique que ça». ²⁹ At Radeau, actors don't express themselves, but learn to interact with objects in spite of their utilitarian function, treating them as things that open horizons of unknown possibilities. «Et la chance dans le travail avec François, c'est aussi une affaire de contrainte, comment un costume, la ligne de la table, la lumière, ils sont des contraintes vivants et conduisent une approche possible dans le lien toujours, et dans quelque chose de l'air, du dehors...». ³⁰ *Contrainte* (constraint) is a key term here: by putting obstacles to their normal bodymind

²⁷ M. Heidegger, *The Thing*, in *Poetry, Language, Thought*, cit., p. 179.

²⁸ Anne Longuet Marx, *Entretien avec Laurence Chable*, in *Théâtre et Danse. Un Croisement Moderne et Contemporain*, «Études Théâtrales», I, 47-48, juin 2010, Centre d'études théâtrales-Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve 2010. I refer to pp. 1-7 of a manuscript the actress gave me.

²⁹ «This conscience is not very useful when you are working, in the sense that it is not a matter of self, of feeling, of sensation, of what we call the actor's interiority. It's not really that. It's much more concrete and physical than that». Ivi, p. 7 (my translation).

³⁰ «In Francois' work is also a question of constraint, such as a costume, the line of a table, the light: they are living constraints and lead you to an approach that is always possible in the linking, and in something in the air, in the props...». *Ibid.*

behaviors, actors limit the expansion of their egos and make room to disregarded reactions and relations. They act out of the physical space that the objects create all around and in between them. They build a dwelling and a thinking out of this relation with objects and space.

Chable reports Tanguy's words: «Vous n'êtes pas là pour occuper l'espace, mais pour libérer de l'espace».³¹ By remaining empty, these actors make room to the void, they «free the space», to repeat Tanguy's words. Their gestures make free what is usually constrained, hidden, exploited. Similarly, in *Body and Space* Heidegger gives a definition of space according to which «to make space means to strip away, to make free, to set free something which has been freed and opened».³² Performances by Radeau, I argue, work in a way that is similar to the dynamic of “world” and “earth” in Heidegger: their artworks/events form a world that allows a surplus of Being to surge from the earth, without any pretension to catch and exploit it, but allowing it to be – partially – known in its withdrawing, obscure nature. There is a profound ethics of respect and *care* in Chable's words. The ethics resides, I argue, in the attempt to restore the agency of Being for both the thing and the human being, outside of the possibility of utilization. In this context, Chable's vision echoes Heidegger's ontological difference between being and Being. She continues: «Il ne s'agit pas d'occuper, comme il ne s'agit pas de précéder la perception du spectateur, d'assigner un sens, mais de *tenir* tout ensemble, relier, “restituer”».³³ *Caring* – a key term in *Gelassenheit* – is also fundamental to Heidegger's thought, with regard to both the unconcealment of Being and his idea of dwelling. The tool that the actors of Radeau use to make the stage a place for dwelling, is listening: «Alors il faut écouter beaucoup».³⁴ Indeed, in order to let props be *things* and to be able to *dwell* in a space, the attitude of listening is crucial in its demonstration of care and reciprocal respect, as listening to someone or something is caring for someone or something. Chable explains: «[Le corps] est lui-même en écoute de ce qui ne lui appartient pas. Et comment ce qui apparaît, c'est une tension, une relation entre l'équilibre du corps se tenant et la perception».³⁵ Listening is essential to dwelling and lets the unconcealment arrive and be perceived. But how does an actor dwell? I think that one possible answer resides in her way of performing. According to Chable, an actor retains, holds a pose, a gesture, a word,

³¹ «You aren't here to occupy the space, but to free some space». Ivi, p. 6.

³² M. Heidegger, *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*, Il Melangolo, Genova 1996, p. 33 (my translation).

³³ «It's not about occupying, as it's not about preceding the spectator's perception, about bestowing a sense, but it's a matter of *holding* everything together, connecting, “restituting”». Anne Longuet Marx, *Entretien avec Laurence...* cit., pp. 2-3 (my emphasis).

³⁴ «Then, we need to listen a lot». Ivi, p. 3.

³⁵ «The body is itself in an act of listening to what doesn't belong to it. And, as what appears, it's a tension, a relation between the balance of the body which is holding itself and perception». Ivi, p. 1.

an object, a position in the space; while doing so, the actor seeks a relation to the others in the space (actors and things). Chable says: «François aide beaucoup à retenir par exemple, à “arrêter avant” [...] rester au seuil».³⁶ *Seuil*, or threshold, is this idea of keeping oneself there, on the edge; this concept of unbalance is fundamental to the aesthetics of Radeau. It is this act of *resistance*, this holding on the border between meaning and lack of final shape that makes the forms they create prisms for the passage of thinking and sense. Tanguy calls the act of performing on the threshold «a *phreatic* space». By holding in a situation of unbalance, Radeau’s actors attempt to expand the timespace of the phreatic instant allowing the unconcealment to emerge; similarly, Heidegger’s artwork lets “earth” appear. Both movements are oxymoronic: Chable’s balance is precarious while holding and expanding; Heidegger’s “earth” appears while withdrawing. Talking of holding or retaining (*tenir*; *retenir*), Chable specifies that *retenir* is not *se retenir*: to retain is not to retain oneself. Retaining expresses a choice of renunciation to self-expression and egocentrism. Yet, this does not mean renouncing. Retaining is not a retreat, but the action of waiting with care, in attention, with one’s bodymind in full attention for something to arrive: «Se retenir non, retenir oui; c’est laisser la place, si tu restes là, au seuil, quelque chose d’autre se déploie, entre l’acte et la perception, et œuvre au lieu de remplir l’espace».³⁷ Retaining turns out to be a surge of earth, of Being. Chable specifies that holding is not immobility, lack of choice, surrender: «Mais rester n’est pas figer. [...] Tenir ailleurs, parce que la question n’est pas là. [...] Encore une fois, c’est n’est pas retrait, c’est retenir».³⁸ Such an act of holding is like a poisoning, a conscious discipline of *passivity*, which allows the actor to let *differance* emerge. Holding is a practice of tension and attention, of dwelling in full listening.

The implications of the aesthetic act of holding, which I have just defined above as passivity, are deeply ethical. Rather than encouraging a lack of agency, this holding, which is fully trained, attentive, and tense, shares the horizon of thought of the “non-violence” approach, which is a constitutive part of Radeau’s *weltanschauung*. To make an aesthetic out of the idea of holding – of creating in order to hold, instead of proposing and producing – forms an attitude against exploitative production. Heidegger’s primary thought in *The Question Concerning Technology*, that art does not exploit as technique does, and that art’s action is rather that of letting emerge,

³⁶ «François helps a lot to hold for example, to stop in advance». Ivi, p. 4.

³⁷ «Retaining oneself no, retaining yes; it’s about letting your place go; if you remain there on the threshold, something else deploys, between act and perception, and opens the space instead of filling it». *Ibid.*

³⁸ «But remaining is not freezing. [...] It’s about holding elsewhere, for the question is not there. [...] Once more, it’s not withdrawal, it’s retaining». Ivi, pp. 4-5.

reflects the ethics of Radeau's work. Indeed: «Retenir pour ne pas *intervenir*»³⁹ Chable explains. This idea of *retenir* makes me think of the *Ankibasie*, «moving into nearness»,⁴⁰ a concept of which Heidegger speaks in *The Discourse on Thinking*. Instead of going towards something or staying still and inert, moving into nearness creates closeness. This movement is allowed by the ability to practice *releasement* (the English translation for Heidegger's *gelassenheit*): a passive attitude of waiting that is not passivity in its negative sense of lack of agency, but rather an opening that brings one fully present in that opening action, able to capture, signalize, poise for the event of unconcealment to occur. Moving into nearness is close to the idea of being on the threshold of which Chable and Tanguy speak. By training to remain on the threshold, performers retain their egos. By holding themselves in specific movements and shapes around things rather than *going toward* things, the actors of Radeau withdraw from intentions in order to listen and move into nearness with respect to the things that surround them. Avoiding self-expression and aiming at a state of void, of transparency, they prepare the space for the event. Together on the threshold, they conjure the event.

These ideas of *holding* and of moving into nearness sustain a release from intention and intentional action, bringing about the question of agency and passivity. As previously said, for Chable *retenir* (retaining) is a matter of *tenir* (holding), that is, a very different case from *se retenir* (retaining one self: withdrawing). Similarly, for Heidegger: «*releasement* lies – if we may use the word lie – beyond the distinction between activity and passivity».⁴¹ In an attitude of vigilance, the actors of Radeau hold the space to the opening of the event of unconcealment. It is difficult to crystalize in words an image that could give an idea of how these actors enact such a vigilance. I will try to provide an example from a monologue performed in *Les Cantates* (2001). Almost completely still, seated at a table, in a diagonal, in silence, the actor Frode Bjørnstad utters an excerpt from Kirkegaard's *The Seducer's Diary*. The actor talks very slowly, paying attention to his own words, their sound, and their rhythm. He seems to talk as if discovering them in the very moment of uttering them, as if trying to enliven the props around and move the space through these words and his body's vibrant immobility. Another actor, at a remote distance, sits and listens. He is there to hold the situation, making it stronger just by witnessing its process and compensating the space composition. When Bjørnstad leaves, the other actor starts another scene with other actors, disconnected from the previous one, yet fed by the act of witnessing and holding just occurred. The technique of Radeau's

³⁹ «To retain in order not to intervene». Ivi, p. 5.

⁴⁰ M. Heidegger, *Discourse on Thinking*, Harper & Row, New York 1966, p. 89.

⁴¹ Ivi, p. 61 (my emphasis).

actors enables a type of care and listening in their actions: «Attention, pulsation de seconde qui veille, non surveille. C'est ce qui fait frayer, passer à travers. Tenir le rythme d'une attention».⁴² In the theatrical space, Radeau's actors seem to participate with the "things" in the action of holding Heidegger's "fourfold": in a mirror-play of reciprocal sustainment, while dwelling and staying they both give and get back. They indicate a horizon of sense but withdraw from a meaning. Their agency is that of listening in order to understand what is the *juste geste* that they can do to conjure the event of unconcealment on the stage. Listening requires restraining from expressing one's ego, in order to be able to hear outside of it.

7. *In the Process of Dwelling*

Théâtre du Radeau enacts a radical practice of theatre and philosophy in its enacted dismantlement of the ideas of representation and (self)-expression, the two columns on which Western theatre tradition has been built since the emergence of realistic drama, and which still today inform performance structure and motivation. By dwelling in Radeau's events, both props and actors subtract their status to the role of objects (literally: props as objects in the hands of actors; figuratively: actors as objects in the directions of a director) and share with the spectators an ontic experience. This anti-representational type of performance brings near ontological concepts such as essence and the unknown. To the people of Radeau, doing theatre is a crucial issue in their contemporaneity about how to go, about *being*, and therefore acting, in this world. Making theatre is a way to enact a *weltanschauung*, to connect doing and thinking as parts of a reciprocal organic process. It is a matter both of ontology – of being – and of epistemology – of thinking – a matter engaged with a po(i)etic approach to pragmatism. This type of performance takes care of its spacetime and of the process in which it is built and continually transformed. It gathers "poets" and "things". And it "exacts the open" for the spectators involved. *Exacting the open* is another interesting concept showing the fertility of Heidegger's idea of the work of art when applied to performance:

But the artwork does not represent anything – and this for the simple and sole reason that there is nothing that it is supposed to represent. Since the work, in the contestation of the conflict between world and earth, opens each of these in their own way, it first *exacts the open*: the clearing in whose light we encounter beings as such, as if on the first day or – if they have already become everyday beings – in a changed manner.⁴³

⁴² «Attention, pulsation of the instant that watches instead of overseeing. It is this that makes clear, passes through. Holding, keeping the rhythm of a tension». Chable reporting Tanguy's words in Anne Longuet Marx, *Entretien avec Laurence...* cit., p. 8.

⁴³ M. Heidegger, *The Origin of the Work...* cit, p. 140 (my emphasis).

In our context, exacting the open means to make the Being surge, to dwell in the event of a surplus of (our ability to) being – in its *spacetime*, that is, in the process of performance.

The performances of Théâtre du Radeau are Heideggerian major works of art. This can be seen first of all in their surplus/abyss of beauty that they create as well as in the directions their questions indicate. Additionally, this is evident in the way of dismantling habits of perception and reflection, which provides materials for considering the aesthetic micro-cosmos of theatre as an epistemological event; in their way of letting the essence of the *objects trouvés* and memories emerge anew from tradition, connected to their essence. Finally, this is tangible in the extreme existential care that they put in the process of building the aesthetic work.

«But the basic character of dwelling is to spare, to preserve»,⁴⁴ intonates Heidegger. The *careful, retained*, fully listening way of building the performance of Radeau informs its artists' and spectators' approach to thinking and affects their actions. The moment of the performance becomes a place for dwelling and thinking, in front of props that become *things* and of actors who become *poets*. With their manner of dwelling in the spacetime that they build on the stage, they *exact its open*.

Works Cited

Antonio Attisani, *L'invenzione del teatro* (The Invention of Theatre), Bulzoni, Roma 2003.

Antonio Attisani, *Attori del divenire: Aristotele e i nuovi profili della mimesi* (Actors of Becoming: Aristotle and the New Profiles of Mimesis), in «Nóema. Rivista online di filosofia», 4-2, 2013.

Antonio Attisani, *Trasumanar. La composizione scenica secondo il Théâtre du Radeau e François Tanguy*, EIP (edizioni in proprio), Torino 2008.

Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1987.

Florinda Cambria, *Appunti sull'Onzième del Théâtre du Radeau* (Some Notes on *Onzième* by Théâtre du Radeau), «Mimesis Journal», 1, 1, 2012, pp. 84-85.

Anne Longuet Marx, *Entretien avec Laurence Chable* (Interview to Laurence Chable), in *Théâtre et Danse. Un Croisement Moderne et Contemporain*, «Etudes Théâtrales», I, 47-48, juin 2010, pp. 1-7 (manuscript).

David Cole, *The Theatrical Event: a Mythos, a Vocabulary, a Perspective*, Wesleyan University Press, Middletown 1975.

Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Essays Critical And Clinical), Editions de Minuit, Paris 1993.

Aristotele, *Poetica* (Poetics), a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008.

⁴⁴ M. Heidegger, *Building Dwelling Thinking*, in *Poetry, Language, Thought*, Harper Perennial, New York 2001, p. 148.

Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a New Aesthetics*, trans. by Saskya Iris Jain, Routledge, London 2008.

Richard Foreman, *L'impenetrabilità dell'oggetto scenico* (The Impenetrability of the Scenic Object), in *Il teatro di Robert Wilson* (The Theatre of Robert Wilson), a cura di Franco Quadri, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1976.

Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.

Martin Heidegger, *Discourse on Thinking*, Harper & Row, New York 1966.

Id., *Building Dwelling Thinking, ... Poetically Man Dwells...*, *The Origin of the Work of Art, The Thing, What are Poets for?*, in *Poetry, Language, Thought*. Harper Perennial, New York 2001.

Id., *The Age of the World Picture, The Origin of the Work of Art. I version*, in *The Heidegger Reader*, Indiana University Press, Bloomington 2009.

Id., *The Question Concerning Technology*, in *The Question Concerning Technology, and Other Essays*, Harper & Row, New York 1977.

Id., *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio* (Body and Space: Observations on Art, Sculpture, Space), Il Melangolo, Genova 1996

Id., *What is Called Thinking*, Harper Perennial, New York 1976

Daniel Johnston, *Stanislavskian Acting as Phenomenology in Practice*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», 26, I, 2011, pp. 65-84.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London 2006.

Alice Rayner, *Presenting Objects, Presenting Things*, in *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, David Krasner, David Z. Saltz (eds.), University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

Carlo Sini, *Le arti dinamiche: filosofia e pedagogia* (Dynamic Arts: Philosophy and Pedagogy), Jaca Book, Milano 2004.

Bruno Tackels, *Francois Tanguy et le Théâtre du Radeau*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2005.

François Tanguy, *Personal Interview*, Marseille, June 2002.

Il più grande performer vivente

Il teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella

*Carlo Titomanlio, Igor Vazzaz**

1. *Corpo di mille catene*

Una decina di spettacoli in venticinque anni, nessun testo drammaturgico pubblicato, pochissimi contributi critici a loro dedicati: basterebbero questi pochi dati per descrivere la resistenza di Antonio Rezza e Flavia Mastrella alle forzature del vorace sistema produttivo e allo stesso tempo la loro iscrizione nei ranghi della performatività contemporanea, che si lascia difficilmente anatomizzare o ridurre, prediligendo il frammento all'opera fatta, finita e consegnata agli annali.

Negli studi sulla teatralità del nostro tempo è abbastanza comune marcare taluni episodi come eventi inseparabili dal proprio creatore. Questa marcatura dice forse di un'avvenuta transizione da un teatro eminentemente d'autore, o di parola, che può essere agito da esecutori diversi ai quali viene consegnato sotto forma di testo scritto, a un teatro di situazione (o di *personalità*), che nasce sotto forma di scrittura scenica sulle assi del palcoscenico, elaborato fisicamente da uno o più soggetti coinvolti.

Si tratta di una visione quantomeno avventata e talora smentita dai fatti. Tuttavia, il caso di Antonio Rezza, almeno a parere di chi scrive, tende a confermarla: sebbene egli sostenga che il suo teatro abbia un avvenire oltre la sua presenza, riesce difficile immaginare i suoi spettacoli disgiunti dal corpo che li ha "scritti"; o meglio, "non scritti", secondo la dicitura che lo stesso Rezza appone ai suoi titoli.

Recensori fedeli e commentatori occasionali fanno esercizio di aggettivazione per descrivere le azioni e affabulazioni di Rezza: ciniche, dissacratorie, folli, ribelli, travolgenti, tracotanti, e così via. Tra i suoi esegeti (non molti, ma il numero è destinato a crescere) c'è anche chi ha scomodato, non senza ragioni, Carmelo Bene e Antonin Artaud, almeno per compararne l'indole anarchica e la sfacciata aggressività nelle apparizioni pubbliche.¹

* Carlo Titomanlio è l'autore del primo paragrafo, Igor Vazzaz del secondo.

¹ È del 2009 la pubblicazione di un volume di Mario Balzano dal titolo *L'eredità di Artaud in Italia* (UNI Service, Trento), in cui Rezza, dopo Carmelo Bene e prima di Andrea Cosentino, è assunto come testimonianza di un'eredità artaudiana nel teatro italiano degli ultimi decenni (si legga in particolare il cap. VI *Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, pp. 185-200).

Rinunciando a perseguire difficoltosi tentativi tassonomici e indagini genealogiche, occorre innanzitutto dire che Rezza e Mastrella sono due artisti contemporanei. E così come nell'universo delle cosiddette arti visive l'inseguirsi delle forme e la stratificazione di riferimenti culturali negano la possibilità di adoperare categorie confortevoli, allo stesso modo l'attività dei due artisti (stretti in un sodalizio che dura da oltre un quarto di secolo) sfonda i limiti dell'azione visivo-performativa. A ciò si deve aggiungere la varietà delle "destinazioni d'uso" dei loro materiali, con il continuo e temerario avventurarsi nei territori del cinema, della televisione e della letteratura (quest'ultima esclusivo appannaggio di Rezza, autore a oggi di quattro romanzi, pressoché ineffabili per genere e stile),² ricavando da ciascun supporto un invito a procedere, senza cautele né comode applicazioni del mezzo.³ Ancora oggi la visione di *Troppolitani*, la serie di "interviste a corpo libero" che RaiTre ebbe l'ardire di trasmettere tra il 1999 e il 2000 e la cui proiezione precede spesso l'inizio degli spettacoli teatrali, sortisce un effetto dirompente, per la capacità modernissima, crudele e spassosa di raccogliere tracce di un'urbanità sfuggente: il montaggio spietato di quesiti nonsense rivolti a frastornati passanti, con un'impudenza cinica che può ricordare quella di Nanni Loy e del suo *Specchio segreto*, riesce a smontare i meccanismi della comunicazione tele-guidata. Quando Rezza definisce "(non) scritti" i propri spettacoli, negando la possibilità di verbalizzare in un copione l'insieme di atti e parole offerto al pubblico, non lo fa per inserirsi nel solco di una moderna tradizione generatrice che fa a meno del testo scritto, quanto per ribadire la fondamentale interazione con uno spazio, con un'architettura scenica: interazione indescrivibile a parole, che non può essere restituita cioè attraverso il tradizionale binomio drammaturgico dialogo/didascalie. Piuttosto che *scritto*, lo spettacolo è dunque *costruito* a partire da un campo d'azione, vissuto e introiettato. Più volte Rezza ha spiegato e difeso il metodo di lavoro cui si assoggetta, praticato con rigorosa disciplina e fondato sull'indipendenza delle due singolarità, senza gerarchie né condizionamenti reciproci. *L'incontro* tra gli scenari realizzati dalla Mastrella e il corpo di Rezza non è progettato a monte, ma si verifica per la prima volta durante le prove (si tratta solitamente di collaudi aperti a un pubblico fidato,

² Tutti editi da Bompiani: *Non cogito ergo digito (romanzo a più pretese)* (1998), *Ti squamo* (1999), *Son(n)o* (2005), *Credo in un solo oblio* (2007).

³ Analogamente, la filmografia del duo, formata da corti e lungometraggi scarsamente distribuiti pur avendo partecipato con successo a diversi festival cinematografici, mostra chiaramente un intento antinarativo e disgregatore, puntando sulla manipolazione dei codici cinematografici. Ricordo *Escoriandoli*, fischiate al Festival del Cinema di Venezia nel 1996 e poi inevitabilmente divenute un oggetto di culto per pochi, per le trovate registiche "beniane", stilisticamente azzardatissime, per la sceneggiatura sregolata (firmata da Rezza e Mastrella), per il cast femminile sorprendentemente ricco che si incontra nei cinque episodi, formato da Valeria Golino, Isabella Ferrari, Valentina Cervi e Claudia Gerini. Cito anche il DVD *Ottimismo democratico*, a cura di Francesco Carra, Kiwido, Roma 2008, che raccoglie dodici cortometraggi autoprodotti dalla coppia negli anni Novanta.

che è parte del divenire dello spettacolo), quando si traduce immediatamente in uno *scontro*, un vincolo imposto alle infinite possibilità di movimento sul palcoscenico. È solo attraverso questo *incatenamento* che si delinea il tragitto della performance. Il luogo dell'azione si mostra pertanto nient'affatto neutro, anzi deve essere considerato a tutti gli effetti un "dispositivo" o, per usare le parole della Mastrella, un assemblaggio di "quadri di scena": «Il quadro di scena è il contrario della maschera. Lascia il viso e tracce di corpo in mostra. Fa da architettura, da costume, da ambiente».⁴ Fin dai primi lavori, la fisicità di Rezza si posiziona e scatena all'interno di tali quadri, concepiti come tendaggi che possono essere attraversati, indossati, penetrati: in tal modo le tele condizionano i movimenti e contribuiscono all'invenzione delle storie.

È ciò che avviene in *Pitecus*, spettacolo datato 1995 e da allora replicato innumerevoli volte, a testimonianza del suo porsi come spartiacque nella produzione di Rezza oltretutto modello di una costruzione che si ripeterà, rigenerandosi, negli spettacoli successivi.⁵ Il pubblico si trova dinanzi a una scena instabile e mutante, fatta di stoffe dai colori sgargianti e teli forati appesi a un'esile architettura di fili metallici. Un ambiente di immaginaria geometria, abitato come fosse un *tableau vivant* da una serie di personaggi irregolari, individui senza storia e senza forma, non reali ma supplenti di una realtà minorata a cui si allude appena, per dichiararla prossima al decadimento.⁶ Il binomio "scene e costumi" è in questo caso davvero indissolubile, le scene essendo i costumi e viceversa.

Il volto-maschera dell'attore, solista stregonesco che da posseduto diventa repentinamente possessore, ospita identità compresse e represses, ciascuna per ogni fessura nei teli, alla quale sembra corrispondere o rimanere impigliato seguendo una indecifrabile linea drammaturgica; per poi trasformarsi in un molesto e ingiurioso protagonista che inveisce contro la platea, colpevole di scarsa attenzione o intelligenza.

⁴ Flavia Mastrella, dalla trasmissione radiofonica *RezzaMastrella: la poetica del frammento/brandi e brandelli*, a cura di Laura Palmieri, RadioTre, 12 maggio 2010.

⁵ Di fatto, anche dal punto di vista della produzione e della distribuzione, *Pitecus* segna un cambio di passo rispetto ai precedenti lavori, confinati nella penombra di festival di basso profilo ma comunque segnati dalle medesime intenzioni paradossali: mi riferisco a *Nuove parabole* (1988), *Barba e cravatta* (che conobbe nel 1990 la ribalta del Festival di Avignone, rappresentato in francese), *I vichinghi elettronici* (1991), *Seppellitemi ai fornelli* (1992).

⁶ È la voce astiosa di «una fauna molto nostrana di arruffoni indifferenti e malnati», come scrisse molti anni fa Franco Quadri in un'intuitiva recensione dal titolo *Quel diavolo di Rezza*, «la Repubblica», 22 gennaio 1997. Ma è anche una specie asessuata, a cui mancano le prove del dimorfismo sessuale: «Ero ossessionata dalla mancanza del movimento, del corpo nell'arte figurativa. Da quando ho incontrato Antonio ho trovato chi potesse abitare le mie scene, i miei habitat. Il suo corpo androgino è perfetto per me, rappresenta il femminile e il maschile». Flavia Mastrella, intervista rilasciata a Giulia Abbate, *Mastrella: l'ambiente teatrale è maschilista*, «D - la Repubblica», 22 aprile 2013, <http://d.repubblica.it/personaggi/2013/04/22/news/intervista_flavia_mastrella-1621649>.

Non meno plastica del corpo è la voce, perversa o assottigliata, grottesca o sfacciata, comunque mai realistica, continuamente trasfigurata da un interruttore invisibile e portata a restituire le tonalità scalari di un dialogo impossibile. Nello scindersi in due o più personalità, differenti solo per la posizione – o meglio per la scena-costume che li contiene – Rezza non fa nulla affinché questi rappresentino qualcosa, li rende unicamente soggetti capaci di autopresentarsi in maniera ossessiva, traendo comicità dalla reiterazione, dalla decontestualizzazione del personaggio/situazione:

Il viso alienato di Antonio Rezza e la sua comicità sublunare, la sua mimica schizoide fanno bene agli occhi e all'anima. Quella di Rezza è una vibrazione elettrica che attraversa i generi comici e li polverizza dentro una maschera che riesce a fondere la parodia, la gag, la provocazione, la reiterazione che sfocia nell'assurdo, l'idiozia metafisica.⁷

1.1. *L'evoluzione del Pitecus*

Come detto, gli spettacoli successivi, a cominciare da *Io* (1998), mostrano una consonanza stilistica con *Pitecus* (ne discendono, potrebbe dirsi, giocando sull'etimologia del titolo), sia per quanto riguarda la componente verbale, sia per la natura del dispositivo scenico. Strutture praticabili ed elementi mobili vengono plasmati dalla mano della Mastrella tenendo in prospettiva riferimenti espliciti alla storia dell'arte novecentesca:

Tastare le sculture degli altri mi provoca infinite idee. Nella Galleria della Vetrina a Roma il gallerista mi permetteva di toccare le opere esposte. [...] Dopo un'approfondita palpeggiata alle opere di Fausto Melotti ho visto, nell'insieme indistinto, l'impianto strutturale di *Io*, una fessura rettangolare per l'identità e l'egocentrismo.⁸

La ritmica leggerezza dei *teatrini* di Melotti, la dilatazione della profondità delle tele lacerate di Lucio Fontana, la sospensione dinamica delle archi-sculture di Calder; sono alcune delle impressioni assimilate dalla scultrice e applicate a elementi eterogenei: «spesso lavoro su materiali di scarto, soprattutto quelli che trovo in spiaggia. Sono oggetti consumati, attraversati, modificati dal mare. Hanno in sé una storia pregressa, un vissuto. Un'eredità che deve essere interpretata. Sono il ricordo della vera funzione dell'oggetto».⁹

Stoffe, cordami, carta, oggetti di recupero e profili metallici partecipano al cogente imbrigliamento del corpo di Rezza, strutturandosi allo stesso tempo come universi

⁷ Marco Lodoli e Paolo Repetti, *Smorfie, spigoli e risate*, «l'Unità», 3 gennaio 1996.

⁸ Flavia Mastrella in *La noia incarnita. Il teatro involontario di Flavia Mastrella e Antonio Rezza*, a cura di Rossella Bonito Oliva, Barbès, Firenze 2012, p. 48.

⁹ Flavia Mastrella in *Mastrella: l'ambiente teatrale è maschilista*, cit.

variopinti, godibili, esteticamente accettabili, in grado di conservare la loro virtualità oggettuale anche al di fuori dello spazio performativo.¹⁰

È così che l'habitat, condensazione inverosimile o estrema sintesi di spazi, assume i connotati di una *macchina inutile* che Rezza utilizza come pulpito laico da cui lanciare le proprie escogitazioni verbali: giocati su meccanismi iterativi e contorsioni semantiche, i dialoghi rezziani sono sempre racchiusi nella logica strutturale dello sketch, del frammento.

Il singolo "pezzo", a prescindere dalla lunghezza e dal contenuto, viene proposto con una sua integrità; quel che è più interessante è che la sua pienezza dipende proprio dal telo che lo "ospita", come se da questo traesse forza fino al suo naturale esaurimento. Tra due pieni si apre un vuoto, o meglio una frangia lungo la quale infuria una sorta di guerriglia che coinvolge (o travolge) il pubblico a colpi di impropri o palline di carta insalivate.

Dalle strutture bidimensionali dei primi spettacoli a quelle tridimensionali dei lavori successivi il passaggio è più breve di quanto sembri e si spiega con l'esigenza di non fermarsi, di non congelare la ricerca né farsi sopraffare da uno schema consolidato, riconoscibile o prevedibile. In *Fotofinish* (2003), mentre l'apparato scultoreo si compone di voluminosi oggetti dalla funzionalità polimorfica (come gabbie a mo' di grattacieli e sfere di stoffa bianca che si fingono ospedali semoventi),¹¹ la dinamica scenica si arricchisce di un secondo performer, Armando Novara, la cui identità è però repressa e può esprimersi unicamente con il corpo, interagendo come un "doppio" muto di Rezza.

Privati della parola sono anche Ivan Bellavista e Giorgio Gerardi in *Bahamut* (2006), dove agiscono nel ruolo di due portantini, due schiavisti schiavizzati. Qui la scenografia ha come rimando visuale le costruzioni di plastica che attirano i bambini sulle spiagge, un'intelaiatura di tubolari dai colori smaglianti (prevalgono verdi, gialli, rosa), tessuti elasticizzati, reti e scivoli. Ma in questa specie di *boîte à jouer* tornano anche le velature di tessuto che si animano quando Rezza vi si introduce, testa, mani e corpo.

In *Fotofinish* e *Bahamut* la fisicità di Rezza sembra guadagnare in veemenza rispetto ai precedenti spettacoli, eccitando con la sua foga prorompente la staticità dell'ambiente scenico. La definizione di "più grande performer vivente", autoproclamata, è immodesta quanto basta per essere scambiata per una provocazione; ma è anche un'enunciazione fondamentale fin dal sostantivo utilizzato. Rezza liquida l'ipotesi di una sua appartenenza alla categoria degli attori propriamente detti: nessuna identità è attribuita ai personaggi, al massimo una voce, un suono, limite asin-

¹⁰ Prestandosi quindi alla presentazione entro spazi espositivi "tradizionali", come gallerie o musei.

¹¹ Gli oggetti saranno esposti nel 2006 alla GAM di Bologna in una retrospettiva dedicata al lavoro dei due artisti, dal titolo *Anamorfosi*.

totico del valore caratteriale.¹² Al contrario, la mobilità del performer è frenetica e sfrenata, anche quando inventa un pretesto per un fulminante aforisma o per uno screezio fortemente cercato con uno spettatore che lo “costringe” a uscire dall’habitat. Ma si tratta, ovviamente, di interferenze attese, di rimbalzi previsti. Mentre l’*antilingua* teatrale di Rezza – disinibita, pronta allo scherno e incline al turpiloquio – insorge contro la dittatura dei significati e diserta la logica della comunicazione, il suo comportamento è quello di un buffone egocentrico e instancabile, quasi che lo spettacolo fosse un gioco di ruolo sfuggito al controllo e alla censura. «I significati annegano nel bisogno di muovere il corpo»,¹³ dichiara Rezza, toccando quello che è uno dei punti fondamentali della propria poetica, lo sfiancamento a cui sottopone il corpo in scena. Solo nello sforzo fisico, nell’impegno corporeo totale e quasi parossistico, Rezza trova la giustificazione etica, anzi deontologica, del prodotto offerto al pubblico pagante. La performance diventa così ostentazione muscolare e si legge come un atto di suprema moralità da parte di un immoralista convinto:

Perché il corpo produca qualcosa di teatralmente interessante è necessario che condizioni e comportamento siano diversi da quelli quotidiani. Anche se le pratiche sceniche di Rezza hanno più a che fare col gioco che col rito, verrebbe da dire che quello che egli offre agli spettatori sia una specie di sacrificio laico. E viene in mente, a proposito del trattamento che egli riserva al suo ruolo d’attore, la dialettica grotowskiana di “apoteosi e derisione”.¹⁴

La protervia somatica si somma a quella linguistica, in un’espressività ridondante fatta di spigoli e ghigni, abbruttimenti da clown e schizofrenici viraggi mimici. La costumistica, quando non coincide con il corredo variopinto e improbabile dell’abito/habitat, è azzerata in una sorta di nudità eroica.

Forse il grado apicale di intervento sul dato somatico, stando alle dichiarazioni di Rezza, si raggiunge in *7 14 21 28* (2009): in un allestimento scenografico che sembra fornire una rappresentazione ideogrammatica del reale (il titolo stesso contiene un simbolo grafico che evoca la scrittura cinese), Rezza tratta i personaggi alla stregua di grotteschi mascheroni zoomorfi o corpi baconiani. Drappi ed elementi basculanti vanno a formare una sorta di altalena o camera di tortura (rosso e bianco le tinte dominanti, come a voler riprendere la più antica delle contrappo-

¹² È emblematico in questo senso uno dei primi sketch di *Pitecus*, in cui un uomo vende pezzo dopo pezzo il proprio corpo, finché non gli rimane altro che la voce.

¹³ Antonio Rezza, intervista rilasciata a Vito Scalisi, *Il grido di Antonio Rezza*, «Post.it», V (2009), 9, p. 6.

¹⁴ Paola Quarenghi, *Due braccia, mezza faccia. Il corpo-teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, in *Out of order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo*, a cura di Maia Giacobbe Borelli, Bulzoni, Roma 2012, p. 74.

sizioni cromatiche), un ambiente che ancora una volta costituisce una limitazione inflitta alla libertà di movimento.

Una profondità plastica di grado simile si ha in *Fratto_X* (2012), a oggi l'ultimo spettacolo del duo. L'incipit è folgorante: mentre una silhouette metallica radiocomandata, con un palloncino bianco al posto della testa, zigzaga sulla scena, Rezza irrompe con uno spillone scoppiando il palloncino; «La spensieratezza va stroncata alla nascita» è il suo commento. Il finale, in cui Rezza riverbera la luce dei riflettori piazzati su alcuni spettatori in platea, rendendoli protagonisti di una pupazzata che può perfino ricordare le “inquisizioni luminose” sperimentate dall'ultimo Beckett, non è meno dirompente, e fornisce un esempio radicale di sfondamento della quarta parete. Tra il principio e la fine, la presenza titanica di Rezza si integra in un quadro scenografico di assoluta leggerezza: due lenzuoli bianchi si incrociano a formare una grande X ancorata a terra, come solidificando le scie luminose che vacillano in una fotografia notturna, e che, insieme alle microarchitetture indossabili presenti sul palco, sintetizzano l'enigma (l'*incognita*) di una città contemporanea.

2. *Un uomo solo al comando (per due)*

Fautori di un teatro *eroico*, rischioso, che rinnega ogni prospettiva umanitaria in virtù d'una spietata vocazione di feroce nichilismo, Antonio Rezza e Flavia Mastrella danno vita a concrezioni sceniche di spiccato rigore formale, sulla base d'un mai interrotto lavoro (e *lavorio*) d'estenuazione fisica, logoramento logico-corporeo, nella messa in pratica d'una comicità dai tratti mostruosi e osceni. E se alla progressione dei titoli del loro repertorio teatrale corrisponde una riconoscibile tracimazione spaziale, sul piano verbale e “gestico”, detta vocazione espansiva si traduce in atroce comicità idiosincratica, dettato nevrotico e aggressivo caricato dell'*impossibilità* e della natura sottrattiva sottesa a tutta la produzione dei due artisti. La complessa dialettica tra “contenimento impossibile” e “tensione esplosiva” caratterizzanti l'azione del performer negli habitat allestiti dalla compagna d'arte si traduce in gag di rara efficacia che, al di qua e *au-delà* della contraddittoria scrittura testuale, nella dimensione performativa individuano peculiari e fondamentali ragioni d'essere.

Varie matrici contraddistinguono le strategie di Rezza, i (mis)fatti in scena che lo rendono fenomeno *diverso* e unico nel panorama italiano: il macilento atletismo da marionetta aguzza, l'italiano mal digerito dalle vaghe eco dialettali, la tirannia su un pubblico tramortito ancorché connivente, col corredo di un'ostentata *arroganza* da *artifex* contrapposta alla quotidiana mediocrità dello spettatore. Tratti concorrenti a una scienze poetica della frammentarietà, della (non) scrittura,¹⁵ d'una solitudine ineluttabile, nella dinamica *pieno/vuoto* creata da scena e situazioni, piegata

¹⁵ «Nel frammento è più difficile mentire» afferma Rezza, parafrasando Emil Cioran, in *La noia incarnita...*, cit., p. 23.

alle tecniche rezziane nell'incarnazione allucinata d'un teatro che nulla concede a speranza o qualsivoglia residuale *Weltanschauung* affermativa.

Se, infatti, gli spettacoli della *tetralogia caudata*¹⁶ vengono (non) scritti e, quindi, (non) firmati da Flavia e Antonio, secondo prassi produttive assai singolari, è innegabile la sostanziale solitudine dell'interprete scenico che, nella cinica evidenza dell'isolamento, individua una chiave portante del proprio discorso poetico. Non solo: l'antagonismo rispetto a tutto ciò che risulti *altro* da sé costituisce motivo di (auto)segregazione sia che l'elemento estraneo coincida con lo spettatore sia che venga, invece, simulato dai diversi personaggi resi da Rezza medesimo negli sketch sia, addirittura, in caso d'effettiva presenza d'un ulteriore interprete, quasi sempre l'attore Ivan Bellavista. Solipsismo assoluto, irrimediabile, agognato: attributo obbligato d'una *noia* sentimento feticcio, emozione primigenia per il performer, una *solitarietà*,¹⁷ che, per paradosso, il molteplice simulato o *incarnito* (come la *noia* del libro-intervista, tra i pochi studi critici sul lavoro della coppia) contribuisce a rendere ancor più significativa, viscosa, evidente. Una condizione di rivendicato isolamento che, da un lato, risponde all'ostinata prospettiva filosofica di un teatro definito *involontario* e che, dall'altro, solo in apparenza contrasta la dimensione *plurale* di quella che si dichiara orgogliosamente, e a ragione, una coppia artistica.

2.1. (Anti) *Lingua e voce*

La drammaturgia rezziana, che ha nello spazio *de-finito* dalle costruzioni/costrizioni di Flavia una prima e profonda sorgente, s'esplicita sin dalle prime battute di *Pitecus* come *lingua* "in negativo". Al pari delle figure umane sezionate nelle lacerazioni in stoffa, l'idioma dei personaggi risponde a un'aspra regressione, recrudescenza sonora verso una ruvidità dialettale, privata, però, di concrete attinenze etniche. Vi s'intrasonono echi centraliani, calate *burine*, cui l'artista sottrae ogni velleità di *mimesis*: non è dialetto che si fa *lingua teatrale*,¹⁸ tipico procedimento del panorama idiomatico della nostra tradizione. Quella di Rezza è, in prima istanza, *antilingua*, gergo del *manque*, ridicolosa impossibilità emotiva, coercizione logica, incapacità da (s)volgere in solitudine, ansia e cancrena, sino alla sospensione, paradossale e bifronte, tra afasia e residualità sonora. Istanza comica resistente nel plesso degli spettacoli a firma Mastrella-Rezza, l'*antilingua* è denominatore comune alle molteplici scarnificazioni del performer, groppo residuale d'un comico che ha,

¹⁶ Di tetralogia parlavano gli stessi Rezza e Mastrella al debutto di *Bahamut*, nel 2006, ma è possibile leggere come parte del medesimo percorso, non senza significative variazioni, anche i successivi *7 14 21 28* (2009) e *Fratto_X* (2012), come cercheremo di chiarire in seguito.

¹⁷ Il termine è ripreso da Hölderlin e acutamente applicato in chiave teatrale da Antonio Attisani in *Scena occidentale*, Cafoscarina, Venezia 1995, p. 149.

¹⁸ Cfr. *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, a cura di Neri Binazzi e Silvia Calamai, Unipress, Firenze 2006.

invece, nella variazione prossemica e volumetrica evidente vettore progressivo. Essa si esprime in pienezza nella peculiare sonorità: suono che si (s)fa idioma, propagazione sorgente dai vuoti degli habitat, la dimensione fonica dell'*antilingua* si congiunge alla stentata sintassi psichica dei personaggi. Estensione dei corpi macellati nella svergognata performatività,¹⁹ la voce è prima sostanza e primo alimento d'una grammatica umoristica anch'essa avviluppata in un protratto gioco *alla meno*. Gli amici di Gidio, e Gidio stesso (pure nella mera dimensione appellativa del primo personaggio dello spettacolo d'esordio, *Pitecus*, l'amputazione è orizzonte predominante), sono intrappolati dalla mutilazione linguistica, *reductio* che, dal piano fonetico-dialettale, riverbera una meccanicità dialogica. «Simo noi... Gidio... Simo noi...»,²⁰ *refrain* che il "terzo scomodo" dello sketch reitera, abbinandovi una gestualità bidimensionale poi riproposta senza parole, lasciando al pubblico d'immaginarne il suono. «Pecché? Pe' quale motivo?», chioccia Gidio, irritato dall'invadenza degli ospiti, ai quali neppure risponde, rivolto al pubblico in un *a parte* da commedia. Dialoghi monchi, tra personaggi improbabili, estranei al tarlo del contingente: «I nostri eroi non mangiano, non lavorano, non hanno posizione sociale. Sono lì per sbaglio. Fanno ridere e creano l'ansia terminale».²¹ Il precipitato babelico rappresentato dall'*antilingua* di Rezza è denudamento totale, impoverimento organico mediante cui il *dire* dell'attore s'abbina al *fare*, nella *confusione* dei due piani. Ma è, appunto, dialetto di povertà, stitichezza logica, disadattamento comunicativo, sentimentale, pari alla dimensione anaffettiva delle storie. Il tutto riflesso in sonorità che consentono ulteriori slittamenti dalla *lingua* alla *voce*. Ciò avviene per la caratterizzazione cui è sottoposta la carrellata d'improbabili (s)oggetti resi dall'ampio ventaglio di *vocine* e *vocione* secondo precise intenzioni comico/performative. In *Io*, il ritornante carattere *fil rouge* dello spettacolo vede l'attore in figura intera, una sorta d'aureola a cerchiare il volto, sfruttare registri vocali scuri, gutturali. Sfida il pubblico, rivalità che è chiave ricorrente tra i numeri dello spettacolo nonché pregnante indicazione circa l'egolatria dell'intero *concept* applicato a una struttura visiva d'incipiente tendenza tridimensionale. Nel susseguirsi di allestimenti frutto d'un lavoro che contesta i consueti meccanismi produttivi del nostro teatro perseguendo la variazione («il tradimento di noi stessi per sfuggire al manierismo che ci scaverebbe una fossa dorata»)²² e lo

¹⁹ Il riferimento va alla scena finale di *Fotofinish*, quando Rezza accatosta al centro del palco i corpi di una serie di spettatori presi e virtualmente giustiziati: «Siete morti e non ve ne accorgete» chiosa il performer, completata la distesa di "cadaveri".

²⁰ Per le trascrizioni direttamente dagli spettacoli, qui e in seguito, citiamo da Francesca Cecconi, *Il testo nel corpo. Il teatro (mai) scritto di Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, tesi di laurea triennale, Università di Pisa, Cinema Musica e Teatro, a.a. 2012/13.

²¹ Antonio Rezza in *La noia incarnita...*, cit., p. 41.

²² Ivi, p. 14.

smarcamento dei tempi di realizzazione, la dicotomia voce/silenzio si sviluppa su una direttrice non dissimile alla dialettica pieno/vuoto, spaziale e drammaturgica. Dall'afasia di personaggi espressivamente depauperati, all'esuberato, anzi la sostituzione, vocale che l'artista-*artifex* impone alla marionetta di carne compagna di scena o di sala. È, infatti, nell'ultimo *Fratto_X* che Rezza dà vita a un virtuosistico duetto con Bellavista: coricati a centro scena, vicini, Ivan muove le labbra e, in perfetta simultaneità, Antonio, bocca celata tra le mani e capo reclinato in avanti, realizza un perfetto *doppiaggio* del compagno. L'afasia dell'uno obliterata, "riempita" dall'abbondanza dell'altro, in un sintagma di magistrale sincronia. Oggetto del dialogo (apparente) diviene, dopo vari slittamenti, la sostituzione vocale medesima, in un vertiginoso caleidoscopio di riflessioni e rifrazioni, vortice logico a scatenare cortocircuiti d'irresistibile portata comica. La *voce*, attestazione di (paradossale) esistenza, è *verbo*, sostanza immateriale che, nella tradizione giudaico-cristiana, rappresenta il principio primo della creazione. Ed è la voce che è nuovamente il perno a fine spettacolo, quando Rezza, armato d'una sorta di vinastro sormontato da un piccolo specchio, proietta la luce dei riflettori su alcuni volti in platea, dando vita a improbabili situazioni narrative mediante l'esercizio della "superiorità" vocale intrinseca all'artista sul mutismo convenzionato del pubblico. È un'autentica dimostrazione di supremazia, dalle radici ramificate nelle profondità del sacro: il gioco comico, unica chiave cui si possa affidare una verità tragica, si declina nell'insufflazione d'una *phonè* che, dall'attore (lemma da intendersi in termini non convenzionali) procede a *informare*, ossia dare forma, sostanza e (non) senso alla condizione di *Sprachlosigkeit* dello spettatore, la sua irredimibile mutezza. Una soluzione che spinge la performance in territori liminari, pur non scevri dall'irrinunciabile, e fondante, dimensione comica.

2.2. *Dagli al pubblico. La lotta infinita*

Tendere *tranelli* al pubblico è prassi usata per Rezza. *Pitecus*, per primo, è un muscolare confronto *artifex*-spettatore, nella prospettiva d'una solitudine assoluta, rafforzata dall'incapacità della platea di comprendere quando i *numeri* giungano a termine. Il che equivale a non capire l'artista, naufragio dell'ideale connubio palcoscenico sancito dalla ritualità dell'applauso. Rezza sfrutta il prevedibile meccanismo climax-battimani, rovesciandone i presupposti: la scrittura "a trappola" pone lo spettatore in schiacciante precarietà rispetto all'*artifex*, che sottrae le chiusure, le sposta, le ritarda. Nega la catarsi, la supposta *socialità* del fenomeno stesso. Si fa siderale la distanza col pubblico, potenziata dall'artista attraverso numerosi *a parte* frutto di (calcolata) improvvisazione. In questi, sempre *all'impronta*, se la prende con uno spettatore specifico, stimolando risa negli altri, tanto più se il disagio della "vittima" si rende palpabile o se questa corrisponde, addirittura, a un bambino: «Perché ridi? Non sai che perderai entrambi i genitori», assunto d'inoppugnabile

logicità (contestarlo varrebbe augurar d'assistere alla morte d'un figlio) che, nella dimensione di cinismo spietato, rappresenta la dissacrazione massima, l'aggressione a quanto di più inerme e "protetto" la nostra società vorrebbe. L'*artifex*, però, oltre certe cose, è solo: a lui è concesso l'atto proibito, sanzione d'ulteriore separazione, di *albatrosiana*, e compiaciuta, segregazione, spesso ribadita nei saluti finali: «Quella che per voi è una serata eccezionale, per noi è la normalità».

La "lotta" col pubblico si snoda anche su direttrici di paradossale metacomicità: nel numero, da *Pitecus*, della mamma di Cenerentola, oggetto di reiterazione verbale è l'indugio sul «Calzi trentasette» (riferito alla scarpetta "motore" della storia da far indossare alle figlie "cattive") che, nella ripetizione e nel rovesciamento, muta in «trentasette cazzi», esito sospeso tra puerile e prevedibile, sfruttato dall'attore prima in chiave comica (stimolare il puntuale riso), poi in dichiarato antagonismo performativo, nell'immediata accusa al cattivo gusto del pubblico che cede a una battuta tanto scontata. Il lazzo è tutt'altro che un "errore", bensì gioco *intorno* al comico: l'oscillazione *calzi/cazzi* è un'esca a chi, abbozzando, decreta la riuscita del tranello mediante l'eco sonora del riso. Conscio della "bassezza" del trucco, il performer abbandona il carattere sin lì raffigurato per interpretare sé stesso (o, meglio, la propria proiezione scenica, il proprio personaggio) e, sfruttando la sorpresa di tale transizione, "bastona" la platea, rimarcandone la "vergognosa" adesione a una comicità d'accatto. Il trucco funziona e permette di sancire l'insanabile dicotomia performer/spettatore, in una strategia performativa che rappresenta una matrice costante del discorso scenico dell'artista.

Se nei primi due spettacoli la (non) scrittura meditata, *di scena* (in scena affinata per stessa ammissione dell'artista), ha per scopo l'innesco di reazioni subito contestate dal performer (in *Io* si tocca il limite: sputa palline insalivate verso la platea, carezza spettatori dopo essersi toccato i genitali), detta "ostilità" rituale passa, negli spettacoli successivi, in secondo piano, sublimata in una serie di depistaggi che avvengono a livello di sintassi comica e dissacrazione plateale. Si pensi alla catasta di corpi prelevati a forza tra gli spettatori, virtualmente fucilati e affastellati a centro palco nella chiusura di *Fotofinish*, all'insistito, estenuante incipit di *Bahamut*, cinque minuti d'ininterrotti borbogliai gutturali, nel buio completo in cui è abbandonato lo sguardo cieco della platea, alla bestemmia (infrazione suprema per il nostro sistema linguistico pubblico) pronunciata sia in *Pitecus* sia in *7 14 21 28*, in quest'ultimo frangente fatta corrispondere, con sottolineatura prossemica, a un preciso punto della scena, quasi che lo spazio medesimo avesse originato l'irrifribile esclamazione. In tutti questi casi, e molti altri se ne ricaverrebbero dalla mole di invenzioni rezziane, tra le funzioni strategiche dei vari sintagmi ricorre sempre il disorientamento del pubblico, la sanzione della sua distanza, l'incapacità diseguire l'artista e il suo gioco di slittamenti. La contestazione di qualsiasi prospettiva positiva, che corrisponde alla deriva d'una (impossibile) socialità, appare come la chiave che, dalla deformata dimensione verbale, procede per contagio verso la deflagrazione scenica, lo *sfondamento del teatro*, e l'impiego di una comicità al vetriolo.

2.3. (Non) *Facce ride'*. *Sino alle lacrime*

Antilingua e antagonismo rispetto al pubblico sono elementi determinanti gli squinternati sketch di Rezza, delineando una *contropsicologia* “absurdista” a rovesciare ogni convenzione. La potenza performativa di Antonio, che della lingua/voce fa primo ariete di sfondamento (il)logico, dilaga al contempo nella prassi scenica, in vertiginosi giochi reiterativi, smarcamenti che determinano, nello spettatore, lo smarrimento utile alla *sorpresa* che ogni sintagma finalizzato al riso di necessità prevede.²³ Rezza è maestro nel dribbling del senso: violenta il linguaggio sul piano sia dei significati sia dei significanti, a ridurlo strumento di palese e insistito depistaggio. Un caso su tutti è *L'invalido civile (Pitecus)*: celato dal drappo che mostra al pubblico una sola gamba, l'artista riflette sulla propria condizione di portatore di handicap. Due personaggi, raffigurati con differenti posture e modulazioni vocali, scorgendo il disabile ringraziano Dio d'essere “sani”, secondo un noto principio formulare. Il protagonista commenta: «La gente ringrazia Dio perché io sono handicappato! Ma vi rendete conto di quanto è cattiva la gente?» L'evidenza è tale da provocare il riso tra gli spettatori: si percepisce la spiazzante saggezza di chi, come sempre accade ai *fool*, coglie la contraddizione insita nell'abusato sentire comune. L'*antilingua* si connota come *antilogica*, prospettando un ordine estraneo al mondo della quotidianità. L'*handicappato* cavalca la tracimazione: «È un'iniezione di fiducia, per la gente, il fatto che io sia handicappato, una ventata di allegria, una ventata di ossigeno!» L'anafora propaga l'effetto sino all'approdo di metodica follia: «È triste dirlo, ma si ragiona meglio con una gamba sola che con due». Non è questo, però, il *climax*: dalla sottrazione (di certezze) si passa alla disarticolazione totale: «Per forza: perché puoi saltella' da un argomento all'altro». Il piano argomentativo, smaltita la “sorpresa”, risulta assimilabile dal pubblico: ecco che, però, slitta all'improvviso su quello metaforico, (e)seguendo un salto semantico che costituisce un'avaria costante nella (de)composizione dei personaggi rezziani. Completamento formale che coincide con la capacità del *fool* d'inerpicarsi in *trapezismi logici* inimmaginabili per il semplice spettatore: «Ti tolgo apposta il filo del discorso e ti impicco all'illusione»,²⁴ secondo uno «scavalco di senso e un cambiamento continuo di prospettiva».²⁵

A questo piano di reiterata *danza* sopra, sotto, ai lati del senso, Rezza abbina un *corpo comico* paradossale e divagante, capace di abitare le già abbacinanti costruzioni mastrelliane innervandole d'inusitata potenza. Nella costruzione del testo-spettacolo secondo procedimenti ispirati al *decoupage* filmico, alla spezzatura paratattica d'una *poetica del frammento* corrisponde un *(dis)fare in scena*

²³ Cfr. Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in *Opere*, trad. it. di Cesare Musatti, vol. V (1905-1908), Bollati Boringhieri, Torino 1972.

²⁴ Antonio Rezza in *La noia incarnita...*, cit., p. 34.

²⁵ Ivi, p. 45.

(fuorviante, nel caso di Rezza, parlare di *re-citazione*) che è complemento dell'ottica franta insita nel piano discorsivo. L'artista spezza le voci, il proprio corpo, la logica stessa: nei primi spettacoli mediante i nascondimenti mutilatori delle tele dei quadri, in quelli successivi sottoponendosi ad autentiche consunzioni fisiche, nel logorio del respiro, dello sfiancamento corporeo, del processo comico. Le varie segmentazioni visuali rappresentano un'ancora più puntuale rielaborazione di tecnica cinematografica: si pensi ai primi piani, ottenuti mediante il lavoro col volto, le sue deformazioni, la sua grottesca vocazione metamorfica. E tale tendenza frammentaria offre pure la possibilità a peculiari riusi dei materiali scenici degli spettacoli, smontati e rimontati in *Doppia identità elevata al superficiale*, un pot-pourri precedente a *Fratto X* realizzato da brani afferenti a tutti gli allestimenti pregressi. Tale riuso giustifica peraltro un'analisi che affronti il corpus dei titoli come un unico plesso di (non) scritte, differenziate dalla ricerca spaziale, performativa e dal percorso poetico in continua metamorfosi, ma accomunate da una pertinace tensione filosofica volta alla *contraddizione* o, per dirla con il lessico rezziano, all'*ansia terminale*, alla disintegrazione. E tutto il corpo di Rezza si piega, si declina, si sfalda nella dimensione fisica d'una tale e disperata comicità nichilista, trovando sul piano plastico-espressivo il completamento di un'estenuazione legata a doppio filo all'*antilingua*, in un concorso che deflagra compiutamente nel riso violento, anarchico, sapiente e che potenzia all'inverosimile la paradossale compresenza di *disvelamento* e spiazzamento dello spettatore.

Quel disvelamento che è la linfa vitale (o mortale) del piano filosofico sotteso a tutto l'operare scenico dell'artista che, nella peculiare dimensione delle proprie prassi performative, incarna il doppio paradossale d'una tracotante solitudine frutto di una distillazione raffinata e unica del lavoro a quattro mani di una coppia d'arte. Ed è notevole come, pure nel caso di Rezza, il comico sia l'apparenza (quasi) tollerabile di un'esistenza mai sopportata se non grazie alla pratica di un'arte sapienziale che un dio bambino e ambivalente concesse all'*umano, troppo umano* cittadino, rendendolo spettatore.

Pupidde e Clown

La maschera della differenza
nel dialetto corporeo di Giovanna Velardi

Vincenza Di Vita

Quando Gordon Craig parlava di “supermarionetta”, non voleva dire che bisognava gettare via l’uomo per sostituirlo con un fantoccio, ma piuttosto che l’attore doveva acquisire una tecnica che lo rendesse simile a una marionetta.

Vsevolod Mejerchol’d¹

L’argomentazione del boia era che non si può tagliare una testa se non c’è il corpo attaccato, che non aveva mai fatto una cosa simile in vita sua e che non avrebbe cominciato ora che aveva una certa età.

Lewis Carroll²

In Giovanna Velardi, coreografa e attrice, l’emancipazione dal balletto classico viene introiettata nella volontà di preservare e custodire una tradizione che trova motivo d’essere nel folklore e nella memoria conferita dall’opera dei pupi ma anche dalle marionette cyberpunk. Penetranti ampie falcate, intrise in movimenti di dee dalle sembianze pop, tessono legami con un archetipo di madre terra indoeuropea, animando un immaginario vivificato da una fisicità che ne sottolinea la forza e l’audacia, capace di riprodurre mondi di vita e di arte, in questo caso corpi in essere, creati e assassinati. Concitati movimenti, suoni frenetici reiterano il gesto della performer, che sembra smarrire così l’autentico valore della narrazione, perché essa possa assumere finalmente il valore di un passo antico eppure contemporaneo e postmoderno. La scenografia elettronica, la musica dal vivo e il segno pittorico sono gli elementi costitutivi delle sue interpretazioni e rivisitazioni: le conferiscono quella differente sensibilità e quello scarto che intende porsi come difformità. Così le espressioni del volto generano maschere di eccentrica visione e mediante l’ironia di un’azione recuperata scarnificano in maniera spasmodica la modalità comunicativa. Impossibile e

¹ Vsevolod Mejerchol’d, *Lezioni e conversazioni di Mejerchol’d con gli studenti dei GVTM. Registrazione di CH. N. Chersonskij, 3-8 ottobre 1921*, in Id., *L’attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 2009, p. 61.

² Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, Garzanti, Milano 2000, p. 78.

negata, eppure mediata dal corpo e dalla voce, la lingua-dialetto, come un sussurro di lontana memoria, ricrea un linguaggio mimetico.

Categorie del mito e uomini di paglia, avatar di uomini di mafia,³ fomentano l'ambiguità in una trasfigurazione del mito che possa finalmente illustrare una mostruosità del presente. La fiaba e la deformità mutate sulla scena e mediate dal corpo di chi danza irrompono e squarciano il reale, ripetendo l'incauto gesto brutale di un coltello che con violenza affonda nella morbida carne. Il pavimento del palcoscenico diviene metafora di donna, sesso che si spalanca per accogliere slanci di passi, decisi come lame, privi di scampo nel loro incessante e infernale mutare in culla accogliendo i corpi che si raggomitano in preda ad ataviche paure all'inizio e alla fine di ogni dramma. Una iniziazione ciclica e spasmodica rende perpetua la chiamata all'ambiguo, ritmata tra movimenti e suono, creazione e stasi, ammonimento e reale.

Il saggio indaga la drammaturgia di Velardi a partire dalle sue opere, dal legame con i maestri francesi e con realtà attive nel territorio italiano volte alla valorizzazione di una genesi comune, appartenente a un codice eseguito mediante atti condivisi e a scelte orientate alla creazione di spazi scenici alternativi. I pupi siciliani e i clown rappresentano la maschera distintiva di una spinta mortifera, legata a suggestioni felliniane⁴ e a tradizioni religiose legate al culto dei morti.

Dancepoetry e corpi delocalizzati

La ricerca identitaria, la scoperta del corpo, la violenza e il superamento di ostacoli da parte di eroiche protagoniste di drammi contemporanei, una miscellanea di sensi esibiti e disincarnati assume umana maschera innestandosi nel corpo della performer Giovanna Velardi. I personaggi sono frutto di un lavoro che si genera dal dispositivo corporeo e prova a mediare sulla scena quella difesa sociale dello spazio connotativo proprio della *sicilitudine* e specifico di Palermo. Il *milieu* eterogeneo in cui si forma la giovane coreografa scandirà gli esordi tinteggiati dalla presenza di due figure femminili come la nonna toscana e la madre torinese; dal padre pittore siciliano Velardi dichiara⁵ di avere ereditato la parte etica e civile che confluisce nella sua

³ Il progetto su democrazia e potere, denominato *Straw Man-Uomo di paglia*, ha coinvolto Velardi tra il 2010 e il 2012, con il contributo e la collaborazione di Dominik Barbier e Pavel Smetana, il Nuovo Montevergini di Palermo, l'associazione FEARLESS di Marsiglia, il CIANT di Praga e l'I.B.I.

⁴ Ravvisabili nell'insistenza relativa alla figura del clown.

⁵ Giovanna Velardi ha concesso un generoso incontro lo scorso 11 ottobre 2013, attraverso il quale è stato possibile tracciare le trame di quanto qui si delinea, e ha autorizzato la diffusione delle immagini che corredano questo contributo. Su Velardi non esiste attualmente una bibliografia dedicata e pertanto i riferimenti e le citazioni attribuiti all'artista derivano da libretti di sala, note di regia e dalla rassegna stampa, che la stessa Velardi ha suggerito. L'artista prende parte al progetto interregionale omonimo al titolo del volume *Spazi per la danza contemporanea*, a cura di Ada D'Adamo, Editoria&Spettacolo, Spoleto (PG) 2009. In Sicilia Latitudini, la rete siciliana di drammaturgia contemporanea, nata nel 2011 a Messina, con le stesse intenzioni e peculiarità di altre reti che coinvolgono associazioni cul-

poetica più matura. Per comprendere la scelta politica delle coreografie e regie dell'artista non si può prescindere dalle collocazioni geografiche e antropologiche, oltre che di genere. È pertanto necessario indagare la sua ricerca artistica approfondendone i legami con artisti francesi, con i quali si è formata e, i viaggi fisici e ontologici che configurano un *modus operandi* distintivo e peculiare. A seguito della formazione italo-francese, nel 1997 appena ventenne l'artista si trasferisce ad Avignone e ha modo di confrontarsi con i coreografi nati dai maestri della Nouvelle Danse francese. Era già operativo in Francia negli anni Settanta e poi nel 1988 – Anno della Danza – un sistema governativo volto a promuovere e finanziare le realtà coreografiche presenti nel territorio, anche favorendo la sperimentazione diretta a potenziare la dinamica della residenza artistica. Nel primo centro coreografico francese di Montpellier, lavorando con Dominique Bagouet,⁶ si forma Geneviève Sorin, con cui Velardi opererà e dalla quale emergeranno diversi punti di contatto, in relazione alla modalità dell'improvvisazione e dei legami che entrambe hanno avviato con la musica. È proprio in Francia e a Marsiglia che Velardi decide di fondare nel 2000 la sua compagnia dopo un'intensa attività collaborativa con musicisti e compositori, attori e scrittori, poi di operare con una compagine stabile a Palermo e di sostenere il coreografo catanese Roberto Zappalà e la sua compagnia. La contaminazione dei saperi si compie attraverso un fare artistico artigiano, in cui la crescita definitiva – il finale o, se vogliamo, l'adesione a una compiutezza negata – si muove sui binari della continua ricerca e di una sempre più dichiarata domanda, posta al fruitore dell'opera ma anche imposta necessariamente agli artisti e tra gli artisti in un dialogo incessante,

turali di privati e compagnie, festival e teatri ha accolto tra i suoi aderenti anche le realtà di danza che agiscono sul territorio attraverso la costituzione degli Stati Generali dello Spettacolo in Sicilia, di cui fa parte anche la Compagnia di Giovanna Velardi in seno al Coordinamento Regionale Danza Organizzata. L'impegno politico di Velardi si traduce in varie iniziative. Tra le attività segnalate dall'artista riportiamo le seguenti: «nel 2006 è artista invitata alla rassegna Da Donna a Donna diretta dal Centro Cappella Orsini per la giornata mondiale contro l'AIDS a Roma. Nel 2007 diventa membro del CID (Concilio internazionale di danza) dell'Unesco, organizza a Roma la Giornata Mondiale della danza il 29 aprile alla cappella Orsini e crea il Tavolo Nazionale dei Coordinamenti e Reti della Danza Contemporanea. È stata Presidente del CORE (Coordinamento Regionale Lazio della Danza Contemporanea e Arti Performative). Partecipa come relatrice ai seguenti convegni: Teatri di vetro/Convegno "Pensare in rete" in collaborazione con la rete ZTL zone teatrali libere; "Short Theatre Pleased to meet you", 2007; "Ipotesi progettuali per il teatro indipendente" Roma Europa, Teatro Palladium, 2007; incontro-dibattito sullo spettacolo dal vivo e la cultura all'università di Catania organizzato da Geni Occasionali; "Lo spettacolo deve continuare" convegno organizzato dalla Regione Lazio Assessore G. Rodano in collaborazione con ATCL, 2008; Spazi per la danza contemporanea, Ente Teatrale Italiano, Teatro Valle a Roma, 2008; "Le nuove generazioni in danza", 15 dicembre 2009 realizzato dal Comune di Siena e la Regione Toscana».

⁶ Su Bagouet e i suoi rapporti con i contemporanei si veda *La nouvelle danse française, création et organisation du pouvoir dans les centres chorégraphiques nationaux*, a cura di Muriel Guigou, L'Harmattan, Paris 2004.

costruito su parole, silenzi, gesti e note.⁷ Non si rivela pertanto inatteso l'interesse degli intellettuali per il lavoro dell'artista e in particolare la definizione di una spinta innovativa rintracciabile in un lavoro che si stacca da parametri già noti, introiettandoli con inusuale rigore ed energica consapevolezza. Giovanna Velardi ama ricordare la poetessa Maria Luisa Spaziani, celebre peraltro per il suo poema in endecasillabi dedicati a una diversa e arcinota Giovanna santa, divenuti dramma nel 2002 con la *Jeannette* per la regia di Fabrizio Crisafulli; a proposito del lavoro della coreografa, Spaziani ha scritto che si tratta di «una danza che contiene in sé delle cifre antiche e nuove e rappresenta una vera e propria invenzione».⁸ Interessante è la comunanza di approccio alla dimensione spaziale che Velardi e Crisafulli hanno, determinata probabilmente anche dall'essere nati entrambi in Sicilia, subendo quell'influenza o-scena⁹ che ne testimonia la singolarità. Sebbene la coreografa e ballerina incarni la peculiarità propria di Palermo, qualora si accettino le divisioni sociologiche e geografiche in cui viene suddivisa l'isola,¹⁰ del regista catanese, Premio Ubu nel 1998, portavoce del “teatro dei luoghi”, occorre ricordare l'importanza che la luce riveste nella sua poetica in rapporto alla visione e delocalizzazione dell'evento scenico. Il recente progetto, che lega la dimensione dei luoghi a dinamiche sinestetiche e interattive, dal titolo *Stelle filanti*¹¹ coniuga musica e danza con la partecipazione e ideazione di Mario Bajardi, violinista; Alessandro Sanfilippo, pianista; Giovanna Velardi e Giuseppe Muscarello, interpreti e coreografi. Tutto ciò realizza quanto Crisafulli esplicita in un'intervista:

Ogni luogo – anche quello apparentemente meno significativo – è oggi molto disponibile a caricarsi di un potenziale teatrale. Credo che ciò avvenga anche perché i processi di desacralizzazione dei luoghi, tendendo a svincolare i siti da gerarchie e simboli precisi, li rendono più aperti a divenire per l'artista dei microcosmi sui quali elaborare le proprie

⁷ Nella biografia di Giovanna Velardi si rintracciano i nomi dei seguenti artisti con i quali ha collaborato e continua a portare in scena i propri lavori: Philippe Deschepper, Gianni Gebbia, Christophe Monniot, David Chevalier, Philippe Cornus, Jean-Marc Montera, Kasper Toepflitz, Mario Bajardi, Domenico Sciajno, Piera Degli Esposti, Filippo Luna.

⁸ Come dichiara la Velardi nel corso della sua comunicazione verbale.

⁹ Dario Tomasello affronta tale tematica nel volume *L'isola o-scena. Un'idea di Sicilia nella poesia contemporanea*, Olschki, Firenze 2012. L'idea che si presenta in questo volume, attraverso l'analisi delle poetiche di quattro scrittori, due dei quali anche performer (Jolanda Insana ed Emilio Isgro), caratterizza una dimensione isolana definita nel suo essere «assente» ovvero priva di quei dettami popolari o didascalici che la rendono «immaginata» piuttosto che descriverla così come si presenta. Dello stesso autore cfr. anche *L'isola che non c'è. L'autore-performer in Sicilia*, «Prove di Drammaturgia», 1, 2013, a cura di Gerardo Guccini e Nicoletta Lupia, pp. 26-30.

¹⁰ Il problema dei «due macrocontesti» individuabili nella Sicilia orientale e nella Sicilia occidentale viene peraltro affrontato in *Dramma Sud*, «Prove di Drammaturgia», 2, 2009, a cura di Gerardo Guccini e Dario Tomasello, pp. 20-33.

¹¹ Il progetto è stato allestito all'Atelier Teatro Montevergini di Palermo e ha debuttato il 4 gennaio 2014.

visioni. A questo si aggiunge il fatto che il nostro immaginario è oggi assai più ricco e complesso che in passato. Ed è un immaginario “delocalizzato”, alimentato da informazioni provenienti da ogni parte, e slegate dal luogo fisico in cui ci troviamo. La combinazione tra nuova “disponibilità” visionaria dei luoghi – parzialmente indipendente dalla loro importanza e dal loro carico di memoria – e il diffondersi di un immaginario delocalizzato, crea una quantità enorme di cortocircuiti creativi tra luogo e visione.¹²

La *nouvelle danse* ha subito la contaminazione della *postmodern dance* solo marginalmente, essendo estremamente peculiare l’attenzione in Francia per l’Opéra di Parigi, da preservare anche a discapito di finanziamenti rivolti a realtà innovative.¹³ È infatti proprio grazie all’intervento di Carolyn Carlson¹⁴ nella direzione del gruppo di ricerca teatrale insediatosi nell’Opéra dal 1971, che può avere luogo un cambiamento ed è pertanto possibile che abbia così inizio una serie di impulsi, culminante nel 1977 con la fondazione del Centro Nazionale di Danza Contemporanea. Memore e influenzata dai maestri francesi, da Geneviève Sorin formatrice e artista, Velardi coniuga sulla scena musica e danza, dialogo tra corpo umano e corpo dello strumento musicale, appropriandosi degli insegnamenti del “sinfonismo” che intende legare le leggi della musica a quelle del teatro, secondo i dettami di Mejerchol’d e Jaques-Dalcroze.¹⁵ Grazie anche ai protocolli della *dancepoetry* di Carolyn Carlson Velardi ben presto s’insinua in modalità espressive in cui il verso poetico, identificabile come ricerca contemplativa, diventa protagonista. «Nei miei spettacoli spesso si parla, e la parte visuale è sempre importante» – dichiara Carlson – «Ma se per teatro-danza s’intende quello di Pina Bausch, allora il mio è diverso. Il mio lavoro è mistico come la poesia. Dancepoetry lo chiamerei. Pina era realista, attaccata alla terra. Era sempre preoccupata per l’umanità e per come farla incontrare. Io guardo all’uomo attraverso la cosmologia. È parte della mia personalità e della mia pratica buddista».¹⁶ Nel 2002 Velardi realizza il solo *Marionetta* esibendosi nel Centro Internazionale di Poesia Eugenio Montale per l’agostano gala di poesia, accompagnata da Piera Degli Esposti, mostrando come la sua sia una specifica tipologia di fantoccio ed esattamente quello della tradizione siciliana dei pupi. È infatti nel tessuto popolare siciliano che

¹² A proposito di Fabrizio Crisafulli, architetto e docente di illuminotecnica e scenotecnica, direttore artistico della compagnia Il Pudore Bene in Vista, da lui fondata nel 1991, cfr. il suo *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2007 e *Fabrizio Crisafulli. Un teatro dell’essere*, a cura di Silvia Tarquini con interventi di Rossella Battisti e Renzo Guardanti, Editoria & Spettacolo, Roma 2010.

¹³ Lise Brunel, *Nouvelle danse française. Dix ans de chorégraphie 1970-1980*, Albin Michel, Paris 1980.

¹⁴ Silvana Sinisi, *Storia della danza occidentale*, Carocci, Roma 2012⁴, pp. 176-178.

¹⁵ A cui Velardi fa riferimento in merito agli studi su corpo e ritmo per la creazione dei movimenti concitati e meccanici, che rendono riconoscibile la sua ripetitiva azione scenica.

¹⁶ Così la Carlson definisce la propria poetica, contrapponendola al teatrodanza di Pina Bausch, in Laura Putti, «La Repubblica», 2 giugno 2013.

Velardi rintraccia la sua “cosmologia” in un scenario contemplativo e volto all’ascesi artistica, nella dimensione indicata da Carlson.

Se Sorin attraversa le parole, esplorando e ascoltandole mediante le risposte di impulsi corporei, Velardi accompagna i corpi alla voce e in tal modo un «Tu» iterato che apre una introspettiva e notturna Alice,¹⁷ ingabbiata come un uccello privo di ali e canto, trascina il corpo-cadavere di un’apparente sconfitta nella battaglia tra i sessi per «uomini che portano le bombe e donne che portano gli uomini». «Non uccidere, non rubare, non mentire» è la legge di un fittizio Paese delle Meraviglie scandito da un «Tu chi sei? Chi vuoi essere?», mentre una struggente aria di Bach¹⁸ accompagna dal palco un dramma che si piega e crea piaghe silenziose, prima di raggiungere la sua compiutezza. Ma Alice perfino nel momento che segna l’avvio sul palcoscenico di un fantomatico e lunare oceanico abisso nero, che rievoca l’ambiente uterino sulla scena, rimane solo un fantoccio umano dai capelli biondi. Una regina rossa recante movimenti meccanici da burattino sembra divenire esecutore cinico del malessere manifestato da uno stuolo di anime rinchiuse in un improbabile specchio reticolare: pesci o uomini, intrappolati in logori abiti da mendicanti, si animano come attualissimi naufraghi gonfi di morte e di salmastra perdita. Paradigmatica è l’immagine seguente, in cui Alice e la Regina si confrontano in un impossibile riconoscimento per il quale Velardi chiama in causa la psicanalisi junghiana e gli archetipi mitici.



¹⁷ Si fa qui riferimento ad *Alice's Room*, coreografie di Giovanna Velardi, costumi di Dora Argento, con Franz Cantalupo, Emanuela Fenech, Simona Miraglia, Giuseppe Muscarello, Dario Tumminia, Giovanna Velardi, Alice Zanoni. Lo spettacolo debutta il 7 aprile 2011 al Nuovo Montevergini di Palermo.

¹⁸ *Aria da capo, Goldberg Variations*, BWV 988, eseguita da Glenn Gould.

D'altro canto «tutto il nostro mondo moderno ha un'apparenza nient'affatto solida e duratura» profetizzava Nietzsche suggerendo l'idea di un'esistenza eterna in seno alla cultura che può tradursi nella vera liberazione, data però solo al genio, all'artista¹⁹ o alla giovane *Alice* di Lewis Carroll, a cui Velardi s'ispira, che sa guardare con occhio puro e contento e giocare agli indovinelli con Leprotti Marzolini e Cappellai Matti.²⁰ Alice raffigura un inconscio collettivo attraverso il quale la marionetta assume un'ambivalenza psicanalitica umana e inorganica tra la persona e uno statofinzionale del feticcio ravvisabile nel personaggio-bambola di *Coppélia* di Léo Delibes, dai *Racconti* di Hoffman.²¹ Questo recente lavoro andato in scena al Politeama di Palermo nel marzo del 2013, per la stagione Musicaingiochi, è definito dalla coreografa

un universo [che] viene allargato a diversi centri di ispirazione dell'immaginario: i burattini siciliani, la mimica fantasmagorica di Totò, quella appassionata di Chaplin. Tutti i personaggi della nostra *Coppélia* – spiega ancora Velardi – sono scheletri, zombie, surreali, meccanici, assurdi, grotteschi uomini che per cercare di vivere l'amore devono scavare nella profondità della psiche tanto da fare resuscitare l'idea dell'amore, così come qui viene resuscitata Swanilda. Senza sentimenti siamo tutti scheletri vaganti.²²

Il grottesco è tema privilegiato in lavori come *Marionetta*, *Pupidda* e *Alice's Room*²³ che rendono attuali le riflessioni di Sally Banes sulla fiaba postmoderna degli anni Ottanta,²⁴ sulle muse in scarpe da tennis²⁵ e su sensorialità e performance.²⁶ È pertanto attraverso la fiaba che la danza contemporanea e ancora prima il balletto, dirigendo i coreografi in direzione della memoria popolare e, nel contempo, di eccentrici *pastiche* fantascientifici, innesta narrazioni e storie su una popolarità che rifiorisce sulla scena. Nel caso della Velardi questo portato avviene inoltre mediante una compresenza di elementi in apparenza opposti, ben sintetizzati per creare questo «paradigma epistemologico della postmodernità»:²⁷ se da una parte

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer come educatore*, Rizzoli, Milano 2004.

²⁰ Si farà qui riferimento al testo di Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo Specchio*, Introduzione, trad. e note di Milli Graffi, Garzanti, Milano 2002.

²¹ Coreografie di Giovanna Velardi, musiche dell'Orchestra Sinfonica Siciliana, diretta da Francesco Di Mauro, autore del progetto.

²² Dichiarazione contenuta nel programma di sala.

²³ Rispettivamente allestiti nel 2002, 2006 e 2010, come già rilevato nel testo.

²⁴ Sally Banes, *Felici e contenti? La fiaba post-moderna e la nuova danza*, trad. inedita di Rossella Mazzaglia da *Happily Ever After? The Postmodern Fairytale and the New Dance*, in *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, Hanover-London 1994, pp. 280-290.

²⁵ Sally Banes, *Tersicore in scarpe da tennis: la postmodern dance*, a cura di Eugenia Casini Ropa, Ephemeria, Macerata 1993.

²⁶ Sally Banes, André Lepecki, *The senses in performance*, Routledge, New York 2009.

²⁷ In *L'alieno e il pipistrello* Gianni Canova indaga il significato epistemologico della terminologia

si favoriscono i dettami di una cultura popolare fatta di pupi, marionette siciliane, dialetti di Palermo e *Picciotti*,²⁸ di Demetre²⁹ e mitologia, dall'altra i volti proiettati su macroschermi digitali innervano rituali dionisiaci. Se pertanto la tecnologia oggi è di uso comune e i meccanismi che la sottendono non sono svelati ai più, la confutazione del *c'è ma non si vede* si rivela quindi estremamente utile quando si tratti di dovere svelare effetti speciali da cinematografico; ma quando si agisce sui corpi e dal vivo, per fare a meno di rendere feticcio anche il corpo del performer, il corpo-testo può soltanto storicizzare una *inventio* o agire consapevolmente? Ed è questo il caso, per esibire una resistenza al cambiamento e pertanto una rivalsa valoriale?

Non bisogna d'altro canto dimenticare l'aspetto autoriale e drammaturgico dell'artista, in questo caso coreografa e attrice-ballerina dal momento che «l'attore interprete attiva un suo processo drammaturgico, nel momento in cui realizza un testo [...] solo l'attore funzionale, quello che si limita a prestare il proprio corpo, non fa drammaturgia».³⁰ Quando inoltre si agisce su un testo derivante da tematiche ancestrali e, nel contempo, surreali per tesserne trame derivanti da ambiti strettamente legati a robotica e arte digitale, accade con estrema naturalezza che si privilegino ambienti mondani «troppo umani». Oltre al coinvolgimento come formatrice e performer nel progetto *Movimenti Urbani*,³¹ è rilevante e oltremodo veggente – se si pensa a come oggi questo stesso luogo sia divenuto una discoteca *street rave* – la scelta di un luogo nato per un'esibizione in uno spazio urbano come il mercato della Vucciria di Palermo, con musica e videoinstallazioni³² collocate in un contesto popolare. È così trasfigurato il colore che insistendo su costumi in bianco e nero, quasi volendosi confondere con l'asfalto, non rende protagonisti di un già animatissimo mercato. Attraverso il contatto con l'asfalto ci si rende estranei come – autocitandosi come clown – un piccolo fiore rosso (si veda l'immagine qui sotto). Il rosso è quel colore immancabile che non può camuffare e sancisce l'autorialità della performer, collocando note festive nel rituale urbano di una marionetta *pupa* e *pupara* umana.

postmoderna in rapporto alla crisi della forma nel cinema contemporaneo, Bompiani, Milano 2009, pp. 5-34.

²⁸ *I Picciotti*, Movimenti Urbani, Palermo, ottobre 2010.

²⁹ *Demetra*, Orestiadi di Gibellina (TP), 7 luglio 2012.

³⁰ Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, Bulzoni, Roma 1987, p. 67.

³¹ Sostenuto dal Ministero della Gioventù; il progetto interregionale ha coinvolto oltre alla Sicilia, Sardegna, Umbria, Toscana, Emilia Romagna, Trentino Alto Adige.

³² In *Live in Vucciria* le immagini video sono realizzate da Carlo Di Paola. Su *Movimenti Urbani* cfr. Massimo Carosi, *Movimenti Urbani. La danza degli spazi nel quotidiano in Italia*, Editoria&Spettacolo, Spoleto (PG) 2011.



E non è certamente un caso che anche Sorin abbia proseguito allestendo in contesti analoghi la performance coreografica *Garçon, s'il vous plaît!*, è questo un gioco di improvvisazione che crea un profondo coinvolgimento di spettatori e performer in spazi urbani, oltre che degli “attori abituali” come i venditori del quartiere Noailles a Marsiglia. Il “picciotto” palermitano come il “garçon” d’altro canto ben si coniugano al comune intento di Velardi e Sorin di denunciare un sistema di potere che si iscrive in una struttura architettonica violenta, che inibisce determinate forme espressive legate soprattutto all’infanzia. Solo intendendo la rappresentazione dello spettacolo come corrispondente a un gioco è possibile comprendere a quali codici e a quali convenzioni, la danza, espressione figurata, sia in realtà aderente quale ricreazione iterata di un processo invasivo da condannare; ponendosi come soluzione di ricerca salvifica.

Pupidda: la maschera di pelle umana

Sull’intreccio tra filosofia e danza e sulla possibilità per entrambi i metodi di ricerca di scardinare i dettami percettivi si è espresso Lepecki³³ confrontandosi con José Gil, Gilles Deleuze e Félix Guattari. La sua analisi ben si applica a Velardi. Con la soprano Claire Pigeot e la coproduzione del Balletto Nazionale di Marsiglia, Velardi

³³ André Lepecki, *Dance composes philosophy composes dance*, «The Drama Review», 50, T192, New York University MIT, Winter 2006, pp. 16-20.

realizza *Pupidda* nel 2006. Tra il 2010 e il 2011 trova compiutezza il progetto *Alice's Room*, di cui si è già trattato, preceduto da un *Hamlet Machine-Enormous Room* nel 2003. In questi lavori più che in altri, emerge la rappresentazione di un pericolo per l'uomo generato da una stanza-scatola: talvolta è il corpo o il costume dei performer e altre volte si amplifica nella grande metafora del palcoscenico, claustrofobica prigione ma vitale risoluzione. Nell'ultimo lavoro *Carmen Duo*³⁴ la conflittualità tra buio e luce, tra rosso e grigio, tra silenzio e violenza urlata diviene compiutamente lotta tra vita e morte, lotta erotica e tuttavia irrisolta, come irrisolti sono i conflitti di un Eros anche Thanatos interpretato ora dalla donna ora dall'uomo, danzatori d'eccezione. Occorre sottolineare, ancora una volta, come le competenze che emergono nella poetica della coreografa palermitana in merito a vitali riflessioni filosofiche e psicanalitiche derivino dal mondo della fiaba e dalla storia della danza, che è la stessa Velardi a rintracciare quali direttive che ne ispirano l'operato artistico, nei termini di una risoluzione conflittuale data dall'ambiguità, per la quale non vi è scampo se non attraverso la sua rappresentazione e possibile catarsi sulla scena.

La letteratura francese sulla danza del Novecento e le avanguardie – come rileva Rossella Mazzaglia – è ricca di rimandi a istanze filosofiche, a interpretazioni del contemporaneo e della “danza ibrida”.³⁵ Altri aspetti approfonditi nel volume che esplora la metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea³⁶ si riferiscono a un più esplicito e inclusivo chiarimento terminologico. Occorre avere cura dell'espressione «danza d'autore»³⁷ che certamente si riferisce a una ben precisa volontà autoriale da parte di coreografi anche danzatori, in consonanza con quanto avviene peraltro tra i drammaturghi autori e attori che rappresentano una sempre più diffusa forma di performance contemporanea, derivante tuttavia anche dalla necessità di fronteggiare questioni di natura economica, legate alla produzione e distribuzioni degli spettacoli. Anche se è pur vero che la definizione di contemporaneo, indagata da Giorgio Agamben³⁸ in seno al concetto dell'intempestivo è di natura «né eterna né storica».³⁹ In *Pupidda* l'exasperazione del sistema corporeo viene enfatizzata da simbologie che tracciano l'iniziazione dell'eroina protagonista. Se in *Demetra* l'incarnazione della donna è vitale ed estrema, qui come nella scena iniziale della *Carmen* l'origine è legata a posizioni fetali e nello stesso tempo anche larvali, quindi alla protezione uterina, ma anche alla definitiva sconfitta e fine dell'episodio umano.

³⁴ In tournée attualmente (inverno 2013-2014). A duettare con Velardi è il danzatore Filippo Luna.

³⁵ François Frimat, *Qu'est-ce que la danse contemporaine? (Politique de l'hybride)*, Puf, Paris 2010.

³⁶ Rossella Mazzaglia, *Danza e Spazio*, Mucchi Editore, Modena 2012.

³⁷ Ivi, pp. 20-23. Cfr. inoltre Ambra Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Utet, Torino 2007. L'urgenza italiana e la sensibilità mostrata per questo aspetto della performance si traduce nel 2006 nella creazione di Anticorpi, rete di rassegne, festival e residenze creative in Emilia Romagna, volta alla promozione e alla formazione della “giovane danza d'autore”.

³⁸ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008.

³⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, a cura di Fabio Polidori, Einaudi, Torino 2002.

La violenza e la mostruosa esibizione dei sessi oralizza la potenza del proibito generando un esasperato cannibalismo.

Dal balletto classico a Carroll, da Jung alla maschera mortifera della persona-pupo che lotta contro il potere del più forte, sicuramente violento e di sesso maschile, dal mimo al linguaggio meccanico fatto di gesti iterati e voce, quello di Velardi è un lavoro di danza contemporanea che nella «drammaturgia del movimento» esibisce la paradossale ascesa del corpo che non possiede più la consapevolezza della sua forza. Militarizzato attraverso la danza il clown fattosi donna può da supplice divenire giudice.

La voce sulla scena è un elemento onnipresente e ha il compito di spingere il movimento, ovvero il vissuto del corpo, di raccontare attraverso un richiamo sonoro la portata di quella verità interiore che necessita di un dispositivo corporeo per trasmettere un messaggio. La violenza della visione del gesto che diviene definitivo motivo di compensazione mediale tra suono e senso, tra significato e ciò che significa, tra attore e spettatore, diventa creazione istantanea nel ritmo negato, con il quale non si può andare a tempo: non è politicamente corretto suonare lo strumento corporeo seguendo la gerarchia formale di una musica ormai priva di autenticità. Il bisogno di manifestare la voce, accompagnando il corpo è allora incarnazione del bisogno di rendere pubblico il dramma interiore, è un'esigenza fisica.

L'impianto orchestrale del corpo a corpo agisce soltanto attraverso la sinergia dell'ascolto di pelle e battito, reciproci dispositivi umani e organici in cui si inneggia a una inorganica divinità che impedisce le libere espressioni del dolore e della fatica, ammaestrando così l'artista a una educazione frammentaria. Il nero e l'onirico sono due caratteristiche che si legano a una concezione che scarnifica il reale, ma in Velardi tali elementi divengono realizzazione erotica, contro ogni mera volontà di mimetizzarsi dietro apparenze e trasparenze, l'istante dell'azione concepita ed esperita può fare della coppia lo sdoppiamento di un puerile impulso all'unione tra uomo e donna. Il rosso connota la parte animale dei personaggi, in un senso molteplice: animalità, mostruosità, sessualità, femminilità. Un finto naso rosso in *Clown* esemplifica quanto si evince dalle note di regia:

Il Clown detiene in sé delle caratteristiche di contrasto, con una carica di tristezza, gioia, malinconia, presa in giro, *divertissement*. La mescolanza di pluralità linguistica e di significati [...] è il tentativo di riuscire a fare emergere un Clown danzante, dando vita ai tratti tipici di una relazione isterica di coppia, lo sforzo di comunicare, la tenerezza, la sua sensualità, i capricci, gli sguardi seducenti, la disattenzione, il desiderio sensuale e sessuale, le loro buffonate, la cattiveria, la gratuità dei gesti rivendicativi, l'impulsività grottesca, la narrazione di uno spaccato di vita familiare.⁴⁰

⁴⁰ Lo spettacolo di e con Giovanna Velardi e Giuseppe Muscarello debutta nel maggio del 2008 nella Rassegna palermitana "Quinta Essenza", come rilevato dalla nota di presentazione nel programma di sala.

*Creatrice di senso*⁴¹ e attraversamenti percettivi Velardi si rivela sensibile ed energica interprete di uno stato psichico che sulla scena diviene mascheramento giocoso e fanciullesco. Manifestando con la danza la volontà di preservare l'inattualità di un corpo vivente, la cristallizzazione sulla scena rende sacro l'essere umano reso pupazzo, pupidde e, soprattutto *pupidd-a*. La consacrazione del vivente all'evento ciclico dell'esistenza può quindi rivelarsi, per Velardi, solo sulla scena ed esclusivamente attraverso l'intervento di una sacerdotessa-supermarionetta, supportata da un *oltre* riconoscibile e solido che la rende privilegiato scandalo.

⁴¹ *Creatori di senso. Identità, pratiche e confronti nella danza contemporanea italiana*, a cura di Massimo Schiavoni, Aracne Editrice, Roma 2013. Nel volume Velardi è menzionata tra gli esecutori della *Performing Dance*.

Sulla figura del performer

Alfredo Zinola

I like to assume that you are intelligent and willing and ready for anything.
Miguel Gutierrez¹

Vorrei proporre alcune riflessioni sulla figura del performer contemporaneo iniziando dal concetto di “poesia totale”. Spero che la mia testimonianza possa essere utile a fare emergere alcune peculiarità di questa figura e a offrire una parziale istantanea del presente.

Preferisco utilizzare il termine “performer” e non attore o danzatore: sulla scena contemporanea europea gli artisti sono chiamati a padroneggiare molteplici possibilità di espressione; i linguaggi con i quali un performer è chiamato a confrontarsi ogni giorno richiedono una messa in gioco costante, il performer deve sviluppare una propria “poesia totale”, è insieme creatore di spettacoli e interprete a disposizione dei registi.

Nel testo del progetto per il mio ultimo spettacolo, *PRIMO*,² ho ritenuto importante dichiarare che cerco un modo di fare spettacolo che sia *totale*. Il testo a cui mi riferisco è in tedesco e per la traduzione del termine “totale” ho utilizzato *Einzartig*, che letteralmente significa *unico*. Che cosa intendo per *totale/Einzartig*? Nel caso di *PRIMO*, la riflessione è partita dalla scenografia: lo spettacolo è allestito all’interno di una piscina. Volevo trovare il modo di coinvolgere il pubblico anche senza che si trovasse dentro la piscina e ho pensato allo spettacolo come a un’atmosfera che coinvolge tutto ciò che si trova in sala: la piscina, il pubblico seduto ai lati, il buio circostante. Ho concepito la forma della piscina pensando all’atmosfera come a una bolla, quindi sferica, e la piscina è stata perciò progettata tonda. Il pubblico siede ai lati della piscina e attraverso alcune finestre osserva i movimenti che hanno luogo sott’acqua. Il pubblico e i performer sono molto vicini e l’intera sala è pensata come un’atmosfera unica e scura, la piscina è al centro e si sente la musica in sottofondo. Per il pubblico lo spettacolo ha inizio nel momento in cui, attraverso una porta, si accede alla sala. Trovandosi a camminare al buio verso una piscina, lo spettatore

¹ Cfr. <<http://www.miguelgutierrez.org/Bios/miguel3.html>>, ultima consultazione 10.11.2013.

² *PRIMO* è uno spettacolo di danza contemporanea subacquea ideato da Alfredo Zinola e Felipe González. Lo spettacolo è allestito in una piscina in PVC con grandi finestre trasparenti, il pubblico siede lungo il perimetro e assiste allo spettacolo che ha luogo all’interno della piscina. Lo spettacolo è pensato per un pubblico di bambini e adulti e ha debuttato allo Schaubude di Berlino il 19 gennaio 2013.

è costretto ad allertare i propri sensi e a mettersi in una disposizione attiva nei confronti della proposta artistica.

Nel mio lavoro, per ottenere la totalità cerco una certa coerenza. Che tipo di coerenza? Propongo di riflettere su due immagini che mi hanno colpito in modo particolare. Una fotografia è composta da diversi elementi tra loro vicini non per forza in senso logico ma presenti all'interno dello stesso riquadro, tali elementi offrono un apparato di informazioni che portano chi osserva a percepire la fotografia come un oggetto unitario. Le diverse forme presenti all'interno dell'immagine sono selezionate dal fotografo, che decide che cosa fotografare e come comporre la propria immagine secondo un certo senso estetico. Prendiamo due immagini molto diverse tra loro: la fotografia di Sebastião Salgado, *With the men away in the cities, the women carry their goods to the market of Chimbote. Region of Chimborazo, Ecuador, 1998*³ e *Seismic Shift* di David LaChapelle.⁴ La fotografia di Salgado ritrae un gruppo di donne in cammino su un crinale delle Ande ecuadoriane, dirette a un mercato locale. Trattandosi di un esempio di documentazione fotografica, gli elementi che compongono l'immagine sono reali e raccontano una certa situazione, ogni forma è esteticamente e logicamente coerente e l'immagine è percepita come unica. Nella fotografia di LaChapelle, che non ha alcuno scopo documentario, gli elementi sono accostati secondo il gusto dell'autore e l'unica logica perseguita è quella relativa alla sua poetica. Il titolo ci informa che siamo di fronte al ritratto del cambiamento che potrebbe essere provocato da un sisma. Anche questa foto è percepita come unica, poiché gli elementi sono accostati secondo una certa coerenza estetica. Le due immagini proposte sono molto diverse tra loro, ma entrambe sono sufficientemente coerenti da essere percepite come uniche. La coerenza artistica dell'autore genera un'immagine: così vorrei creare i miei spettacoli; alcuni autori di danza contemporanea sono stati un forte stimolo per il mio lavoro proprio in quanto modelli di unicità.

Nell'esposizione *Die Blaue Stunde / The Blue Hours*, il coreografo e artista plastico Jan Fabre propone opere colorate con una penna Bic blu.⁵ Ogni opera è pensata in rapporto con quelle ospitate nell'esposizione permanente del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Sono di colore blu anche i soggetti delle opere, che emergono sotto le distese di colore: un armadio, il corpo di una donna, la zampa di una gallina, quattro pareti. Ogni elemento è riconducibile al titolo, le forme percepibili sono peculiari dell'opera e riconducono sempre al tema del blu.

³ Sebastião Salgado, *Amazonas Images*, in Id., *Migrations: Humanity in Transition*, Aperture, New York 2000, pp. 276-277.

⁴ David LaChapelle, *Seismic Shift*, opera esposta in occasione della personale *Still Life*, Paul Kasmin Gallery, 26 novembre 2012-19 gennaio 2013, New York.

⁵ Mostra *Jan Fabre. Die Jahre der Blaue Stunde/The years of the hour blue*, Sabine Haag (a cura di), Kunsthistorisches Museum, 4 maggio-28 agosto 2011, Vienna.

Il coreografo francese Jérôme Bel⁶ è conosciuto per la sua capacità di articolare il proprio lavoro su una solida base di pensiero. Nello spettacolo *The show must go on*,⁷ Bel sceglie di proporre una serie di canzoni e di metterne in scena il messaggio, per esempio durante la canzone *Yellow Submarine* dei Beatles la scena è vuota, c'è soltanto una botola aperta da cui fuoriesce una luce gialla.

Nel solo *Heavens what have I done*, il performer newyorkese Miguel Gutierrez⁸ si burla degli studenti di una famosa scuola belga di danza contemporanea, che per realizzare uno spettacolo confondono minimalismo e coerenza. Gutierrez crea spettacoli molto intensi che spesso richiedono grande impegno da parte dei performer. Il suo lavoro differisce da quello di Bel come Salgado da LaChapelle ma, come i due fotografi, anche Gutierrez è coerente con la propria "poesia totale". Mentre Salgado propone elementi di un paesaggio logicamente coerenti, LaChapelle e Gutierrez propongono elementi coerenti con la logica della propria "poesia totale".

Come si può essere coerenti con il proprio tema durante la creazione di uno spettacolo? La concentrazione è un elemento essenziale su due livelli: sul piano creativo per le scelte di tipo drammaturgico che come performer devo fare nella creazione dello spettacolo, sul piano performativo è invece fondamentale il modo in cui eseguo le azioni in scena. A livello creativo è importante sapere concentrare l'attenzione sul tema della propria ricerca; per quanto mi riguarda, il termine *concentrazione* indica una capacità di scelta e di apertura, si accompagna alla capacità di fare scelte rischiose ed è essenziale per il performer in scena. Quando lavo-

⁶ Jerome Bel è un autore multidisciplinare francese, non ama essere definito coreografo. Possiamo infatti considerare questo termine come inadeguato ai tempi e alle tendenze multidisciplinari che la danza contemporanea ha assunto da tempo. Nel caso di Bel il termine multidisciplinare si riferisce al confronto costante con la filosofia, la letteratura e la storia del teatro, e soltanto dopo al suo lavoro come danzatore, Bel sperimenta nel campo della *non-danse* e crea i suoi primi lavori a metà degli anni Novanta. Nel 2001 crea *The show must go on* e in seguito si dedica a una ricerca sugli interpreti della danza contemporanea, da cui sono nati prima *Pichet Klunchun and myself* e in seguito *Veronique Doisneau*, cfr. <<http://www.jeromebel.fr>>.

⁷ Lo spettacolo è composto da una successione di canzoni pop. Bel mette in scena ogni canzone illustrando nel modo più semplice possibile un elemento del testo della canzone, per *Tonight* utilizza il buio e per la canzone *Into my arms* chiede ai danzatori di abbracciarsi, la regola è rispettata per tutta la durata della canzone. La coerenza di questa messinscena permette di aprire un nuovo spazio di comprensione dello spettacolo. Si possono individuare due meta-testi su cui verte lo spettacolo: uno acustico-associativo e uno performativo-riflessivo. A livello acustico-associativo ogni canzone conosciuta rimanda il pubblico al proprio vissuto personale, il minimalismo delle scelte di Bel permette al pubblico di lasciare spazio a ciò che la canzone evoca in ogni spettatore.

⁸ Miguel Gutierrez è un danzatore, artista visivo e musicista residente a Brooklyn, è il direttore del gruppo Powerful People. Il suo lavoro è basato su collaborazioni in diversi campi dell'arte: danza contemporanea, musica, arti visive e moda. Nel suo lavoro Bel cerca di tradurre la natura esperienziale dell'azione scenica in una esperienza sensoriale e emozionale per il pubblico. Cfr. <<http://www.miguelgutierrez.org/experiments/heavens-what-have-i-done/>>, ultima consultazione 01.11.2013.

ravo a *PRIMO* la direzione del teatro che ha ospitato la nostra residenza creativa ha organizzato alcuni incontri, con lo scopo di sperimentare il materiale coreografico che avevamo trovato insieme ai bambini di un asilo. Mi chiedevo se un bambino fosse interessato a fruire di movimenti astratti non accompagnati da alcun supporto narrativo. Abbiamo potuto osservare che quando, in un punto qualsiasi della sala, un performer si concentrava su un'azione, qualunque essa fosse, i bambini andavano a osservare ciò che stava facendo: alcuni si limitavano alla contemplazione o se ne disinteressavano, altri lo imitavano. L'azione concentrata generava curiosità e contemplazione. In *PRIMO* ho potuto osservare come un'azione eseguita in modo concentrato attiri l'attenzione del pubblico e ciò mi ha permesso di proporre uno spettacolo di movimenti astratti a un pubblico sia infantile che adulto.

Nel mio lavoro di danzatore ho scoperto che la concentrazione aumenta quando il corpo si trova in condizioni di difficoltà, quando è fisicamente condizionato, quando al danzatore è richiesto di raggiungere uno stato di coscienza più profondo. Nel lavoro del coreografo canadese Dave St-Pierre, i danzatori dello spettacolo *La pornographie des âmes* eseguono una scena chiamata *chien fini*, che consiste nel contrarre i muscoli fino a tremare, per poi cadere a terra e continuare a tremare con i muscoli tesi per venti minuti. Nel corso della mia formazione ho avuto occasione di studiare insieme a questa compagnia per un breve periodo e ho provato questa scena. Il tremore non genera soltanto fatica, richiede una tale quantità di energia da provocare un livello diverso di concentrazione e ciò diventa percepibile per chi guarda. Ritengo sia più interessante uno spettacolo coerente con il proprio tema e unico e credo sia importante che un performer cerchi coerenza, unicità e concentrazione tendendo verso una propria "poesia totale".

L'ultimo aspetto che vorrei indicare come importante per un performer è la capacità di correre rischi nel proprio lavoro. Può trattarsi di rischi di tipo fisico o di tipo intellettuale, sul piano delle scelte personali o artistiche. Durante un'intervista a Malou Airaudo,⁹ quando ero suo studente alla Folkwang University di Essen in Germania, le ho chiesto che cosa significasse per lei correre dei rischi. Mi ha risposto che la mia scelta di lasciare il mio paese e studiare danza in Germania voleva dire correre un grande rischio. Decidere di cercare una propria poetica esige spesso scelte che possono essere viste come antieconomiche, sbagliate e irrazionali; dal mio punto di vista si tratta però dell'unica via possibile per conquistare una personale "poesia totale".

⁹ Malou Airaudo ha iniziato a studiare danza all'età di otto anni alla Scuola dell'Opéra de Marseille. Dopo alcuni ingaggi a New York, dal 1973 è interprete in modo discontinuo del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch. È stata tra i solisti più influenti del Tanztheater Wuppertal, ha ballato in diversi pezzi della Bausch (*Fritz*, *Ifigenia auf Tauris*, *Orfeo ed Euridice*, *Café Müller*, *Bandoneon*) ed è stata la celebre interprete del *Sacre du Printemps*. Ha danzato con Carolyn Carlson a Venezia al Teatro La Fenice; dal 1984 è docente di danza contemporanea presso la Folkwang University di Essen.

Totalità, coerenza, concentrazione, unicità: sono questi gli obiettivi della mia ricerca come performer e rappresentano per il mio lavoro uno stimolo continuo. Maria Callas non è un esempio di performer contemporaneo ma è uno dei personaggi del Novecento dei quali come performer ho subito l'influenza. In una intervista degli anni Sessanta, periodo in cui lavorava al Teatro alla Scala di Milano, la Callas dichiarò: «Ci sono pochi grandi artisti, pochi che veramente amano l'arte come umiliazione, lavorare con devozione, con pessimismo, credere che non valgono niente come abbiamo fatto noi; lavorare dodici-quattordici ore al giorno, litigare, fremere, piangere di gioia... tutto per fare qualche cosa di speciale, qualche cosa di integrale!»¹⁰



Sebastião Salgado, *With the men away in the cities, the women carry their goods to the market of Chimbote. Region of Chimborazo, Ecuador (1998)*

¹⁰ *Maria Callas. Gli anni alla Scala*, a cura di Vittoria Crespi Morbio, Allemandi, Torino 2007.

David La Chapelle, *Seismic shift, Series*, New York (2012)



Un attore senza scena

Clemente Tafuri, David Beronio

1. La questione dell'origine

Gli spettacoli di Teatro Akropolis, le sue pubblicazioni, gli studi condotti in particolare su alcuni filosofi e uomini di teatro e ovviamente la stessa gestione e la conduzione artistica del teatro hanno avuto un denominatore comune piuttosto esplicito, ovvero l'indagine di quella espressione originaria che si colloca prima del teatro vincolato a una pagina scritta, prima cioè di quella esperienza destinata a essere subordinata alla sua matrice letteraria. Non si è trattato, evidentemente, di una scelta derivata da un certo indirizzo disciplinare piuttosto che da una eventuale sfera di interessi. Crediamo sia stato il buon senso a indurci a questo confronto. Si vuole capire una cosa, si approfondiscono innanzitutto le sue origini. Ma subito è parso problematico definire quali realmente fossero queste origini, ovvero a quale momento della cultura occidentale fosse necessario rifarsi per ritrovare le prime tracce di quello che poi sarebbe diventato il teatro. Condurre questa ricerca percorrendo la storia del teatro ci consente di andare a ritroso fino a un certo punto, ovvero fino alle prime tracce di una scrittura drammaturgica. Ma l'orizzonte di ricerca secondo noi più interessante e oggi più ricco di ispirazione si trova oltre quel punto. Un'indagine seria e accurata di un problema tanto oscuro non può limitarsi ai confini disciplinari entro i quali vengono spesso racchiusi i vari aspetti di una questione. La storia del teatro interroga, spiega e illustra se stessa. Essa traccia una parabola evolutiva in cui quasi ogni esperienza si definisce sul senso stesso della storia, ovviamente non alienandosi dal contesto culturale e sociale. Ma proprio per la natura stessa della sua impostazione la storia del teatro esclude ciò che non ricade nella definizione convenzionale di teatro. Prima di Eschilo essa non è in grado di vedere nulla. Ma in realtà il coro ditirambico da cui trae origine la tragedia è già teatro. L'accusa mossa a Eschilo di aver violato la segretezza dei misteri eleusini con le sue tragedie è un'ulteriore prova del profondo legame tra il teatro e i riti misterici. Lo studio dell'epoca tragica, ovvero della Grecia arcaica, diventa perciò essenziale per tentare di dare un contesto credibile a una delle esperienze più straordinarie di sempre.

2. Le tre categorie del teatro

Le opere dei tragediografi sono la più antica testimonianza di quegli elementi che contraddistinguono il teatro come noi lo conosciamo. In esse si definisce il rapporto tra autore e attore, e poco importa se le due figure in alcuni casi coincidevano. La

parola scritta e la sua interpretazione in scena diventano, da Eschilo in poi, gli elementi dominanti di tutta la storia del teatro fino al Novecento. E in questo binomio è insito il primato della parola scritta. L'attore lavora su se stesso praticandola o rifiutandola ma continuando comunque il confronto con essa. Egli non può liberarsene proprio perché il teatro ha costruito il suo senso su una gerarchia di rapporti che rimandano all'ordine generale di un sistema culturale, sociale, filosofico. Si definisce così una forma d'arte che si compone, nei suoi caratteri essenziali, di tre elementi: autorialità, attore e infine pubblico. Ovvero pensiero, azione e contemplazione. Il rapporto tra i due enti, l'attore e il pubblico, che Grotowski individua come il nucleo fondativo e irriducibile del teatro, può essere quindi riletto alla luce di una terza presenza che non per forza si definisce in una figura stabilita e che, anzi, più si osserva la genesi del teatro nelle sue origini, più appare come una consapevolezza condivisa da una stessa comunità. Persino nella Grecia arcaica, tra i partecipanti alle processioni durante le quali i misteri rituali venivano profanati e i miti diventavano lo strumento per raccontare l'*arretton*, l'indicibile,¹ compare un'intenzionalità creativa che dà origine a quei momenti di improvvisazione che sono il nucleo originario dell'azione teatrale.² Non ancora parola scritta, evidentemente, ma suggestione proto-drammaturgica, una forma primigenia di autorialità che tuttavia non conduce ancora alla composizione di un'opera vera e propria.³ Questa intenzionalità creativa, nel corso della storia, sarà poi incarnata da coloro che sono coinvolti nella progettualità dell'opera, nella sua scrittura, nella sua idea scenica e così via. Il concetto di autorialità, già presente nelle prime manifestazioni essoteriche di una religione misterica, diventerà quindi un elemento costitutivo del teatro inteso, sempre più, come impresa culturale.

Ovviamente le tre categorie, pensiero-azione-contemplazione, risentono delle diverse epoche in cui il teatro si declina. Il pubblico ad esempio può essere chia-

¹ L'idea della nascita del mito come profanazione del rito non prevede che il mito sia una semplice trasposizione narrativa di ciò che accade durante il rito, ma piuttosto un suo tradimento. Indicativo a tale proposito può essere quello che ci ricorda Graves: «Se taluni miti ci appaiono a prima vista confusi e sconcertanti è perché il mitografo ha deliberatamente o incidentalmente errato nell'interpretare un sacro affresco o un dramma rituale. Ho chiamato tale processo "iconotropia"». Robert Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1963, p. 23.

² Aristotele, parlando della tragedia dice: «[essa è] nata da un principio di improvvisazione – e sia essa che la commedia: l'una da parte di coloro che guidavano il ditirambo, l'altra di coloro che guidavano i canti fallici [...] la grandezza della tragedia, a partire da piccoli racconti e da un linguaggio scherzoso per il fatto che si evolveva dal satiresco, raggiunse tardi la sua solennità». Aristotele, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 27. Nietzsche conferma l'interpretazione di un'origine comune di commedia e tragedia: «quella follia da cui si sviluppò sia l'arte tragica che l'arte comica, la follia dionisiaca». Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1989, p. 8.

³ D'altronde una tale architettura era già nota fin dai poemi omerici. La loro modalità di diffusione, quella cioè orale del rapsodo, prevedeva in sé un aspetto performativo accanto a una evidente parte autoriale e alla presenza di un pubblico.

mato a far proprio il pensiero e invitato a far maturare un'azione proprio a seguito della visione di uno spettacolo, o addirittura all'interno dello spettacolo stesso. La contemplazione può quindi preludere a un'azione se la messa in scena prevede una condivisione sociale o politica di un determinato argomento. Si pensi alle feste descritte da Bachtin.

Tutte le forme carnevalesche sono decisamente esterne alla chiesa e alla religione. Appartengono a una sfera del tutto particolare della vita quotidiana. [...] Il carnevale §infatti non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale (e viceversa la soppressione del palcoscenico distruggerebbe lo spettacolo teatrale). Al carnevale non si assiste, ma lo si vive, e lo si vive tutti poiché esso, per definizione è fatto dall'insieme del popolo.⁴

Non solo quindi il ruolo del pubblico può variare fino a confondersi con quello dell'attore. L'attore a sua volta può muoversi nella direzione del pensiero quando il suo lavoro prevede tecniche di introspezione o di autodrammaturgia che lo portano a confrontarsi con l'esigenza di una pratica conoscitiva rivolta alla scoperta di un sé nascosto. L'autore infine può essere coinvolto attivamente nella costruzione dell'opera e non rimanere solo colui che si cimenta con la stesura di un copione. Tuttavia, nonostante le variabili che storicamente il rapporto tra queste tre categorie ha avuto, mai una di queste è stata abolita. E ciò proprio perché dalla loro interconnessione dipende l'esistenza stessa del teatro. Se è vero, e lo è, che si può rinunciare quasi a tutto sulla scena, è pur vero che non si può eliminare definitivamente la sua essenza. È sicuramente possibile camuffare il pubblico da attori, gli attori da autori o registi, ma il risultato non cambia. Il teatro, grazie a queste strutture, continua a perpetuare il suo schema.

3. *Il coro ditirambico*

Nelle processioni sacre che seguivano ai riti misterici in Grecia si possono, quindi, già individuare le tre categorie che definiscono il teatro. L'autorialità era rappresentata dalla consapevolezza di mettere in atto la profanazione di quanto era accaduto nella segretezza del rito, gli attori erano gli stessi partecipanti alla processione, e il pubblico tutti coloro che assistevano a quanto accadeva. La struttura è chiara, già teatrale, ma fluida. Le categorie qui non sono ancora ruoli, ovvero la partecipazione alla festa riguarda sia chi agisce sia chi assiste e, non delineandosi quindi un ruolo passivo, la stessa consapevolezza e la stessa intenzione sono condivise da tutti. La stessa situazione si può rintracciare ancora nelle feste popolari medievali.

⁴Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino 2011, pp. 9-10.

Così, sotto questo aspetto, il carnevale non era una forma artistica di spettacolo teatrale, ma piuttosto una forma reale (benché temporanea) della vita stessa, che non era semplicemente rappresentata sulla scena, ma era in un certo qual modo vissuta (per la durata del carnevale). Tutto ciò si può esprimere nel modo seguente: durante il carnevale è la vita stessa che recita, rappresentando – senza palcoscenico, senza ribalta, senza attori, senza spettatori, cioè senza gli attributi specifici di qualsiasi spettacolo teatrale – un'altra forma libera (e piena) di realizzazione, la propria rinascita e il proprio rinnovamento su principi migliori.⁵

Queste processioni sacre costituiscono, secondo Aristotele, le prime esperienze di azione drammatica e si definiscono in forma ditirambica. La prima definizione di ditirambo si deve ad Archiloco, e il suo impiego in forma corale alla figura mitica di Arione di Metimna, collocabile alla fine del VII secolo. Una ulteriore evoluzione della forma corale si ha con Tespi, che nel 534 vince il primo agone tragico in occasione del quale viene documentata, per la prima volta, l'introduzione del personaggio in contrapposizione al coro stesso. In un periodo di meno di un secolo si colloca quindi il coro ditirambico di cui parla Nietzsche, quel fenomeno cioè in cui un'esperienza estetica era in grado di annullare il principio di individuazione sia di chi agiva sulla scena sia del pubblico, rendendo possibile lo svelarsi di quell'orizzonte tragico evocato dai pensatori presocratici. Si tratta di una vera e propria opera teatrale che scaturisce dai misteri di Dioniso, ma che raggiunge una profonda autonomia da ogni elemento culturale attraverso cui i riti venivano celebrati o profanati. Il coro di Satiri non è quindi la processione ditirambica di cui ci parla Aristotele, ma la prima reale espressione scenica in cui si definisce un'azione in uno spazio, entrambi già compiutamente teatrali.

L'introduzione del coro è il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte. [...] Con tutto ciò non si tratta di un mondo di fantasia situato arbitrariamente fra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso, l'Olimpo con tutti i suoi abitanti. Il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto. Che la tragedia cominci con lui, che attraverso lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia, è un fenomeno per noi tanto sorprendente, quanto lo è in genere la nascita della tragedia dal coro.⁶

Seguendo l'intuizione di Nietzsche, la cifra che distingue questa esperienza da manifestazioni rituali che le possono venire accostate è quella del suo essere un'opera d'arte e come tale essere coscientemente vissuta. Questa esperienza è quindi fondamentale e degna di interesse per chi si interroga sulla natura profonda del

⁵Ivi, p. 10.

⁶F. Nietzsche, *Op. cit.*, pp. 53-54.

teatro da una prospettiva contemporanea, senza che ci si ritrovi a condurre uno studio nei limiti di una mera ricerca antropologica o filologica. D'altra parte gli studi di Nietzsche sulla Grecia, che andrebbero finalmente liberati dai vincoli delle troppe interpretazioni *scientifiche*, ci permettono di frequentare un'epoca misteriosa senza inutili congetture su ulteriori misteri. La sua visione dell'origine della tragedia ha la stessa potenza di una *epopteia*, come una rivelazione che si afferma lanciando una nuova luce su una questione che non è possibile definitivamente risolvere.

[...] l'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste in questo, che lo Stato e la società, e in genere gli abissi fra uomo e uomo cedono a un soverchiante sentimento di unità che riconduce al cuore della natura. La consolazione metafisica, lasciata alla fine in noi da ogni vera tragedia – lo dico sin d'ora – per cui in fondo alle cose la vita è, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, indistruttibilmente potente e gioiosa, questa consolazione appare in corposa chiarezza come coro di Satiri [...] Con questo coro trova consolazione il Greco profondo [...] che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddhistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé – la vita. [...] Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere [...] Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina [...] l'*arte*; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime* come repressione artistica dell'atrocità e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo. Il coro dei Satiri del ditirambo è l'azione salvatrice dell'arte greca [...].⁷

Il coro danzante che non si confronta con nessun attore, e quindi con nessun personaggio, evoca l'immagine del mito, e il pubblico trascende il suo ruolo perché non assiste alla performance del coro, ma condivide la sua visione diventando coro esso stesso.

[...] non c'era nessun contrasto fra pubblico e coro: giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi satiri. [...] Secondo questa prospettiva possiamo chiamare il coro, nel suo stadio arcaico della tragedia originaria, un rispecchiamento di sé dell'uomo dionisiaco [...] Il coro dei Satiri è prima di ogni altra cosa una visione della massa dionisiaca, come a sua volta il mondo della scena è una visione di questo coro di Satiri [...] il coro ditirambico è un coro di trasformati, in cui il passato civile e la posizione sociale sono completamente dimenticati [...] L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, e come Satiro guarda a sua volta il dio, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione [...].⁸

⁷ Ivi, pp. 54-56.

⁸ Ivi, pp. 58-60.

Il mito, il coro e il pubblico non sono più identificabili con i concetti di pensiero, azione e contemplazione, ma, pur mantenendo vivo quanto essi rappresentano, ne dissolvono le distinzioni in un'esperienza che costituisce l'opera stessa. Non quindi un'opera che si definisce attraverso una parte letteraria, una parte performativa e un pubblico, ma un'opera che prende forma dalla dissoluzione delle loro identità.

Il fatto che l'individualità di pubblico e coro avesse la forza di dissolversi nel processo artistico che Nietzsche descrive non è possibile verificarlo. Non esistono tracce documentarie di esperienze simili. La storia del teatro crea un ponte tra la drammatizzazione di matrice rituale e il teatro dei personaggi senza prendere in considerazione l'intuizione nietzschiana, senza cioè considerare la possibilità di un'opera in cui le tre strutture non vadano semplicemente in crisi, ma venendo assegnate tutte a ciascuno dei partecipanti, sia esso un coreuta o uno spettatore, ciascuno singolarmente e tutti collettivamente diventassero autori, spettatori e attori di una stessa visione.

Che ciò avvenisse realmente non solo quindi non è documentabile, ma non è neppure così importante. È invece essenziale valutarne la possibilità, intuirne la portata. Le tracce a noi rimaste del pensiero greco arcaico ci suggeriscono la possibilità di questa opera grandiosa, di un momento di conoscenza al di fuori della pratica rituale e ancora lontano dall'idea di un teatro d'attori.

4. Lo spettacolo

Quello che comunemente oggi viene inteso come teatro è in realtà un fitto intreccio di innumerevoli elementi culturali strutturato intorno agli aspetti dialettici, analitici, letterari, politici dell'arte in tutte le sue manifestazioni. Nonostante il linguaggio teatrale abbia assunto un preciso codice di sviluppo normato in generi e modalità, lo scollamento tra la pratica e la riflessione sui principi che sono i fondamenti della natura del teatro stesso sembra essere ormai definitivo. È del tutto evidente che dare forma alla teoria (o alle proprie teorie) rischia di essere un modo di fare arte solipsistico, autoreferenziale e tanto criptico da risultare inutile a chiunque questa arte debba fruirlo. Ma è pur vero che rinunciare al pensiero, o ridurlo a un'occasione di confronto e quindi rischiare di rinunciarvi per altre vie, porta troppo spesso i risultati reali di chi si cimenta con l'arte a qualcosa di poco significativo. Mettere da parte la necessità del confronto con i temi più alti e complessi è il modo più immediato per rinunciare a ciò che il teatro è stato nelle sue origini. È con questa sciagurata presa di posizione che vengono meno le opportunità che il teatro offre, come vivere, ad esempio, direttamente un'esperienza che può fare a meno di comunicare seguendo i codici assimilati della comunicazione, un'esperienza che può sottrarre il pensiero al suo sviluppo logico, un'esperienza che può portare alla luce ciò che di occultato permane nella nostra memoria mitica. E queste opportunità non sono neppure immaginabili se si rimane confinati agli strumenti abituali, alle logiche della scena, alle consuetudini del rapporto tra spettatori e attori. Non solo. Esse diventano altro

pur mantenendo la loro forma ideale proprio se si riducono gli strumenti di indagine a quanto il teatro tradizionalmente inteso offre. Ovvero, ci si illude di scavare nelle profondità del pensiero e dell'essere umano rimanendo, invece, sulla superficie di quello che si pensa siano le questioni ultime. Ci si riduce a sperimentare intorno alla tecnica, si prende tempo, si perde tempo.

Da qui l'esigenza di tornare alle origini. Ma cosa significa tornare alle origini? Rimettere in scena testi antichi? Condurre indagini di natura archeologica per riportare in vita cose morte da secoli? No. Eppure questo è quello che si fa normalmente. Ci si appropria di un testo antico, lo si riveste di una patina di superficiale drammaticità o ironia, si camuffano nei personaggi e nelle vicende personaggi e storie legate alla contemporaneità e la questione è più o meno risolta. Autori, registi e attori sono contenti. Il pubblico spesso anche. Che poi lo spettacolo sia prodotto da un teatro stabile legato alla tradizione e alla necessità di tramandare quest'arte, o da un teatro o una compagnia che sperimenta, come si suol dire, nuovi linguaggi e conduce percorsi di ricerca, questo non cambia per niente le cose. Perché in entrambi i casi, quasi sempre, il dialogo avviene con un teatro che nulla ha a che vedere con le sue origini, con un teatro che rappresenta se stesso e il suo mondo. Un teatro che è appunto spettacolo e poco altro e che dovrebbe confrontarsi apertamente con gli altri strumenti della comunicazione per scoprire tutti i suoi punti deboli e ammettere una volta per tutte la sua sconfitta. Il teatro che siamo abituati a fruire ha perso contro il cinema, la televisione, la carta stampata, la virtualità, l'arte contemporanea. Ha perso perché ha voluto battersi sugli stessi temi, tentando di utilizzare le stesse tecniche, mescolando generi e diventando una pratica alla portata di chiunque. Questa sconfitta è stata proclamata più volte, ma, come spesso accade nelle circostanze più drammaticamente evidenti, nessuno, pur di continuare a produrre spettacolo e finzione, ne ha preso atto.

Se definiamo teatro ciò che in realtà è lo spettacolo, sottraiamo alla parola teatro il suo significato originario. Nella ricerca di questo significato è evidentemente necessario riferirsi al sorgere delle prime azioni teatrali da una matrice mitico-rituale. Questi studi e il lavoro artistico da noi condotto hanno sempre avuto l'obiettivo di riflettere sulla contemporaneità il senso più profondo e la possibilità di azione di una nuova pratica teatrale.

Il punto di osservazione attuale non è quello di un percorso concluso ma piuttosto quello, meno definitivo, di un lavoro terminato. Le questioni che la *Trilogia su Friedrich Nietzsche* ha sollevato sono molto più numerose delle soluzioni che ha proposto. Si tratta di questioni sorte non solo dal lavoro sull'opera, ma anche e forse soprattutto da problematiche che hanno riguardato il confronto con gli attori, il ruolo che essi hanno nella composizione, la loro responsabilità. Come se le priorità tradizionali della definizione di un'opera teatrale (la drammaturgia, in che modo il regista si debba rapportare all'opera e al gruppo, l'ispirazione, i piani di indagine di un tema e le trame che compongono il tessuto di una eventuale narrazione, cosa

sia e se abbia senso lavorare intorno a un piano narrativo) si intrecciassero sempre di più intorno alla possibile radicalità dell'azione umana intesa, mano a mano che il lavoro procedeva, come la pratica ultima di un'indagine sull'individuo.

5. La rappresentazione

Il lavoro con gli attori, la pratica fisica prolungata, alla ricerca di un'azione tanto potente da travalicare la finzione teatrale, sono stati condotti per anni, fino ad avvicinarci a un'idea di tragico preletterario, un'idea di tragico che porta in evidenza la coerenza fra agire dell'attore e visione del mondo, senza la mediazione di una fabula che introduca un elemento di finzione.

Ma gettando uno sguardo da lontano su tutto il lavoro, una questione rimane tuttora in piedi: è possibile sfuggire alla rappresentazione?

Il giogo della rappresentazione pesa su qualunque atto teatrale eseguito di fronte a un pubblico. Nella rappresentazione è insita una parte di finzione, la cosa che è offerta all'ascolto e alla visione non è una cosa che accade in prima battuta ma qualcosa che viene recuperato, avviene mentre proviene da un altrove in cui si è formato. E finge di accadere per la prima volta. L'azione teatrale, anche se libera dalla finzione letteraria e dal gioco psicologico del personaggio e dell'immedesimazione, mantiene sempre la sua identità di cosa ripetuta, di atto ripreso da un altro momento, quello primario della sua reale formazione. Ma quando si forma un'azione? In realtà la formazione dell'azione teatrale è un processo, e avviene innanzitutto a opera dell'attore fuori dalla scena, durante il suo lavoro su se stesso. Il problema è nello scarto che si crea fra il libero gioco dell'azione fisica, l'abbandono che conosce l'attore quando discende nel proprio corpo e ne esplora la potenza, spesso fino a perdere la propria individuazione, e il momento in cui l'azione trova una forma, la stessa forma che ne costituisce l'aspetto ripetibile. Questo scarto appare quindi incolmabile. Nell'attimo stesso in cui l'agire trova per la prima volta una forma, appare già in una dimensione diversa, dal momento che richiede all'attore una consapevolezza che lo strappa alla sua condizione di agente non individuato. La domanda che sorge a questo punto è ancora più radicale. Se l'attore può percorrere un itinerario di scavo e di profonda conoscenza di sé e del mondo nello studio sull'azione fisica, perché ritornare indietro, al livello della rappresentazione? Perché impegnarsi nello sforzo di mostrare ad altri ciò che può essere solo vissuto e mai, in nessun modo, completamente comunicato a un pubblico? Perché, dunque, il teatro?

Perché l'itinerario che porta a questa scoperta è un itinerario che si sviluppa all'interno dei problemi posti intorno alla natura del teatro. E quindi anche lo sforzo di ritornare alla dimensione rappresentativa da cui è partita la riflessione è il necessario punto di approdo di questo percorso, l'unico modo per darne una testimonianza, per lasciare una traccia di quanto altrimenti rimarrebbe un'esperienza totalmente iniziatica. E questa possibilità appartiene innanzitutto all'attore, che

in quanto tale deve tornare all'atto rappresentativo, vissuto o realizzato in tutte le sue possibili declinazioni.

Ma l'atto performativo dell'attore è un inganno. Pur non aderendo al patto estetico, pur rifiutando l'immedesimazione in ciò che sta accadendo, lo spettatore è chiamato a porsi di fronte a qualcosa che avviene nel momento in cui vi assiste, e al tempo stesso sa che si tratta di una ripetizione, della copia di un momento che non ha matrice quantomeno nel lavoro sulla scena, ma copie anteriori, e copie future. È vittima di un inganno, come quello per cui i Greci combatterono per conquistare il simulacro di Elena, mentre la vera Elena non era più a Troia. È l'inganno del mito dove le forme mutano e le identità non sono stabili, ma le azioni avvengono sempre identiche eppure sempre irricognoscibili. Questo inganno è quell'elemento che Nietzsche chiama apollineo, e in questo inganno risiede l'enigma dell'immagine. Essa è la forma che si pone davanti a noi, eppure sempre svanisce. Può ritornare, è vero, ma nel suo ritorno diventa in parte dono della memoria, e non più esperienza vissuta in una immediatezza. Se l'azione dell'attore sulla scena è immagine di quello che ha vissuto prima, fuori dalla scena, l'apollineo è immagine del dionisiaco, il mito è il racconto di un atto vitale e senza forma. La forma che a questa azione viene attribuita, l'*errore*⁹ che genera la forma stessa, istituisce lo spazio dell'inganno, dove trovano espressione il senso politico, le aspirazioni etiche, e le categorie estetiche di un'opera. All'interno dell'inganno si può lavorare alla costruzione dell'opera. Se riconosciamo l'inganno, se lo accettiamo e non cerchiamo di superarlo, all'interno di esso si possono ritessere i fili della letteratura e della cultura.

Il confine fra l'inganno e la finzione è molto sottile, eppure è nettissimo, perché la finzione inganna solo chi decide di lasciarsi ingannare, viene messa in atto in base a un espediente retorico, mentre l'inganno avviene sempre, ogni volta che l'azione si ripete. La finzione è la manifestazione di tutto ciò che è inautentico. La finzione genera lo spettacolo, presiede alla produzione di tutte quelle forme d'arte che non si interrogano sui propri strumenti né sulle proprie ragioni. La finzione salta di colpo tutte le questioni sul perché fare un'opera piuttosto che non farla, e comincia dalla distribuzione dei ruoli: decide chi guarda, decide chi agisce, decide se commuovere o divertire, che tipo di immagini vanno bene allo scopo e così via. L'inganno, invece, pretende da chi vi assiste la presenza, pretende che entri in relazione con chi esegue l'azione teatrale, chiama i corpi degli spettatori a raccolta intorno ai corpi degli attori. Eppure si offre come copia, si mostra come azione ma nasconde l'atto che l'ha generata. L'attore prende la forma di una forza mitica che nasconde il mistero che l'ha originata e lo ammanta con una rappresentazione dell'irrapresentabile. L'attore fa qualcosa di impossibile. Porta in un tempo condiviso la

⁹Cfr. n. 1.

temporalità sospesa del suo abbandono, raggiunto con un lungo esercizio condotto nell'oscurità.

È su questa pratica che si è concentrato il lavoro di Teatro Akropolis con gli attori e in occasione di laboratori aperti. Si tratta di un percorso che induce ad abbandonare ogni approccio razionale con cui comunemente si affronta la realtà, a superare i codici, i limiti e i tabù. Diventa così possibile arrivare, in certi casi, a frequentare una condizione del tutto simile a quella descritta da Nietzsche, in cui «viene spezzato il *principium individuationis*, l'elemento soggettivo svanisce completamente di fronte alla violenza prorompente dell'elemento generalmente umano, anzi universalmente naturale».¹⁰

L'attore realizza la possibilità di vivere un momento di profonda coscienza di sé, un momento veritativo, al di fuori della scena. Ma altrettanto essenziale è la responsabilità che l'attore deve assumersi nel costruire un'azione scenica che di questo momento renda conto. Non che possa riprodurlo, come abbiamo visto, ma che possa serbarne un riverbero. Che possa raccontarne la forma mitica attraverso un inganno.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*, Adelphi, Milano 2006, p. 50.

Dilating time for found spaces

Marina Marcondes Machado

Neo-realist reality is incomplete, formal and above all, reasonable, but the poetry, the mystery, all that completes and enlarges tangible reality is missing. “The most remarkable thing about fantasy”, said André Breton, “is that it doesn’t exist”.

Luis Buñuel, *Poetry and Cinema*

1.

This paper will cover the work in process of five students that attended, during four months, classes that discussed the meaning of children playing and its relations to the space, as well as the philosophy of the poetics’ of miniatures, like in a doll’s house, as Bachelard (1994) proposed. The aim of this study was to find out theatricality in spaces big and small inside a City Park in Belo Horizonte, Minas Gerais (Brazil). As the students were capable of finding scenic elements over the space, they understood something about the contemporary scene, the possibilities of spatial dramaturgies, and its freedom from having to tell a story in the traditional way. They also learned that performing is something that, nowadays, does not have to take place in a building called “Theater”.

Our methodology was quite close to what Kincheloe & Berry (2004) called “bricolage”. Each student was invited to choose a place in the Park, in which he or she would make an installation with miniature objects, such as twigs, leaves, pebbles, empty containers and small boxes, household found items, broken little toys, etc. The process of choosing the space and materials, and also of creating the installation, was discussed and registered, which constituted an initial, but important, act of practical ethnography. We didn’t know previously what was going to happen there: we were deeply dedicated to the work in process creation and the possibilities that the installations could open.¹

I created the expression “found spaces” to refer not only to the specific sites chosen by the students, but also to reveal the point of view of the passers-by who would eventually pay attention to the installations. For “dilated times” I understand a quality of time such as that found in the as-if playing of the small children: “all the world’s time”, one could say. Both statements led us to the *potential space*, as conceived by Winnicott – a psychic area of creativity and joy in between people:

¹ I am sure that this search speaks directly to Grotowski when he said: «I don’t want to discover something new but something forgotten» (Grotowski *apud* Schechner, 2004).

I have tried do draw attention to the importance both in theory and in practice of a third area, that of play, which expands into creative living and into the whole cultural life of man. This third area has been contrasted with inner or personal psychic reality and the actual world in which the individual lives, which can be objectively perceived. I have located this important area of *experience* in the potential space between the individual and environment, that which initially both joins and separates the baby and the mother [...] [Winnicott, 1994, p. 102-103].

So in one afternoon in the month of January 2013 (Summer in Brazil), the students went to the Park, built their miniature installation at the chosen space. After that, their task – which was both simple and complex – was to be calm and quiet. They had to wait and see whether their installation would be noticed or not. If it wasn't noticed, that was one of the effects that could actually happen, and the students shouldn't mind. We focused on the passer-by in the Park that afternoon, and not in our own desires or some preconceived theory: «immensity is the movement of motionless man. It is one of the dynamics characteristics of quiet daydreaming» [Bachelard, 1994, p. 184]. From the students' point of view, to stay “calm and quiet” was a very hard achievement! (They are very young people, around their 20's). But they made it. I consider that acting “calm and quiet” (instead of calling people to notice our work for example) is a conduct specially connected with Rancière's (2012) way of thinking, an author who tells us that the contemporary spectator is emancipated: the spectator himself makes his choices, if he is going or not going to participate, to get involved or not; he enjoys and responds to the different stimuli that cultural life offers to him, in his very own way. Rancière's insight invites the performer to stay “calm and quiet”, rather than to attempt to ask the public to notice him or her. Staying “calm and quiet” also presentifies the dramaturgy of space: there isn't a story to tell, nor an actor to lead the spectator to an emotion or thought. The installation was supposed to provoke something colored by rich theatricality: «the communicability of an unusual image is a fact of great ontological significance» [Bachelard, 1994, p. XVII].

The bricolage provides a beginning framework for helping all people in all ways of life construct systems of meaning-making. Such systems grant us ways of producing knowledge that help us make sense of our species' past as well as our own personal past. Such knowledge empowers us to construct a more equitable, exciting, just, and intelligent future.

Kincheloe & Berry, *Rigour and Complexity in Education Research*

2.

The five students did not accept the procedure easily; I had to ask them to give it a chance, which meant to look forward to seeing what could happen, betting on the capacity of common people to “read” our installations. There were no explicit

signs, no inductive conduct: the students had to keep in silence – something quite simple but hard to achieve, something that I compared to a *zen* practice, because they had to empty themselves of expectations, letting the moment last (dilated time). I was asking them to sink into Bachelard's way: «At times when we believe we are studying something, we are only being receptive to a kind of day-dreaming [...]» [Bachelard, 1994, p. XXXVIII].

I prepared them to do so for several weeks, and the practice itself took something like four hours. The preparing consisted in reading texts about children's psychology and imagining the kind of freedom that their future pupils would have in theatre classes outside classrooms, connected to the concept of "dilated times", so that theater practice can be read as something that happens on open spaces, where anyone can come in, specially in public spaces. The challenge was also to research something that could be called a "non-theatre":² to make it happen, it was necessary to live the experience of dilated temporality, and the student had to try to be somehow invisible; but, if they overtried... it wouldn't happen! They were asked to donate visibility to the space and enjoy the time for creation, observing the world around them. They should be quiet so that the musicality of the others would come out to them. The Park itself evoked «many variations on the theme of this limitless world»: a «primary attribute of forests», as said Bachelard.

The results were just amazing. I believe that the students were, after all, able to comprehend that «knowing must [...] be accompanied by an equal capacity to forget knowing. Non-knowing is not a form of ignorance but a difficult transcendence of knowledge» [Bachelard, 1994, pp. XXXII-III].

I begun to call this proposition a "theater for shy people". The shiest student of my group chose a hole next to the floor to construct his installation. He hid a broken toy inside the hole, among other objects, and this place happened to be an opening

² Saying so connects with Allan Kaprow's concept of "Un-Art": «I gradually eliminated most of these beliefs by doing events only once, by not sending out announcements, by shifting event sites from artists' lofts and underground galleries to remote landscapes or to multiple sites that were out of touch with one another; as well as by encouraging people to select their own sites and times. The wheather and insects were occasionally involved. Flexibility of time allowed passengers on transatlantic trips to calculate their doings based on changes in time zones. The biggest problem, however, was the presence of audience at Happenings. [...] But that strategy wasn't enough. Leaving galleries, museums, and professional art circles for woods, alleys, public bathrooms, and supermarket aisles could hardly erase my role as a former painter in the New York art scene of the 40s and 50s. It was like rejecting a labour union membership. [...] But I took a cue from stories of monastic practices in which dissatisfied persons, seeeking the proverbial meaning of life, give up the real world and its temptations for a presumed spiritual, and better, one. Could this be done in art without physically going into a monk's cell for life? I thought it could and called it "un-arting". Essentially, this was accomplished by taking the art out of the art, which in practical terms meant discarding art's characteristics. This allowed me to retain my membership in the art community while leaving it. Leaving art is art» [Kaprow, 2003, pp. XXVIII-XXIX].

for his own boyish imagination. A passer-by boy communicated silently with him, finding the hidden toy... as simple as that.

The hole as a chosen space, mixing emptiness and fullness, happened to be an excellent resume for the contents' of the *Dilated time for found spaces* project.

In this reverberation,
the poetic image will have
a sonority of being.

Gaston Bachelard, *Poetics of Space*

3.

January 23rd, 2013; as the afternoon went by, the students had good surprises. As we imagined, the people open enough to see and enjoy the installations were mostly children; some adults were curious, but in a very obtuse and distrustful way. Other adults would reprimand their kids, yelling at them, saying that those objects were dirty and “full of germs”! A young man asked a student: «Is this art?» A garbage man actually said: «This is art» and asked a little child not to put his hands on it. This was an unintended situation. Perhaps it arose because some other students had made installations in the Park in the previous days, and we might suppose that these students had asked children not to touch their installations, and the garbage man was just echoing these requests. It was curious how the young students faced those facts; it was difficult for them to maintain the “zen” attitude, especially when someone else felt like giving orders... like the garbage man did.



We had a good talk after that, and I explained to the students that in that kind of situation they had to be open to every type of conduct. Their role was that of an observer, accepting the phenomena, searching for all kinds of meanings that people would give to the installations in the specific sites they had chosen. Their focus had to be on the site viewers! I wish that, for the next time, they will prepare their installations based upon this previous experience; searching, in the Bachelard's way, some kind of an universal vocabulary of space, looking for «the very ecstasy of the newness of image» [Bachelard, 1994, p. XV]. Imagining textures and concatenations, always approaching concrete reality, will enable the students to practice the “consciousness of enlargement” [*ibid.*].

The connection between a floating feather, a stone that rolls, and a ball on a plane only becomes intelligible through the construction of the idea of falling, a construction which presupposes the finding of a tree fall and the analysis of facts. Therefore, science only exists after the construction of ideal models which permit the assimilation of different phenomena.

Maurice Merleau-Ponty, *Child Psychology and Pedagogy*

4.

The five students prepared their final reports in a very careful way. I asked them to use at least three boxes with images: for the first box, they should choose an image of the specific site of their installation at the City Park; for the second box, they had to do illustrate their own concept of miniature and show the chosen materials; and the third box was supposed not to have an image at all. It was the portrait of emptiness.³ It was the portrait of the invisibility and the impossibility of capturing the now-and-here moment of a creative discovery. It was also the commitment of «rigour in the absence» [Kincheloe, 2004]: a form of a new rigour that reveals unique perspectives which turns out to be ways of viewing the world – lenses for the lived human experience in a Summer afternoon that can help to construct new systems in the future of our mutual scholars' paths.

I told them that they were “donating theatricality”; to donate theatricality is to organize some kind of experience that will communicate with others in an affective/effective way – something that didn't involve money and focused on the spectator as the passer-by, which is, a common person in a common place, that might recognize it or not.

³ Emptiness is a word that walks along with solitude. I am sure that the students would clearly understand this quote of Grotowski: «I am interested in the actor because he is a fellow human being... which means my encounter with a person other than myself, the feeling, the contact, the sense of mutual comprehension created by the fact that we are both opening ourselves to another human being, that we are trying to understand him and thus overcome our solitude». Paul Allain, *Obituary: Jerzy Grotowski*, «The Independent»: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-jerzy-grotowski-1074849.html>>, accessed on 07/13/2013.



I believe that the best bet lies on the knowledge that the spectator (and also the non-actor) already has about theater, performance, art and life; this kind of thought connects to Paulo Freire's work: «the teacher is of course an artist, but being an artist does not mean that he or she can make the profile, can shape the students. What the educator does in teaching is to make it possible for the students to become themselves» [Freire, 1990].

The following text was written by a student in her final report and it is a nice example of the research of "being one's self":



A theater that is careful with the invisible opens doors and windows in the everyday theater classroom, aerating the air, leaving it circulate, allowing a renewal of paradigms. The choice of non-narrative and the dissolution stage-audience, disrupts fixed structures sometimes asphyxiant, giving place to the nonlinear, non-narrative, chaos and another spatial conception. That conception of space permeates physical, relational and philosophical spheres: I give space so that the other can mess, can play with my own conceptions about art, allowing that the other one reinvents its own notion of what would theater be to himself. What could the student say about himself and the world through his manner of playing theater? [Raísa Campos, *Final report*, 2013]

Raísa chose a kind of vegetable patch, a wall covered by grass, to create, over there, her installation. She conceived an installation that evoked *Alice in the Wonderland*. The grass in the wall seemed to present some kind of a sacred space, and the organization of materials that she made was special and enigmatic. There was only a bored boy who was brave enough to get close to it. Maybe next time she will mix sacred and profane's way of being in her spatial dramaturgy creation.

Samuel is the name of the student that decided picking a hole: transition in between inside and outside; an opening; a focal point. Raysner chose a lunette, an evocation of "being under" (a bridge with the round-arch, with a design in mosaic) as well as the sense of "being over". Those intentions spoke directly to the children in the playground, and his installation was the most visited one.



Lucas went for a piece of floor... which reproduced a chessboard, revealing a quite conceptual choice. Ana chose a blue climbing frame; a fragment of that was used as a box, delineating her experiment. They were all in the playground of the City Park: the urban environment provided the area for social interaction, our “potential space”. The chosen spaces were the doors to access imaginative capacities, and I figured out meaningful relations in between the student and the spatialities they had chosen; as searching for a poetic of their own, the five students dreamed their research on something that lies in between experiment and experience:

[...] the bricoleur becomes a sailor on troubled waters, navigating a course that traces the journey between scientific and the moral, the relationship between the quantitative and the qualitative, and the nature of social, cultural, psychological and educational insight. All of these travels help bricoleurs overcome the limitations of monological reductionism while taking on account the new vistas opened by the multilogical [Kincheloe & Berry, 2004, p. 4].

Now I shall discuss an important feature of playing.
This is that in playing, and perhaps only in playing,
the child or adult is free to be creative.

D. W. Winnicott, *Playing and Reality*

5.

I believe that during the one-term graduate seminar those five students learned something about creative activity and the search of the self [Winnicott, 1994]. Now they are able to observe in detail the conditions that a space offers for establishing relationships in between space and dramaturgy, in a very odd way: no preconceived need of words and instructions. I hope this will lead them, from now on, to open up their concept of theatricality and engage in different kinds of theatre classes; this speaks very closely to the researches on contemporary art and the relations in between theatre, playing and life itself. As the students understand that, they become more creative and capable of accepting the precariousness of our duty: teaching something that mixes subjectivity and objectivity, towards a significant experience of inventing new worlds.

To do so, the students must go on practicing ethnographic ways of thinking and living intensely the (non)theatrical experiments; at a second moment, they have to learn how to study their own observations. Accurate appointments about the relations in between the passers-by and the installations might become theoretical thought about teaching art and theatre, in the sense of dramaturgies of space.

Those five students just began their researching path, beautifully registered in their final reports. We shall continue this work in a study group that I will command, called “Own Poetics Workshop”. I am sure that this practice of ethnography of dilated time for found spaces’ experiments will lead them to a great research

field, according to the right of being who they are: in this sense the students will connect on their true selves as future theatre teachers, beginning with this moment that valorized strategies of fieldwork, creation and writing. To do so, we can start asking the kind of question that Kincheloe & Berry (2004) purpose: «What is the nature of living a good life? In this ethical domain bricoleurs question the ways their research contribute to social good. How does this work influence the lives of the researcher, the community, the world?»

References

- Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston 1994.
- James Clifford, George E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, London 1986.
- Paulo Freire, Myles Horton, *We make the road by walking. Conversations on Education and Social Change*, Temple University Press, Philadelphia 1990.
- Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwic Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*, Perspectiva, SESC, Fondazione Pontedera Teatro, São Paulo, Pontedera 2007.
- Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, London 2003.
- Joe Kincheloe, Kathleen B. Berry, *Rigour and Complexity in Education Research. Conceptualizing the bricolage*, Open University Press, London 2004.
- Maurice Merleau-Ponty, *Child Psychology and Pedagogy*, The Sorbonne Lectures 1949-1952, Northwestern University Press, Evanston 2010.
- Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, Martins Fontes, São Paulo 2012.
- Richard Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, Routledge, London 1993.
- Donald Woods Winnicott, *Playing and Reality*, Tavistock/Routledge, London and New York 1994.

Photos by Lucas Fabrício de Araujo, January 2013, Belo Horizonte, Brazil.

La teoria della recitazione

Giuliana Altamura

Nel suo volume, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento* Vicentini si propone l'intento di una ricostruzione storica della teoria dell'arte attoriale, basata su di un importante lavoro documentativo condotto a partire dal materiale archiviato e catalogato presso l'Università "L'Orientale" di Napoli, nell'ambito del progetto *Acting Archives*.

La ricognizione compiuta dallo studioso prende l'avvio dalla constatazione di «una singolare discontinuità» che caratterizzerebbe la teoria della recitazione, soprattutto se considerata in rapporto alle teorie delle altre arti: se nell'antichità classica, infatti, non era mancata una trattatistica riguardante l'arte dell'attore, la quale era stata inoltre al centro di importanti considerazioni dei Padri della Chiesa, non si ebbe più alcuna produzione teorica specificatamente dedicata all'argomento fino al Settecento, secolo nel quale Vicentini individua *in nuce* le chiavi di volta delle future elaborazioni otto-novecentesche.¹

Tale discontinuità appare tanto più rilevante se si considerano gli sviluppi che l'arte recitativa ottenne proprio in quel periodo di vuoto teorico, a partire dal VI secolo e fino ai primi trattati italiani della metà del Cinquecento. Tracciare la storia della teoria dell'arte attoriale significherebbe allora per Vicentini prima di tutto tentare di sciogliere il nodo di questa zona oscura, investigando quell'«area muta» rimasta – per ragioni verosimilmente legate alle complessità della fenomenologia culturale – priva di una riflessione critica autonoma e ben delineata, almeno sino all'esplosione trattatistica del Settecento.²

Il volume prende le mosse dall'antichità greca e in particolare dallo *Ione* platonico, nel quale individua il primo testo di cui disponiamo dedicato all'arte della recitazione. Nel dialogo, composto fra V e IV secolo, si ritrova la classica concezione di derivazione religiosa secondo la quale attore e compositore coincidono nella figura di un solo uomo posseduto dalla divinità, che si esprime per mezzo della sua voce. L'attore è quindi un vate che, rapito da una sorta di mistico delirio, esce fuori da se stesso in uno stato di esaltazione, per lasciare spazio al dio.

La prima conseguenza di una simile concezione, diffusa nella cultura greca, è che l'attore non può compiere scelte consapevoli e ragionate, né tanto meno seguire

¹ Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012, p. 10.

² Ivi, p. 12.

delle regole di recitazione: è il dio a dominarlo, lo stesso dio che – nel caso si trattasse, ad esempio, di una recitazione omerica – avrebbe a suo tempo ispirato Omero nella composizione. Declamare i suoi versi porterà l'interprete a rivivere le stesse visioni che colsero il poeta, la sua stessa creativa impotenza, divenendo vittima di quel «contagio emotivo» che perpetuerà a sua volta nel pubblico.³

Lo sviluppo delle forme drammatiche, nel corso del V secolo, dovette obbligatoriamente portare a un ripensamento, o quanto meno a una riformulazione, dell'idea della possessione divina: con l'aumento del numero degli attori sulla scena, la loro professione veniva a specializzarsi, distinguendosi in modo inevitabile da quella dell'autore. L'attore assumeva sempre più un ruolo da protagonista, ma restava tuttavia radicata l'idea che fosse la parola poetica a ispirare la recitazione, a «*scatenarla* spontaneamente», così come la recitazione – a sua volta – era la sola capace di animare i versi del poeta.⁴ Si doveva così richiedere all'attore non più soltanto il dono di natura, la *preveggenza*, ma anche l'acquisizione di una tecnica per mezzo dello studio. La maggior parte della trattatistica greca – scrive Vicentini – si concentra sulla voce e gli esercizi per affinarla, mentre le poche testimonianze riguardo la gestualità si rifanno a movimenti di danze e pantomime.

La diffusione delle nuove idee filosofiche – da Socrate a Democrito –, basate sull'esaltazione della misura e della razionalità, portò dal canto suo a un ulteriore allontanamento dalla concezione della possessione divina, sviluppando un'attenzione inedita nei confronti della categoria del *personaggio*, per cui «rappresentare la figura del personaggio e manifestare le passioni e gli atteggiamenti che gli erano propri», evitando di conseguenza ogni esagerazione o incoerenza ed esercitando il controllo sulle proprie emozioni, finiva col diventare il «compito fondamentale dell'attore».⁵

Restava da capire come fosse possibile, venuto meno l'intervento divino, riuscire a interpretare gli stati d'animo presenti di volta in volta nel personaggio, evocandoli nel proprio sentire. Vicentini trova risposta a questo quesito in tre testi fondamentali per gli sviluppi della teoria della recitazione, sebbene si tratti di capisaldi non specificatamente teatrali, ma dell'arte oratoria: l'*Orator* e il *De oratore* di Cicerone e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Oratoria e recitazione vengono assimilate per il loro comune obbiettivo di *movere* gli astanti, la necessità di un testo da preparare e declamare, l'utilizzo dell'espressività gestuale e dell'intonazione vocale. L'*actio* oratoria, tuttavia, doveva mostrarsi più misurata e meno enfatica di quella teatrale dacché, a differenza di essa, non aveva il compito di evocare una realtà finzionale. Riuscire a provocare l'emozione del pubblico, che si trattasse di un giudice o

³ Ivi, p. 22.

⁴ Ivi, p. 26.

⁵ Ivi, p. 34.

di un semplice spettatore, richiedeva determinati strumenti testuali, di messa in scena e, ovviamente, di recitazione: l'oratore-attore doveva dare l'impressione di provare realmente le emozioni che interpretava per poter commuovere e innescare il famoso contagio. È chiaro quindi come i trattati sull'oratoria possano trasformarsi in vere e proprie guide per l'arte scenica: tanto Cicerone quanto Quintiliano s'interrogano sulle tecniche d'immedesimazione, sul controllo e perfezionamento tecnico delle espressioni, delineando la possibilità di una teoria che Vicentini definisce *ante litteram* come *antiemozionalista*, dacché basata sulla «simulazione fredda ma perfetta e artisticamente convincente delle emozioni».⁶

Il secondo capitolo del volume affronta quel periodo oscuro della teoria attoriale che va dalle posizioni dei Padri della Chiesa alle prime avvisaglie di rinascita nel Cinquecento. Com'è risaputo, gli autori cristiani attivi fra il II e il V secolo espressero una condanna radicale nei confronti del teatro, ridotto ormai a forme spettacolari di genere – da combattimenti di gladiatori a rappresentazioni di mimi – in cui «l'immediata esposizione della realtà fisica, materiale» del corpo dell'*attore* era accusata di scatenare nello spettatore gli impulsi più abietti e irrazionali.⁷

Vicentini richiama alla memoria le tesi essenziali sulle quali tali autori furono concordi e che finiscono col delineare una ben precisa teoria teatrale, sebbene per via negativa: la realtà spettacolare sarebbe territorio del diavolo, dell'idolatria, pronto a sfruttare la debolezza dei sensi, provocandoli col fascino del sensibile e dell'effimero, nel culto stesso della finzione. In un simile quadro, le caratteristiche proprie dell'attore – ben lontane dal concernere la sua partecipazione emotiva – si limiterebbero alla centralità del corpo e alla capacità di generare menzogne, immagini illusorie in grado d'ingannare i sensi e sedurli. Non vi era differenza alcuna fra il mimo e l'acrobata, il giullare e il guaritore, almeno fino al tardo Medioevo, in cui la figura dell'attore colto cominciò a riacquisire una certa dignità garantita dalla presenza – nella sua *performance* – di un testo poetico, al centro di uno spettacolo non più basato unicamente sull'abilità fisica.

Come si è detto, sono del tutto assenti testi di teoria attoriale in quest'epoca e persino quando – fra X e XV secolo – si assistette a una certa ripresa e sviluppo di forme teatrali, dal dramma liturgico a quello profano. Se da una parte la recitazione era sempre affidata a dilettanti, dall'altra – sottolinea Vicentini – l'interesse degli intellettuali umanisti si concentrava sui testi e le scenografie del teatro classico alimentato da opere quali la *Poetica* aristotelica e il *De architectura* di Vitruvio, mentre mancava una trattatistica che riguardasse la recitazione da prendere a modello.

Il teatro che fioriva nelle corti della fine del Quattrocento riscoprì da una parte i principi dell'oratoria classica, dall'altra dovette adattarli al proprio contesto

⁶Ivi, p. 55.

⁷Ivi, p. 59.

culturale. Non a caso, Vicentini individua nelle regole di comportamento illustrate dal Castiglione nel *Cortegiano* quei caratteri – quali la grazia del gesto, l'agire *in situazione*, la disinvoltura dell'eloquio, l'eleganza – che le teorie cinquecentesche porranno al centro della corretta recitazione.

A stimolare le prime riflessioni sull'arte dell'attore fu proprio l'innestarsi, sulla recitazione dilettantesca dei colti uomini di corte, delle tecniche dell'ormai diffuso – e in parte riabilitato – teatro professionale che, con la sua commedia *all'improvviso*, assegnava una grande importanza alla fisicità dell'attore. Alla fine del Cinquecento, con la nascita delle prime compagnie e la conseguente regolarizzazione giuridico-economica del teatro professionale, gli attori più noti cercarono di rivendicare quella dignità sociale che per tanto tempo era stata negata alla loro categoria e che tutt'ora continuava ad esserlo da parte dei letterati e della Chiesa. La scrittura, la pubblicazione del materiale di lavoro, poteva risultare allora un'ottima strategia per vedere la propria attività associata a quella degli intellettuali, così come prendere pubblicamente le distanze dalle *oscurità* del teatro di strada, promuovendo a modello del loro mestiere, ancora una volta, l'arte oratoria. «È insomma l'aura oratoria» – scrive Vicentini – «l'esigenza di condurre un discorso capace di suscitare le emozioni dei presenti mantenendo un atteggiamento decoroso ed elegante con una gestualità composta e rigorosa, che finisce per garantire la nobiltà della recitazione».⁸

Il primo «abbozzo di una teoria della recitazione», tuttavia, è individuato dallo studioso – che dedica il capitolo terzo del volume alla prima trattatistica italiana – nei *Discorsi* di un letterato, Giambattista Giraldi Cinzio, attivo alla corte di Ferrara di Ercole II d'Este.⁹ I trattati, che accompagnavano la pubblicazione delle sue opere drammatiche, affermavano l'importanza della recitazione nella messa in scena – superiore alla stessa qualità del testo – e si rifacevano, nell'individuare le caratteristiche ideali, ai classici: Aristotele, l'Orazio dell'*Ars poetica*, Cicerone e Quintiliano.

Sulle sue orme, un altro letterato, Angelo Ingegneri, compose nel 1598 *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*. Unico elemento di originalità rispetto al precedente è dato dalle indicazioni riguardanti la necessità, nell'interpretare un personaggio, di renderlo sì realisticamente, ma anche idealizzandolo, in modo che risulti esemplare e allo stesso tempo credibile. Non molto più in là si spingevano i *Dialoghi* di Leone de' Sommi – curatore degli spettacoli della corte dei Gonzaga – che dimostravano tuttavia una certa apertura nei confronti del più licenzioso teatro professionale.

Se gli scritti di Pier Maria Cecchini rappresentano i «primi scritti organici dedicati alla recitazione provenienti dal mondo degli attori professionisti», è soprattutto

⁸ Ivi, p. 88.

⁹ Ivi, p. 91.

con Flaminio Scala che la necessità dell'esperienza scenica viene portata in primo piano, contrapponendosi ai letterati impegnati a trarre dai classici le regole della rappresentazione.¹⁰ Scala individua nella gestualità attoriale l'elemento fondante, non nel testo. Di conseguenza, ogni possibile regola può essere derivata solo dall'esperienza.

Sfortunatamente, sottolinea Vicentini, la posizione di Scala rimarrà, per il contesto storico in cui si era generata e la mancanza di riferimenti culturali che consentissero una più articolata produzione teorica, senza un seguito immediato.

Se potrà sembrare in effetti che, nel corso del Seicento, la teoria della recitazione s'interrompa di nuovo bruscamente, in realtà produsse frutti di grande rilevanza, semplicemente occultati nell'ambito della riflessione sull'oratoria: «Esisteva [...] nella coscienza del tempo un sistema di regole codificate, utili per orientare e valutare la prestazione degli attori. Queste, però, non erano altro che le norme tecniche dell'eloquenza indispensabili per chiunque parlasse in pubblico, il predicatore come l'avvocato, l'insegnante, il conferenziere, l'uomo politico o l'attore».¹¹ Per ricostruire una teoria della recitazione, Vicentini accosta a questa produzione una serie di dati provenienti da campi differenti che ebbero un incredibile sviluppo nel XVII secolo: dalla medicina alla filosofia, dalla linguistica alla fisiognomica, fondamentale per approfondire una casistica di movimenti ed espressioni.

Una vera e propria ripresa della trattatistica dedicata esplicitamente alla recitazione si avrà solo sulla fine del Seicento, quando verrà ad accostarsi, all'ormai indiscussa identificazione della recitazione con l'oratoria, la percezione di un'ancora misteriosa differenza della prima, che portava con sé l'esigenza di fornire all'attore un sistema di regole specifico, sebbene ancora fondato sull'eloquenza.

Vicentini passa in rassegna quest'interessante produzione legata all'orizzonte dell'oratoria nel quarto capitolo, dal quale emerge il quadro di una trattatistica che tenta di mantenersi nell'ambito delle regole retoriche, cercando tuttavia di affrontare i problemi che l'attore può incontrare nella pratica scenica e che ben poco hanno da spartire con la professione dell'avvocato o del predicatore. Andrea Perrucci ad esempio, nel suo *Dell'arte rappresentativa, premeditata, ed all'improvviso*, rovescia la prospettiva seicentesca dando centralità all'arte della recitazione come modello per tutti gli altri tipi di oratoria. Basandosi su di una vasta e concreta esperienza scenica, Perrucci finisce col rendersi conto dell'insufficienza dell'*actio* oratoria per spiegare e preparare la gestualità di un attore teatrale, che dovrà ricorrere evidentemente più alla pratica che alla teoria.

Dopo di lui, il *Traité du récitatif* di Grimarest lasciava emergere una nuova sensibilità legata soprattutto all'analisi dell'espressione vocale dell'attore, ma

¹⁰ Ivi, p. 106.

¹¹ Ivi, p. 121.

anche – seppure ancora *in fieri* – allo scavo emotivo del personaggio, che presupponeva la necessità di un'inedita attenzione alla fisionomia interiore del carattere dell'attore.

Il drammaturgo inglese Gildon, infine, si propose l'intento di scrivere un vero e proprio trattato di recitazione in cui, nonostante l'impianto tradizionale, ritroviamo effettivamente spunti destinati ad assumere una grande importanza in seguito, in particolar modo la necessità dell'iniziativa personale dell'attore, si tratti pure di intervenire sul testo. Presa coscienza delle differenti esigenze drammaturgiche che allontanano un attore da qualsiasi altro oratore, Gildon individua nella pittura un nuovo possibile modello per l'arte recitativa.

Col capitolo quinto entriamo nel cuore del Settecento, giungendo quindi alla nascita dell'*emozionalismo*. Mentre il dibattito sull'arte della recitazione cresceva e si diffondeva in tutta Europa, la questione della riproduzione fisica e soprattutto psicologica del personaggio da parte dell'attore diventava sempre più centrale. Prima conseguenza di questa riflessione è la nascita di una nuova gestualità, ben più ricca e variegata, il cui maestro indiscusso fu Garrick. Si trattava di una recitazione *naturale*, ossia dall'apparenza spontanea e non studiata, ma attentissima a non mostrare incoerenze fra il carattere del personaggio e la situazione in cui si trova. Il rischio era quello di sminuire tale naturalezza in *semplicità*, facendo perdere al personaggio la sua dignità tragica.

È proprio nell'ambito di questo acceso dibattito che Vicentini individua l'origine di quella frattura che porterà al contrapporsi di una concezione emozionalista e di una antiemozionalista della recitazione.

I trattati di Perrucci, Grimarest e Gildon avevano ben evidenziato i limiti di una teoria attoriale basata su di un codice gestuale definito, inefficace di fronte alle esigenze drammaturgiche dell'interprete, al quale non restava che fare affidamento sull'adesione emotiva al personaggio. Se già d'Aubignac aveva anticipato la questione nel Seicento, il «passo decisivo» viene compiuto da Jean Poisson, il quale indica come dote naturale necessaria all'attore la «sensibilità d'animo», capace di rendere del tutto inutile il codice gestuale.¹²

La prima formulazione compiuta della teoria emozionalista, tuttavia, si deve a Luigi Riccoboni che, col suo *Dell'arte rappresentativa* del 1728, inaugurava «di fatto la moderna teoria della recitazione, che veniva completamente sciolta da ogni legame con l'oratoria».¹³ Secondo Riccoboni, l'attore ideale dovrebbe essere in grado di associare la spontaneità e la naturalezza dell'ormai decadente recitazione all'improvviso all'uso di un testo scritto, unico rimedio contro l'oscenità e l'approssimazione. Non si tratta più di studiare allo specchio gesti ed espressioni facciali, ma di *sentire* davvero ciò che si deve esprimere, non dimenticando tuttavia né la tecnica, né esigenze sceniche ed estetiche.

¹² Ivi, pp. 178-179.

¹³ Ivi, p. 182.

La prima metà del Settecento vede inoltre nascere in Francia la moderna critica della recitazione, inaugurata dalla *Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Rouën au garçon de caffè* di Jean Dumas d'Aigueberre, nella quale il letterato-magistrato di Tolosa analizza la recitazione di venti attori della scena parigina, affermando l'assoluta legittimità del poter svolgere una critica accurata dell'arte recitativa alla stregua delle altre arti.

Giudicando gli interpreti in base a quanto essi paiono coinvolti emotivamente nei sentimenti che esprimono, all'efficacia della loro gestualità e alla loro predisposizione nell'interpretare determinati personaggi, d'Aigueberre sancisce di fatto l'autonomia dell'arte attoriale.

Aaron Hill, intanto, portava nei suoi scritti alle estreme conseguenze la posizione emozionalista, muovendo dalla convinzione che recitare significasse *diventare* letteralmente il personaggio che si interpreta. Elabora quindi un sistema secondo il quale all'attore sarebbe richiesto un grande sforzo d'immaginazione *plastica*: per poter rappresentare un'emozione basterebbe concepirla mentalmente fino a imprimerla sui propri muscoli che, a loro volta, la trasmetterebbero alla voce e all'articolazione dei gesti. La conoscenza del codice espressivo, ancora lungi dallo sparire, servirebbe per controllare di aver compiuto adeguatamente lo sforzo d'immaginazione o, viceversa, per aiutare nell'atto dell'immaginazione stessa.

Vicentini continua a percorrere gli sviluppi della teoria emozionalista soffermandosi su quella che definisce la «sua più compiuta espressione», un trattato del 1747 dal titolo *Le comédien*, di Rémond de Sainte-Albine.¹⁴ Seguendo le orme di Riccoboni e di d'Aigueberre, il critico e autore teatrale afferma la necessità da parte dell'attore di possedere quella dote naturale capace di fargli penetrare l'interiorità dell'opera, carpire le potenzialità del testo, riconoscerne le sfumature: si tratta dell'*esprit* che, se unito poi al *sentimento* – che gli consente di provare realmente le emozioni che rappresenta – e all'energia interiore del *feu*, può renderlo capace della migliore realizzazione scenica.

Col capitolo settimo, ci addentriamo sul versante della critica antiemozionalista, a cominciare da un'analisi dell'*Art du théâtre* di Antoine-François Riccoboni, figlio di Luigi, opera del 1750 che partiva dalla considerazione della mancanza nel *Comédien*, così come negli altri trattati sull'argomento, di regole pratiche e oggettive che potessero fondare l'arte dell'attore, al di là di ogni considerazione e speculazione teorica. *L'Art du théâtre* comincia quindi col dare precise indicazioni sulla postura dell'attore e sull'uso della voce, per poi offrire una serie di regole concrete e immediate, necessarie alla rappresentazione del personaggio. È dovere dell'intelletto guidare l'attore in tale compito, mentre basare la propria *performance* su di una risorsa tanto volatile come il sentimento non poteva che portare al falli-

¹⁴ Ivi, p. 232.

mento: «L'autentica adesione emotiva dell'interprete produrrebbe [...] un sovraccarico interiore che impedirebbe all'attore il controllo dei propri mezzi», che è possibile ottenere solo con una salda formazione tecnica e la necessaria abilità.¹⁵ Tuttavia, nonostante l'impianto teorico innovativo, Riccoboni figlio finisce col rifarsi – nel tracciare i gradini del percorso formativo – al già citato trattato di Grimarest, aggiungendo però un accenno fondamentale all'esistenza di una *sensibilità fisica* capace di guidare il corpo senza bisogno di attivare un'altrimenti destabilizzante sensibilità emotiva.

Nell'anno stesso della sua pubblicazione, *L'Art du théâtre* viene tradotta in tedesco da Lessing, filosofo la cui importante riflessione sul teatro e l'arte attoriale durerà per più di un ventennio. La sua teoria parte dall'affermazione dell'autonomia del lavoro dell'interprete rispetto a quello dell'autore: un testo mediocre può mettere maggiormente in risalto le qualità di un attore, ad esempio, rispetto a uno poeticamente eccellente. Si tratta di due linguaggi differenti, da una parte quello verbale del testo – che può essere regolato dalle leggi dell'eloquenza –, dall'altro quello fisico della recitazione, con regole proprie che concernono l'«eloquenza del corpo».¹⁶

Lessing riprende la nozione della *sensibilità fisica* espressa da Riccoboni figlio, non respingendo tuttavia interamente l'idea dell'adesione emotiva: si tratta di due sensibilità legate da un rapporto che Vicentini definisce «bipolare», dacché – se è vero che le espressioni devono essere perfezionate e rese in maniera universale sulla scena tramite il controllo della ragione – resta necessaria quella spontaneità che permetterebbe tanto alle emozioni di proiettarsi sul corpo, quanto al corpo – da esse plasmato – di modellare a sua volta l'animo di chi recita.¹⁷ Da queste considerazioni nasce la necessità per Lessing di comporre una teoria della recitazione come linguaggio del corpo, progetto che però non verrà mai portato a termine dal filosofo.

La posizione antiemozionalista più estrema e, di fatto, più nota è indubbiamente quella di Diderot. Vicentini ripercorre le tappe teoriche della sua riforma teatrale, per poi soffermarsi sul *Paradoxe sur le comédien*, in cui Diderot riprende la concezione estetica settecentesca secondo la quale compito della creazione artistica non è la semplice riproduzione della realtà, bensì il suo perfezionamento. Starà quindi all'attore, dopo aver letto e studiato il suo personaggio, immaginarne la *figura ideale* e imitarla col proprio corpo e la propria voce, vietandosi nella maniera più assoluta di sentire realmente le emozioni che interpreta, e ciò per tutta una serie di ragioni legate alle caratteristiche stesse della sensibilità: per provare davvero tutti i sentimenti che mette in scena, l'attore dovrebbe soffrire di un'*iperattività emotiva* deleteria per la sua imprevedibilità; le stesse emozioni, ripetute in più repliche, non potrebbero essere provate con la stessa intensità; l'attore fini-

¹⁵ Ivi, p. 260.

¹⁶ Ivi, p. 267.

¹⁷ Ivi, p. 269.

rebbe col produrre una sensibilità fittizia che lo renderebbe mediocre; gli sarebbe infine difficile rappresentare personaggi caratterialmente lontani da lui. Inoltre, spiega Diderot sulla scia di Lessing, riprodurre sul palco le emozioni così come le si prova nella realtà porterebbe a risultati inefficaci se si considera tutta una serie di elementi ulteriori che vanno dall'ampiezza dello spazio teatrale alla differenza fra un personaggio e un uomo in carne ed ossa, molto più estremo il primo nell'esprimere le proprie smisurate e universali passioni.

Il merito di Vicentini sta nell'aver sottolineato come l'importanza del *Paradoxe* non risieda tanto nelle celebri pagine sulle caratteristiche della sensibilità, quanto nella «definizione del processo creativo della recitazione».¹⁸

L'ottavo capitolo è dedicato al ricchissimo dibattito di fine secolo. Lo studioso – a partire dalla vasta documentazione costituita da trattati veri e propri, ma anche da articoli, interventi saggistici e corrispondenza – desume gli elementi di un apparato concettuale «ampiamente condiviso».¹⁹

Nella produzione teorica della seconda metà del Settecento tendono infatti a essere sempre più utilizzati esempi concreti tratti dalla realtà teatrale, facendo ricorso in particolare a un confronto fra le interpretazioni di attori diversi in riferimento alle scene più note della letteratura drammatica. Tra gli argomenti cui viene data più rilevanza nel dibattito vi è proprio il rapporto che lega l'attore all'opera, in cui prevale la posizione secondo la quale spetterebbe all'interprete un ruolo creativo. Principio indiscusso resta quello del compito della rappresentazione di modificare e migliorare la realtà portandola sulla scena. Si tratta dell'*imitazione*, operazione che – al contrario del semplice *copiare* – significa «impossessarsi di un modello assimilandolo».²⁰ Il processo dello studio assume quindi un ruolo centrale.

Riguardo alla nota dolente dell'adesione emotiva al personaggio, la questione sembra invece assumere contorni sempre più sfumati: si tende a parlare di ungenerico *ingresso* nel personaggio, senza rispondere in maniera definitiva ai problemi posti da Diderot.

In effetti, conclude Vicentini, la trattatistica del secondo Settecento – sebbene impegnata a discutere problemi concreti e immediati fra analisi testuale e aneddotta, e a tentare d'altro canto elaborazioni teoriche più generali riguardanti la tematica dell'espressione – non fu in grado di risolvere le questioni che poneva perché incapace di inserirle all'interno di una prospettiva più ampia, come dimostra ad esempio l'*Ideen zu einer Mimik* di Engel, in cui il progetto lessinghiano di redigere una «grammatica dell'eloquenza del corpo» si riduce a un ingestibile elenco di varianti espressive che sfugge alla catalogazione scientifica.

Vicentini individua nei meno noti scritti di Boswell l'esito più avanzato del dibattito

¹⁸ Ivi, p. 288.

¹⁹ Ivi, p. 292.

²⁰ Ivi, p. 305.

settecentesco. L'intellettuale inglese, affrontando il problema della difficoltà per un attore d'interpretare personaggi negativi dovendo *entrare* nella loro interiorità, arriva alla conclusione della coesistenza nell'animo umano di livelli diversi che gli permetterebbero di adottare di volta in volta sentimenti differenti a un differente grado di profondità, in una dinamica interiore che fornirebbe colore e complessità alla recitazione.

A chiudere l'*excursus* sulla trattatistica del XVIII secolo, *L'art du comédien* di Touron de la Chapelle, che propone una visione originale del rapporto fra attore e personaggio e dunque dello stesso processo creativo dell'attore, il quale consisterebbe in una «complessa strategia di avvicinamento al personaggio articolata in fasi che mettono in moto le sue diverse facoltà per giungere a un progressivo e totale coinvolgimento».²¹ Lì dove Touron si sofferma sulla necessità per l'attore, affinché possa immedesimarsi nel personaggio, di rifarsi alle proprie esperienze personali, riportando alla memoria emozioni realmente vissute e vicine a quelle che gli viene richiesto d'interpretare, non è difficile scorgere un'anticipazione del metodo stanislavskiano.

La riflessione ottocentesca – nota Vicentini nell'*Epilogo* – porterà a una nuova articolazione del personaggio concepito come individuo, che gli permetterà di assumere «connotazioni prima inammissibili perché considerate ambigue e contraddittorie»: svincolato finalmente dal compito di rappresentare una determinata categoria umana, assumerà una complessità che porterà inevitabilmente l'attore a dover confrontare le proprie dinamiche interiori con le sue.²²

La teoria della recitazione si conclude dunque lanciando un rapido sguardo all'Ottocento, per poi arrestarsi sulle soglie delle avanguardie e della rivoluzione novecentesca, che vedrà la dissoluzione del personaggio e un ripensamento globale della rappresentazione. Vicentini riesce così nell'intento di ricostruire, con completezza documentativa, quel percorso che ha portato alla nascita della moderna percezione della recitazione, offrendo allo stesso tempo una vera e propria storia del teatro, dall'epoca classica agli albori del Novecento, riscritta dall'inedita angolazione dello sviluppo della concezione attoriale. Il fascino indiscutibile di tale ricostruzione risiede proprio nell'analisi del secolare tentativo della teoria di afferrare, nella comprensione dei meccanismi che guidano la sfuggente arte dell'attore, il mistero stesso – altrettanto sfuggente e inesplicabile – dell'esperienza teatrale, custodito da quell'interprete che ne resterà sempre l'elemento indispensabile.

Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 365.

²¹ Ivi, p. 325.

²² Ivi, p. 332.

Il ritorno del *dibbuk*

Claudia D'Angelo, Giulia Randone

Nel 2012 ha visto la luce un progetto editoriale in tre volumi che offre al lettore italiano l'opportunità di riscoprire il celebre dramma *Il dibbuk*, scritto circa un secolo fa dal prosatore, giornalista, etnografo e attivista politico Sh. An-ski (pseudonimo di Shloyme Zanvl Rappoport, Čašniki 1863-Varsavia 1920). La trama dell'opera, che è intessuta di episodi e personaggi solo in apparenza secondari, si incentra sull'amore infelice tra Khonen, giovane allievo di una scuola talmudica, e Leye (queste le versioni yiddish dei nomi), promessa in sposa dal padre a un facoltoso pretendente. L'impossibilità di vivere insieme all'amata spinge il protagonista a dedicarsi allo studio dell'occultismo, che in breve lo conduce alla pazzia e alla morte. Alcuni mesi più tardi, prima che la cerimonia nuziale abbia inizio, Leye si reca al cimitero per pregare sulla tomba della madre e invitarla alle nozze; in quell'occasione, trasgredendo le regole, la giovane rivolge il proprio invito non solo ai parenti defunti, ma anche a Khonen. Lo spirito inquieto dell'innamorato fa così ritorno nel mondo dei vivi prendendo possesso del corpo della ragazza (letteralmente "restandovi attaccato", questo il significato della parola ebraica *dibbuk*) e impedendo lo svolgimento del matrimonio. Pochi giorni dopo Leye viene condotta dal rabbino di Miropol per essere sottoposta a un esorcismo; nel corso del rituale, però, interviene anche lo spirito del defunto padre di Khonen, che accusa il padre di Leye di non avere tenuto fede a un antico patto: ancora prima della nascita, i due giovani erano stati promessi in matrimonio dai rispettivi padri, ma il padre di Leye aveva dimenticato il patto (o aveva voluto dimenticarlo per avidità) e le aveva imposto un matrimonio d'interesse. Il processo intentato dallo spirito a carico dell'amico di un tempo si risolve con l'assoluzione del padre di Leye, mentre il rituale dell'esorcismo si conclude con la scomunica del *dibbuk* e con la sua cacciata dal corpo della giovane. Nel momento in cui i parenti, sollevati, rivolgono la propria attenzione alla riorganizzazione del matrimonio, Leye oltrepassa il cerchio magico di protezione in cui l'aveva rinchiusa il rabbino per ricongiungersi, nella morte, a colui che ha sempre amato.

Le ragioni del fascino esercitato dal *Dibbuk* si possono rintracciare nella complessità del suo tema portante: il lettore è infatti coinvolto da una potente storia d'amore – che nell'interpretazione di Roberto Esposito, uno dei curatori, rinvia a una rimossa passione omoerotica tra i padri dei due giovani –, da un dramma mistico intimamente intriso di Cabala, ma anche dal ritratto di un mondo di cui già l'autore constatava la scomparsa, il mondo della *shtetl* del XIX secolo, con le sue tradizioni, le sue leggi e i suoi conflitti sociali. L'impossibilità di ridurre l'opera a una sola delle sue dimensioni costitutive e la

necessità di accogliere l'implicita sfida che essa racchiude – a incarnare la condizione liminare e di transito compendiata dal sottotitolo *Fra due mondi* ed esperita nelle proprie biografie dall'autore, dai personaggi e dai loro interpreti – sono probabilmente alla base del forte richiamo esercitato dal *Dibbuk*. Dai primi del Novecento a oggi, artisti e spettatori di tutto il mondo, si sono infatti misurati con la tragedia dei due amanti di An-ski, alle prese con il divario tra legge e vita, tra collettività e individuo, con la violenza della storia passata e l'esperienza della perdita. Questo potente dramma offre all'artista e al lettore/spettatore la possibilità di selezionare e rispondere individualmente ad alcuni degli interrogativi che il testo inevitabilmente solleva, siano essi di natura etica, morale, spirituale, sociale o sessuale. Nel caso di una delle ultime apparizioni del dibbuk – nel film del 2009 *A serious man* dei fratelli Coen – ad essere convocati sullo schermo sono i temi della paura, della violenza e della superstizione: il film è infatti preceduto da un prologo interamente recitato in yiddish e ambientato in una *shtetl* in cui una coppia uccide un viandante sospettato di essere un dibbuk.

Il film dei Coen testimonia la fortuna trasversale di un tema che An-ski ha posto al centro del dramma più noto della letteratura teatrale ebraica. La prima stesura del *Dibbuk* risale al periodo della spedizione etnografica compiuta dall'autore tra il 1912 e il 1914 nei villaggi ebraici della Podolia e della Volinia; l'opera nasce forse già durante il viaggio ed è affidata al giudizio di amici nel corso di letture pubbliche, in seguito alle quali viene sottoposta a continue rielaborazioni, che progressivamente trasformano un'opera giudicata troppo letteraria in un testo per la scena. Il testo di un autore che fino a quel momento si era misurato prevalentemente con saggi politici, romanzi e racconti e che è il risultato maturo di una pratica scrittoria travagliata, in parte collettiva e bilingue. Se non vi sono certezze in merito alla lingua originale della prima stesura è però documentato che An-ski abbia lavorato parallelamente a una versione in lingua yiddish e a una in russo. La versione russa, in particolare, fu oggetto di un'operazione di riscrittura che vide l'autore impegnato in una lunga trattativa con il Teatro d'Arte di Mosca, finalizzata a un allestimento che però non ebbe mai luogo. Grazie ai suggerimenti di Stanislavskij, An-ski intervenne sul testo introducendo, tra l'altro, un nuovo personaggio e racchiudendo la vicenda all'interno di una cornice epica con prologo ed epilogo. Rassegnato a non vedere rappresentato il *Dibbuk* in russo, nel 1917 An-ski commissionò la traduzione del testo in ebraico al poeta Haim Nachman Bialik. Fu proprio questa versione del *Dibbuk* a conquistare fama mondiale grazie alla messa in scena curata da Evgenij Vachtangov per la compagnia Habimaa Mosca nel 1922. Lo spettacolo ottenne un immediato riconoscimento, consolidato dalla tournée realizzata in giro per il mondo dopo la morte prematura del regista, e tutt'oggi fa parte del repertorio stabile della compagnia ufficiale dello Stato d'Israele. Negli anni in cui imperversava la *querelle* su quale dovesse essere la lingua nazionale del popolo ebraico, il dramma di An-ski si affermava come una pietra miliare del teatro del Novecento. È interessante notare che, negli anni Venti, il dramma circolò anche nell'allestimento in lingua yiddish della Vilner Trupe, messo in scena a Varsavia un mese dopo la morte di An-ski. Al di là della lingua in cui è scritto

e di volta in volta rappresentato, il *Dibbuk* è un dramma che ritrae la quintessenza del mondo yiddish dell'Europa Orientale, contrapponendosi al sogno sionista del Nuovo Ebreo – contadino, guerriero e laico – che avrebbe influenzato la letteratura e il teatro fino agli anni Cinquanta.

Il progetto editoriale, promosso da Giancarlo Lacerenza per il Centro di Studi Ebraici dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale e curato insieme ad Aurora Egidio e Raffaele Esposito per la collana Archivio di Studi Ebraici, permette al lettore di conoscere la genesi e la complessa vicenda linguistica e teatrale di un'opera eletta a simbolo del teatro ebraico e yiddish. La raffinata edizione comparativa dei "tre originali" del dramma di An-ski è stata presentata dai suoi curatori nel corso dell'incontro *Il Dibbuk fra tre mondi*, organizzato a Torino nel settembre del 2012 nell'ambito del progetto *Le strade del Dibbuk. Cinema, teatro, danza, musica, incontri*.

Il volume primo, intitolato *Dibbuk ebraico* e tradotto e curato da Giancarlo Lacerenza, propone la prima edizione critica del testo ebraico. Il testo originale e la versione italiana sono accompagnati da due tipologie differenti di note, di stampo filologico per quanto riguarda il primo e di natura più ampiamente divulgativa per quanto concerne la seconda.

Aurora Egidio cura il *Dibbuk russo*, presentando al lettore la prima traduzione italiana del testo originale russo del 1915/1916. A lungo ritenuto perduto, nel 2001 il testo è stato ritrovato in forma di due taccuini dattiloscritti dallo studioso Vladislav Ivanov all'interno della sezione Testi rari della Biblioteca Teatrale Lunačarskij di San Pietroburgo.

Il *Dibbuk yiddish* curato da Raffaele Esposito si basa su due edizioni del dramma e introduce un completo aggiornamento dell'ortografia yiddish, in conformità con lo standard promosso da YIVO (l'Istituto Ebraico di Ricerca che dal 1940 ha sede a New York). Questo terzo volume è inaugurato da un'affascinante panoramica sulla storia del teatro yiddish tra Europa e Stati Uniti, che mette in evidenza il ruolo determinante del *Dibbuk* nel risveglio della cultura teatrale yiddish in Polonia prima della catastrofe del nazismo.

Giancarlo Lacerenza, *Dibbuk ebraico*, edizione critica e traduzione annotata, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012

Aurora Egidio, *Dibbuk russo*, introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012

Raffaele Esposito, *Dibbuk yiddish*, introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012

Libri ricevuti e in lettura

AAVV, *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie* [Cattiva memoria. La contro-storia nel teatro e nel dramma polacco], a cura di Monika Kwaśniewska e Grzegorz Niziołek, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2012.

Sharon Marie Carnicke, *Checking out Chekhov: A Guide to the Plays for Actors, Directors, and Readers*, Academic Studies Press, Brighton MA 2013.

Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane* [Opere scelte], a cura di Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards e Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego e Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa/Wrocław 2012.

Kathryn Hansen, *Stages of Life. Indian Theatre Autobiographies*, Anthem Press, London-New York-Delhi 2011.

Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady* [Il teatro polacco dello Sterminio], Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego e Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

Staci Gem Scheiwiller, a cura di, *Performing the Iranian State. Visual Culture and Representations of Iranian Identity*, Anthem Press, London-New York-Delhi 2013.

AAVV, *Danza, media digitali, interattività*, a cura di Federica Mazzocchi, Antonio Pizzo, Alessandro Pontremoli, Bonanno, Acireale-Roma 2012.

AAVV, Carlo Coppola, a cura di, *Figli di B.: «ad una voce per il teatro»*, con un contributo di Antonella Gaeta, FaLvision, Bari 2013.

AAVV, *L'Avanguardia russa, la Siberia e l'Oriente*, a cura di John E. Bowlt, Nicoletta Misler, Evgenia Petrova, Skira, Milano 2013.

AAVV, *Sentieri interrotti/Holzwege*, a cura di Donatella Gavrilovich e Gabriella Elina Imposti, Universitalia, Roma 2012.

AAVV, *Archivi affettivi Affective Archives. Un catalogo / A catalogue* di Marco Pustianaz, Giulia Palladini, Annalisa Sacchi, Edizioni Mercurio, Biella 2013.

AAVV, *Giullari e narratori in Colombia – Colombia: juglares y narradores*, a cura di Fabio Rodríguez Amaya, Doppiozero, Milano 2012, edizione e-book: <http://www.doppiozero.com/>

AAVV, *Il caso Valle*, a cura di Nicola Fano e Andrea Porcheddu, edizione e-book: <http://www.succedeoggi.it/2012/11/il-caso-valle-ebook/>

AAVV, *La meraviglia e la paura. Il fantastico nel teatro europeo (1750-1950)*, a cura di Nicola Pasqualicchio, Bulzoni, Roma 2013.

Aniello Arena, con Maria Cristina Olati, *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*, Rizzoli, Milano 2013.

Alberto Bentoglio, Alessia Rondelli, Silvia Tisano, *Il Teatro dell'Elfo (1973-2013). Quarant'anni di teatro d'arte contemporanea*, pref. di Giuliano Pisapia, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Mariagabriella Cambiaghi, *Il Caffè del Teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia. Conversazione con l'autore di Andrea Cortellessa. Schede teatrografiche di Simone Nebbia*, Doppiozero, Milano 2013, edizione e-book: <http://www.doppiozero.com/>

Paola Degli Esposti, *La tensione prerregistica. La sperimentazione teatrale di Philippe-Jacques de Louthembourg*, Esedra, Padova 2013.

Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013.

Fabrizio Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013.

Stefano De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, pref. di Goffredo Fofi, Donzelli, Roma 2012.

Alessandro Fersen, *Critica del teatro puro*, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri Le Mani, Genova 2013.

Carlo Fontana, *A teatro negli anni Settanta. Scritti per l'«Avanti!» (1969-1976)*, a cura di Alberto Bentoglio, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Tatiana Motta Lima, *Palavras praticadas. O percurso artistico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*, Perspectiva, Sao Paulo 2012.

Franco Perrelli, *Bricks to Built a Teaterlaboratorium. Odin Teatret and Chr. Ludvigsen*, Edizioni di Pagina, Bari 2013.

Antonio Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013.

Freddie Rokem, *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Rocco Ronchi, *Brecht. Introduzione alla filosofia*, et al., Milano 2013.

Daniela Sacco, *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

Luca Scarlini, *Such sweet thunder. Shakespeare e la musica del Novecento*, Doppiozero, 2013, edizione e-book: <http://www.doppiozero.com/>

Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte*, Laterza, Roma-Bari 2013.

Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, La conchiglia di Santiago, San Miniato, 2013, edizione e-book: <http://www.bookrepublic.it/>

Abstracts

Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare di Antonio Attisani

Dopo la ricognizione sulla *Poetica* di Aristotele e le sue interpretazioni moderne, questo articolo richiama la teoresi di diversi autori nel tentativo di delineare la *dynamis* fondamentale del teatro contemporaneo. La conclusione è che la conclamata tendenza neodrammatica che lo caratterizza potrebbe nutrirsi non soltanto di un nuovo confronto con alcuni filosofi e con figure quali Antonin Artaud, Jerzy Grotowski o Carmelo Bene, ma anche dall'incontro con filosofie e tradizioni apparentemente lontane.

Parole chiave: Poetica, Aristotele, teatro, Bertolt Brecht, *L'acquisto dell'ottone*, Nietzsche, Artaud, Grotowski, Carlo Sini, Carmelo Bene.

Contemporary theater in the Philippines di Maria Delimata

The Filipino contemporary culture (in this case also theatre) can be seen as a great example for anyone who would like to speak about the postcolonial identity of the nation. The Philippines – because of the difficult and complex history of the country – cannot be considered in a binary differentiation: “Asian” vs. “Western”. Moreover, we should not forget that this country – according to Sir Anril Pineda Tiatco in *Situating Philippine Theatricality in Asia* – «is not only an amalgamation of pre-colonial, colonial, and post-colonial cultures». There is no point in calling for the “authenticity” or the “pureness” of the postcolonial theatre forms (and postcolonial sacral performances), or in the accusation of being “polluted” by foreign influence, as long as the major aim for the Filipino theatre makers is to redefine their own artistic identity.

In this article I proposed the distinction between the group identity and the individual identity, being aware of the fact that both of them stay in a constant dependency and each of them negotiates its own importance. If the theatre group is more concerned about social and/or political issues, the individual identity of an actor is not any more so easy to achieve. In the same time, even if we discuss the “common good”, the artistic freedom does not have to be limited. However, we may observe similar situations in other postcolonial countries, I do believe that the Filipino case – because of its double colonial identity – deserves particular attention.

Keywords: contemporary theater, Philippines, Filipino contemporary culture, identity, actor, postcolonial theatre, mestizo, Tiatco, pabasa, sacral performances, sinakulo, political theatre, PETA.

Diectic Feet di Hans Vermey

The article investigates recent promotional campaigns launched by Hollywood to generate a sense of believability, identification, and connection between audiences and digitally animated characters, exploring why and how theatricality is summoned to lend respectability to the cartoon. The concept, technology, and branding of motion-capture is interrogated through aesthetic and theoretical instances of the step and walking, footprints and strides, and entrances and exits to reveal a theatrical historiography both rooted and reborn in a digital animation practice.

Keywords: motion-capture, animation, theatricality, (index)icality, optical, unconscious, photography, Gradiva, footsteps, walking.

Il Tanztheater di Pina Bausch di Elena Randi

L'articolo si occupa del metodo di costruzione degli spettacoli creati da Pina Bausch a partire circa dal 1978. La prima fase del processo consiste nella creazione di brevi partiture gestuali o verbali ad opera dei danzatori, cui segue una fase di drastica selezione dei moltissimi materiali proposti, selezione che spetta a Pina Bausch. Quindi, si iniziano a pulire quelli prescelti, attività, questa, che viene compiuta, assieme, da lei e da chi ha creato una certa sequenza. In una tappa successiva la Bausch può chiedere ai danzatori di mettere insieme due, tre o quattro partiture, scegliendo, essi stessi, come combinarle. E successivamente può anche domandare loro di relazionarsi con uno o più compagni, decidendo autonomamente il modo, sia pure entro alcuni paletti. Benché capiti che certe situazioni, soprattutto quelle corali, siano inventate totalmente dalla coreografa e che i ballerini debbano solo memorizzarle, in generale si può affermare che ai danzatori, tutt'altro che semplici esecutori, spetta sin qui una parte preponderante del lavoro ideativo: veri e propri creatori-poeti, il loro ruolo assume un rilievo molto diverso da quello tradizionale. Entra infine in gioco il montaggio delle scene, un lavoro che spetta interamente a Pina Bausch.

La seconda parte dell'articolo esamina lo spettacolo che forse dà inizio a questo modo di procedere, vale a dire *Kontakthof* (1978).

Parole chiave: Pina Bausch, teatrodanza, *Kontakthof*.

In the shade we stumble di Annelis Kuhlmann

The moment of presence in the art of acting in the contemporary theatre is in the postdramatic theatre confronted with a redefinition of mimesis. Very often one can witness how contemporary performances draw upon historical events and perspectives. This problem can be seen in a frame of re-enacting techniques and traditions, questioning the archives of the performing art as well as the performing of the archives as the embodied memories of the actor. This double sided sword is here seen in the context of the theatre laboratory tradition. A theoretical and analytical perspective from Diana Taylor's *The Archive and the Repertoire* (Durham and London 2003) is used in order to emphasize the physical nature of the art of acting as a

strategic tool for the heritage of a theatre laboratory. Here, this focus takes its point of departure from the articulation of practitioners' creative working processes, and how the professional language has become manifest in itself.

The major example for article is the theatre laboratory tradition at Odin Teatret. In this context several of the actors – especially the actresses – have documented their articulation of creative working processes in a written communicable form, which makes it interesting anew to re-question the mimetic dimension of the performing archive of this theatre laboratory.

Keywords: archive, laboratory, Odin Teatret, heritage, *The Chronic Life*, performance historiography, blindness.

Du “je” à l’impersonnel poétique et vice versa di Eliane Beaufile

Actors of performances and of postdramatic theatre navigate commonly nowadays between the performer and the character. But what happens when the possibility of incarnation is completely denied, without offering the possibility of performing actions, of engaging personality? We think that the actor becomes an “experiencer”, a witness of all of us, who allows us to develop a very personal relation to the life on stage and to the words. We would like to focus on two main examples. In the *Earthquake of Chili* (2012), Chétouane’s actors just “speak” Kleist’s text; the sparing activity doesn’t illustrate the narration. But the actors say the text with their affection, they are moved by the text and themselves, becoming witnesses of a human reader, of impersonal empathy. Not only this aesthetic in absentia can be fulfilling acting. On the other hand, Pollesch’s actors contribute to make a highly intensive and intellectual text with the author and director, but Pollesch doesn’t permit them to project themselves in it. That’s why they are simultaneously so intensively dived in the text and absent from it, performing nothing but what is around the words, in deep affection and formality: witnesses of the struggle to think, to speak, to be.

Keywords: impersonnel poétique, acteur, personnage, performeur, témoin, mimésis, réception, Chétouane, Pollesch, Butler, Kristeva.

Dal teatro di Jan Fabre di Giuseppe Burighel

L’idea della performance come compimento di un atto è confermata dai *Performances Studies*. Per il tramite di Richard Schechner, esponente di primo piano degli studi americani sulla performance, capiamo come ogni atto performativo si basa, quanto meno, su tre operazioni: l’essere (*being*), il fare (*doing*) e il mostrare il fare (*showing doing*). La performance pertanto attiene ad un processo di attivazione del corpo che si concede alla vista, in un dato spazio. Ed è per questo che le *Performances Arts* appaiono innanzitutto come l’espressione della presenza concreta dell’artista, al di qua e prima di qualunque procedimento mimetico o di rappresentazione differita. Tuttavia, come poter ammettere che, pur nell’autonoma produzione *hic et nunc* di un corpo, quest’ultimo non attiva nessun riferimento nello sguardo di chi vi assiste dall’esterno?

L'articolo intende esplorare le condizioni di presenza di un corpo sulla scena, in particolar modo per quel che riguarda il corpo del danzatore, e nello specifico il danzatore-performer nel teatro di Jan Fabre. Da una prima riflessione teorica circa le condizioni di teatralità nell'atto performativo, si passerà a definire meglio lo spazio della creazione mimetica facendo riferimento all'idea di mimesis presente in Hans-Georg Gadamer, per il quale «ogni imitazione vera è una metamorfosi». Nei testi della raccolta *L'attualità del bello* (1977) il filosofo parla di un processo intensivo del reale (corpi, cose, pensieri) che conduce questi stessi elementi di realtà verso una dimensione simbolica. Questo processo imitativo o rappresentativo – della metamorfosi intensiva – lo ritroviamo all'opera nel danzatore-performer prestato al genio creativo di Fabre.

Parole chiave: performance, mimesis, teatralità, metamorfosi, Jan Fabre, *Quando l'uomo principale è una donna*.

Dwelling in performing as thinking di Giulia Vittori

Merging Heidegger's thought with the work of the Théâtre du Radeau, I aim at finding a philosophical way of describing the act of performing, and some of its philosophical implications, outside of the horizon of representation. Phenomenology and ontology are applied to theatre mostly with respect to directing and spectating; in the field of performance studies, they are used to read performance as social behavior, leaving theatre behind. Instead, my emphasis on Heidegger's ontology is directed to consider the phenomenon of *performing* as a domain of actors and from the aesthetic point of view *per se*. Emphasizing the experience of the actor and of her lexicon to retell it, I aim at showing how Heidegger's thought on Being reveals important insights to reconsider the theatrical event as an act of knowledge. I argue that both the philosopher and the artists of Radeau, by rejecting the methodologies, results, and implications of representations, make of the artwork a process for the unconcealment of Being. Laurence Chable's words on her experience as an actress at Radeau show how performing constitutes a privileged training in embodying such a process. Putting this philosopher and this theatre company in conversation helps locate the role of theatre as a prominent one in the contemporary aesthetic horizon. Such dialogue extends the idea of the work of art as ontic experience to the practice of performing, and suggests to conceive the function of performing as *enacted Weltanschauung*. The event of the performance becomes in this way a place for welling, with props that become *things* and actors that become *poets*.

Keywords: Heidegger, Théâtre du Radeau, dwelling, philosophy, phenomenology, ontology, Weltanschauung, Laurence Chable.

Il più grande performer vivente di Carlo Titomanlio, Igor Vazzaz

Classe 1965, novarese ma laziale d'adozione, Antonio Rezza rappresenta un caso di studio esemplare di un performer che afferma la propria radicale alterità e al tempo

stesso s'inserisce in un contesto di azione multimediale, affrontando, con metodi e strategie calibrate, contesti espressivi differenti, partendo dal teatro e approdando alla televisione, al cinema e alla letteratura. Critici occasionali e recensori fedeli fanno esercizio di aggettivazione per descriverne azioni e affabulazioni: ciniche, dissacratorie, folli, ribelli, travolgenti, tracotanti, e così via. Tra i suoi (non molti) esegeti c'è anche chi ha scomodato Carmelo Bene e Antonin Artaud, almeno per compararne l'indole anarchica e la sfacciata aggressività nelle apparizioni pubbliche. Tuttavia Rezza è prima di tutto un artista contemporaneo. Insieme a Flavia Mastrella, scultrice con la quale collabora da oltre vent'anni, ha dato vita a una serie di lavori che tuttora attendono un'analisi organica, per quanto rischiosa.

Il saggio qui proposto ha lo scopo di fornire un primo, parziale orientamento all'interno di un percorso artistico magmatico e, se si vuole, sconnesso come quello del duo Rezza-Mastrella, binomio che appare inscindibile per quel che riguarda la dimensione performativa (diversa e più individuale, infatti, l'attività letteraria, in cui Antonio Rezza firma da solo i romanzi pubblicati).

Per questo, a una prima parte (firmata da Carlo Titomanlio) centrata sulla peculiare prassi generativa degli spettacoli e sulla corporeità di Rezza in relazione allo spazio scenico, seguirà una seconda (di Igor Vazzaz) focalizzata su alcune proposte interpretative del lavoro dei due artisti, alla luce delle numerose, e forse sorprendenti, connessioni tra il (*non*) fare scenico di Rezza e le teorie del teatro e del comico.

Parole chiave: Antonio Rezza, Flavia Mastrella, performer, corpo, voce, antilingua, comico, antagonismo.

Pupilde e Clown di Vincenza Di Vita

In Giovanna Velardi, coreografa e attrice, l'emancipazione dal balletto classico viene introiettata nella volontà di preservare e custodire una tradizione che trova motivo d'essere nel folclore e nella tradizione conferita dall'opera dei pupi ma anche da marionette cyberpunk. L'allestimento scenico essenziale, la musica dal vivo e la visual art sono elementi costitutivi nelle sue performance e le conferiscono quella differente sensibilità e quello scarto che intende porsi come difformità. Maschere di eccentrica visione e un'ironia stimolata dal gesto divengono spasmodica modalità comunicativa, impossibile e negata, ma mediata dal corpo e dalla voce. La lingua ricrea un linguaggio mimetico come un sussurro di lontana memoria. Categorie del fiabesco fomentano l'ambiguità in una trasfigurazione del mito che raffigura un odierno mostruoso e d'eccezione.

Parole chiave: Giovanna Velardi, maschera, corpo, fiaba, grottesco, dancepoetry, delocalizzazione.

Sulla figura del performer di Alfredo Zinola

Partendo da una riflessione sulla "poesia totale" nel lavoro di un artista contemporaneo, il testo evidenzia alcuni elementi distintivi che emergono dall'esperienza

diretta dell'autore: totalità della poetica del performer, coerenza dell'azione e delle scelte, concentrazione e unicità della proposta artistica.

Parole chiave: performer, poesia totale, Einzigartig, atmosfera, coerenza, concentrazione, unicità, Zinola.

Un attore senza scena di David Beronio Clemente Tafuri

L'intervento è una riflessione sul rapporto fra l'attore e la scena alla luce della questione fondamentale dell'origine del teatro messa in luce da Nietzsche e poi sviluppata da tutta la riflessione che ha ispirato la ricerca teatrale del Novecento. Oggi tale questione è spesso elusa, sia dagli artisti che dagli studiosi, anche se non ha mai trovato una soluzione definitiva. La riflessione si sviluppa analizzando le categorie che si possono individuare alla base di ogni atto teatrale, le loro relazioni interne alla luce del coro ditirambico immaginato da Nietzsche, la degenerazione del teatro in mero spettacolo. Tutti questi temi riconducono necessariamente alla questione della rappresentazione.

Parole chiave: attore, performer, illuminazione, scena.

Dilating Time for Found Spaces di Marina Marcondes Machado

This presentation chronicles the preparation, execution, recording, and post-event analysis of installations that undergraduate students of the course "Analysis of Practice: Theatre Workshop II" (Bachelor in Theater, Federal University of Minas Gerais, Brazil) performed in public spaces in Belo Horizonte, where the students urged passersby to get involved in the happenings, the aim of which was to reveal latent theatricalities in spaces found initially by the trainees, and then by site users. We named these installations "dramaturgies of space", attuned to trends of contemporary theater research that melds performing arts and visual arts. To be fully comprehended and enjoyed, these installations require a dilated sense of time, with the absence of time-keeping and of how-to sets of instructions. It is an experiment in the radical emancipation of the spectator, as proposed by Rancière. Our objectives included: enabling college-level theater majors to engender their *poiesis* through understanding the wealth contained in the dramaturgy of space, and to return their creations to their viewers; developing in students their ability to observe the use made by "the other" of the space that they (the students) created, while refraining from manipulating the contemplative processes of the viewers, the action processes of the players, or the understanding processes of "those who do not understand"; providing users of a city park (with special emphasis on children's perspectives) an experience of the theatric potentialities of space free from the habits and demands of school, as well the standardized classroom clock.

Keywords: contemporary theater, dramaturgy of space, emancipation of the spectator, potential space, installation, work in process, bricolage, quietude, ethnography, poetic dimension, teaching theater.

Gli autori

Giuliana Altamura è laureata in Lettere Moderne con indirizzo artistico e specializzata in Filologia Moderna; ha appena conseguito il dottorato di ricerca in Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Torino, con una tesi storico-biografica dal titolo *Lugné-Poë, una biografia teatrale*. Ha pubblicato studi sul teatro simbolista francese e figure di attori a cavallo fra Ottocento e Novecento, tra essi Eleonora Duse e Tommaso Salvini.

Eliane Beaufigs, studies in literature, politics, sociology at the university Paris 4 and at the Institut d'Études Politiques. Worked at the universities in Metz, Hamburg, Paris and Strasburg as specialist in German theatre and culture, interculturality. Now Maître de conférences in contemporary Theatre and Performance Studies at the University Paris 8, Department of Arts. Main research fields in contemporary European and German theatre and performance: violence, phenomenology, theatrical poetry, image and/or picture in performances, new forms of witnessing in contemporary performance. Recent books: Eliane Beaufigs, *Violences sur les scènes allemandes*, PUPS, Paris 2010; Eliane Beaufigs, *Poésie et théâtre aujourd'hui*, L'Harmattan, Paris 2013.

David Beronio e **Clemente Tafuri** sono autori e registi, dirigono il Teatro Akropolis e la Compagnia Teatro Akropolis di Genova. Sono curatori delle opere inedite di Alessandro Fersen: *L'Universo come giuoco* (2012), *Arte e vita – taccuini e diari inediti* (2012), *Critica del teatro puro* (2013), *L'Incorporeo* (in fase di pubblicazione). Tra le opere teatrali *Amor fati*, *L'anticristo*, *Morte di Zarathustra. Una trilogia su Friedrich Nietzsche* (2013). I romanzi di Clemente Tafuri sono pubblicati da Einaudi e tradotti all'estero.

Giuseppe Burighel è dottorando italiano presso il Dipartimento Scènes et Savoirs dell'Edesta (École doctorale "Esthétique, Sciences et Technologies des Arts") all'Università di Paris-Vincennes-Saint-Denis. La sua ricerca di tesi *Herméneutique des discours chorégraphiques émergents, à partir des processus de réception. Le débat en France (1993-2013)* avviene in cotutela con il Dipartimento delle Arti dell'Università Alma Mater Studiorum di Bologna. Attore e danzatore, nell'ambito dei suoi studi s'interessa in particolar modo alla drammaturgia del corpo sulla scena.

Claudia D'Angelo è dottoranda presso l'Università degli Studi di Milano, si è laureata con una tesi su Marija Knebel' dopo averne tradotto dal russo l'autobiografia. Per il volume *Actoris Studium Album # 2* ha tradotto e curato alcuni testi di Michail

Čechov e Stanislavskij. Attualmente lavora a una tesi di dottorato dedicata al *Re Lear* yiddish del Teatro Ebraico di Stato di Mosca e alla traduzione in italiano del libro di Ala Zuskin-Perelman dedicato al padre, l'attore Veniamin Zuskin.

Maria Delimata (1988), Ph.D. candidate in Drama, Theater and Performance Department (Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland). Her Ph.D. dissertation considers eroticism as an aesthetic in contemporary art and culture. In 2008-2009 studied in University of the Philippines Diliman. In 2011 made additional theater and cultural fieldwork in the Philippines (mostly on Luzon) to finalize her M.A. thesis *Crucifixions in San Fernando Cutud as a sacral performance*. Besides teaching contemporary drama and theater, in her scholar work she focuses mostly on postcoloniality, gender studies and the connection between history, memory and post-memory, visible in her conference experience and several written articles.

Vincenza Di Vita, dottoranda di ricerca in Scienze Cognitive, Ciclo XXVI, presso l'Università degli Studi di Messina, curriculum Scienze della Performatività "Richard Schechner". Sta lavorando a un progetto di ricerca su Carmelo Bene e il femminile. Conduce laboratori di critica teatrale presso il Dipartimento di Scienze Cognitive, della Formazione e degli Studi Culturali dell'Università degli Studi di Messina. Poeta, performer e critico teatrale, svolge attività di coordinamento didattico per le Università di Toruń e Varsavia, in collaborazione con l'Associazione Culturale Querelle e l'Università di Messina.

Annelis Kuhlmann, Associate Professor, Dramaturgy Studies, Department of Aesthetics and Communication, Aarhus University, Denmark. President of Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS), a research collaboration between Odin Teatret and Dramaturgy Studies at Aarhus University. PhD in Dramaturgy (1997). Dissertation: *Theatre Concepts of Constantin Stanislavsky*. Holds: MA in Dramaturgy, BAs in both Russian and French language and literature. Student at GITIS, Moscow 1988-1989. Visiting scholar at a number of universities. Teaches: performance analysis, history of theatre, drama analysis, interdisciplinary courses on aesthetics in performance fields. Major current research: *Theatre directing in Denmark since World War II*. List of publications <http://person.au.dk/en/dramak@hum.au.dk>

Marina Marcondes Machado teaches theater in the Federal University of Minas Gerais in Belo Horizonte, Brazil. She's a researcher specializing in the relationship between childhood and contemporary theater arts, and she teaches theatrical language to early-childhood pedagogues. For sixteen years she taught young people at the Municipal School of Art Initiation in São Paulo, Brazil. She is a certified psychotherapist and holds a Master of Arts degree and a Ph.D. in Educational Psychology. In 2010 she finished "Play Territories", a postdoctoral project in Theater Pedagogy

at the University of São Paulo, where she held a research fellowship from the São Paulo State Foundation for the Support of Research (FAPESP). She is author of *The Child and Found Toys* (1994) and *The Poetics of Play* (1998), both published by Edições Loyola; *Childhood Shards: Theater of Shared Solitude* (2004), co-published by Editora Annablume and FAPESP; and *Merleau-Ponty and Education* (2010), published by Editora Autêntica.

Elena Randi è professore associato presso l'Università di Padova, dove insegna Storia del Teatro e dello Spettacolo. Fra le sue pubblicazioni risultano preminenti le monografie dedicate a Delsarte (*François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, 1993, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, 1996), alle concezioni elaborate da grandi autori romantici francesi in materia di gestualità nell'ambito del teatro e della danza (*Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, 2001) e alla ricostruzione di allestimenti primotocenteschi contraddistinti da una concezione unitaria (*I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Pagina, 2009). Sul piano dell'analisi testuale, sono da segnalare il volume *Percorsi della drammaturgia romantica* (UTET, Università, 2006), l'edizione critica della *Donna di maneggio* di Goldoni per l'Edizione Nazionale delle opere goldoniane (Marsilio, 2011) e di *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo (Le Lettere, 2012).

Giulia Randone, laureata in Culture Moderne Comparete, è dottoranda presso il Dipartimento di Studi Umanistici, sezione Musica e Spettacolo, dell'Università di Torino. I suoi studi si sono concentrati sul teatro polacco e sulla poetica di interpreti come Jacek Woszczerowicz e Ida Kaminska. Attualmente lavora a un progetto di ricerca sull'arte dell'attore polacco e yiddish nella Polonia della prima metà del Novecento.

Carlo Titomanlio, laureato in Storia dell'Arte presso l'Università di Pisa con una tesi sulla produzione teatrale di Fortunato Depero (2007), nello stesso ateneo ha conseguito nel 2011 il titolo di Dottore di ricerca in Storia del Teatro, e svolge attività didattica integrativa. In ambito accademico ha studiato in particolare l'operato artistico del Futurismo e la drammaturgia italiana del Novecento, con una prospettiva performativa. Insieme ad Anna Barsotti ha pubblicato nel libro *Marinetti a Pisa* (ETS, 2008) e curato il volume *Teatro e media* (Felici, 2012). La più recente pubblicazione è *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, uscita nel 2013 per ETS. Si è occupato anche di arte contemporanea, con pubblicazioni scientifiche e allestimento di mostre. Collabora in qualità di critico teatrale con il portale Sipario.it.

Igor Vazzaz, laureato nel 2001 in Letteratura Teatrale presso l'Università di Pisa con la tesi "*Cioni Mario*"... "*ti voglio bene*". *L'esordio teatrale di Roberto Benigni*, nello stesso ateneo ha concluso nel 2005 il Dottorato di Ricerca in Cinema Musica Teatro sotto la guida di Anna Barsotti. Studioso di forme del comico e teatro contemporaneo, si interessa di arti sceniche, musica, televisione e arti multimediali, pubblicando articoli, saggi (*Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, ETS, 2005; *Il teatro amatoriale nella provincia di Lucca*, Living Edizioni, 2012), libri sulla tv a carattere ludico (*I telefilm a test* e *Dr House a test*, Alpha Test, 2007 e 2008) e coltivando una costante attività come critico e cronista scenico per conto di testate nazionali e locali sia cartacee sia online. Da anni svolge attività propedeutica alla critica teatrale, in ambito sia universitario sia di scuola superiore, curando progetti di cooperazione tra testate giornalistiche e formazione scolastica.

Hans Vermy is a fifth year PhD candidate in the program of Theater and Performance Studies at Brown University and is set to defend his dissertation *The Live and the Life-Like: Theater, Performance, Animation* in the Spring of 2014. He has been honored with awards in film editing and playwrighting and locates his work between celluloid and stage and the cut and the page. An article on a history of animate and theatrical light is forthcoming (March 2014) in the journal «InVisible Culture».

Giulia Vittori is a fifth year PhD student in Theater and Performance Studies at Stanford University. Her academic research presently focuses on the relationship between visual arts and performing in contemporary performances, and on philosophical analysis of performers' language. Her work as a practitioner (actor and director) includes practice-based research, site specific and devised theatre, as well as solo performances. In 2007 she graduated with a master dissertation on Robert Wilson from the department of Theater and Performing Arts at Ca' Foscari University in Venice, Italy.

Alfredo Zinola (1982), coreografo-performer. Dal 2001 lavora con la Fondazione Teatro Ragazzi e con Giovani Onlus di Torino (già Teatro dell'Angolo) come interprete e autore. Nel 2004 si avvicina alla danza seguendo la coreografa Raffaella Giordano (Sosta Palmizi), prosegue gli studi in Spagna e poi in Germania alla Folkwang Universität. Contemporaneamente si laurea in Comunicazione interculturale presso l'Università di Torino, con una tesi dal titolo *Pichet Klunchun and myself. Un possibile incontro interculturale sulla scena*. Nel 2009 crea *Suschi*, duetto di danza contemporanea con l'artista coreana Hyun Jin Lim. Negli anni successivi continua la propria indagine in coppia con l'artista cileno Felipe González. I suoi ultimi lavori: *About Josema*, che mette in luce in modo irriverente e ironico il tema della sessualità gay di un giovane danzatore messicano e *PRIMO*, un insolito spettacolo di danza contemporanea sott'acqua.

MIMESIS JOURNAL BOOKS

1. Jerzy Grotowski. L'eredità vivente

a cura di Antonio Attisani

pp. 224 isbn 978-88-97523-29-1

ebook www.aAccademia.it/grotowski

2. Logiche della performance.

Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi

di Antonio Attisani

pp. 160 isbn 978-88-97523-27-7

ebook www.aAccademia.it/performance

2. Neodrammatico digitale.

Scena multimediale e racconto interattivo

di Antonio Pizzo

pp. 240 isbn 978-88-97523-37-6

ebook www.aAccademia.it/neodrammatico

C'era una volta
Ruggero Bianchi

Requiem. In memoria del padre Amerigo Fadini (1878-1959)
Edoardo Fadini

Il significato del tragico
Edoardo Fadini

Brecht, Artaud e Grotowski. Su alcune letture da rifare, o da fare
Antonio Attisani

Contemporary theatre in the Philippines. The actor in the identity shaping process
Maria Delimata

Diegetic Feet: performance as the index of animation
Hans Vermy

Il Tanztheater di Pina Bausch
Elena Randi

In the shade we stumble. Theatre laboratory as a living archive
Annelis Kuhlmann

Du "je" à l'impersonnel poétique et *vice versa*.
L'acteur entre le personnage, le performeur et le témoin
Eliane Beaufils

Dal teatro di Jan Fabre. Attitudini performative del corpo sulla scena:
quali forme di presenza, e quali mimesi?
Giuseppe Burighel

Dwelling in performing as thinking
Giulia Vittori

Il più grande performer vivente. Il teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella
Carlo Titomanlio, Igor Vazzaz

Pupilde e Clown. La maschera della differenza
nel dialetto corporeo di Giovanna Velardi
Vincenza Di Vita

Sulla figura del performer
Alfredo Zinola

Un attore senza scena
Clemente Tafuri, David Beronio

Dilating time for found spaces
Marina Marcondes Machado

LETTURE E VISIONI

La teoria della recitazione
Giuliana Altamura

Il ritorno del *dibbuk*
Claudia D'Angelo, Giulia Randone

aAaAaAaAaAaAa

