

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 11 n. 1 | 2022

aA ccademia
university
press

Scritture della performance

vol. 11, n. 1
2022

direttore **Alessandro Pontremoli** Università degli Studi di Torino
vicedirettore **Antonio Pizzo** Università degli Studi di Torino

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi dell'Insubria
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Accademia Nazionale dei Lincei

comitato editoriale

Giacomo Albert Università degli Studi di Torino
Edoardo Giovanni Carlotti Università degli Studi di Torino
Roberta Carpani Università Cattolica del Sacro Cuore
Livia Cavaglieri Università degli Studi di Genova
Fabrizio Deriu Università degli Studi di Teramo
Roberta Ferraresi Università degli Studi di Cagliari
Fabrizio Fiaschini Università degli Studi di Pavia
Susanne Franco Università Ca' Foscari Venezia
Valentina Garavaglia Università IULM di Milano
Massimo Lenzi Università degli Studi di Torino
Leonardo Mancini Università degli Studi di Torino
Eva Marinai Università degli Studi di Pisa
Federica Mazzocchi Università degli Studi di Torino
Armando Petrini Università degli Studi di Torino
Annamaria Sapienza Università degli Studi di Salerno
Stefano Tomassini Università Luav di Venezia

segreteria di redazione

**Vincenza Di Vita, Rita Maria Fabris,
Emanuele Giannasca, Matteo Tamborrino**

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2022 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 9791255000136

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis11-1
e sulla piattaforma <https://journals.openedition.org/mimesis/>

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

aA
ccademia
university
press

Indice

MJ, 11, 1 | 2022

SAGGI

- Storia di una luce*
La limelight e le sue prime applicazioni sulle scene teatrali 5
Carlo Titomanlio
- Un teatro di Marte possibile?*
Lenorme fabbrica degli Ultimi giorni dell'umanità 19
Lindita Adalberti
- Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide»: dal pre-testo alla voce* 39
Niccolò Buttigliero
- Xavier Le Roy e l'identità corporea come prodotto delle circostanze* 61
Tobia Rossetti
- Metamorfosi queer*
Diritti plurali, pratiche di resistenza e desiderio di soggettivazione nel teatro di ricci/forte 85
Andrea Vecchia
- Un teatro e la sua città*
Lesperienza della Festuge in trent'anni di storia dell'Odin Teatret 101
Alberto Pagliarino

PUNTI DI VISTA

- Coreografia e pornografia*
(note di lavoro per uno studio a venire) 121
André Lepecki
a cura di Daniela Gambettola e Alessia Prati

LETTURE E VISIONI

Un modello reticolare per il mercato teatrale globale
La circuitazione transcontinentale secondo Maurice E. Bandmann 135
 Livia Cavaglieri

Teatrologia e studi sulla pantomima 141
 Manlio Marinelli

NID – New Italian Dance Platform (2012-2022). Cronaca e visioni 153
 Alessandro Pontremoli

ABSTRACTS 169

GLI AUTORI, LE AUTRICI 173

MIMESIS JOURNAL BOOKS 177

Storia di una luce

La *limelight* e le sue prime applicazioni sulle scene teatrali

Carlo Titomanlio

“Luci della ribalta” è tra le molte locuzioni che il gergo teatrale ha reso idiomatiche e consegnato all’uso comune. In origine il termine ribalta indicava l’asse di legno incernierata al bordo anteriore del palco che poteva coprire o scoprire le luci allineate ai piedi del proscenio, permettendo così di variare la luminosità della scena. In senso figurato, essere sotto le luci della ribalta equivale a porsi in primo piano, come l’interprete di un monologo o di un’aria che si offre agli applausi della platea. L’espressione ha un rispecchiamento nitido nel francese *feux de la rampe* e nel tedesco *Rampenlichte*, mentre la lingua inglese ha come corrispettivo il vocabolo *footlights*, le cui prime occorrenze risalgono ai decenni iniziali dell’Ottocento.¹

Dal punto di vista semantico vi è una corrispondenza meno letterale ma più significativa con l’espressione in the *limelight*, che per estensione segnala il particolare risalto dato a qualcuno o qualcosa che si trova al centro dell’attenzione. Com’è noto, una delle pellicole più amate di Charles Chaplin, *Limelight*, è arrivata al pubblico italiano proprio con il titolo *Luci della ribalta*.

L’origine della parola *limelight*, il suo significato e le vicende che essa racconta si inquadrano nell’articolato rapporto tra tecnologia e arti performative che fa da sfondo ai progressi della scenografia teatrale, e meritano pertanto di essere approfonditi.²

¹ «The footlights have just made their appearance», così si legge in *Private Theatres*, uno dei bozzetti di vita londinese inclusi nella raccolta *Sketches by Boz* (scritti tra il 1833 e il 1836 e riuniti in volume nel 1839): Charles Dickens, *The Writings of Charles Dickens*, Houghton, Mifflin and Company, Boston-New York 1894, vol. III, p. 115. Fino agli inizi del XIX secolo ci si riferiva alle luci di proscenio con il termine *floats*.

² Riferimento critico fondamentale a tale proposito è Christopher Baugh, di cui segnalo il volume *Theatre, Performance and Technology. The Development and Transformation of Scenography*, Palgrave Macmillan, London 2005, nonché il capitolo “Scenography and Technology”, in Jane Moody, Daniel O’Quinn (a cura di), *The Cambridge Companion to British Theatre 1730-1830*, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 43-56. Un punto di vista differente contraddistingue i testi contenuti nel pregevole numero monografico di «Revue d’Histoire du Théâtre» dedicato all’illuminazione teatrale. Nell’insieme, i contributi raccolti

Il vocabolo composto *limelight* nasce nella prima metà dell'Ottocento per designare la radiazione luminosa che si produce portando all'incandescenza una barretta di ossido di calcio. La scoperta di tale fenomeno, detto *quicklime effect*, si deve al chimico britannico Goldsworthy Gurney e risale al 1820 circa.³ Tuttavia, come spesso accade, colui che riesce ad adattare un fenomeno rendendolo controllabile, riproducibile ed economicamente vantaggioso prevale sul vero scopritore. È il caso dell'ingegnere scozzese Thomas Drummond, che per primo intuì il potenziale della luce all'ossido di calcio e realizzò materialmente una lampada adatta alle esplorazioni geografiche.

Senza l'ausilio della fotografia aerea, talmente dei sistemi di rilevamento satellitari, i cartografi del diciannovesimo secolo potevano esclusivamente fare affidamento su complessi calcoli trigonometrici per misurare le distanze. Trigonometria e misurazioni geodetiche erano il campo di specializzazione di Drummond, competenza grazie alla quale fu reclutato dall'agenzia per la mappatura del territorio irlandese, fondata col nome di Ordnance Survey of Ireland.⁴ Dopo aver assistito a una dimostrazione pubblica del *quicklime effect*, data da Michael Faraday nel novembre 1825,⁵ Drummond sviluppò un prototipo di lampada che portò all'attenzione della Royal Society l'anno seguente.⁶

da Sabine Chaouche e Jean-Yves Vialleton mostrano infatti che la questione della luce in scena non può essere ridotta alla storia delle tecniche cui è ovviamente legata, ma deve essere inquadrata in una prospettiva estetica oltre che socio-economica. Segnalo, tra i saggi che compongono il dossier, quello di Cristina Grazioli, «*Peindre avec la lumière: la naissance d'une esthétique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles*», «Revue d'Histoire du Théâtre», 273 (2017), pp. 57-66.

³ Calce è l'accezione più antica del vocabolo *lime*, mentre l'ossido di calcio (composto chimico di formula CaO, detto anche calce viva) è chiamato *quicklime*. Il fenomeno scoperto da Gurney è propriamente un effetto di termoluminescenza: in seguito al surriscaldamento, alcuni materiali quali gli ossidi metallici riemettono sotto forma di fotoni, dunque di luce, l'energia accumulata. Per un'approfondita trattazione della vita e delle molteplici esperienze di Gurney si legga la biografia curata da Dale H. Porter, *The Life and Times of Sir Goldsworthy Gurney, Gentleman Scientist and Inventor, 1793-1875*, Lehigh University Press, Bethlehem (Pennsylvania) 1988.

⁴ Il progetto di ricognizione geografica del territorio irlandese, in parte sconosciuto fino agli inizi dell'Ottocento, interessò numerosi uomini di cultura; vale la pena ricordare tra questi William Wordsworth, che ebbe modo di incontrare Drummond, definendolo «Mr Drummond... of calculating celebrity»: Rachel Hewitt, *Wordsworth and the Ordnance Survey in Ireland: "Dreaming O'er the Map of Things"*, «The Wordsworth Circle», XXXVII, 2 (2006), pp. 80-85. Sulla vita e le esperienze di Drummond si può leggere Richard B. O'Brien, *Thomas Drummond. Life and letters*, Kegan Paul, Trench & Co., London 1889.

⁵ Cfr. *This Month in Physics History. November 9, 1825: Public Demonstration of the Limelight*, «American Physical Society News», XXVII, 10 (2018), p. 7.

⁶ Thomas Drummond, *On the means of facilitating the observation of distant stations in geodetical operations*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», CXVI (1826), pp. 324-337.

L'apparecchio messo a punto da Drummond sfruttava il calore sviluppato dalla combustione per rendere incandescente un piccolo cilindro di calce viva (generalmente ottenuta per decomposizione di carbonato di calcio). Il blocchetto veniva fissato su una piastrina girevole posta davanti all'uscita di due rubinetti che regolavano l'efflusso dell'ossigeno e dell'alcool, riforniti da tubi flessibili in caucciù. Nel punto dove il dardo della fiamma colpiva il cilindretto (che poteva essere ruotato per mezzo di un'asticella in modo da consumarsi uniformemente), questo risplendeva di luce vivissima.

Negli anni seguenti Drummond cercò di migliorare la sua lampada per i segnalamenti marittimi, riprogettandola cioè come corpo luminoso dei fari. A tale scopo sostituì l'alcool con l'idrogeno, sensibilmente più economico,⁷ e modificò ingegnosamente l'apparecchio in modo che la sostituzione dei blocchetti consumati avvenisse in maniera automatica, senza la presenza fissa di un addetto.⁸

Con evidente compiacimento Drummond descrisse i risultati dei suoi esperimenti in una successiva comunicazione alla Royal Society nel giugno del 1830:

The fourth light was that which you have devised, and which, instead of the clumsy word "Lime", ought to bear the name of its discoverer. The Drummond light, then, the instant it was uncovered, elicited a sort of shout of admiration from the whole party, as being something much more brilliant than we had looked for. The light was not only more vivid and conspicuous, but was peculiarly remarkable from its exquisite whiteness. Indeed there seems no great presumption in comparing its splendour to that of the sun.⁹

In effetti, se paragonata alle sorgenti luminose conosciute all'epoca, la luce all'ossido di calcio doveva stupire per l'inconsueto e accecante colore bianco, oltre che per l'intensità. Secondo gli esperimenti di Drummond, la radiazione emessa dall'ossido di calcio esposto al calore poteva produrre un fascio di luce distinguibile a quasi cento miglia, tale da garantire una perfetta visibilità anche di notte o nelle giornate brumose assai consuete tra le cime irlandesi. In particolare, stando alle stime dello scienziato scoz-

⁷ L'idrogeno poteva essere isolato facendo interagire lo zinco con una soluzione di acido solforico; il metodo più sicuro per produrre ossigeno consisteva invece nel riscaldare cristalli di clorato di potassio o diossido di manganese. Cfr. Martin B. Hocking e Lindsay Lambert, *A Reacquaintance with the Limelight*, «Journal of Chemical Education», 64 (1987), pp. 306-310.

⁸ Cfr. Thomas Drummond, *On the illumination of light houses*, «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», CXX (1830), pp. 387-388.

⁹ Ivi, p. 395.

se, nelle migliori condizioni la luminosità di una “lampada Drummond” sarebbe stata all’incirca trenta volte maggiore rispetto a quella di una “lampada Argand”.¹⁰

Tale comparazione assume particolare interesse ai fini di questo contributo, poiché nei primi decenni dell’Ottocento la lampada a olio brevettata dal chimico svizzero Aimé Argand (1783) era considerata la sorgente di luce più intensa e stabile in commercio, e per questo sfruttata anche per l’illuminazione teatrale. A differenza delle lanterne già in uso, in una lampada di Argand l’olio usato come combustibile è contenuto in un serbatoio separato: attraverso un tubicino di metallo l’olio raggiunge un corpo cilindrico formato da due tubi concentrici; una sorta di camino in vetro aumenta l’ingresso di aria nel tubo interno facendo bruciare meglio l’olio e producendo una fiamma più forte e pulita. Una superficie metallica riflettente montata sulla sommità permette infine di direzionare la luce. Per alcuni decenni le lampade Argand, collocate in ribalta e fissate sui supporti tra le quinte, rimasero in uso in molte sale europee: agli evidentissimi benefici si contrapponeva lo svantaggio economico, dovuto alla grande quantità di olio necessario (inconveniente che si sommava al rischio di una rottura dell’apparecchio, per nulla infrequente).

Benché il suo concreto impiego nell’ambito dei segnalamenti marittimi sia stato rallentato e infine precluso da alcuni impedimenti, tra cui le difficoltà nel rifornire di gas i fari situati in località poco accessibili, a partire dal 1830 la *limelight* era sicuramente nota presso la comunità scientifica e culturale britannica, come dimostra una proposta firmata nel 1831 dall’architetto londinese Alfred Ainger sulle pagine del «Journal of the Royal Institution of Great Britain». Il contributo, intitolato *Illumination of theatres*, contiene infatti la prima ipotesi di applicazione della lampada di Drummond all’illuminazione teatrale.¹¹

La *pars destruens* della proposta di Ainger consiste nel rifiuto degli impianti illuminotecnici usualmente adoperati nelle sale teatrali, e in specie delle luci di ribalta, cioè della batteria di lampade poste ai piedi del proscenio, causa di ombre innaturali tali da guastare le espressioni del volto:

The effect of these lights on the performers is rendered evident by the obviously constrained aversion of their eyes, while the expression of their features is almost destroyed by the reversal of the shadows under which the face is usually and

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 391.

¹¹ Alfred Ainger, *Illumination of theatres*, «The Journal of the Royal Institution of Great Britain», II (1831), pp. 45-49.

best seen. The figure suffers as much as the face from the inversion; and it becomes peculiarly inappropriate when viewed in conjunction with a scene where the shadows are evidently derived from a superior light [i.e. from above].¹²

L'avversione per le luci di ribalta può dirsi una costante del periodo ed è anzi possibile constatare tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo un livello crescente di ostilità, direttamente proporzionale all'intensità delle luci stesse e all'obiettivo di verosimiglianza (cioè di aderenza al "reale" o al "naturale", secondo i casi) che molte voci esprimono con forza e assiduità nel dibattito teorico e critico.¹³ D'altra parte, rimanendo emblema del protagonismo attoriale, massimamente di quegli interpreti – cantanti e dicitori – che avevano nell'assolo il momento più alto e nel proscenio il loro territorio di conquista, le luci di ribalta resisterono tenacemente almeno fino ai primi anni del Novecento.

Ainger intendeva abolire le luci di proscenio e il candeliere centrale illuminando l'intera sala da una cupola formata da pannelli di vetro, di forma circolare o ottagonale, dietro i quali potevano essere posizionati i corpi luminosi: le luci, di intensità diversa (le più forti dirette verso il palcoscenico, quelle di minore intensità verso il resto della sala) sarebbero state concentrate da riflettori parabolici. A prescindere dalla fattibilità del progetto, in cui sembra di poter riconoscere le scaturigini di alcuni esperimenti illuminotecnici tentati in anni posteriori, ciò che più interessa è rilevare la menzione della *limelight*, che Ainger ritiene particolarmente idonea al contenitore architettonico da lui immaginato: «If it be desirable to employ the light of lime burning in oxy-hydrogen gas, such an arrangement as is here proposed seems peculiarly adapted to the purpose».¹⁴

È destino di ogni innovazione attraversare una fase iniziale e pionieristica, in cui l'ostensione prevale sull'intenzione; in cui cioè, più che strumento, il ritrovato tecnologico è usato come avvenimento, in grado di accendere sentimenti di curiosità, meraviglia, eccitazione. Non stupisce che uno dei primi eventi spettacolari a fare uso della *limelight* – se non proprio il primo, come fanno pensare alcune cronache – sia avvenuto il 3 ottobre 1836 in occasione della posa della prima pietra della torre dell'orologio sul molo di Herne Bay, località balneare nella contea del Kent. Momento culminante

¹² Ivi, p. 46.

¹³ Cristina Grazioli fornisce un'accurata sintesi di tale dibattito, ricca di testimonianze tratte dalle pagine di teorici e uomini di teatro quali Noverre, Lavoisier, Cochin, Pujoulx, in *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Roma 2008, pp. 58-70.

¹⁴ Alfred Ainger, *Illumination of theatres* cit., p. 47.

del programma di attrazioni fu l'esibizione di un illusionista assai popolare all'epoca ma dalle incertissime origini e notizie biografiche, noto col nome d'arte di Ching Lau Lauro. Se consideriamo veritieri i manifesti promozionali dell'epoca, il mago e trasformista eseguì il suo cavallo di battaglia – un numero di giocoleria e clownerie acrobatica sospeso a venti piedi di altezza – mentre un'intensa luce bianca inondava l'area del molo:

A new light called *koniaphostic*, by which the whole pier is overwhelmed with a flood of beautiful white light, in the midst of which Ching Lau Lauro will exhibit his feats in the character of a Buffo sitting in the air upon nothing, at the same time as performing various feats of juggling and standing on his head on a pole 20 feet high surrounded by showers of fire.¹⁵

Curioso, ma pienamente inserito nello spirito dei tempi, è l'attributo dato a questo fascio luminoso: *koniaphostic*, neologismo di matrice greca che può tradursi con "illuminato a calce", è un chiaro esempio del gusto per l'arcaicismo sofisticato e ricontestualizzato in chiave reclamistica e vagamente esoterica, consuetudine di un'epoca segnata culturalmente dalla temperie neoclassica e dall'idealizzazione dell'Antichità.¹⁶ Mi limito qui a richiamare un altro vocabolo significativo nella storia dello spettacolo e dell'intrattenimento: *Eidophusikon* ("rappresentazione della natura"), denominazione altisonante scelta dal pittore e scenografo Philip de Louthembourg per il suo teatro in miniatura aperto in Leicester Square nel 1781 (poi trasferito nel più spazioso Grand Salon dell'Exeter Exchange).¹⁷

¹⁵ Dal manifesto del Grand Festival di Herne Bay, per la posa della prima pietra della nuova torre dell'orologio, in data 3 ottobre 1836. Si veda Mike Bundock, *Herne Bay Clock Tower: A descriptive history*, Pierhead, Herne Bay 2000.

¹⁶ Una descrizione minuziosa delle componenti di una lampada all'ossido di calcio e del suo funzionamento figura tra i corsivi del periodico scientifico «*The Mechanic and Chemist. A Magazine of the Arts and Sciences*», V (1840), pp. 354-355. L'articolo, firmato G. Starkey, conferma l'uso dell'aggettivo *koniaphostic*, menzionando anche un'esibizione della *limelight* avvenuta pochi anni addietro nello spazio dei Surrey Zoological Gardens. In continuità con la moda settecentesca dei Vauxhall Gardens, all'interno di molti giardini pubblici inglesi si tennero in quegli anni intrattenimenti assai popolari caratterizzati dall'utilizzo spettacolare di giochi di luce e congegni meccanici.

¹⁷ Si trattava in effetti di un'esposizione immersiva, che attraverso ingegnosi accorgimenti prospettici, specchi, lampade e vetri colorati coinvolgeva lo spettatore in una visione amplificata e giroscopica di enormi dipinti, prevalentemente paesaggi o scene di battaglia. Sull'*Eidophusikon* di De Louthembourg e sull'attività di quest'ultimo per il teatro, soprattutto a fianco di David Garrick negli anni in cui il grande attore diresse il Drury Lane Theatre, si legga almeno Christopher Baugh, *Garrick and Louthembourg*, Chadwyck-Healey, Cambridge (Massachusetts) 1990.

Come accaduto alla lampada Argand cui si è poc'anzi accennato, dopo essere stata sperimentata in una situazione performativa all'aperto la *limelight* si trasferì nel chiuso della sala teatrale. Le fonti a disposizione – cronache, testimonianze dirette, materiale pubblicitario – si incrociano, talvolta smentendosi, e non è sempre facile discernere le notizie attendibili. Terence Rees assicura che una *limelight* fu usata come effetto speciale durante la “prima” del dramma storico di Michael William Balfe *Joan of Arc*, avvenuta il 30 novembre 1837 nel Drury Lane Theatre.¹⁸ Le locandine di dicembre, tuttavia, omettono ogni riferimento alla nuova lampada, enfatizzando invece i nuovi scenari dipinti dalla ditta Grieve, la rinomata dinastia di pittori guidata al tempo da John Henderson, assistito dai figli Thomas e William.

Poche settimane prima una lampada Drummond servì forse a sbalordire gli spettatori del Royal Surrey Theatre durante una peculiare esibizione intitolata *The sculptor's workshop*, una sorta di parata di esemplari della statuaria coordinata dal pittore e scenografo Charles Marshall. Anche in questo caso le testimonianze cronachistiche non consentono di determinare con certezza l'eventuale impiego della luce all'ossido di calcio.¹⁹ Utilizzo di cui è invece facile convincersi recuperando le fonti relative a uno spettacolo andato in scena alla fine dello stesso 1837 nel Covent Garden Theatre diretto da William Charles Macready, uno dei più apprezzati attori tragici della sua generazione.

Il teatro di Covent Garden, che insieme al Drury Lane deteneva all'epoca i privilegi reali sulle rappresentazioni dello *spoken drama*, stava vivendo un momento di grande instabilità finanziaria; dopo poche settimane dall'insediamento, il nuovo direttore si trovò costretto ad abbattere ogni spesa superflua, arrivando a lavorare gratuitamente per non gravare sulla persistente situazione debitoria. Come Macready annotò candidamente, dal successo della tradizionale *Christmas pantomime* poteva dipendere la salvezza del teatro: «whether I am to sink disastrously [*sic*], or to spring aloft to better fortune is on the event of a little more than one hour».²⁰

¹⁸ Terence Rees, *Theatre Lighting in the Age of Gas*, The Society for Theatre Research, London 1978, p. 45.

¹⁹ Cfr. Lindsay Lambert, *New Light on Limelight*, «Theatre Notebook», XLVII, 3 (1993), p. 159 (ove si cita un articolo non firmato apparso sul periodico «Morning Post» il 23 novembre 1837, che non mi è stato possibile recuperare). Si veda anche Lawrence P. Goodman, *More Light on the Limelight*, «Theatre Survey», X, 2 (1969), pp. 114-120.

²⁰ William Charles Macready, *Macready's Reminiscences, and Selections from His Diaries and Letters*, Macmillan, London 1875, vol. II, p. 96.

Il debutto della pantomima natalizia durante il Boxing Day, com'è usualmente chiamato il 26 dicembre nei paesi anglosassoni, era un evento attesissimo della stagione teatrale. La buona riuscita della pantomima, concepita nella sua versione “moderna” come una successione di momenti seri e parti comiche, dipendeva principalmente dalla ricchezza dei costumi, dalla vivacità delle musiche e dei balli, dall'esecuzione dei trucchi e degli artifici meccanici, e soprattutto dalla fantasia delle scene.²¹ Macready decise pertanto di affidarsi all'estro e alla fama riconosciuta di Clarkson Frederick Stanfield.

Benché la sua memoria sia oggi piuttosto opaca fuori dai confini britannici, Stanfield fu all'epoca un paesaggista assai apprezzato, nonché uno dei più abili e stimati pittori di scene sulla piazza. Parallelamente alla pittura da cavalletto, che esercitò preferendo ampie vedute e raffinate marine, lavorò a partire dal 1823 per il Royalty Theatre di Wellclose Square e poi per il Drury Lane Theatre insieme con l'artista scozzese David Roberts, cui era diviso da un'amichevole rivalità. Mentre le tele e i fondali di Roberts colpivano per la versatilità e la facilità del disegno architettonico, agli scenari di Stanfield furono sempre riconosciuti sapienza prospettica nella composizione, controllo tonale e piacevole lucidità delle tinte.

Lasciato il Drury Lane nel 1834, si concentrò sulla carriera di paesaggista, pienamente inserito nel *milieu* artistico londinese.²² Nondimeno, in specie su richiesta di amici, tornò occasionalmente a dedicarsi alla pittura scenica. Si può dire anzi che fu la stima reciproca che legava Macready a Stanfield a convincere quest'ultimo a produrre un diorama per la pantomima natalizia del 1837, *Harlequin and Peeping Tom of Coventry*. Panorami e diorami, presentati in edifici appositamente costruiti, furono un'attrazio-

²¹ Tra i primi studi storici sulla pantomima è il volume di R. J. Broadbent, *A History of Pantomime*, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., London 1901. Altri lavori monografici meritano di essere segnalati: il pionieristico saggio di Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Ceschina, Milano 1930; in Europa i volumi di Ariane Martinez, *La pantomime. Théâtre en mineur: 1880-1945*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2008; di Jörg von Brincken, *Tours de force – Die Ästhetik des Grotesken in der französischen Pantomime des 19. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen 2006; e di Emilio Peral Vega, *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Anthropos, Madrid 2008. Infine, ancora in area anglosassone, Louis H. Campbell, *Mime and Pantomime in the Twentieth Century: History, Theory, and Techniques*, The Edwin Mellen Press, Lewiston (New York) 2008.

²² Già nel 1823 fu tra i fondatori della Society of British Artists, diventandone presidente nel 1829, e successivamente membro della Royal Academy. Tra le numerose fonti bibliografiche scelgo di menzionare almeno il catalogo curato da Pieter T. van der Merwe, *The spectacular career of Clarkson Stanfield, 1793-1867: seaman, scene-painter, royal academician*, per la mostra tenutasi nel 1979 nel Sunderland Museum and Art Gallery, Tyne and Wear County Council Museums, Newcastle 1979.

ne di straordinario successo, oltre che un business che attraversò le maggiori città europee e americane a partire dalla fine del Settecento. Cresciuta la loro popolarità, furono talora integrati anche nei teatri, contribuendo agli sviluppi delle concezioni scenotecniche. In particolare, l'idea del diorama poté adattarsi alle forme del palcoscenico diventando una sorta di parete o fondale mobile; una successione di luoghi e paesaggi poteva cioè essere dipinta su una tela di grandi dimensioni, attaccata a un binario superiore e collegata lateralmente a rulli, la cui rotazione ne consentiva lo scorrimento orizzontale. In tal modo ciò che veniva posizionato dinanzi alla tela – oggetti di vario genere come carri, imbarcazioni, mobili, ma anche persone e animali – dava l'impressione di muoversi pur rimanendo fissata al piano scenico.²³

Dalle cronache apparse sui principali periodici è possibile ricostruire le tappe dell'itinerario dipinto da Stanfield, le cui vedute – in tutto sette – furono ammirate per la ricchezza dei particolari e le suggestive aperture cromatiche.²⁴ L'abilità dell'artista nell'uso della prospettiva aerea si armonizzò con lo spiccato gusto per il dettaglio pittoresco e per la finezza atmosferica: dalle placide acque del Golfo di Venezia a quelle del Lago di Como, dalle maestose montagne alpine della Valle d'Aosta all'austera cattedrale di Huy sulle rive della Mosa, dalle vette numinose del massiccio Hunsrück al castello di Elz, per giungere infine all'ultima veduta nel Canale Britannico, conclusa dall'entrata trionfale di un'imbarcazione armata della Marina inglese. Il diorama dipinto da Stanfield, arricchito da entusiasmanti apparizioni, trucchi e ingegnosi artifici scenici, fu in particolar modo esaltato dalla nuova potente *limelight*.²⁵

Harlequin and Peeping Tom of Coventry riscosse fin dal debutto ampi consensi da parte del pubblico e della critica; ciononostante Macready non volle o non poté sostenere la spesa necessaria per la *limelight* e dopo

²³ A proposito del diorama e degli spettacoli ottici in voga tra Sette e Ottocento rimando nuovamente al già citato volume di Cristina Grazioli *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, con particolare riferimento al capitolo ««Entr'acte» esotico-visionario: ombre, proiezioni, fantasmagorie, visioni di luce» (pp. 99-114) e alla bibliografia ivi richiamata.

²⁴ Le più lunghe e approfondite sono quelle apparse su «The Examiner» (31 dicembre 1837) e «The Mirror» (6 gennaio 1838).

²⁵ La fonte che più esplicitamente ne comprova l'uso è una pagina degli annali del teatro redatti da Henry Saxe Wyndham, ove si legge che «Frederick Gye had invented a new limelight which was used on Stanfield's diorama with great effect», Henry Saxe Wyndham, *Annals of Covent Garden Theatre from 1732-1897*, Chatto & Windus, London 1906, vol. II, p. 133. Il nome di Frederick Gye, impresario e uomo d'affari di straordinario successo come l'omonimo padre, ricorre numerose volte tra le notizie annalistiche del teatro di Covent Garden, di cui assunse la direzione nel 1849.

alcune serate interruppe il noleggio dell'apparecchiatura. Difficile dire quanto questo incise sull'efficacia dello spettacolo, che comunque arrivò ad accumulare oltre quaranta repliche nelle settimane seguenti. A confermare tali informazioni è un attore e impresario contemporaneo di Macready, James Robertson Anderson. Volendo sciogliere i dubbi su quale fosse stato il primo spettacolo a utilizzare una *limelight*, un redattore dello storico periodico *Notes and Queries* interrogò nel 1889 l'anziano attore scozzese:

In reply, Mr. Anderson very kindly informed me that the limelight was very much improved in 1851-2, when *Azael* formed the attraction at Drury Lane, but that within his own personal knowledge it had been used so far back as the season of 1837-8. At that time it appears that one particular kind of limelight was the exclusive property of Mr. Frederick Gye, afterwards recognized as the Italian opera impresario. From him it was hired by Macready, to give extra effect to Stanfield's diorama of continental views in the Covent Garden pantomime of *Peeping Tom of Coventry*. Notwithstanding its extreme gratefulness in the moonlight views, Macready thought the expense of hire (thirty shillings a night) too great, and so only made use of it for a week. «But that was the man all over», says Mr. Anderson. «To argue with him was useless».²⁶

Lo spettacolo qui menzionato, per il quale si vide nuovamente impiegata una *limelight* dopo circa un quindicennio, è *Azael, or the Prodigal Son*, diretto e interpretato da Anderson per il Drury Lane, teatro di cui aveva assunto la gestione pochi anni prima.

Il dramma di Edward Fitzball, ispirato alla parabola evangelica del figliol prodigo con inserti musicali tratti da *L'enfant prodigue* (colossal grandopeteristico di Auber su libretto di Scribe), può essere considerato un esempio dell'ibridazione di generi e materiali che caratterizzò l'offerta spettacolare dell'Inghilterra vittoriana.²⁷ Un intreccio di molteplici linguaggi e tendenze percorse la Londra di metà Ottocento, città d'oro, piombo e carbone:

²⁶ William J. Lawrence, *First use of the limelight*, «Notes and Queries», 7th Series, VIII, 195 (1889), pp. 225-226.

²⁷ Una nota autobiografica di Anderson, datata 19 febbraio 1851, attesta gli ingenti costi sostenuti per l'allestimento, in buona parte dovuti alle luci e a malapena pareggiati dagli incassi: «after great expenditure, much anxiety and six weeks' laborious rehearsals day and night, I produced the grand spectacular drama called *Azael the Prodigal Son* with complete success. Nothing could have been more gratifying, or suggestive of a favourable turn in my fortunes, than the verdict of public approval that night, yet the receipts realised only £92.7. *Azael* cost a rare lot of money, and, though played for seventy nights, never realised a profit», James Robertson Anderson, *An Actor's Life*, Walter Scott, London 1902, p. 194.

esotismo, passioni antiquarie e archeologiche, occultismo e riviviscenze goticheggianti coabitavano con espressioni di neofilia, nutrita dalle esplorazioni geografiche e dalle sperimentazioni scientifiche. I drammi storici e le pagine del repertorio shakespeariano potevano fare da crogiolo a questa curiosa *mésalliance*, mentre la competizione tra le sale alimentava tensioni, rivalità e avventate iniziative promozionali: disporre di oggetti, indumenti e scenari inusitati, possibilmente ispirati a raffigurazioni inedite ed esaltati da effetti luminosi sorprendenti, era un atout che registi e impresari dovevano giocare.²⁸

Le produzioni del Princess's Theatre di Oxford Street firmate da Charles Kean a partire dal 1850 sono un chiaro esempio di questa spettacolarizzazione della Storia, obiettivo raggiunto anche e soprattutto con i mezzi della scenotecnica. È significativo che proprio agli allestimenti di Kean nel decennio 1850-60 risalgano i primordi della documentazione fotografica dello spettacolo dal vivo. Non si trattava propriamente di foto di scena, quanto piuttosto di ricostruzioni in studio; nondimeno, gli scatti sopravvissuti di Martin Laroche restituiscono qualcosa dell'approccio "iper-storicista" di Kean, la sua attenzione maniacale per oggetti e arredi di scena (recuperati il più delle volte frequentando botteghe antiquarie e case d'asta), la qualità degli scenari dipinti dalla nutrita schiera di artisti con cui ebbe modo di collaborare.²⁹

Numerose fonti segnalano l'uso innovativo che Kean fece della *limelight*, in combinazione con un altro dispositivo destinato ad avere un impatto notevole nell'ambito dell'illuminazione pubblica oltre che in campo teatrale, la *carbon arc lamp*, o lampada ad arco. Questa sfruttava due elettrodi di carbone immersi in un gas neutro: sottoposti a una tensione elettrica, le barrette diventavano incandescenti generando una scarica che si manifesta con un arco luminoso di grande brillantezza.³⁰ Dalle numerose occorrenze

²⁸ Cfr. Jules Moynet, *Levoers du théâtre; machines et décorations*, Hachette, Paris 1873, p. 109. Il trattato illustrato di Moynet rimane una fonte preziosissima per comprendere il funzionamento delle macchine e degli artifici scenici più diffusi nei decenni centrali dell'Ottocento, periodo in cui l'edificio teatrale viene a essere assimilato a un processo industriale: meccanizzato, razionalizzato, potenziato dai progressi tecnologici.

²⁹ Cfr. Richard Foulkes, *The Laroche Photographs of Charles Kean's Shakespeare Revivals*, «Theatrephile», II, 8 (1987), pp. 29-33.

³⁰ Perfezionata dal meccanico e ottico francese Jules Duboscq, la lampada ad arco fu sperimentata in teatro nel 1849, per la rappresentazione dell'opera di Giacomo Meyerbeer *Le Prophète* a Parigi: l'arco voltaico posto davanti a un riflettore parabolico produsse l'impressione strabillante di un sole nascente. A suggerirne l'installazione fu il fisico Jean Bernard Léon Foucault (noto universalmente per i suoi studi sul movimento di rotazione del piano

dell'aggettivo *electric* nelle cronache dell'epoca, il già citato Rees inferisce, in vero ingenuamente, l'utilizzo che Kean avrebbe fatto dell'arco elettrico nel corso di alcuni allestimenti shakespeariani, tra cui la produzione del 1855 *Henry VIII*: «and if the light source was not the arc, what can it have been? The incandescent carbon filament lamp was more than twenty years away».³¹

La questione va in realtà contestualizzata: in primo luogo si deve considerare che ai cronisti dell'epoca mancava la competenza necessaria per valutare con accuratezza e proprietà di linguaggio gli aspetti scenotecnici dello spettacolo; secondariamente, corre l'obbligo di ricordare che il vocabolo *electric* (in inglese come in altre lingue) è entrato nell'uso comune molto tempo prima che il fenomeno dell'elettricità fosse compreso pienamente e sfruttato per la produzione di energia. Esso trae origine infatti dalla parola greca che indicava la resina fossile che chiamiamo oggi ambra, nota per la sua proprietà di elettrizzarsi se strofinata. A tale proposito Michael Booth ci ricorda che dalla seconda metà del XVIII secolo è già possibile trovare la locuzione *electric light*, e che negli anni di Kean non è raro leggere anche l'insolita dicitura *electric lime*, che testimonia una certa confusione tra i diversi fenomeni e dispositivi.³²

Per quanto ne sappiamo, dunque, mentre è senza dubbio possibile attribuire a Kean una spiccata sensibilità nell'uso della luce di scena, particolarmente nell'applicazione di una luce "concentrata" in grado di massimizzare l'effetto di "primo piano" su un attore o su una zona del palcoscenico (in un certo senso precorritrice degli odierni fari *spotlight*), non possiamo stabilire con certezza in quali occasioni il grande regista abbia impiegato a tale scopo lampade Drummond, archi elettrici o entrambe le sorgenti di illuminazione.

Pur con i limiti di cui si è detto, legati principalmente alla loro dispendiosità e all'abilità richiesta nel manovrarle, le lampade Drummond furono usate assiduamente nei teatri inglesi e americani per qualche decennio. Gli esemplari più diffusi, tutt'oggi custoditi da numerosi e musei e istituzioni scientifiche, erano del tipo "orizzontale", in cui rubinetti, cannello e sostegno della calce viva sono fissati su una piastra. Ossigeno e idrogeno erano

di oscillazione di un pendolo), che in quegli anni si stava dedicando all'investigazione dell'intensità luminosa del sole, comparata con quella di altre sorgenti. Cfr. Gösta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1977, pp. 277-278. Si veda anche Stefano Mazzanti, *Luce in scena: storia, teorie e tecniche dell'illuminazione a teatro*, Lo Scarabeo, Bologna 1998, p. 38.

³¹ Terence Rees, *Theatre Lighting* cit., p. 72.

³² Michael R. Booth, *Theatre in the Victorian Age*, Cambridge University Press, Cambridge 1991, p. 87.

prodotti in situ e conservati in serbatoi di caucciù o altro materiale, come illustrato dettagliatamente da François-Napoléon-Marie Moigno nel 1872 in *L'art des projections*.³³ Tipicamente l'utilizzo della *limelight*, non semplice da armonizzare con gli altri fattori scenici, era destinato a enfatizzare momenti di particolare intensità, per simulare ad esempio il chiarore lunare, un incendio o un infuocato tramonto. Particolari effetti cromatici potevano essere ottenuti posizionando davanti alla lampada un filtro o un vetro colorato.

L'impareggiabile intensità della *limelight* fu uno strumento assai potente nelle mani dei metteurs en scène di metà Ottocento, almeno fintanto che l'installazione degli impianti elettrici non modificò radicalmente il linguaggio della scena, nonché la stessa fruizione dell'evento spettacolare.³⁴ Vale la pena rimarcare qui che almeno per buona parte dell'Ottocento da un punto di vista poetico e pragmatico gli artisti coinvolti nel progetto scenografico, spesso provenienti dalla pittura da cavalletto e dal vedutismo, pensano l'illuminazione teatrale in termini di "luce dipinta", considerandone cioè un riporto bidimensionale quale si ha su un supporto piano come tela, tavola o carta. Solo nel corso del Novecento, acquisite le potenzialità espressive garantite dall'uso dell'elettricità, la luce generata dai nuovi riflettori, sempre più governabile, dosabile, orientabile, posizionabile in ogni angolo della sala, poté davvero "abitare" lo spazio, plasmarlo, fino a portare a compimento la trasformazione della scena da *illuminata* in *illuminante*.³⁵ A ciò si deve la progressiva specializzazione dei professionisti della luce, ossia di quelle figure (oggi comunemente chiamate *light designers*) cui spetta il compito di disegnare con i corpi illuminanti il mondo fittizio dell'evento performativo, di concerto con il regista e le altre maestranze.

³³ François Napoléon Marie Moigno (*abbé Moigno*), *L'art des projections*, Les Mondes, Paris 1872, pp. 22-38.

³⁴ Cfr. Scott Palmer, *A "chorégraphie" of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn*, «Theatre and Performance Design», 1 (2015), pp. 31-47. A proposito di Appia e dell'indiscutibile importanza che ha avuto il suo lascito teorico, si può vedere l'antologia degli scritti curata da Ferruccio Marotti svariati decenni orsono e ripubblicata in anni recenti: Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, Cue Press, Imola 2015. Per la completezza dei testi raccolti e degli apparati corre l'obbligo di citare Adolphe Appia, *Œuvres complètes*, a cura di Marie-Louise Bablet-Hahn, 4 voll., L'Âge d'Homme, Lausanne 1983-1992.

³⁵ È uno dei fondamentali precetti espressi da Enrico Prampolini nei suoi scritti: in *Scenografia e coreografia futurista*, manifesto lanciato nel 1915, si leggeva: «Invertiamo le parti della scena illuminata, creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irradierà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale». Riprendo la citazione da Paolo Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Einaudi, Torino 1977, p. 231.

Nondimeno, la persistenza del vocabolo *limelight* nel linguaggio comune non può che destare curiosità e interesse. Un passaggio scritto dall'artista e critico irlandese Percy Fitzgerald nel 1881 può essere assunto come chiave di lettura e posto a conclusione di questo contributo: «when gas was introduced, it was found that a more gaudy display of colours could be effected; but it was the application of the limelight that really threw open the realms of glittering fairyland to the scenic artist».³⁶

³⁶ Percy Hetherington Fitzgerald, *The World Behind the Scenes*, Chatto & Windus, London 1881, p. 41.

Un teatro di Marte possibile?

L'enorme fabbrica degli *Ultimi giorni dell'umanità*

Lindita Adalberti

*Le muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista*¹ è il titolo dato al convegno fiorentino realizzato dall'ANAI: due giornate di testimonianze, studi, scambi e riflessioni sullo *status* archivistico nell'ambito del bene culturale italiano. Ad aprire la prima giornata, al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, è un intervento di Rossella Santolamazza, funzionaria della Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria, che si è occupata di inventariare l'Archivio di Luca Ronconi.² La figura del noto maestro italiano del "teatro di macchina" continua a lasciare tracce del proprio operato, portando i suoi più stretti collaboratori e professionisti a custodire con dovizia di attenzione le fonti, l'*humus* che fece di Ronconi un innovatore e un restauratore della scena contemporanea. Il lavoro d'inventariazione del materiale custodito nella dimora umbra dell'artista, poco lontano dal Centro Teatrale Santacristina, iniziò «in una piovosa giornata della primavera del 2015»,³ pochi mesi dopo la sua morte avvenuta a Milano il 21 febbraio dello stesso anno. «Tutelare, descrivere, gestire» – utilizzando le parole pronunciate da Santolamazza durante la sua relazione *Quando l'archivista incontra le carte d'artista* – documenti, materiali, libri, fotografie,

¹ Il convegno, organizzato dall'ANAI (Associazione Nazionale Archivistica Italiana) e ANAI Toscana con il patrocinio del Ministero della Cultura, Regione Toscana e il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, si è tenuto presso il Foyer di Galleria del Teatro del Maggio Musicale Fiorentino e la Sala Pegaso di Palazzo Strozzi Sacrali il 16 e il 17 dicembre 2021.

² L'Archivio è stato aperto al pubblico nell'aprile 2017 e ha trovato sede di conservazione presso l'Archivio di Stato di Perugia. Le carte, i documenti e i materiali legati alla produzione artistica di Luca Ronconi provengono dalla sua abitazione privata di Gubbio, dal Piccolo Teatro di Milano e dal Centro Teatrale Santacristina.

³ «Mario Squadroni [...] fece immediatamente presente che sarebbe stato necessario fare un elenco di consistenza, come lo chiamiamo noi archivisti, propedeutico all'emissione della dichiarazione di interesse storico particolarmente importante dell'archivio, cioè quel provvedimento che fa di un fondo privato un bene culturale da rendere fruibile e da valorizzare», in Rossella Santolamazza, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Regia e vita. L'archivio di Luca Ronconi. Inventario*, Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Umbria e delle Marche, Perugia, settembre 2017, p. 5 (reperibile presso <<https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=strumcorr&Chiave=45549>>, ultima consultazione 30 aprile 2022).

appunti e tutto ciò che Luca Ronconi portò con sé durante la sua carriera significa affidare alle mani dell'archivista fonti inestimabili di una vita vissuta al servizio dell'arte, che ancora oggi interroga numerosi teatranti, studiosi e appassionati. A partire dalla relazione su questo macchinoso archivio⁴ e le sue carte, non posso fare a meno di domandarmi che cosa si possa classificare come *bene culturale* e cosa invece non lo sia; quali "oggetti di scena" siano utili alla ricostruzione di un processo artistico e produttivo e quali "carte" siano indispensabili per la trasmissione di un sapere che è saper fare, di un'arte così tanto effimera che necessita di materia per potersi realizzare. La digitalizzazione di una cospicua somma del materiale archivistico, realizzata dal Centro Teatrale Santacristina, permette di entrare nell'universo del regista attraverso un percorso visivo delle sue opere più importanti. Le riproduzioni dei bozzetti e le fotografie di scena mostrano alcune delle fasi antecedenti alla realizzazione e fermano sulla carta un momento della messinscena. Il libero accesso alle piattaforme *web* conduce l'utente a un confronto immediato tra i materiali sparsi nelle diverse sedi, creando così facendo una rete immaginaria tra gli archivi, digitali e cartacei. Un altro importante contenitore di preziose e talvolta indecifrabili fonti dello spettacolo è il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino ed è proprio in questa piattaforma digitale «all'avanguardia»⁵ che le immagini dei bozzetti e delle foto di scena si integrano con altri tipi di materiali. Prima di incrociare e sistemare le "carte" di un colossale monumento performativo ideato da Ronconi nel 1990, ho ritenuto doveroso introdurre l'argomento aprendo una finestra sui raccoglitori virtuali che permettono a un giovane studioso di conoscere e approfondire un allestimento quale è stato *Gli ultimi giorni dell'umanità*.⁶ Dal vasto

⁴ Mi permetto in questa fase di differenziare con l'ausilio del minuscolo la parola archivio, intendendo così facendo la raccolta delle fonti prima della loro inventariazione, ovvero prima del collocamento del materiale in una sede idonea alla conservazione.

⁵ Anna Peyron, Matteo Tamborrino, *Il teatro lascia tracce. Memorie dello spettacolo dal vivo nell'archivio digitale del Teatro Stabile di Torino*, in Elena Marcheschi, Eva Marinai, Mattia Patti (a cura di) *Documenti d'artista. Mappature digitali dei processi creativi fra arti visive e performative*, Pisa University Press, Pisa 2021, p. 115. Ringrazio Anna Peyron per la gentile concessione delle immagini provenienti dall'Archivio digitale del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

⁶ Teatro Stabile di Torino, in collaborazione con Lingotto srl, *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, traduzione di Ernesto Braun e Mario Carpitella. Regia di Luca Ronconi, scene di Daniele Spisa, costumi di Gabriella Pescucci; suono di Hubert Westkemper, luci di Sergio Rossi, regista collaboratore Angelo Corti. Debuttò il 29 novembre 1990 presso l'ex sala presse del Lingotto di Torino. Tra gli interpreti: Massimo De Francovich in il Criticone;

Un teatro di Marte possibile?

microcosmo privato di Ronconi alla pluridecennale attività di un teatro nazionale italiano: è proprio tra la sfera privata e la sfera pubblica che si compensano questi tipi di documenti necessari alla ricostruzione della messinscena, dall'archivio digitale del TST a un altro archivio privato di persona. La ricerca dei materiali utili alla descrizione scenica della tragedia di Karl Kraus inizia in un altro casale, stavolta toscano, situato tra le colline del Chianti fiorentino. Daniele Spisa, scenografo degli *Ultimi giorni dell'umanità* conserva all'interno del suo archivio privato importanti fonti visive necessarie alla comprensione delle fasi progettuali e di allestimento dello spettacolo. Con il progetto di Ateneo PRA 2018_48 del Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere dell'Università di Pisa, *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi fra arti visive e performative*⁷ è stato possibile riscoprire questi documenti conservati dall'artista, come i progetti esecutivi di carrelli, macchine da stampa, cannoni, arredamenti e altro materiale appartenente all'attrezzatura; i disegni planimetrici contenenti le didascalie delle scene, movimentate nella cornice asettica dell'ex sala presse del Lingotto di Torino. Ed è ancora all'interno del progetto universitario pisano che l'8 marzo 2019 Spisa, durante la prima giornata di studi dedicata agli artisti coinvolti nelle ricerche, ha tenuto una relazione incentrata sul proprio lavoro scenografico e sul rapporto instaurato con Ronconi. L'intervento è stato corredato da una sequenza di illustrazioni con lo scopo di restituire agli uditori la complessità delle fasi di costruzione dello spettacolo, complessità che si rispecchia anche nell'eterogeneità delle sue fonti.⁸ Compito arduo analizzare e descrivere quest'architettura visionaria della Vienna agli albori del primo conflitto mondiale, esplosa davanti

Marisa Fabbri in la signora Wahnschaffe, una madre; Annamaria Guarneri in La Schalek; Massimo Popolizio in Nepaldeck, il tenente Fallota, il tenente colonnello Demmer, un soldato che scrive una lettera, un maggiore; Galatea Ranzi in una fidanzata, la signora Liebal, il generale Gloirefaisant, Anna, una voce dall'alto; Luciano Virgilio in un cittadino colto, l'ottimista; Luca Zingaretti in un giornalista, secondo corrispondente di guerra, il signor Tieniduro, un maggiore. Per una lettura completa degli interpreti e dei personaggi, rimando al programma dello spettacolo consultabile sul sito web del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale <<https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/2367-gli-ultimi-giorni-dellumanita-1990-91-2-programmi-di-sala>> (ultima consultazione 14 febbraio 2022).

⁷ Il progetto è stato realizzato sotto la direzione scientifica di Eva Marinai, docente di Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento suddetto, e grazie alla collaborazione con i colleghi Mattia Patti, Elena Marcheschi, Sonia Maffei, Carlo Titomanlio, con la collaborazione di titolari di borsa di ricerca, tra cui chi scrive.

⁸ La registrazione dell'intervento di Spisa è visibile sulla piattaforma del progetto sopraccitato, nella sezione dedicata alla Prima Giornata di Studi. All'interno del sito è consultabile anche una scheda dell'artista, curata dalla stessa autrice di questo contributo: <<https://>

agli occhi del pubblico nella cattedrale sconsecrata del Lingotto, tra i gridi degli Strilloni e i rumori delle macchine da stampa. Una rappresentazione che ancora oggi fa interrogare sui teatri e i non-teatri di ieri e di domani.

Manifattura teatrale e spazi industriali

L'esperienza di Ronconi fuori dai palcoscenici della consueta sala teatrale inizia nel 1966 nel cortile del Palazzo Ducale di Urbino con *I lunatici* di Thomas Middleton e William Rowley, e coincide pressoché con l'inizio della sua carriera registica. Lo spettacolo che segna il suo esordio sulla scena internazionale è il memorabile *Orlando furioso* allestito nella gotica ex chiesa di San Nicolò per la XII edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto. Alcuni spettacoli di Ronconi sono noti per il superamento dei limiti spaziali, come i drammi epici collocati in ambienti insoliti o per la metamorfosi teatrale dei luoghi deputati, i cui connotati estetici e storici vengono esaltati dalle parole degli interpreti. In questa ricerca assetata del teatro ideale, Ronconi spinge attori,⁹ maestranze artistiche e tecnici a compiere vere e proprie imprese culturali. Daniele Spisa inizia la propria collaborazione con Ronconi in qualità di direttore degli allestimenti per *Commedia della seduzione* di Arthur Schnitzler, andato in scena al Teatro Metastasio di Prato nel marzo 1985, e per *Ignorabimus* di Arno Holz, allestito nello spazio industriale del Fabbricone di Prato e rappresentato nel maggio 1986. Le scene dei due spettacoli portano la firma di Margherita Palli¹⁰ ed è stando al fianco di un'esponente della scenografia contemporanea che a Spisa viene affidato l'incarico di dare forma alle scene per *Gli ultimi giorni dell'umanità*. La messa in scena di *Ignorabimus* introduce all'argomento della riqualificazione di spazi industriali avviata nell'ultimo ventennio del

documentidartista.cfs.unipi.it/da_artista/daniele-spisa/> (ultima consultazione 1° febbraio 2022).

⁹ A questo proposito, utile per avere uno sguardo d'insieme sul rapporto regista-attore, segnalo *Essere attori. Al lavoro con Luca Ronconi*, un progetto a cura di Roberta Carlotto e prodotto dal Centro Teatrale Santacristina. Il ciclo di documentari è andato in onda in dieci puntate su Rai5, in seconda serata a partire da sabato 8 maggio 2021; e il volume pubblicato per la sesta edizione del Premio Europa per il Teatro, tenutosi a Taormina il 17, 18, 19 aprile 1998, Franco Quadri, Georges Banu (a cura di), *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo: l'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro con una sezione dedicata a Christoph Marthaler*, Ubulibri, Milano 1999.

¹⁰ Segnalo la recente pubblicazione di Roberta Carlotto, Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Regia, Parola, Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*, Macerata, Quodlibet 2021 e nello specifico del capitolo Margherita Palli, Oliviero Ponte Di Pino, *Pensare in pianta. Margherita Palli in dialogo con Oliviero Ponte di Pino*, in *Regia, Parola, Utopia* cit., pp. 55-64.

Un teatro di Marte possibile?

Novecento e della nuova funzione urbana e sociale che queste architetture rivestono nel tessuto cittadino. I teatri stabili italiani estendono la rete dei palcoscenici affiancando al cartellone di tradizione nuovi spazi scenici di ricerca e sperimentazione, mantenendo nel nuovo assetto degli edifici un collegamento con il territorio.

Essi sono luoghi autonomi che si propongono come momenti particolari di quell'insieme di attività che è la comunicazione teatrale, luoghi dove si attesta il primo rapporto Teatro-Territorio. Questa attività è critica: si prende gioco delle gerarchie e delle divisioni che il territorio impone cosicché Teatro, Banca, Capannone industriale, Orfanotrofio, Cementificio diventano tutti luoghi di comunicazione, e all'interno di queste tipologie, il teatro esercita la sua attività indifferente alle convenienze dei generi, dei soggetti, dei fini di questi edifici. La nuova composizione di questi luoghi rimette in causa la loro tradizione retorica, i loro rapporti con la città: Teatro o Banca uguale centro storico, Orfanotrofio uguale fuori le mura, Capannone o Cementificio uguale periferia.¹¹

Le nuove esperienze del Laboratorio di Progettazione Teatrale di Prato portano Ronconi a inaugurare la stagione del Fabbricone nel 1974 con la già sperimentata trilogia eschilea dell'*Oresteia*,¹² spettacolo che fece della «più grande fabbrica di tessuti»¹³ il secondo teatro della città di Prato. Una linea sottile lega due grandi città italiane dell'industria, tessile e metallurgica, nella trama sperimentale della drammaturgia dello spazio scenico; se Prato ingloba nel suo centro teatrale altri edifici esterni al centro cittadino, l'esperienza del Lingotto rimane un evento unico sulla scena italiana e si inserisce «in uno dei momenti più delicati della transizione verso la nuova Torino».¹⁴

¹¹ Cfr. Gae Aulenti, *Teatro e territorio. Il laboratorio di Prato*, «Lotus International», 17 (1977), p. 8.

¹² La prima direzione di Luca Ronconi dell'*Oresteia* ebbe luogo al BITEF di Belgrado il 20 settembre 1972 con le scene di Enrico Job e fu ripresa l'anno seguente per il Festival dei Due Mondi di Spoleto nella Chiesa di San Nicolò, per volere di Romolo Valli, direttore artistico del festival dal 1972 al 1978.

¹³ La citazione è ripresa dalla pagina «Fabbricone. Da fabbrica a luogo di sperimentazione e ricerca» del Sito web della città di Prato <www.cittadiprato.it>, nella sezione intitolata «Luoghi: gli spazi rinnovati».

¹⁴ Ave Fontana, Alessandro Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi. Ventotto spettacoli memorabili*, Umberto Allemandi & C., Torino 2006, p. 35.

La città nella città: il non-teatro del Lingotto

Poco più di trent'anni separano il presente da *Gli ultimi giorni dell'umanità*, «festa dell'emozione teatrale» per l'Italia di fine Novecento; punto di arrivo e partenza di un percorso artistico, individuale e collettivo al contempo.¹⁵ Chiamato alla direzione artistica del Teatro Stabile di Torino dal 1989 al 1994, Ronconi si presenta alla “città del lavoro” facendo di un simbolo dell'archeologia industriale italiana un santuario teatrale: «non mi meraviglia la passione di Luca per Lingotto, fino a farne luogo di teatro. Lingotto d'altronde è stato per sessant'anni teatro: di migliaia di storie silenziose e gesti ripetuti, di vite e intelligenze dedicate al lavoro. I suoi grandi spazi riecheggiano ancora le voci e i passi veloci degli uomini, il rumore delle macchine».¹⁶

Lo stabilimento FIAT Lingotto, collocato nella zona sud di Torino ed esteso su di un'area di 378.000 m², è il monumento di un'Italia dedita alla cultura del lavoro, che guarda al futuro e alle nuove tendenze d'oltreoceano della produzione seriale; una fabbrica concepita come una città nella città e che negli anni Ottanta si inserisce nei beni dell'*Industrial Heritage*, esemplari di riqualificazione urbanistica e culturale. Le vicende che avvolgono le fasi progettuali e costruttive della prima architettura industriale italiana costruita in cemento armato raccontano di una fabbrica «icona di una modernità, condivisa da architetti, pittori, letterari, fotografi, pubblicitari già negli anni Venti»,¹⁷ un processo avvenuto nel tempo e che si è definito solo recentemente, negli anni del suo risanamento in un continuo rapporto tra committenze e artisti. Tra il 1915 e il 1917, l'ingegnere Giacomo Matté Trucco (1869-1934) avviò le fasi progettuali per la realizzazione dello stabilimento di via Nizza. L'edificio, strutturato su due corpi, comprese le officine e le presse e dovette adattarsi alle nuove esigenze produttive richieste alla fabbrica, nonché all'aumento del numero degli operai. Il «prototipo della modernità»¹⁸ torinese, celebrato da Le

¹⁵ Ugo Ronfani, *Gli ultimi giorni: primo bilancio (artistico)*. Kraus: ha funzionato il meccano della memoria, «Hystrio», 1 (1991), p. 5.

¹⁶ Renzo Piano, *Lingotto teatro, Lingotto città*. L'articolo si trova all'interno del Programma dello spettacolo, reperibile al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale (<<https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/2367-gli-ultimi-giorni-dellumanita-1990-91-2-programmi-di-sala>>; ultima consultazione 14 febbraio 2022).

¹⁷ Michela Comba, Carlo Olmo, *In presenza del Lingotto. Costruzione e ricostruzione di una architettura nella Torino del Novecento*, «Quaderni Storici», XL, 118/1 (2005), p. 122.

¹⁸ Carlo Olmo (a cura di), *Il Lingotto: 1915-1939. L'architettura, l'immagine, il lavoro*, Umberto Allemandi & C., Torino 1994, p. 31.

Un teatro di Marte possibile?

Corbusier¹⁹ nei suoi scritti, si presentò come il teatro ideale dove allestire il dramma krausiano. Prima della trasformazione del Lingotto da fabbrica dismessa (1982) a centro polifunzionale, su progetto di Renzo Piano,²⁰ il Teatro Stabile di Torino e la FIAT avviarono la produzione dello spettacolo con un oneroso finanziamento che suscitò non poche polemiche.

Biciclette e cannoni: la fabbrica teatrale del Lingotto

La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte. I frequentatori dei teatri di questo mondo non saprebbero reggervi. Perché è sangue del loro sangue e sostanza della sostanza di quegli anni irreali, inconcepibili, irraggiungibili da qualsiasi vigile intelletto, inaccessibili a qualsiasi ricordo e conservati soltanto in un sogno cruento, di quegli anni in cui personaggi da operetta recitarono la tragedia dell'umanità.²¹

Kraus suggerisce come la sua tragedia non possa contenersi tra le quinte di un palcoscenico tradizionale;²² la resa scenica di *Gli ultimi giorni dell'umanità* è riservata a un teatro che non esiste e la sua premessa diventa così un primo indizio su come veicolare l'indagine del rapporto spazio-testo. Ronconi accetta la sfida "impossibile" nel 1990, ma la sua biografia racconta che l'incontro con il "Criticone"²³ avviene circa vent'anni prima,

¹⁹ Nel capitolo *Architecture ou revolution*, dedicato ai nuovi codici dell'architettura, alcune immagini illustrano le officine Fiat e l'autodromo del Lingotto. Cfr. Le Corbusier, *Verso una architettura*, trad. it. Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano 1973, p. 242, (ed. or. *Vers une architecture*, Édition Vincent, Fréal & Cie, Paris 1966; prima ed. Éditions Crès [L'Esprit Nouveau], Paris 1923).

²⁰ Il progetto di riqualificazione della fabbrica Lingotto fu affidato all'architetto Renzo Piano nel 1985, dopo un concorso internazionale che non vide vincitori.

²¹ Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di Ernesto Braun, Mario Carpitella, Milano, Adelphi 1980, p. 9.

²² La prima rappresentazione trova luogo a Vienna il 22 e il 23 febbraio del 1930 attraverso una lettura pubblica, con una riduzione a sessanta scene. Altre letture di questa tipologia vengono fatte nel 1945 a Zurigo e nel 1947 a New York. L'ultima rappresentazione è datata nel 1964 a Vienna, presso il Theater an der Wein. Queste informazioni sono riportate, come appunti di una prima analisi dell'opera, nel diario di lavoro dell'equipe di tecnici che hanno lavorato alla rappresentazione del 1990, conservato nell'archivio personale di Daniele Spisa.

²³ Nel dramma il personaggio del Criticone, interpretato da Massimo De Francovich nelle rappresentazioni del 1990, è l'autore Karl Kraus, testimone diretto del primo conflitto mondiale e «oppositore alla follia bellica», come introdotto dall'attrice Galatea Ranzi nella versione televisiva dello spettacolo.

quando non accolto dalla critica italiana intraprende un viaggio all'estero. All'inizio degli anni Settanta il regista si trova in Austria ed è calpestando i palcoscenici viennesi che acquista la versione tedesca della «drammaturgia maledetta»,²⁴ ma è solo con la pubblicazione dell'opera in lingua italiana (1980) che l'idea di rappresentarla si fa sempre più concreta. Claudio Longhi informa che una prima ipotesi vede il collocamento della tragedia all'interno del Palazzaccio, il Palazzo di giustizia di Roma: «Alla fine degli anni Settanta si mettono in cantiere delle attività di ristrutturazione e, approfittando della sospensione temporanea dell'impiego della struttura, si fa strada l'ipotesi di utilizzarla per qualche mese per la rappresentazione [...] Il progetto affoga però nella pastoia burocratica romana».²⁵ Si tratta di un'altra sede, tutt'altra ambientazione se confrontata con il «teatro» torinese del Lingotto, ma non così lontana dal testo di Kraus; un'ipotesi che racconta come Ronconi abbia toccato fin dal principio il cuore del dramma. Il palazzo di giustizia, la sala dove avvengono i processi per la più grande condanna all'umanità e alla stampa del secolo scorso. La denuncia di Kraus alla propaganda giornalistica viennese avrebbe preso vita all'interno di un tribunale ed è straniante immaginarsi la risonanza che avrebbero avuto i dialoghi tra l'Ottimista e il Criticone-Kraus tra le pareti della sede della giustizia.

Dopo l'esperienza di *La torre* di Hofmannsthal al Fabbricone di Prato (1978), Franco Branciaroli e Luca Ronconi «vagheggiano»²⁶ intorno al testo di Kraus ed è l'attore milanese a suggerire il Lingotto come luogo deputato alla rappresentazione: «potremmo metterlo in scena nella palazzina del Lingotto a Torino, senza far entrare il pubblico. Teniamo le finestre illuminate e spalancate e lasciamo che i passanti assistano, camminando per strada, a quanto accade all'interno».²⁷ La prima direzione di un teatro pubblico e la dismissione della fabbrica torinese creano la situazione ottimale per far imprimere a Luca Ronconi, ancora una volta, il proprio marchio di fabbrica. Dalla prima idea del tribunale romano all'ex sala presse del Lingotto: la sua ubicazione si rese fondamentale sia per

²⁴ Claudio Longhi (a cura di), *Gli ultimi giorni dell'umanità: una mappa 'marziana' della fine dell'Occidente per ipotizzare il teatro di domani*. Conversazione con Luca Ronconi registrata a Milano, il 2 giugno 2011, presso il Teatro Strehler a cura di Claudio Longhi, 2011, p. 1.

²⁵ Claudio Longhi, *La guerra di Karl Kraus. "Gli ultimi giorni dell'umanità": cronache marziane dal tramonto dell'Occidente per progettare il teatro di domani*, «Comunicare letteratura», 7/8 (2015), p. 93.

²⁶ Cfr. Claudio Longhi (a cura di), *Gli ultimi giorni dell'umanità* cit., p. 2.

²⁷ *Ibid.*

Un teatro di Marte possibile?

le caratteristiche architettoniche, sia per un più agevole trasporto delle scene, nonché il carico e lo scarico di queste.²⁸ Dopo i primi sopralluoghi si passò allo spoglio delle settecento pagine dell'opera, per individuarne le scene principali, e lo studio di fattibilità all'interno dello spazio. Il dramma, composto da cinque atti con prologo ed epilogo, si presenta con un totale di duecentoventi scene. Una volta individuate le particolarità del testo e la conformazione dello spazio di allestimento, il regista integrò al lavoro svolto dai tecnici delle indicazioni, definibili come una prima lettura scenografica:

- la molteplicità degli spazi scenici e l'uso sincronico di questi nel corso dello spettacolo, secondo un taglio visivo in qualche modo di tipo cinematografico.
 - un ambiente generale privo di connotati identificativi precisi, ma segnato in modo unificante dalle macchine tipografiche, dai treni e dalla serialità ripetitiva della tipologia architettonica.
 - la sistemazione del pubblico che deve consentire molteplici punti di vista in contemporanea.
 - ottenere per il finale una sistemazione più tradizionale del pubblico, seduto su tribune, da accompagnarsi all'allontanamento di tutte le barriere visive prima utilizzate (vagoni, locomotive, vetrate, etc.) per un'apertura ad un "totale" dell'"infinita" serie prospettica di pilastri della sala presse.
 - rifuggire per quanto possibile dalle "piante" sceniche di tipo tradizionale (centrale, frontale, a luoghi deputati) per puntare invece su processi dinamici di frantumazioni e ricomposizioni continue di elementi scenici e oggetti che trovano di volta in volta la loro identità definendo anche il luogo richiesto.
- Quindi nessun uso di teatrini con boccascena identificabili, nessun uso della logica da set cinematografico, ma piuttosto un tutt'uno in continua mutazione che porti lo spettatore a modificare in continuo il punto di vista e l'asse visivo.²⁹

L'ex sala presse è composta da "una foresta" di pilastri che divide lo spazio in navate, e da grandi finestroni che durante le rappresentazioni vennero oscurati per motivi illuminotecnici. Dalla versione televisiva dello spettacolo, anche questa per la regia di Ronconi, è possibile individuare fin dai primi minuti un ballatoio – utilizzato a fini scenici – che percorre in

²⁸ Daniele Spisa racconta che sul retro si trovava un terminale ferroviario, utilizzato per caricare le automobili prodotte dentro il Lingotto. Questa informazione è stata esposta al convegno citato a nota 8, di cui si hanno estratti video digitalizzati nell'archivio online del progetto universitario.

²⁹ Estratto dal diario di lavoro dei tecnici conservato nell'archivio personale di Daniele Spisa.

lunghezza tutta la navata (70 metri circa).³⁰ Con movimento motorizzato di un carrellino, Luca Zingaretti nelle vesti di Reporter percorre la navata seduto alla macchina da scrivere. Il giornalista richiama dall'alto l'attenzione del pubblico, quasi fosse una voce fuori campo, per descrivere lo stato d'animo della città e l'atmosfera respirata nel Ring, punto di ritrovo della società borghese di Vienna.

Se per Ronconi «lo spazio è una lente attraverso cui leggere il testo»³¹ è lecito domandarsi cosa ne ha fatto, ovvero cosa è rimasto del considerevole numero di scene di cui è composta l'opera krausiana. Ronconi individuò nel testo non tanto le scene principali quanto gli elementi caratteristici dell'opera volti a lasciare testimonianza del messaggio di Kraus: attraverso una mappatura del testo catturò quei dettagli capaci di «rimandare alla totalità in absentia»;³² non una riduzione, bensì un collage extra-diegetico capace di restituire, attraverso la sovrapposizione di scene, l'essenza del dramma.

Il concetto era che la stampa doveva circondare ogni cosa: avevamo progettato questo anello di macchine da stampa al cui interno risiedeva il regime visto dalla parte dei viennesi. Il personaggio del Criticone era la figura che metteva tutto in discussione. Da questo mondo interno, coerente con la guerra, usciva fuori tutta questa falsità e la propaganda andava a finire verso il mondo esterno, che era il resto del Lingotto. All'ingresso del Lingotto c'era una tribuna sopraelevata e dal lato opposto avevamo il fondo della scena.³³

Montaggio, simultaneità delle azioni drammatiche e sovrapposizione sono i tratti distintivi della scena ronconiana, ma prima di giungere al noto impianto scenico Spisa e gli altri artisti e tecnici coinvolti lavorarono in équipe per capire come rendere visivamente le intenzioni registiche. Il sopracitato diario di lavoro dei tecnici con le indicazioni muove i primi esperimenti riguardo l'assetto scenografico e l'impianto scenotecnico che doveva avere la rappresentazione, attraverso la realizzazione di due modelli.

³⁰ Le informazioni sulla scena Ring I si trovano nella II versione del copione del direttore di scena Cosimo Moliterno, in cui sono sintetizzati alcuni movimenti di scena accanto al testo, p. 2, <https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/5/6/82164_ca_object_representations_media_55625_original.pdf> (ultima consultazione 1 maggio 2022).

³¹ Claudio Longhi, *La guerra di Karl Kraus. Gli ultimi giorni dell'umanità* cit., p. 95.

³² Claudio Longhi (a cura di), *Gli ultimi giorni dell'umanità* cit., p. 6.

³³ Intervista inedita rilasciata all'autrice da Daniele Spisa nel novembre 2019, presso la sua abitazione privata.

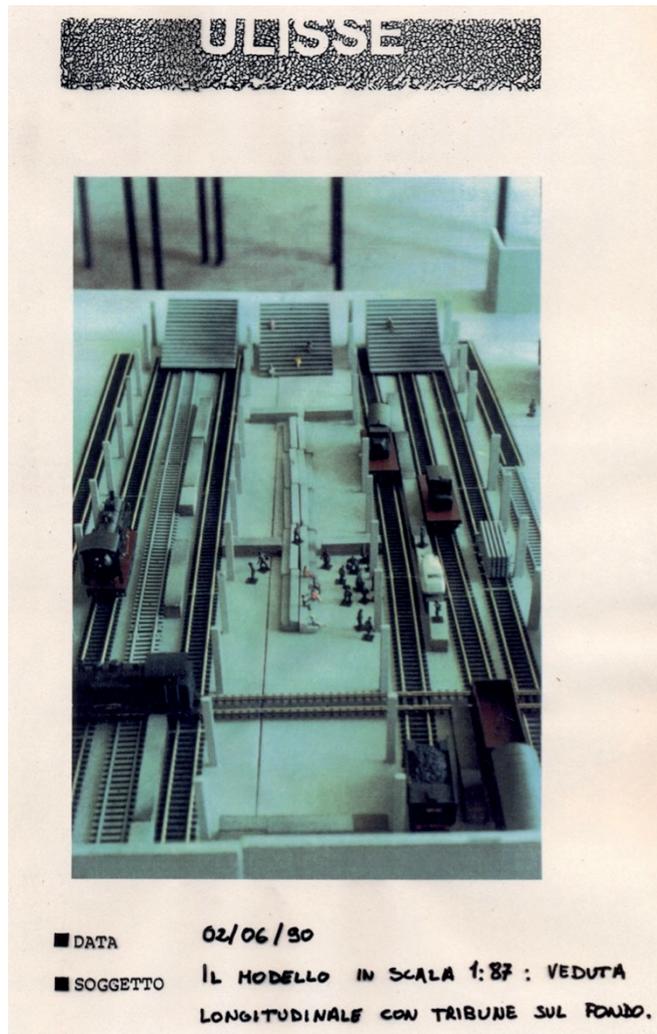


Fig. 1. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, modello in scala 1:87, veduta longitudinale con tribune al centro e sul fondo, 1990, Archivio di Daniele Spisa.

Il primo modello fu realizzato in scala H0, il cui rapporto di riduzione è 1:87. L'utilizzo dei binari e dei vagoni del modellismo ferroviario fece sì che Ronconi potesse fin da subito intuire il rapporto tra lo spazio della sala presse e il pubblico che avrebbe assistito alla rappresentazione (fig. 1).

Ronconi voleva inventarsi dei sistemi e il suo tentativo era di creare, all'interno del Lingotto, delle cellule ripetute più volte, una serie di settori dove succedevano una serie di eventi. Il problema che si era presentato di fronte era su come collegare queste situazioni fra loro e dove poteva posizionarsi il pubblico. Non erano veri e propri luoghi deputati, ma in qualche maniera il pubblico doveva alzarsi in piedi, spostarsi e andare in un'altra cellula; questo sistema ci è risultato troppo complicato. Al contrario, un pubblico seduto attorno avrebbe portato ad una serie di momenti morti. Inizialmente Ronconi voleva tre tribune e delle panche nella navata centrale, ma sono state eliminate. Alla fine abbiamo optato per mantenere il pubblico in piedi all'interno della navata centrale.³⁴

La distribuzione degli spettatori fu il punto di partenza. La sistemazione per "luoghi deputati" non avrebbe raggiunto quella totalità citata sopra, propria del dramma, così Ronconi passò subito all'ideazione della compresenza delle azioni drammatiche, che poi definirono la planimetria complessiva dell'installazione. Superata questa fase, fu realizzato un secondo modello in scala 1:25 (dimensioni indicative: l = 6 metri; l = 3 metri; h = 3 metri) per verificare il rapporto tra gli elementi scenici e il punto di vista del pubblico. Successivamente questo modello fu trasportato e posizionato al centro della navata centrale della sala presse del Lingotto, per una resa immaginativa dell'impianto che si sarebbe ricreato all'interno dello spazio.

Analizzando in pianta l'allestimento è possibile individuarne la distribuzione: le navate della sala presse del Lingotto occupate furono sette, comprendendo sia gli spazi riservati alle scene, sia gli ambienti utilizzati per lo sbarco di queste, mentre i restanti ambienti – che nella pianta generale non compaiono – furono impiegati per la sartoria e l'attrezzatura. La navata centrale fu lasciata prevalentemente libera per ospitare gli spettatori, che in piedi poterono scegliere di seguire le scene che si succedevano lungo le navate laterali (fig. 2). Percorrendo lo sviluppo longitudinale delle navate è possibile individuare un binario che taglia trasversalmente la decima campata e questo fu identificato come il fondo della scena, mentre lo sbarco degli elementi scenici avvenne su altri palcoscenici costruiti alle due estremità del fondo e all'ingresso della sala. Per una visione d'insieme e staccata dalla scena, Ronconi fece costruire una tribuna sopraelevata sul lato opposto al fondo.

Dalla navata centrale l'impianto scenico si sviluppò simmetricamente a destra e a sinistra: otto binari (quattro per lato), della lunghezza di circa

³⁴ Intervista a Daniele Spisa, cfr. nota 34.

Un teatro di Marte possibile?

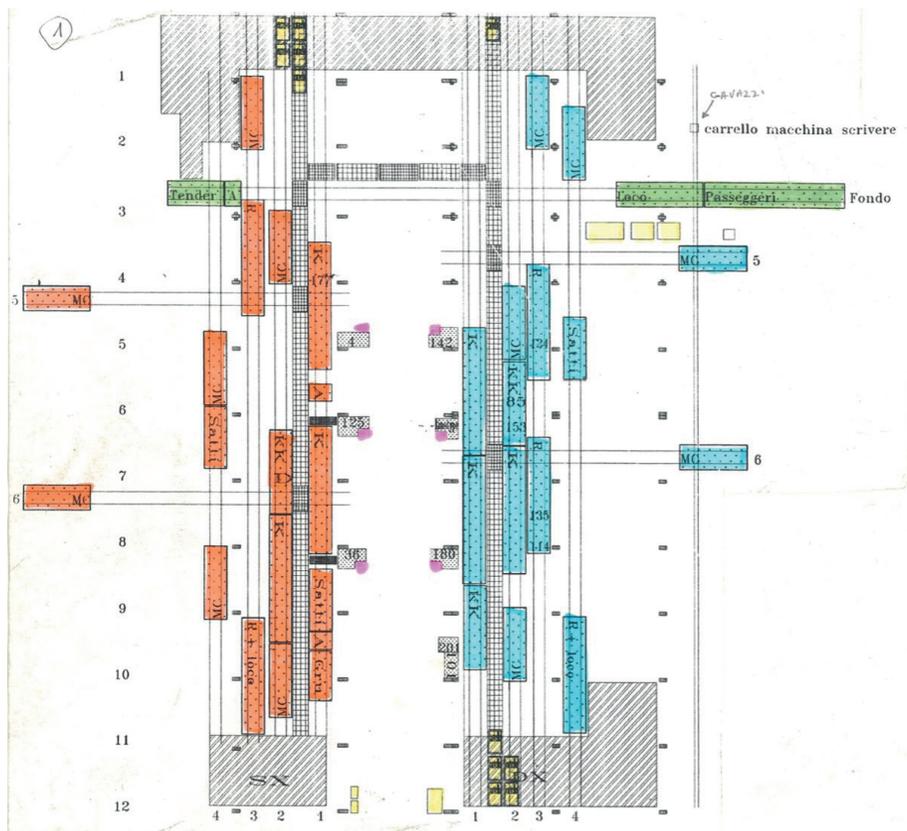


Fig. 2. Planimetria sviluppo impianto scenico per *Gli ultimi giorni dell'umanità*, dal copione del direttore di scena Cosimo Moliterno, 1990, Archivio digitale Centro Studi del Teatro Stabile di Torino.

90 metri, furono distribuiti in parallelo nelle navate adiacenti e su questi si alternarono vagoni ferroviari, vagoni-pianale e palcoscenici semoventi su rotaia. Altri quattro binari tagliarono di 90° i binari distribuiti in parallelo e questa fu una delle soluzioni sceniche più innovative dal punto di vista tecnico. Accanto al primo binario fu costruito un praticabile della stessa altezza dei vagoni ferroviari che aveva un taglio – o guida – al centro. Al di sotto del praticabile i macchinisti spingevano avanti e indietro gli elementi e gli oggetti di scena. Le scene in movimento lungo i binari furono alternate da scene corali, concentrate nella navata centrale. Con l'ausilio dei carrelli – e ritornano qui le esperienze scenotecniche dell'*Orlando* – gli

attori percorrono la navata, in mezzo al pubblico come fosse una sfilata di maschere. Una delle scene più significative e complete è l'ultimo dialogo tra il Criticone e l'Ottimista in cui i due si scontrano sull'evoluzione della pratica giornalistica. Una macchina d'epoca impegna il fondo della scena, mentre nella navata centrale i carrelli formano una coda di borghesi con in mano il quotidiano e, come maschere mute, ascoltano passivamente la discussione in atto. Il Criticone, seduto su una seggiola meccanica calata dall'alto, si eleva dal piano del carrellino e, come un marziano che ritorna alla sua astronave, critica il "grande carnevale tragico" dall'alto.

Oggetti recuperati e materiali di scena appositamente costruiti furono una delle caratteristiche principali del lavoro scenotecnico per questa messinscena:

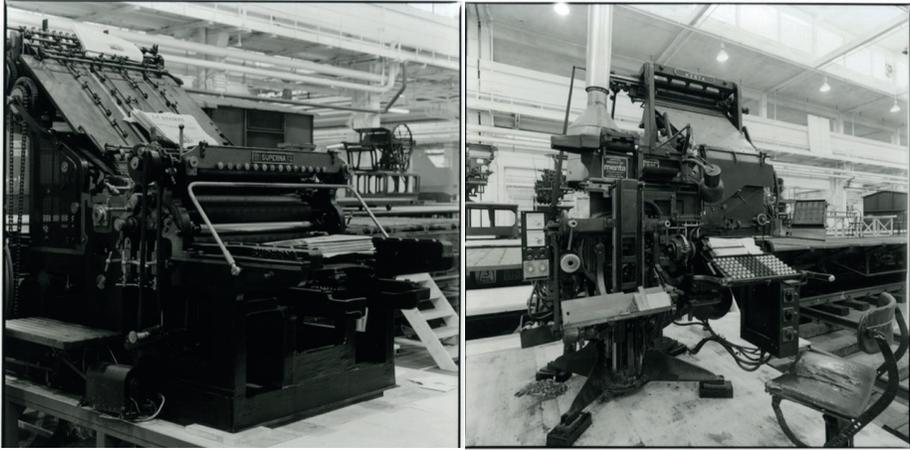
Avevamo due tipologie di macchine da stampa. Alcune erano realizzate dalla Scenotek, ed erano tutti oggetti stampati sottovuoto e assemblati su telai. Queste costituivano una serie di grandi rotative che stavano esterne. Poi avevamo le linotype che stavano sopra un vagone, e quelle erano vere ed erano state recuperate al museo della stampa che stava dentro il Lingotto. Erano delle macchine da stampa piano convesse e una volta venivano usate per formare i caratteri. Queste prevedevano una tastiera e al loro interno una caldaia, dove c'era il piombo in fusione continuo. Digitando il testo sulla tastiera la macchina, automaticamente, andava a cercarsi gli stampi; faceva le colate del piombo e allineava tutti i caratteri, da cui poi potevano ottenere una stampa. Ad un certo punto avveniva questa sfilata di macchine da stampa ed erano montate su un praticabile, che a sua volta era montato su di un carro ferroviario.³⁵

Accanto al pubblico coppie di linotype si affacciarono sulla navata centrale e sempre dalla versione televisiva dello spettacolo s'individuano le macchine da stampa rimesse in funzione dai tecnici e quelle create per l'occasione dai costruttori della Scenotek, il laboratorio di scenotecnica fiorentino fondato da Daniele Spisa nel 1977.³⁶

³⁵ *Ibid.*

³⁶ «Gli altri due soci fondatori della Scenotek erano Claudio Vitti e Massimo Pardotti. Un giorno ho conosciuto l'organizzatore di Carlo Cecchi che ci ha offerto questa ex tipografia: era l'8 agosto del 1978 e le prime cose che abbiamo fatto sono state le riprese degli spettacoli di Cecchi. Piano piano abbiamo conosciuto le compagnie e il lavoro si è incentrato sempre più su Firenze. Abbiamo formato un'azienda che è arrivata ad avere sessanta dipendenti. La prima sede del laboratorio era un'ex fabbrica, davanti alla stazione di Rifredi, piuttosto grande. Quando hanno aperto la nuova area industriale a Sambuca Val di Pesa abbiamo affittato un capannone e lì rimasta la Scenotek fino alla sua fine, che io ho

Un teatro di Marte possibile?



Figg. 3-4. Riproduzione fotografica in b/n di una macchina rotativa e una macchina lino tipo recuperate e rimesse in funzione per lo spettacolo. Foto di Armin Linke, 1990 (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale)

Le rotative costruite dai tecnici furono posizionate sul fondo dei binari, mentre le altre furono posizionate in prossimità dello spazio adibito al pubblico (figg. 3-4). I servi di scena spingono lungo la navata centrale il carrello su cui Alice Schalek, interpretata da Annamaria Guarnieri, racconta il fascino subito alla visione del fronte austriaco. L'encomio della giornalista si sposta a una delle macchine da scrivere originali citate sopra, dove si posiziona per stendere il suo articolo sul ripulisti, la pulizia delle trincee dopo il massacro dei soldati.

Dai documenti relativi alle richieste dei prestiti da parte del Teatro Stabile di Torino si individuano altre tipologie di materiali per la scena: «3 bocche da fuoco d'epoca (1 cannone, 1 obice e 1 mortaio), 50 fucili, 1 carro ambulanza trainato, 100 maschere antigas maschili e femminili»³⁷ e ancora

mollato nel 1992. Nello stesso periodo abbiamo fondato Ulisse, che doveva essere il braccio armato, progettuale-tecnologico della Scenotek», intervista a Daniele Spisa, cfr. nota 34.

³⁷ La lettera di richiesta dell'attrezzatura militare, da parte del Teatro Stabile di Torino allo Stato Maggiore dell'Esercito, alla Prefettura di Torino e al Comando Regione Militare Nord-Ovest, è datata 24 luglio 1990 ed è consultabile in <https://archivio.teatrostabiletorino.it/archivi/media/collectiveaccess/images/5/5/6/5781_ca_object_representations_media_55601_original.pdf> (ultima consultazione 14 febbraio 2022).

«Autocarro Fiat 18 P – 1915, Trattoria agricola Fiat 702 – 1919, Vettura Fiat 510 Coupé de Ville – 1919».³⁸

La molteplicità dei materiali e degli oggetti – costruiti e non – rispecchia la vastità delle duecentoventi scene, ridotte a ventiquattro con un innumerevole mutamento delle ambientazioni e con un gioco di spostamenti che nella carta dei movimenti di tutto lo spettacolo³⁹ possono essere identificati come “passaggi”.

L'obbiettivo da raggiungere infatti era la plausibilità di quello che veniva rappresentato e proposto. Sarebbe stato impossibile, ad esempio, narrare efficacemente gli orrori della guerra e di tutte le menzogne opportunistiche propagate dai mezzi di comunicazione, se ciò che mettevamo sotto gli occhi dello spettatore non fosse stato convincente; e coerente in quella dicotomia fra il nuovo e l'esistente dei materiali di scena. [...] La molteplicità poi delle direzioni spaziali dello spostamento delle scene: avanti e indietro, a destra e a sinistra sui lati e sul fondo, il permanente suddividere oppure unificare gli spazi in scene diverse fra loro; il serpeggiare - quasi come insetti fastidiosi - dei carrelli nella navata principale in mezzo al pubblico. L'incedere solenne di alcuni cortei, l'incombere acustico e di consistenza delle macchine da stampa, la verità concreta ed assoluta dei mezzi ferroviari giustificava in ogni situazione una sensazione di veridicità molto diretta, spinta verso il pubblico in modo direi immediato, quasi brutale e credo fosse proprio ciò che serviva per mettere in scena Kraus ed i temi da lui trattati.⁴⁰

In questo spettacolo Ronconi mette al centro lo spettatore, ponendo in esso la massima fiducia nel ricomporre le parti che si andavano costruendo durante la rappresentazione: non un punto di vista, ma tanti quanti lo sono il numero degli spettatori presenti. La moltiplicazione del punto di

³⁸ Una parte della documentazione relativa al prestito di veicoli storici si trova nella lettera al Dott. Silvio Destefanis, da parte dell'allora responsabile del Centro Storico Fiat Antonio Amadelli (cfr. nota 38).

³⁹ Cfr. Documento relativo ai movimenti di tutto lo spettacolo, scritto a mano. Come si legge nella sezione del suddetto Archivio dedicata ai materiali per la scena, il documento è stato donato nel dicembre 2019 al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale dalla famiglia del direttore di scena Giordano Mancioffi.

⁴⁰ Daniele Spisa, *Note di scenografia*. Anche questo documento fa parte della sezione dell'Archivio contenente i materiali per la scena ed è reperibile esclusivamente in formato digitale. Le note sono state consegnate dallo scenografo al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale dopo un incontro avvenuto il 24 ottobre 2019, presso l'Auditorium del Laboratorio Multimediale Guido Quazza di Torino. In questa occasione Spisa raccontò a studenti e giornalisti la sua esperienza teatrale, con un focus sullo spettacolo oggetto di questo contributo

Un teatro di Marte possibile?



Fig. 5. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, foto di scena in b/n con il Criticone tra il pubblico nella navata centrale. Fotografia di: Tommaso Lepera, 1990 (Centro Studi del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale)

vista viene qui prodotta sia dal movimento continuo delle scene sia dalla volontà stessa degli spettatori, cui basta volgere lo sguardo di pochi gradi per trovarsi di fronte a un'altra scena. Penso sia opportuno riflettere su questo rapporto che Ronconi crea fra il teatro e il suo pubblico,⁴¹ basando la sua sperimentazione drammaturgica sulla «ricezione creativa di montaggio»,⁴² che permette di realizzare una lunga serie di scorcì che lo spettatore deve smontare e rimontare nel presente secondo una propria libertà creativa.⁴³ Dalla visione della ripresa televisiva dello spettacolo è interessante notare come il pubblico sia catturato da svariati movimenti e non tutti guardino nella stessa direzione: «Kraus chiede a chi lo legge, e chiederà a chi vi assisterà, una capacità di riflessione che dovrà diventare una capacità di scelta per lo spettatore».⁴⁴ I «fronti di azione»⁴⁵ si alternano su binari e carrelli restituendo una visione globale di quello che succedeva fuori dalla piazza del Ring, dove i borghesi rispecchiavano i sentimenti della *Felix Austria*, mentre i giovani soldati austriaci trovavano sul fronte la promessa di un trionfo tradito dalla stessa patria, sotto il rumore delle cannonate. Il coinvolgimento del pubblico non avviene soltanto attraverso la declamazione dell'attore, ma nel rapporto tra questo con ciò che succede intorno (fig. 5). Massimo De Francovich, vincitore del premio Ubu come miglior attore per *Gli ultimi giorni dell'umanità*, in un'intervista racconta la sua difficoltà recitativa e l'intervento di Ronconi che, con poche parole, riesce a dargli un suggerimento tecnico in grado di distaccare lo spettatore

⁴¹ Sul tema della nuova comunicazione teatrale, sperimentata da Ronconi, cito il contributo di Claudio Bernardi, *Il rito trovato. Note sulla festa di Luca Ronconi*, in Isabella Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro. Settimana del teatro 8-15 aprile 1991*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 121-127; Franco Quadri, *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi*, Torino, Einaudi 1973.

⁴² Per approfondimenti sull'estetica di montaggio in campo teatrale, cito il contributo di Claudio Longhi (a cura di), *La drammaturgia del Novecento tra romanzo e montaggio*, Pacini, Ospedaletto 1999, pp. 259-260 e la prefazione a cura di Luca Ronconi, pp. 5-13.

⁴³ Nel capitolo *La linea del romanzo*, Cesare Molinari osserva le differenze tra l'*Orlando furioso* e *Gli ultimi giorni dell'umanità* nel rapporto tra scena, azione attoriale e pubblico: «Ma anche dietro le pedane continuano a svolgersi delle azioni, sicché lo spettatore non domina mai l'interrezza, ma, al contrario di quel che succede nel *Furioso*, può effettivamente scegliere cosa osservare. Spesso gruppi di attori continuano a recitare anche senza che nessuno li guardi. Anche qui si tratta di un universo, ma non sono più gli eventi a venire incontro allo spettatore, è il suo percorso a determinare lo svolgimento del visibile», in Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2007, p.162.

⁴⁴ Luca Ronconi, *Lo spettacolo*, (note di regia). Nella pagina del Sito web <lucaronconi.it> dedicata agli *Ultimi giorni dell'umanità*, le note di regia compaiono nella sezione *Le parole di Luca Ronconi*, insieme alla *Conversazione* curata da Claudio Longhi, citata a nota 25.

⁴⁵ *Ibid.*

Un teatro di Marte possibile?

dal discorso e contemporaneamente portarlo dentro il mondo di Kraus. «Non guardarli mai, guarda oltre loro. Quello è il modo per tirarli [...] Se tu superi il pubblico, guarda oltre e parla come a qualcuno che c'è dietro a loro».⁴⁶

L'allestimento iniziò nel luglio 1990 e gli spettatori si riunirono il 29 novembre dello stesso anno nel teatro del “giornale parlato della Prima Guerra Mondiale”, il teatro di Marte; e come pellegrini che ammirano un ciclo di affreschi dentro un'antica basilica, si aggirarono tra le navate di una “fabbrica bellica” che prese il posto della bocca dell'inferno, in cui la “stampa” divenne tabernacolo di una società che volge al tramonto.

⁴⁶ Massimo De Francovich racconta la sua esperienza artistica a fianco di Luca Ronconi nel documentario citato alla nota 9, *Essere attori. Al lavoro con Luca Ronconi* cit., ep. 2..

Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide»: dal pre-testo alla voce

Niccolò Buttigliero

Pre-testi combustibili

«La commedia è finita!». Questa l'esclamazione di Clarke (Tonino Caputo) nella scena d'apertura di *Capricci* (1969) cui, prontamente, Bene risponde dando ordine di bruciare il copione appena terminato. Dalle ceneri dello scritto, il film può principiare.

Latto creativo è fuoco, *teatro*, nella misura in cui non istituisce forme durevoli, ma deforma, distrugge. Brucia. In una prassi creativa ignea come quella beniana il testo non può essere che pre-testo. Materiale da stravolgere, contro ogni fedeltà filologica o timore reverenziale nei confronti dell'autore originale. Il testo è *combustibile*.

Non per questo la pratica della scrittura in Bene va ignorata o svalutata. È un'attività tutt'altro che collaterale, che anzi percorre tutto il suo percorso artistico fin dagli esordi. Giacchè individua nella «(ri)scrittura» una delle chiavi del suo operare: tutte le sue opere «scontano almeno un passaggio sulla pagina», «un laboratorio in cui certi *spettacoli* nascono e si sviluppano completamente». ¹ Non si tratta di opere meramente propedeutiche alla traduzione in forma teatrale – o cinematografica, televisiva, radiofonica – ma, anche, di opere che trovano nello *scritto* la loro modalità espressiva. Mai l'unica possibile, ma una delle tante attuabili, in un'interconnessione ecosistemica tra linguaggi ove non vigono gerarchie.

Pur cimentandosi anche nella narrativa (per esempio con *Lorenzaccio*, o *Nostra Signora dei Turchi*) è con la poesia che Bene manifesta tutta la sua radicale potenza eversiva. Poetare significa «fare i conti SOLO col linguaggio», ² affrontarne il dualismo fondante – quello inerente significante e significato – concentrandosi sui «tratti soprasedimentali», sull'«esecuzione

¹ Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano 2007, p. 75.

² Carmelo Bene, *Autointervista (o la solitudine di un poema impossibile)*, «il manifesto», 28 maggio 2000.

orale», sugli «aspetti fonetici, ritmici, e soprattutto musicali del verso».³ Elementi che, qualora parossisticamente intensificati, minano la funzionalità comunicativa/rappresentazionale del linguaggio, resuscitando l'oralità di cui lo scritto celebrerebbe altrimenti il funerale. Già sulla carta il *lògos* perisce sull'altare della pura *significanza*.⁴ La poesia di Bene «non è preparata in silenzio a tavolino, ma dettata dalle esigenze fisiche di chi poi la intona».⁵ Più che una scrittura, una «trascrizione momentanea [...] di quanto possono la cavità orale, il timbro, il diaframma».⁶ «Poesia per voce», «scrittura vocale»⁷ o – come nel sottotitolo della prima edizione di *Pentesilea* (1993) – «*poesia orale*».⁸

Pentesilea

È *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist* – poi riedita con il titolo di *Pentesilea ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille* nelle *Opere* Bompiani (1995) – a inaugurare la produzione poetica di Bene. Pur se fruibile e analizzabile a sé, *Pentesilea* è indissolubilmente legata alle versioni teatrali del progetto-ricerca *Achilleide*, di cui costituisce il testo drammaturgico, il “libretto”. Grande parla di «una partitura polifonica scritta per un solista multiplo»,⁹ sottolineandone la fondante componente musicale e prefigurandone l'esecuzione “concertistica”.

Pentesilea ha tra le sue fonti principali, com'è evidente, l'*Iliade* di Omero, l'*Achilleide* di Stazio e la *Pentesilea* di Kleist. L'obbiettivo è *eccedere l'Iliade*, focalizzarsi su quanto taciuto o deliberatamente omesso in Omero, rievocando la giovinezza del semidio trascorsa a Sciro (su cui si concentra l'opera di Stazio) e l'incontro-scontro con Pentesilea (ripreso e stravolto da Kleist). Recuperare l'Achille “osceno”, quanto dell'eroe si cela. Un'opera al contempo pre- e post-omerica.

³ Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014, p. 27.

⁴ Parola che «ha il vantaggio di riferirsi al campo del significante (e non della significazione)» (Roland Barthes, *Il terzo senso*, in Id., *Sul cinema*, il Melangolo, Genova 1997, p. 117).

⁵ Jean-Paul Manganaro, *Una lingua barbara transeunte*, in *Carmelo Bene Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990, p. 71.

⁶ Id., in *Carmelo Bene Il teatro senza spettacolo* cit., p. 41.

⁷ Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 27.

⁸ Carmelo Bene, *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille. Poesia orale su scritto incidentato. Versioni da Stazio Omero Kleist*, Nostra Signora Editrice, Firenze 1993.

⁹ Maurizio Grande, *L'automatico e l'autentico*, in Aa, *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995, p. 25.

Pentesilea, altresì, precorre e percorre la produzione poetica che le succederà. La bambola-androide del momento n. 2 del progetto-ricerca (1990) tornerà, da protagonista, nelle sue successive opere poetiche. Alcuni versi della *Pentesilea* sopravvivono, identici, nel successivo *l' mal de' fiori*:

Se tesa duole
Questa mano se vuole
Trattenere per l'oro dei capelli
La gloria se mi sfiora
Nera una forza ne disvuole il gesto¹⁰

Il dattiloscritto di *Leggenda* – tutt'ora inedito – è raccolto in una cartella su cui campeggia la scritta autografa «*Achilleis Leggenda n. 1 copia avorio*». ¹¹ È lo stesso Bene a indicare la sua ultima opera come un'*Achilleide*. Mediante il progetto-ricerca si affronta l'*ultimo* Bene, la sua scelta di Achille come ultima figura da smantellare. Perché Achille? Achille, «creatura apolide, che erra fra la terra e il cielo, preda di una infinita *nostalgia*»¹² è al contempo l'anelito all'originario e la ferita della separazione da esso, della sua scomposizione in unità organiche e formalizzazione in linguaggio. Achille è la prova vivente/morente dell'impossibilità della significazione, di insufflare in un corpo significante un significato divino che fatalmente lo eccede. In lui le figure del binarismo convergono, conflittuali: mortalità/immortalità; fanciullezza/età adulta; maschile/femminile; azione/inazione; etc. Senza risoluzione. Gli stessi testi che si propongono di narrarne le gesta restano come aperti, insoluti.

Omero, Iliade

L'*Iliade* narra soprattutto l'*inattività* di Achille, il suo ritrarsi in uno spazio privato ai margini della guerra, della società, del testo: Achille è una «presenza assente»,¹³ «costante e sinistra»,¹⁴ la cui ira “numinosa” connota l'intero poema, condizionando l'incedere del conflitto.

¹⁰ Carmelo Bene, *Pentesilea. Ovvero della Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*, in Id., *Opere. Con l'Autografia d'un ritratto*, Bompiani, Milano 2008, p. 1341.

¹¹ Cfr. Simone Giorgino, *Carmelo Bene poeta: l'oscenità di Pentesilea fra riscrittura e traduzione*, «Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», 11 (2013), p. 75, nota 13.

¹² Maurizio Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 173.

¹³ Maria Grazia Ciani, *Il tempo degli eroi*, in *Omero, Iliade*, Marsilio, Milano 1990, p. 25.

¹⁴ Guido Paduano, *Le scelte di Achille*, in *Omero, Iliade*, Mondadori, Milano 2007, p. XV.

La parola con cui l'*Iliade* ha inizio è *menis*. Termine che indica un'ira dal carattere sacrale, appartenente alla sfera del divino. Tra gli eroi dell'epos omerico, il semidio Achille è l'unico cui venga attribuita. La reintegrazione di Achille nell'azione bellica, nel suo ruolo di guerriero, avviene solo con il passaggio da *menis* a *cholos*, suscitato dal dolore per la morte di Patroclo: non più un'ira sacrale, ma una «collera privata».¹⁵ Laddove l'ira numinosa conduce il semidio all'inazione, all'auto-esilio, l'uccisione di Patroclo lo spinge a una «furia selvaggia, contraria a ogni norma e a ogni codice», a un furore «privo di senso e di scopo».¹⁶ Achille si colloca, sia nel momento dell'ira che in quello del furore, al di là di qualsiasi possibilità di codificazione. Eccedendo la *guerra*, Achille è protagonista di un conflitto nel conflitto, contrapponendosi tanto all'esercito confederato argivo, quanto ai Troiani. Un doppio esilio, una solitudine assoluta. Al di là di una logica di conflittualità binaria.

L'eccezionalità di Achille si estende alla sua stessa modalità esistenziale:

In un universo dove una vita breve è comunque sorte prevista Achille è colui che simboleggia, con la sua scelta predeterminata, il destino comune, ma, in virtù di questa stessa scelta, conferisce ad esso quell'aura di eccezionalità che è estranea [...] alla mentalità omerica. Optando per la gloria a prezzo della vita, Achille ha tolto al suo agire ogni margine di casualità e alla sua vita stessa ogni possibilità di mediazione. Egli si muove in un'atmosfera rarefatta, dove ogni suo gesto appare già scritto da sempre e per sempre come un atto assoluto. La sua esistenza, tesa a una meta infinita, deve essere pura e perfetta [...] Achille appare al di là della sua vita e della sua morte. Estraneo ad entrambe, si colloca in una dimensione ambigua e contraddittoria che lo condanna all'immobilità o lo trascina ad un'azione esasperata. [...] al di là dei doveri, delle norme, delle regole di gruppo, delle gerarchie, della stessa guerra.¹⁷

Figura indicibile e assolutamente idiosincratca, sempre oltre la delimitazione formale, al di là della parola.

Stazio, Achilleide

L'*Achilleide* avrebbe dovuto colmare le lacune omeriche, fornendo dell'esistenza dell'eroe un resoconto completo. L'Achille "inedito" dei due libri pervenutici (di cui solo il primo completo), non-eroico quando non

¹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁶ Ivi, p. 18.

¹⁷ Ivi, p. 34.

scopertamente anti-eroico, non può però trovare un antitetico contrappeso *compiutamente* eroico in una porzione del testo che mai fu realizzata.

La narrazione prende l'avvio dal ratto di Elena e dalla prefigurarsi della guerra di Troia, per spingersi fino al reclutamento di Achille da parte di Ulisse e Diomede, e alla conseguente partenza per l'Aulide.

In questa fase Achille non è più un bambino ma non è certo nemmeno un uomo: vive un'età ambigua, di transizione fra l'infanzia e l'età adulta, un'età che è definita non tanto da caratteri suoi specifici, quanto dalla mescolanza dei caratteri delle due età confinanti.¹⁸

Il ragazzo – sospeso nell'ambiguità di un'età “di mezzo” – non sfugge soltanto a una catalogazione anagrafica, transitando altresì tra maschile e femminile. Per sottrarlo alla guerra, Tetide nasconde il figlio alla corte di Licomede, travestendolo da fanciulla. A Sciro Achille sconta gli ultimi giorni di giovinezza adeguandosi ai caratteri del sesso opposto. «Nessun eroe ebbe con le donne la familiarità di Achille».¹⁹

L'ambiguità sessuale di Achille trova un proprio doppio speculare nel suo primo amore, Deidamia, «fanciulla dotata di una bellezza dai tratti non particolarmente, squisitamente femminili». È «proprio il carattere *ambiguo* di quella bellezza, non una grazia morbida e delicata, ma piuttosto tendente a una certa mascolina energia, a esercitare un fascino irresistibile sul giovane eroe».²⁰ Due bellezze androgine, ermafrodite, che si intrecciano, sedotte non dalla reciproca *diversità*, ma piuttosto rinvenendo l'uno nell'altra la propria intrinseca *doppiezza* (così avverrà con Penthesilea). «L'ambiguità è quindi il tratto qualificante del personaggio di Achille, costruito sul punto di confine tra due età e due sessi».²¹ Stazio tratteggia un'identità fluida, ben distante dal paradigma dell'eroismo bellico.

Accanto all'ambiguità dell'eroe, l'opera stessa – semantizzandone l'incompiutezza e facendone il doppio di quella di Achille – ne esprime l'imperfezione.

Il magnanimo Eàcide cantami, o diva, e la progenie temuta dal Tonante, alla quale fu vietato di succedere al padre nel regno celeste.²²

¹⁸ Gianpiero Rosati, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»*, in Publio Papinio Stazio, *Achilleide*, trad. it. a cura di Gianpiero Rosati, BUR, Milano 1994, p. 12.

¹⁹ Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988, p. 126.

²⁰ Gianpiero Rosati, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»* cit., p. 17.

²¹ Ivi, p. 19.

²² Publio Papinio Stazio, *Achilleide* cit., I, vv. 1-3.

Il figlio *mancato* di Zeus, colui che lo avrebbe esautorato se questi non avesse rinunciato a unirsi a Tetide: «Invece di un dio dalla vita più lunga di altri dèi, fu un uomo dalla vita più corta di altri uomini, ma il più vicino, fra di loro, a un dio».²³ Quasi-dio più che semi-dio.

Kleist, Penthesilea

La *Penthesilea* di Kleist, tragedia redatta tra il 1807 e il 1808, è protagonista di una singolare vicenda ricettiva. In aperto contrasto con l'ideale goethiano di una classicità armonica e composta, il testo kleistiano «risulta intollerabile al palato del pubblico dell'epoca».²⁴

Tutte le prime reazioni a caldo alla tragedia sono così caratterizzate da un drastico rifiuto, basato sull'opposizione alle categorie del «disarmonico», del «crudele», del «disumano» nella rappresentazione artistica. Tale chiusura porterà a una sostanziale non-ricezione che durerà quasi un secolo.²⁵

Non letta, non rappresentata. Non recepita. Riscoperta solo nei primi del Novecento, l'opera di Kleist rimane a lungo “invisibile”.

La stessa *Penthesilea*, protagonista dell'opera, «metà Furia, metà Grazia»,²⁶ è incompresa, estromessa. Come l'Achille staziano e iliadico, è un essere ambiguo, protagonista di un conflitto nel conflitto.

Ulisse: [...] Per quel che mi risulta, in natura esistono soltanto la forza e ciò che le si contrappone, non esiste una terza possibilità. Ciò che estingue la vampa del fuoco non dissolve in vapore l'acqua che bolle, e viceversa. Ma qui si manifesta un nemico feroce di entrambi, alla cui comparsa il fuoco non sa se deve scorrere con l'acqua, l'acqua se deve levarsi con il fuoco a lambire il cielo.²⁷

Le Amazzoni si mostrano ostili tanto ai Troiani quanto ai Greci. *Penthesilea* è quella «terza cosa» di cui Ulisse non contempla l'esistenza. Inclassificabile, contraria alle leggi della stessa natura, ma dotata della stessa potenza. A sovrintendere le sue azioni non è la logica guerresca,

²³ Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia* cit., p. 126.

²⁴ Barbara Sinisi, *La ricezione della «Penthesilea» (1808) di Henrich von Kleist tra dibattito di genere e nuova definizione del femminile*, «Il Confronto Letterario (Quaderni di Letterature Straniere Moderne e Comparete dell'Università di Pavia)», 52 (2009), p. 380.

²⁵ Ivi, p. 383.

²⁶ Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, trad. it. a cura di Paola Capriolo, Marsilio, Venezia 2008, sc. XXI: «Achille: [...] Quella donna prodigiosa, metà Furia, metà Grazia, mi ama».

²⁷ Ivi, sc. I.

estranea allo stesso Achille. Si muove, altresì, «contravvenendo alla legge e all'ethos amazzonico».²⁸ Fuori dal sociale, dal politico. Ad animarla è un desiderio amoroso inarticolabile, un «enigma che sovverte i sensi e il volere», rendendola «inafferrabile a se stessa, incapace di comprendere la furia che la devasta».²⁹ Il desiderio inebriante, «la spossatezza dei sensi, lo svanire continuo della coscienza dinanzi alla brama, il venir-meno della volontà» trasformano Penthesilea in un essere bestiale indomabile, conducendola all'atto di cannibalismo della scena XXII, ossia all'*annientamento* del desiderato: «la vera meta di Penthesilea è l'annientamento di Achille per disfare se stessa nel pasto ferino delle sue carni agognate».³⁰ La regina amazzone degenera nell'inumano, nell'innominabile.³¹

Nello stravolgimento kleistiano del mito, nell'oralità cannibale di Penthesilea, Achille trova finalmente uno spazio paradossale in cui sfuggire al linguaggio. Oltre il farsi «presenza assente» nell'*Iliade*; oltre l'ambiguità e l'incompiutezza dell'*Achilleide*.

Cibandosi delle carni dell'amato, Penthesilea *espelle Achille da ogni corpo possibile*, lo restituisce all'inorganico, disperde la memoria stessa della sua figura. [...] dilaniare, smembrare, inghiottire l'avversario significa cancellarlo nel passato e nel futuro, farne il pasto innominato di una natura famelica che *divora la vita*.³²

La vita di entrambi:

L'amazzone, uccidendo Achille, uccide colui che, nominandola, annettendola al linguaggio, le consentiva di vivere. Scomparso Achille, Penthesilea è colei che «d'ora innanzi nessun nome nomina», ed è quindi destinata alla cancellazione e al silenzio.³³

L'oralità di Bene li fagociterà entrambi in un'unica, androgina, voce monologante.

Risulta forse ora comprensibile perché l'ultimo Bene scelga di cimentarsi in un confronto con la figura di Achille (e con il suo doppio, Penthesilea).

²⁸ Barbara Sinisi, *La ricezione della «Penthesilea» (1808) di Henrich von Kleist tra dibattito di genere e nuova definizione del femminile* cit., p. 379.

²⁹ Maurizio Grande, *Dodici donne* cit., p. 159.

³⁰ Ivi, p. 162.

³¹ Cfr. Heinrich von Kleist, *Penthesilea* cit., sc. XXIV: «Gran sacerdotessa: [...] (come chiamarti, se non sei più una creatura umana?)».

³² Maurizio Grande, *Dodici donne* cit., pp. 175-176.

³³ Anna Chiarloni, *Nota introduttiva*, in Heinrich von Kleist, *Penthesilea*, Einaudi, Torino 1989, p. XII.

In essa si annidano temi e problematiche che pervadono l'*opus* beniana: l'oltrepassamento delle forme; l'impossibilità della rappresentazione; l'inattualità; l'incompiutezza; la presenza-assenza; l'oblio; il *nostos* verso l'androgino, l'inorganico. Per Giacchè «era davvero “destino” che diventasse l'eroe mitico in grado di ricapitolare l'impossibilità del suo teatro»,³⁴ e della sua poesia.

La ri-scrittura di Bene

I pre-testi *Iliade*, *Achilleide* e *Pentesilea* sono riassemblati da Bene in un *collage* assolutamente originale per «la libertà della traduzione, le ardite scelte linguistiche e l'arbitrarietà della ricostruzione dell'intreccio».³⁵ La storia viene data per scontata nella sua totalità, in favore di un'arbitraria selezione di singoli momenti o episodi, che vengono riassemblati in uno stravolgimento cronologico-narrativo della vicenda.

La *Pentesilea* si struttura in venti composizioni poetiche, ognuna delle quali corrisponde o al discorso di un singolo personaggio o al *collage* di monologhi attribuibili a personaggi differenti, che concorrono a formare «un unico enunciato»,³⁶ abolendo il dialogico. Questo anche in vista della “messa in voce” teatrale fondata pressoché esclusivamente sul monologo.

I primi sei componimenti sono tutti di matrice staziana: dal *furtum* di Tetide fino all'innamoramento per Deidamia; la parte centrale consiste in una serie di balzi spazio-temporali: un «montaggio frenetico» da Troia a Sciro, coagulato dai lamenti di Tetide; le ultime sette composizioni sono invece di matrice kleistiana, stabilendo le coordinate della pseudo-narrazione a Troia, al momento del fatale incontro-scontro tra Achille e Pentesilea. Come in Kleist, il momento di violenza apicale è omesso. Il trattamento dello scontro come “o-sceno” contribuisce a infonderlo di ambiguità. Impossibile stabilire chi abbia prevalso: «Ho forse vinto è prigioniero mio»; «è morta / Così fosse per sempre / Ma dove l'ho colpita»; «Ho vinto io non è vero / è qui mio schiavo».³⁷ Achille e Pentesilea prevalgono e soccombono a un tempo, in un paradossale annichilimento chimerico in cui Bene non predilige il mito classico allo stravolgimento kleistiano. Nelle sezioni finali

³⁴ Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene*, «La porta aperta (Bimestrale del Teatro di Roma)», 8 (2000), p. 52.

³⁵ Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 287.

³⁶ Ivi, p. 294.

³⁷ Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., pp. 1345-1346.

la *Pentesilea* sovverte definitivamente il senso logico, liberandosi di qualsiasi residuo di narratività, così come di qualsiasi separazione di genere e ruolo:

Poco importa Achille e Pentesilea, o l'uno o l'altra; importa invece l'*entre-deux* [...] che è un Pentachille fuori dal senso del testo, fuori dalla lingua dei testi, inattestabile.³⁸

Laddove Omero, pur fondamentale, è pressoché eluso, dell'*Achilleide* Bene rielabora «quasi esclusivamente le parti in cui gli eroi parlano in prima persona attraverso il discorso diretto».³⁹ Una ricerca delle tracce d'oralità. Un'operazione di «cucitura» consente «di sommare in una sola voce le battute di personaggi differenti e di presentarle al lettore come un unico monologo.

Così in Kleist:

Pentesilea: [...] È forse quella di una vincitrice, di una terribile, fiera regina delle Amazzoni, l'immagine che la bronzea corazza sul suo petto riflette quando io lo avvicino? È forse quella di una vincitrice, di una terribile, fiera regina delle Amazzoni, l'immagine che la bronzea corazza sul suo petto riflette quando io lo avvicino? [...] Voglio gettarmi nel tumulto della battaglia, dove lui mi aspetta con un sorriso di scherno, e sconfiggerlo, o cessare di vivere!

Protoe: Amata regina, se solo tu volessi posare il capo su questo petto fedele... Quella caduta, colpendoti al petto con violenza, ti ha infiammato il sangue [...] Vieni, riposati un poco accanto a me.

Pentesilea: Perché? Per quale ragione? Che cosa ho detto? Ho forse...? Che cosa ho dunque...?⁴⁰

Così in Bene:

È questa la tremenda irriducibile
Regina delle Amazzoni
Se dentro la fulgente
Sua lorica si specchia

Se alla mia sola vista si dissolvono
gli eserciti Si mostra
Lui si mostra e mi spegne
dove il senso M annienta qui

³⁸ Jean-Paul Manganaro, *Una lingua barbara transeunte* cit., p. 30.

³⁹ Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 290.

⁴⁰ Heinrich von Kleist, *Pentesilea* cit.

dove negato è il seno
Dentro la mischia dove
il suo ghigno mi sfida voglio vincere
o non mai aver vissuto

Nulla Vieni riposa qui con me
Come Che ho detto Com è stato Come⁴¹

Un altro tipo di “cucitura” fa sì che nella stessa poesia vengano incluse battute che, pur pronunciate dallo stesso personaggio, nella versioni originali sono situate a pagine di distanza. Come quella tra opere e autori, anche la differenza tra personaggi, spazi e tempi è annullata.

Rimangono «frammenti discorsivi, ricordi evanescenti musicati in parola, [...] suoni deflagrati, avanzi di parole strappate al loro senso, resti di discorsi rubati, [...] chiamati a raccolta e trasposti all'interno di una struttura operistica complessa. Pura materia acustica strutturata polifonicamente».⁴² A costituire il primario interesse di Bene è la *musicalità del verso*, ricercata mediante una serie di operazioni che concorrono a espungere dal testo il significato e a farne pura, musicale, significanza: l'uso massiccio di assonanze e allitterazioni («O forse è sparsa universa la fama»);⁴³ l'abolizione completa della punteggiatura, «al fine di liberare il testo da una zavorra di segni muti considerati ininfluenti a livello fono-simbolico»;⁴⁴ l'anastrofe degli articoli dimostrativi («questa la vita è morta»);⁴⁵ a sovvertire la struttura morfosintattica tradizionale e inibire una fluida produzione e veicolazione di senso. Il tutto unito alle sopracitate operazioni di “cucitura”.

Queste scelte stilistiche e questa sintassi dinoccolata danno al lettore la sensazione di muoversi in una sorta di *waste land*, che ben si attaglia all'idea di uno scenario cosparso di detriti e residuati bellici che si apre all'indomani di una grande battaglia. Le frasi, spesso volutamente sospese o incompiute sembrano librarsi come rami monchi da un albero senza più linfa.⁴⁶

⁴¹ Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., p. 1334.

⁴² Francesca Rachele Oppedisano, *Carmelo Bene. Ricominciando dal tramonto del giorno. La vita stessa altrimenti*, «Mnemosyne, o la costruzione del senso», 3 (2010), p. 49.

⁴³ Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., p. 1332.

⁴⁴ Simone Giorgino, *L'ultimo trovatore* cit., p. 297.

⁴⁵ Carmelo Bene, *Pentesilea* cit., p. 1336.

⁴⁶ Simone Giorgino, *Carmelo Bene poeta* cit., pp. 84-85.

Riconoscere al testo la sua natura esiziale è fondamentale per il prospettarsi di una sua rivivificazione, attraverso l'oralità. Alla «messa in scena del lutto che è la drammaturgia, [...] l'attorialità oppone il giubilare dell'inorganico»,⁴⁷ la sua vanità, la sua impossibilità a trasformarsi in una definita materia corporale. Un'immensa forza vitale, irriducibile a un processo di formalizzazione. Nella ricerca dell'*archè*, dell'aurtadiana «Parola di prima delle parole»: «impulso psichico segreto»,⁴⁸ prelinguistico; «stato intensivo in cui l'energia, non ancora rappresa in forme» – inorganica, appunto – «pulsava nel suo battito primo», «al di là [e al di qua] dei codici della rappresentazione».⁴⁹

Voce: Achilleide

Il progetto-ricerca attraversa l'operato beniano per oltre un decennio, in tre tempi. Dal 26 al 30 luglio 1989 va in scena, al Castello Sforzesco di Milano, *Pentesilea, la macchina attoriale – attorialità della macchina, momento n. 1*. Segue, a distanza di un anno, il *momento n. 2*: prima al Teatro Olimpico di Roma (il 19 maggio). poi al Majakovskij di Mosca (il 27-28-29 dicembre).

Il ciclo si chiude nel 2000 al Teatro Argentina di Roma (dal 24 al 30 novembre) con *In-vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro*, «spettacolo-sconcerto in un momento», l'ultima produzione teatrale di Bene. Già dalla scarsità delle rappresentazioni possiamo rilevare come il progetto-ricerca tracci un percorso di progressiva rarefazione. «Questa *In-vulnerabilità* non si replica: un testamento non è passibile di repliche».⁵⁰

Nonostante il progetto impegni l'artista per «mezza vita»,⁵¹ esso non gode di grande visibilità. Questo per volontà dello stesso Bene, che già nel 1989 afferma con decisione che intende rescindere quel vincolo che lega il suo teatro a modalità di fruizione spettatoriale massive, indiscriminate: «Non lavorerò più per un "pubblico", ma per "curiosi" che sanno leggere i fatti teatrali nuovi».⁵²

La volontà di non lavorare più per un "pubblico" comporta anche il desiderio di oltrepassare i confini della propria nazione, della propria

⁴⁷ Camille Dumoulié, s.t., in *Carmelo Bene, Il teatro senza spettacolo* cit., p. 15.

⁴⁸ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1978, p. 176.

⁴⁹ Maurizio Grande, in *Carmelo Bene, Il teatro senza spettacolo* cit., p. 111.

⁵⁰ Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene* cit., p. 58.

⁵¹ Cfr. Giuseppe Tesorio, *L'ira funesta* di Carmelo Bene, «Corriere della Sera», 25 luglio 1989: «Questo mio "Achille" è una ricerca [...] che mi ha impegnato mezza vita per trovare qualcosa di nuovo e per dimostrare che c'è un teatro prima di Carmelo Bene e dopo Carmelo Bene».

⁵² *Ibid.*

lingua. Bene anela alla trasferta moscovita già ai tempi del *momento n. 1*: «In Italia non mi vedranno mai più in scena, al di là di qualche sporadica apparizione e porterò questa mia ricerca all'estero»;⁵³ «Lascio agli altri la competizione per il campionato regionale».⁵⁴ Confrontarsi con il pubblico russo equivale a sceverare l'espressività *fonica* e assolutamente extra-linguistica della "macchina attoriale" da qualsivoglia residuo di comunicatività. Il pubblico del Teatro Majakovskij, che accoglierà il *momento n. 2* con un'«ovazione silente»,⁵⁵ sarà sprovvisto di un libretto esplicativo, nell'assenza di sottotitoli, didascalie o traduzioni.

L'handicap della lingua è già un vantaggio. Lincomprensione ha la sua bella chance. *Dal fatto di parlare una medesima lingua sorge l'equivoco di pensare di capirsi*⁵⁶

Quando Bene afferma di pensare al proprio teatro «solo in funzione dell'estero»,⁵⁷ non si riferisce a un estero *geografico*. Mira piuttosto a una regione illocata *fuori* dal *logos*, dall'umano.

Momento n. 1

Il primo momento venne concepito come recital a due voci, in forma di melologo. Si parla di «spettacolo concerto»,⁵⁸ «lettura-concerto»,⁵⁹ quando non addirittura di «concerto»⁶⁰ *tout court*. La centralità *fonica* (sia in termini di musicalità che di tecnologia che la veicola) è evidente, giungendo alla quasi totale fagocitazione di quei residui drammaturgici che ancora infestano l'opera: Bene sfrutta i temi e le vicende del mito alla stregua di uno spartito, «una linea intorno alla quale costruire una partitura fonica e organizzare un sistema di echi e di contaminazioni»;⁶¹ un'«orchestrazione di voci e di suggestioni»,⁶² senza la preoccupazione di costruire uno sviluppo narrativo. Bene è, per la prima volta, autore delle musiche, da lui stesso composte ed elaborate tramite computer. Un

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Ornella Rota, *Chiamatemi C.B.*, «La Stampa», 26 luglio 1989.

⁵⁵ Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene* cit., p. 55.

⁵⁶ Ornella Rota, *Chiamatemi C.B.* cit.

⁵⁷ Ugo Volli, *Achille? Era un debole*, «la Repubblica», 26 luglio 1989.

⁵⁸ Cfr. Giuseppe Tesorio, *L'ira funesta* di Carmelo Bene, cit.

⁵⁹ Giovanni Raboni, *Bene fa il «tifo» per l'eroe Achille*, «Corriere della Sera», 28 luglio 1989.

⁶⁰ Cfr. Franco Quadri, *Il "tallone" di Bene*, «la Repubblica», 28 luglio 1989; Osvaldo Guerrieri, *Carmelo, concerto per Achille*, «La Stampa», 30 luglio 1989.

⁶¹ Giovanni Raboni, *Bene fa il «tifo» per l'eroe Achille* cit.

⁶² Cfr. Giuseppe Tesorio, *L'ira funesta* di Carmelo Bene cit.

lavoro di cui riferisce la meticolosità: «per campionare elettronicamente un “là”, breve e secco, otto ore al giorno, per 1 anno». ⁶³ Bene gioca «sulla fissazione di poche note, portate al diapason a bloccare l'ininterrotto scorrere delle acque del mare in sottofondo, o trattando dei motivetti popolari bassi, da contrapporre al livello alto della parola». ⁶⁴

Pur perdendo la parola il suo valore referenziale e approssimandosi a confondersi nel tessuto musicale che le soggiace, a questa altezza temporale il progetto-ricerca pare non essere giunto a quella diluizione definitiva delle parti, alla “fine delle differenze” e al superamento totale della rappresentazione.

Se nel *momento n. 2* e nell'*In-vulnerabilità* Bene è solo in scena, accerchiato da androidi-manichini e accompagnato dalla sua stessa voce in *playback*, qui condivide la scena con Anna Perino, cui sono affidata la parte di Teti.

I ruoli sono ben distinti: lui se ne sta seduto, indossando il consueto frak, ma con un gilè d'argento; lei, con la sua tunica bianca svolazzante, è in piedi, pronta a svanire nello stesso modo in cui si è materializzata. È infatti un'apparizione, [...] una parte di sostegno alla quale prestare per esempio i monologhi della madre Teti, ma non i versi dei protagonisti; o da delegare al coté omerico o post, ai frammenti presi da Smirneo o da Stazio. Achille e Pentesilea sono riservati a Carmelo. ⁶⁵

Maschile e femminile si contrappongono con forza, pur se assunti dalla medesima voce attoriale. Il trattamento vocale riservato alle due figure opera una marcata differenziazione «tra il personaggio di lei reso col falsetto o con l'atteggiarsi flebile della voce, e il personaggio di lui portato all'eroico, al do di petto, all'amplificazione che scuote le pareti». ⁶⁶ La distanza dall'«*entre-deux*» pentachillico è evidente: il dialogico (la differenziazione tra Achille e Pentesilea) permane sotto mentite spoglie monologiche (il medesimo “corpo” vocale). Secondo Quadri:

l'incrinatura di qualche attimo di immedesimazione per fortuna traspare nella macchina attoriale: ecco un ripiegamento infantile su una crescita desiderata

⁶³ Ornella Rota, *Chiamatemi C.B.* cit.

⁶⁴ Franco Quadri, *Il “tallone” di Bene* cit.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

e non compiuta, ecco lo struggimento per l'eroe invulnerabile ma conscio di avere un punto debole.⁶⁷

Ci troviamo insomma di fronte a un processo d'immedesimazione, per quanto reso discontinuo, intralciato dal macchinico. La dimensione inumana e glaciale propria delle successive edizioni, che ha una sua traduzione scenografia nel cimitero di androidi-manichini che cingeranno il corpo attoriale, si consumano per ora solo in una fulminea apparizione, nel finale del concerto, in cui «Achille-Carmelo [...] estrae da un mucchio di tulle una gamba di plastica, un braccio, una mano».⁶⁸

Il *momento n. 1* rivela dunque la sua idiosincrasia rispetto alle fasi successive soprattutto sul piano visivo. Qui tutto è sbilanciato in favore dell'auditivo, a discapito della componente scenografico-luministica che esploderà nelle edizioni successive. Con il *momento n. 2* e l'*In-vulnerabilità* la rappresentazione dell'89 condivide però la brevità, quell'istantaneità fulminea in cui lo spettacolo pare risolversi (si oscilla tra i quaranta e quarantacinque minuti di durata), anelando a un seguito.

Momento n. 2

Il *momento n. 2* è originariamente concepito per il Teatro Majakovskij, dove andrà in scena il 27, 28 e 29 dicembre 1990. Debutterà qualche mese prima all'Olimpico di Roma, il 19 maggio, come a voler testimoniare la ricerca in atto anche davanti a quei "curiosi" che ancora affiorano dalle platee italiane, e anzi rispondendo esclusivamente a tale proposito: «Non è uno spettacolo, ovviamente. È un'apparizione».⁶⁹

In questa nuova fase del progetto-ricerca Bene si lascia alle spalle la controparte femminile incarnata da Perino. Fa la sua comparsa – non in sostituzione dell'attrice, la cui "parte" è assunta dalla voce solista dello stesso Bene, ma come elemento inedito – una bambola-androide che l'attore manovra con un pedale. Controproducente parlare di *ruoli*. Bene non è (solo) Achille; la bambola-androide non è (solo) Pentesilea. Sopravvivono residui corporali-formali propri del teatro di rappresentazione, ma ridotti a brandelli, *maciullati*. Ancora in scena, un corpo umanoide in tensione verso il macchinico (Bene) e un corpo che è già macchina, amputata, infungibile (la bambola-androide). Più che a un'estrema sopravvivenza delle forme, a

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Osvaldo Guerrieri, *Carmelo, concerto per Achille* cit.

⁶⁹ Rita Sala, *Con Carmelo all'Olimpico Achilleide, parte seconda*, «Il Messaggero», 17 aprile 1990.

una loro problematica riconfigurazione, assistiamo alla loro dolorosa dipartita. A circondare le due figure sono, sul piano scenografico, un cimitero di arti e abiti nuziali, «dentro un bianco naufragio di veli»;⁷⁰ su quello auditivo, il rumore acquatico e il vociare umano, un tutt'uno coadiuvato dalla musica elettronica. Esplode quella velleità inumana propria del progetto-ricerca, ancora inibita nel *momento* precedente. Si assiste all'azionamento di un'«impressionante macchina antierica, che smantella soggetto, dialogo, ruolo e rappresentazione»,⁷¹ all'avvento del «teatro senza spettacolo». Il rumore ha re-ingerito il linguaggio: voce umana (sia essa emessa dall'attore in scena, o dalla sua protesi meccanica che è il *playback*), rumori e musica vedono drasticamente assottigliarsi i confini che convenzionalmente operano tra loro una separazione. Nella stessa direzione si muovono quegli interventi luministici atti allo sbiancamento totale della scena.

Bene si muove tra «brandelli di memoria» e resti di un anacronistico antropomorfismo, nel tentativo idiota di ri-membrare un corpo ormai amputato, infungibile, diluito nell'acquaticità dell'inorganico. Lo stesso copione di scena, rinvenuto nel cimitero di veli e manichini, si presenta come un cadavere: le sue ultime pagine, totalmente bianche, sanciscono la fine di una logica referenziale/rappresentazionale. Non rimane che la *voce-phoné*, «essa stessa un resto, un avanzo de-nominato». ⁷² La voce di Bene oscilla tra il sussurrato e il tonante, ora confondendosi con lo scroscio acquatico, ridimensionandosi fino alla quasi impercettibilità e conseguente indecifrabilità, ora erompendo in tutta la sua potenza.

Fissata nelle sue componenti essenziali, l'*Achilleide* si ripresenterà a dieci anni di distanza pressoché invariata. Pure, ancora più silente, assordante/accecante, mortifera.

Spettacolo-sconcerto in un momento

Questa dell'*In-vulnerabilità d'Achille* è poi la fine di ogni ricerca, nel senso di non trovare più. Nulla.⁷³

Nella fase terminale della sua vita, ogni atto di Bene è, secondo Giacchè, connotato da una vocazione testamentaria, dalla consapevolezza di aver

⁷⁰ N. Ismailova, *Carmelo Bene a Mosca: celebra i giorni del Teatro Italiano*, «Notizie», Mosca, 29 dicembre 1990.

⁷¹ Maurizio Grande, *Lepos maciullato*, «Rinascita», 13 (1990), p. 80.

⁷² Ivi, p. 81.

⁷³ Piergiorgio Giacchè, *Entelechia del Bene. Incontro con Carmelo Bene* cit., p. 54.

toccato il limite postremo della propria ricerca impossibile. Bene si avvia definitivamente verso il silenzio, la pagina bianca.

In nessun'opera, come nell'*In-vulnerabilità d'Achille. Impossibile suite tra Ilio e Sciro*, la consapevolezza di cimentarsi in un'«arte della fine» è però così evidente, rasentando un'assordante ridondanza. Bene lo afferma e lo ripete chiaramente: «Considero queste di Achille le mie ultime prove». ⁷⁴ Un testamento premeditato, che Bene «andava perfezionando e debilitando da almeno dieci anni». ⁷⁵ «Aleggia un senso di eliminazione, di brivido finale». ⁷⁶ Il sentimento di fine si fa *mortifero*, carnalmente patologico. Sovrabbondano i riferimenti a una corporeità esangue e cadaverica:

Vado a prendere confidenza definitiva con la necrofilia che mi riguarda da sempre. Vengo a leccarmi le piaghe in pubblico [...] L'impresa di eccedermi equivale a quella di uccidermi. ⁷⁷

Lo spettatore stesso, nel programma di sala, «è invitato a una “discrezione” che rasenti “il fair-play del cadavere”»:

Le reazioni dello spettatore? Non mi riguardano. Hanno a che fare con la sua patologia, le sue cartelle cliniche. [...] Un colpo di tosse, un battito di ciglia, può bastare un nulla, un indizio di vita, per franare nella vergogna irreparabile dello scoprirmi in pubblico. Mi troverei costretto a fare sipario. L'ideale sarebbe destinare questa suite a un unico individuo, a sua volta fuorviato da altro o disponibile a lasciarsi ferire per sempre. ⁷⁸

Si passa dallo stato cadaverico a quello *comatoso*: anzi, più che il cadavere che è in voi, aveva detto, l'ideale sarebbe avervi ognuno al suo posto in quello stato di grazia che è il coma. ⁷⁹

Fino ad auspicare l'inesistenza:

Contro la retorica della partecipazione, vorrei che gli spettatori facessero come me, si comportassero come se non esistessero più. ⁸⁰

⁷⁴ Curzio Maltese, *Il mio testamento dalla tomba del teatro*, «la Repubblica», 20 novembre 2000.

⁷⁵ Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*», «il Messaggero», 19 novembre 2000.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma*, «Il Giorno», 26 novembre 2000.

⁸⁰ Curzio Maltese, *Il mio testamento dalla tomba del teatro* cit.

Cancellazione di sé, del proprio teatro, del proprio pubblico, con cui Bene vorrebbe intessere un rapporto di irreciprocità. Una non corrispondenza sul piano comunicativo, che però – nell'accettazione dell'incomprensibilità – si risolve in una miracolosa convergenza. Convalescenza, agonia, coma conducono a uno stato di *ipersensibilità*, di totale apertura e abbandono. Ed è infatti proprio l'ultimo pubblico quello «più rispettoso e sgomento che Carmelo abbia mai avuto e per una volta sentito “vicino”. Un pubblico che ha per davvero avvertito che si stava toccando un limite e che l'incomprensibile “ricerca impossibile” aveva trovato la parete definitiva».⁸¹ Una platea “paralizzata”, silente, sbaragliata nell'intimo della propria sensibilità.

A queste condizioni, ostinarsi ad andare *in scena*, *rappresentare*, *replicare*, è veramente ridicolo. Aleggja – oltre al «senso di eliminazione, di brivido finale» – un profondo sentimento di imbarazzo», vergogna.

Ho vergogna di entrare in scena, in una scena che stupidamente è considerata ancora come luogo di *rappresentazione*. Ma rappresentazione di cosa? Di Chi?⁸²

Se qualcosa è possibile rappresentare è proprio il *ridicolo* connaturato alla rappresentazione. La ridicolaggine idiota della scena, che sopravvive al drammatico. L'*In-vulnerabilità* è la soglia ultima verso cui «corpo dell'attore e forme del teatro», indeboliti, amputati, svalutati, possono spingersi. Da qui l'imbarazzo: la rappresentazione mostra definitivamente la sua insufficienza. Il suo corpo freddo, fragile, scheletrico, ricoperto di piaghe. Nudo.

«Non ci sono personaggi, non c'è qualcuno che li interpreta, non c'è una storia. È il superamento di tutto: questo teatro non è più»;⁸³ «Mai così estremo, mai così sottratto all'azione [...] “Non accade più nulla. Non concedo più nulla. [...]”».⁸⁴

Si è visto come la componente scenografica, dopo quella fulminea e inaspettata gemmazione di membra di plastica nel finale del *momento n. I*, abbia assunto una notevole rilevanza nel secondo stadio del progetto-ricerca. Nello «(s)concerto» essa raggiunge dimensioni e rilevanza inusitate: ricorre nelle testimonianze l'immagine del «cimitero»⁸⁵, quando non

⁸¹ Piernigorgio Giacchè, *Carmelo Bene* cit., p. 195.

⁸² Emilia Costantini, *Carmelo Bene: con i testi di Omero porto sulla scena la crisi del teatro*, «Corriere della Sera», 19 novembre 2000.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

⁸⁵ Cfr. Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene si commuove per Achille*, «la Repubblica», 25 novembre 2000 («La struttura che gli ha fatto da quadro ispiratore, al centro di pareti di enormi casse acustiche, è stata una deriva di mozze anatomiche, un cimitero di manichini

addirittura quella della «necropoli»;⁸⁶ si parla di «campo di battaglia»,⁸⁷ «macerie»,⁸⁸ «detriti inquietanti».⁸⁹ Il palcoscenico è totalmente ingombro – come a sopprimere sul nascere ogni potenziale movimento, azione – di «teste decapitate e arti spezzati, torsi, resti umani, sparsi ovunque»⁹⁰ «come pezzi di statue classiche»,⁹¹ «una deriva di mozze anatomie, un cimitero di manichini bianchi»⁹² «come ossa calcificate»,⁹³ «tra urne e cippi»,⁹⁴ «stracci»,⁹⁵ «chilometri di tulle»,⁹⁶ «pedistalli marmorei, fregi e colonne monche, su cui svetta una figura velata»,⁹⁷ ossia quella della bambola-androide già “co-protagonista” del *momento n. 2*.

Una landa glaciale in cui sono andati sedimentandosi i resti di un regno delle forme ormai caduto. Classicità e classicismo agonizzano *in scena*, *attraverso* essa. Impossibile un loro ripristino. È la fine dell’antropocentrismo, l’avvento dell’inorganico. Potremmo definire quella dello «sconcerto» come una scenografia *rumoristica*, in cui il *white noise* prodotto da androidi amputati e frammenti architettonici informi prevale sull’emersione di un qualsivoglia corpo, umanoide o architettonico. Operando uno slittamento sinestetico («Verdi creava azioni per le orecchie, io creo musica per gli occhi»),⁹⁸ possiamo dunque rilevare come il rapporto dialettico *logos-phonè*, esondando dagli argini dell’uditivo, intrida lo stesso assetto scenografico. A incorniciare la necropoli, sono infatti «pareti di enormi casse acustiche».⁹⁹

bianchi»); Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma* cit. («un bianco deposito-cimitero di manichini smembrati, tra urne e cippi»); Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene*, «il manifesto», 26 novembre 2000 («un cimitero di piedistalli marmorei, fregi e colonne monche »). Anche Quadri parla di «contesto cimiteriale» (cfr. Franco Quadri, *Il “tallone” di Bene* cit.).

⁸⁶ Cfr. Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

⁸⁷ Cfr. Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene* cit.: «un campo di battaglia disseminato di corpi fatti a pezzi che sono però monconi di bianchi manichini».

⁸⁸ Cfr. Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

⁸⁹ Cfr. Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio*, «Il Giornale», 11 dicembre 2000.

⁹⁰ Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

⁹¹ Masolino D’Amico, *L’ultimo rito di Carmelo Bene*, «La Stampa», 26 novembre 2000.

⁹² Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene si commuove per Achille* cit.

⁹³ Enrico Fiore, *Il trionfo del Bene: 15 minuti d’azioni per uno “sconcerto”*, «Il Mattino», 26 novembre 2000.

⁹⁴ Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma* cit.

⁹⁵ Franco Cordelli, *Carmelo Bene fa trionfare l’anti-eroe Achille e l’amazzone Pentesilea*, «Corriere della Sera», 29 novembre 2000.

⁹⁶ Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio* cit.

⁹⁷ Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene* cit.

⁹⁸ Noël Simolo, *Carmelo Bene: Capricci - entretien*, «Cahiers du cinéma», 213 (1969).

⁹⁹ Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene si commuove per Achille* cit.

Oltre il palcoscenico: quella che ci si prospetta è una dimensione *paesag-gistica*.¹⁰⁰ Ingombra, mortificata, disastrata, la scena eccede se stessa. A saturarla ulteriormente la «luce fredda da obitorio»,¹⁰¹ «piena e pallida»¹⁰² che sovrillumina l'ambiente approssimandosi a cancellarlo totalmente, sbiancandolo. Contribuiscono alla cerea radiosità l'«argenteo sipario di ferro»¹⁰³ e la «garza dorata»¹⁰⁴ che avvolge l'ipersensibile Neumann Kms 105, il microfono impiegato in scena.

Nell'immobilità rarefatta in cui lo «sconcerto» è sospeso, è la componente auditiva a essere protagonista: in essa risiede l'autentica forza *visiva* dello spettacolo. Suoni ora strapresenti, ad assordare lo spettatore. Ora quasi o totalmente assenti, secondo un trattamento «musicalizzante» del silenzio. Le pause, i momenti di vuoto, sono essi stessi musica. Rumori e silenzi possono contrapporsi distonicamente, come – in un puro paradosso percettivo – convergere, armonizzandosi:

ormai la predilezione per Carmelo per i toni bassi striscianti al limite del silenzio si è affinata al punto da tramutarsi, per noi che ne registriamo sgomenti l'andamento, in una sorta di grido.¹⁰⁵

«Lo sconcerto [...] comincia nel silenzio».¹⁰⁶ Bene entra in scena «brancolando come uno zombi ebbro, malfermo e spaesato»,¹⁰⁷ «con mosse incerte da robot»,¹⁰⁸ «movimenti disarticolati di una marionetta».¹⁰⁹ Si libera immediatamente «[del]la giacca e [del]la cravatta del frac romantico»¹¹⁰ «con un colpo d'anca», per apparire «nella sua tenuta abituale: un'immacolata camicia da dandy ottocentesco sopra il pantalone nero e lucente come una bara».¹¹¹ Districandosi tra il labirinto cimiteriale, Bene

¹⁰⁰ Cfr. Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit. («paesaggio d'oggetti»); Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene Achille lampi di poesia pura*, «la Repubblica», 2 marzo 2001 («ghiacciato e marmoreo paesaggio»).

¹⁰¹ Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit.

¹⁰² Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale* cit., p. 195.

¹⁰³ Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

¹⁰⁴ Giancarlo Dotto, «*Il mio Achille, eroe vulnerabile*» cit. Anche d'Amico riferisce di una «maglia d'oro» che copre il microfono (cfr. Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.).

¹⁰⁵ Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio* cit.

¹⁰⁶ Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

¹⁰⁷ Sergio Colomba, *Bene con «Achille» risveglia i suoi fan in coma* cit.

¹⁰⁸ Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

¹⁰⁹ Enrico Fiore, *Il trionfo del Bene: 15 minuti d'ovazioni per uno «sconcerto»* cit.

¹¹⁰ Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

¹¹¹ Enrico Groppali, *Carmelo Bene è Achille eroe davanti al silenzio* cit.

guadagna il proscenio, ove sono collocati il Neumann involucrato d'oro e un panchetto/seggio su cui «l'Attore Inattivo» poggerà «in equilibrio instabile»¹¹² per tutta la durata della suite (intorno ai quarantacinque minuti).

La macchina attoriale mette dunque in moto quell'impossibile operazione di montaggio-smontaggio già propria del *momento n. 2*, «producendo mostri»¹¹³ deformi, corpi impossibili:

Come un bambino impegnato in un puzzle difficile, sceglie un tronco troppo piccolo e poi vi avvita una mano al posto della testa, una coscia al posto del braccio, ottenendo effetti grotteschi che ogni volta distrugge per ricominciare da capo. Ogni tanto interrompe questa attività per lacerare un pezzo di tulle.¹¹⁴

A questa altezza dello «sconcerto», «la parola si ostina a restare una pausa tra i silenzi», il testo si fa avanti «flebile, quasi a tentoni»: ¹¹⁵ «al microfono che ha di fronte [Bene] bisbiglia solo poche parole, e quasi incomprensibili». ¹¹⁶ Come i pallidi brandelli anatomici, anche le parole e le emissioni vocali paiono impossibilitati a saldarsi in un tutto coerente. Affiorano, epifanicamente, i «bagliori di un testo frammentato», ¹¹⁷ «folate di parole»¹¹⁸ che è impossibile ri-membrare. Sussurro, grido, declamazione, canto, vengono giustapposti nell'impossibilità di (ri) costituire un *corpo* organico. La parola perde la sua plasticità scultorea, lungo «un soliloquio esausto con non pochi lampi di radicale nonsense», ¹¹⁹ diluendosi nel buio acquatico del rumore/silenzio, tutt'uno con la musica elettronica, i rumori acquatici. Sono i versi (rielaborati) di Kleist a emergere con maggior chiarezza dal brusio vocalico. Ma la distanza dal *momento n. 1* e *2* è irriducibile. Si *vocifera* un Kleist totalmente a-drammatizzato, spersonalizzato, come Pentesilea e Achille:

il femminile di lui e il maschile di lei si sovrappongono e confondono le parti in una sola voce e il gran duello d'amore resta volutamente annunciato, detto, lontano dall'epico e dal tragico, restituendo il dramma alla sua irrepresentabilità.¹²⁰

¹¹² Enrico Fiore, *Il trionfo del Bene: 15 minuti d'ovazioni per uno "sconcerto"* cit.

¹¹³ Luca Doninelli, *L'ultimo Bene? Un addio al teatro*, «Avvenire», 26 novembre 2000.

¹¹⁴ Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

¹¹⁵ Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

¹¹⁶ Gianni Manzella, *In-vulnerabilità di Carmelo Bene* cit.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Masolino D'Amico, *L'ultimo rito di Carmelo Bene* cit.

¹¹⁹ Rodolfo Di Giammarco, *Carmelo Bene Achille lampi di poesia pura* cit.

¹²⁰ Franco Quadri, *Carmelo tra le macerie* cit.

Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide»: dal pre-testo alla voce

La voce onnivora della macchina attoriale divora le parti con la stessa ebbra violenza con cui le fauci della Pentesilea dilacerano il corpo di Achille. Le riconduce alla medesima acquaticità fonica, all'indistinzione inorganica del Pentachille.

Xavier Le Roy e l'identità corporea come prodotto delle circostanze

Tobia Rossetti

L'approccio epistemico al corpo, condiviso da una parte della filosofia contemporanea, risulta particolarmente interessante per gli studi di danza. Esiste infatti una parte della danza contemporanea che ha incarnato performativamente le istanze del pensiero postmoderno con tanta efficacia da stimolare gli studiosi a elaborare nuove filosofie della danza appositamente strutturate intorno a un nuovo paradigma estetico. È questo il caso di Xavier Le Roy, performer e coreografo francese che ha saputo introiettare e restituire sulla scena un approccio costruttivista al corpo.¹ Importante esponente della non-danza, Le Roy è giunto tardi all'attività coreutica, dopo un percorso universitario di carattere scientifico culminato in un dottorato di ricerca in biologia molecolare e cellulare. La sua opera, forte di un'impostazione ibrida che si colloca all'incrocio tra danza, *performance art* e riflessione teorica, contesta l'idea di una morfologia ideale del corpo e si interroga sulle possibilità semiotiche dello strumento corporeo. Le Roy approccia creativamente la corporeità² e i processi di individuazione in un orizzonte costruttivista: nella sua prospettiva, la danza si rivela una pratica

¹ Approcciare il corpo in maniera costruttivista significa descriverlo in quanto prodotto culturale, modellato dall'ambiente circostante, dai discorsi che intorno ad esso vengono elaborati e dal sistema normativo che su di esso esercita il proprio potere, negando a questo un'ontologia naturale, rifiutandolo in quanto elemento dato *a priori* e quindi descrivendolo in antitesi alla tradizione metafisica del pensiero occidentale. L'approccio costruttivista al corpo è descritto in Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante*, «Ágalma», 35 (2018), p. 19. Nella sua elaborazione Pontremoli riprende, tra l'altro, alcune categorie già adottate dalla studiosa María José Contreras Lorenzini, *Il corpo in scena. Indagine sullo statuto semiotico del corpo nella prassi performativa*, tesi di dottorato, Università di Bologna, Scuola di Dottorato in Semiotica, a.a. 2007-2008.

² Con "corporeità" si intende il vasto spettro di modalità con le quali il soggetto vive la propria presenza fisica nel mondo, ovvero la gamma infinita di possibilità con cui l'individuo fa esperienza del proprio corpo. La definizione è del filosofo e studioso di danza Michel Bernard. Cfr. il suo "De la corporéité comme 'anticorps' ou de la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de 'corps'", in Id., *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin 2001, pp. 17-24 (trad. it. *Della corporeità come "anticorpo" o del sovvertimento estetico della categoria tradizionale di "corpo"*, «Ágalma», 35 (2018), pp. 11-17).

privilegiata per dimostrare l'effettiva porosità del confine tra natura e cultura, tra la definizione del corpo data dalla biologia e quella prodotta dai discorsi, dalle norme e dalle performatività sociali. Per questo motivo si rivela particolarmente stimolante osservarne l'attività in relazione a un discorso epistemologico sulla danza. Relativamente all'artista francese la comunità accademica si è espressa in maniera densa e articolata, soprattutto in ambito europeo e statunitense,³ affrontandone a più riprese l'opera in chiave teorico-filosofica, ma producendo raramente riflessioni di carattere epistemologico.⁴ Attraverso una approfondita analisi dello spettacolo di Le Roy *Product of Circumstances* si cercherà pertanto di far luce su alcuni aspetti teorici trascurati dalla letteratura scientifica, argomentando la particolare episteme corporea costruttivista condivisa da buona parte della danza contemporanea.

Xavier Le Roy e la non-danza

Nato in Francia nel 1963 e trasferitosi in Germania nel 1992, Xavier Le Roy presenta i primi lavori originali negli anni Novanta, in un momento storico in cui la danza francese è in particolare fermento. La *nouvelle danse* ha ormai raggiunto il punto di massima espansione e in opposizione ai suoi manierismi è emerso sulle scene un nuovo fenomeno culturale che la critica definirà di lì a poco non-danza.⁵ Ciò che accomuna gli esponenti di

³ Per citare soltanto i volumi più significativi: Helmut Ploebst, *No wind no word. Neue Choreographie in der Gesellschaft des Spektakels*, Kieser, Munich 2001; Pirkko Huseman, *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jerome Bel*, FK medien materiaal.txt, Norderstedt 2002 e Id., *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Transcript, Bielefeld 2009; Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Transcript, Bielefeld 2006; Nathalie Chapuis (a cura di), *Createurs, creations en france. La scène contemporaine*, Autrement, Paris 2002; André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York-London 2006.

⁴ Questo avviene ad esempio in André Lepecki, *Exhausting Dance* cit. e nell'intervento di Sophie Walon, *Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale: une pratique philosophique et politique de "résistance"*, «Agôn», <<http://journals.openedition.org/agon/1927>>, 2011 (ultima consultazione 12 maggio 2022).

⁵ Sulla genesi travagliata di questo termine, originariamente coniato in funzione polemica, cfr. Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, l'Harmattan, Paris 2007 e Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain. Pour un contre-discours critique*, tesi di dottorato, Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Università di Bologna, Scuola di Dottorato in Arti Visive, Performative, Mediali, a.a. 2018-2019, pp. 57-61. La tesi di Burighel è recentemente confluita nel volume *Le danseur en dialogue. pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2021.

tale corrente è una dura critica alle forme e allo statuto della coreografia, che ne mina alle radici le caratteristiche estetiche ed espressive. Riducendo al grado zero il movimento danzato, la non-danza sposta l'attenzione performativa sulla produzione di senso delle strategie di presentazione del corpo. Si svincola radicalmente dall'«isomorfismo dogmatico di danza e movimento»⁶ – l'assunto imprescindibile della modernità coreutica – e inaugura, insieme ad altri artisti, quel nuovo paradigma estetico che nel 2006 André Lepecki avrebbe teorizzato nel volume *Exhausting Dance*. Lepecki accusa la critica giornalistica newyorchese di non essere stata in grado di cogliere l'importanza di tale mutamento estetico, limitandosi a etichettarlo come «mancanza di danza».⁷ Gli autori della non-danza, dal canto loro, hanno invece associato alle proprie creazioni delle significative elaborazioni critiche, consacrando l'attività coreografica a strumento teorico ancor prima che estetico. Come conferma Elena Cervellati:

Gli autori che si situano all'interno della *non-danse* si collocano al polo opposto della danza moderna dispiegatasi a partire dalla prima metà del Novecento, che trovava nell'espressione dell'interiorità la chiave di volta del proprio agire in scena; ereditano invece le sperimentazioni formali elaborate a partire dagli anni Sessanta dalla *post-modern dance*, tese a far esplodere l'umanesimo in danza, come nelle arti visive esplose, in quegli anni, l'oggetto d'arte, o lo scritto letterario.⁸

Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Boris Charmatz, sono alcuni dei nomi che sul finire del XX secolo offrono al panorama della danza teatrale una nuova proposta coreografica, volutamente “anti-coreografica”. Di questi artisti fa parte, a pieno titolo, anche Xavier Le Roy. Formatosi prevalentemente da autodidatta, Le Roy arriva tardi alla danza e fatica a trovare un proprio posto nel mondo professionale dello spettacolo dal vivo, che gli rimprovera la mancanza di una adeguata preparazione tecnica e di una fisicità idonea alla pratica coreutica. Così racconta in *Product of Circumstances*: «A Parigi andai a delle audizioni. Mi ricordo che una volta mi mandarono via perché ero troppo magro, ma la maggior parte delle volte era per carenza tecnica».⁹

⁶ Alessandro Pontremoli, *Pensare il corpo danzante* cit., p. 23.

⁷ «Thus, the deflation of movement in recent experimental choreography is depicted only as a symptom of a general “down-time” in dance. But perhaps it is the depiction itself that should be seen as symptomatic of a “down-time” in dance’s critical discourse» (André Lepecki, *Exhausting Dance* cit., p. 2).

⁸ Elena Cervellati, *L'ultimo velo. Nudi e nudità in danza, tra l'Ottocento e oggi*, «Ágalma», 35 (2018), p. 59.

⁹ Xavier Le Roy, “Un prodotto delle circostanze. Estratto dal testo usato come partitura

Dopo alcune brevi esperienze in compagnie di danza “alternative” quali La compagnie de L’Alambic e il Quatuor Albrecht Knust di Parigi e i Detektor di Berlino, Le Roy inizia a lavorare da solo nel 1993, creando da sé i brani di danza che meglio si confanno alla propria corporeità e alla propria sensibilità estetica. Sono lavori di ricerca che gli procurano, nel giro di alcuni anni, una discreta visibilità all’interno di quel particolare *milieu* coreografico in cui le creazioni di danza si fondono con la *performance art*. Tali creazioni vengono mostrate prevalentemente in gallerie d’arte e in spazi non convenzionali e si contraddistinguono per un’estetica spiccatamente intellettualistica.

Nel 1998, in questo fertile clima culturale, Le Roy presenta *Self-Unfinished*, un assolo particolarmente fortunato, che rivela al grande pubblico l’estetica dell’autore. Qui il performer plasma con accuratezza chirurgica la propria fisionomia, fino a privarla dei connotati di riconoscibilità antropica. Attraverso complesse contorsioni, minimi travestimenti e rumori emessi con la propria voce, l’organismo dell’artista francese assume innumerevoli sembianze, ora umoristiche ora grottesche, che lo spettatore stenta a riconoscere come umane. Elaborando imprevedibili discorsi performativi attraverso il proprio corpo, Le Roy destabilizza lo sguardo del pubblico creando nuovi mondi possibili con la semplice forza della corporeità in movimento – o in semi-movimento. Attraverso impliciti richiami all’*Ausdruckstanz* tedesca e al *Butō* giapponese, l’autore evoca sulla scena delle figure insieme curiose e mostruose che sembrano tracciate da un pennello surrealista. Marcella Lista offre un’immagine vivida dello spettacolo:

Self Unfinished [...] is structured around a series of perspectives on the performer’s body that produce silhouettes often devoid of any resemblance to the image of the human body as culturally constructed. Throughout the approximately one-hour piece, Le Roy’s body takes on a series of transformations and permutations – from organic to inorganic, from one gender to another, from front to back and upper to lower parts of the body - until it produces an uncanny image of a headless corporeal mass traversing the scenic space.¹⁰

Obiettivo specifico di *Self-Unfinished* è dimostrare al pubblico che la certezza con cui si attribuisce un particolare statuto all’oggetto del proprio

per l’omonima conferenza-performance”, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003, p. 75.

¹⁰ Marcella Lista, *Xavier Le Roy: A Discipline of the Unknown*, «Afterall», 33 (2013), p. 32, <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/672017>> (ultima consultazione 23 giugno 2021).

sguardo è spesso infondata e poggia su presupposti epistemologici insufficienti a formulare definizioni valide una volta per tutte. La descrizione estetica o scientifica di ogni organismo dipende infatti in gran parte dalle modalità di esposizione – e insieme performative – con cui questo si presenta ai nostri occhi, ed è quindi intrinsecamente legata alle molteplici interpretazioni che tali esposizioni possono o meno suscitare nell'osservatore.

È Jérôme Bel, in un saggio apparso su «Art Press» nel 2002 e pubblicato in italiano nel volume *Corpo Sottile*,¹¹ a riflettere in maniera pertinente sullo spettacolo di Xavier Le Roy. Bel osserva che *Self-Unfinished* si presta a spiegare quella che egli ritiene essere la differenza tra modernità e postmodernità.¹² La scena iniziale della *pièce*, in cui Le Roy si muove come un robot, producendone meccanicamente i rumori con la propria voce, rappresenta secondo Bel il sogno di progresso insito nella modernità. L'improvvisa conclusione della scena, al termine della quale Le Roy abbandona senza alcuna nostalgia il proprio personaggio meccanico, testimonierebbe per Bel il fallimento del progetto moderno. Al contrario, la seconda parte, animata dai “mostri” che il performer genera prima con l'ausilio di una maglia nera e poi con il proprio corpo nudo, simbolizzerebbe una diversa concezione del corpo e dell'organismo umano:

Questo corpo esposto davanti ai nostri occhi subisce delle metamorfosi, per quanto dolcemente, assume identità più o meno riconoscibili, passando da una forma all'altra con continuità e in modo imprevedibile. [...] Ma il fatto più destabilizzante della questione è che in quanto spettatori abbiamo l'impressione di essere noi, gli osservatori, a generare queste immagini o a riconoscerle nello specchio del corpo esposto di Xavier Le Roy. Proviamo l'impressione, assai reale e sgradevole, di proiettare le nostre stesse visioni sul suo corpo, che ci viene offerto come schermo.¹³

¹¹ Jérôme Bel, “Crepino gli artisti. A proposito di *Self-Unfinished* di Xavier Le Roy”, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., pp. 80-87. Il volume, già citato, è dedicato alle proposte coreografiche più innovative apparse in Europa tra la fine del XX secolo e i primi anni del nuovo millennio. Gli artisti selezionati sono Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Myriam Gourfink e i gruppi italiani Kinkaleri e MK.

¹² Tuttavia, è lo stesso coreografo a giustificare il proprio azzardo intellettualista già dalle prime battute: «Potrei essere accusato di acrobazie intellettuali, ma credo che ci si debba assumere dei rischi sia quando si vola su un trapezio sia quando si vola su un pensiero. [...] Inoltre, essendo un artista e non un intellettuale, io non ho alcuna legittimità. Non sono che un dilettante (nel senso barthesiano di colui che si diletta) dell'intellettualismo e non un professionista (nel senso godardiano dei professionisti della professione). Ho delle responsabilità sociali in quanto artista. Nessuna in quanto critico» (ivi, p. 80).

¹³ Ivi, pp. 82-83.

Il corpo presentato nella seconda scena è dunque un corpo diverso, «un corpo nudo, ma sgradevole non trionfante nella sua bellezza»,¹⁴ un corpo che «non è quel che sembra», ma infrange il proprio statuto ontologico attraverso il potere della performance. Le Roy fa esplodere nello spettatore «il proprio schema di rappresentazione corporea a vantaggio di una miriade di identità possibili», presentando un corpo «multiplo, variabile, fluttuante»,¹⁵ che secondo Bel confligge con l'idea moderna di corpo, inteso come biologico, meccanicistico ed esclusivamente finalizzato al movimento. Il corpo “osmotico” di Xavier Le Roy è invece emblema di una postmodernità nella quale, com'è noto, «la certezza, l'unicità e la coerenza sono state rimpiazzate dal dubbio, dalla molteplicità, dalla frammentazione e dall'instabilità».¹⁶ Una corporeità cioè altamente instabile, alla quale è impossibile attribuire alcuna ipostatizzazione retorica, che si sottrae ad ogni idealizzazione teorica e morfologica. Infine, la terza scena, nella quale Le Roy giace sdraiato e immobile in un angolo della sala, radicalizza la condizione postmoderna e l'idea di “danza esausta” proposta da Lepecki, laddove «il corpo non capitalizza né lo spazio né il nostro sguardo né la nostra coscienza [...] è al limite della scena, al limite del movimento (è immobile), al limite della rappresentazione».¹⁷

Jérôme Bel, in termini evocativi ma convincenti, delinea una nuova dimensione della corporeità propria della contemporaneità postmoderna, che a partire dalla provocazione della non-danza tenta di invadere tutti gli ambiti della vita divenendo «modus vivendi, un “modo d'esistenza”».¹⁸ Un modello di corporeità cioè che sia insieme strumento creativo ed esercizio democratico teso al pluralismo dei corpi e alla coesistenza di molteplici identità, generi e performatività sociali. L'estetica di Le Roy, fatta di immobilità e priva di significative tensioni drammatiche, vera e propria “topologia delle articolazioni”,¹⁹ pare annullare la differenza tra corpo e spazio, in una relazione osmotica tra interno ed esterno, che Bel associa appropriatamente al “corpo senza organi” teorizzato dai filosofi Gilles Deleuze e Félix Guattari, «quel corpo matrice che si definisce attraverso l'infinita possibilità

¹⁴ Sergio Trombetta, *Provocazioni del corpo senza scandalo*, «La Stampa», 27 aprile 2002, p. 43.

¹⁵ Jérôme Bel, “Crepino gli artisti” cit., p. 83.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 84.

¹⁸ *Ivi*, p. 86.

¹⁹ Cfr. Petra Sabisch, *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, epodium, München 2011, pp. 129-144.

di relazioni che gli permettono le proprie percezioni». ²⁰ Un corpo cioè che non si presenta come un oggetto dato ma che vive in continua trasformazione, un rizoma impossibile da circoscrivere e fotografare in una definizione statica. È un costruito a più strati che interagisce su innumerevoli livelli di rappresentazione e di interpretazione, generando caleidoscopiche strutture percettive e propriocettive. Quella di Le Roy insomma è una corporeità – sempre secondo il significato che Michel Bernard ha attribuito a questo termine – alla quale corrispondono una nuova epistemologia del corpo e una rinnovata estetica coreutica. Un'episteme e un'estetica del corpo in questo senso costruttiviste, che l'artista francese incarna con forza e rappresenta con convinzione sulla scena.

Product of Circumstances

L'anno successivo a *Self-Unfinished* Le Roy elabora uno spettacolo che riordina e radicalizza le idee esposte fino a quel momento. ²¹ Il titolo,

²⁰ Jérôme Bel, "Crepino gli artisti" cit., p. 85. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Treccani, Roma 1987, vol. I, (ed. or. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de Minuit, Paris 1980), laddove nel sesto capitolo, intitolato "28 novembre 1947. Come farsi un corpo senza organi?", i due filosofi delineano impressionisticamente un'idea di corporeità diversa da quella comunemente intesa, immanente, incorporea, inorganica, da raggiungerci attraverso una pratica da sperimentare nel corpo stesso attraverso una libera circolazione delle forze, delle energie, dei vettori di intensità del desiderio. Lo studio più completo sui rapporti tra la filosofia deleuziana e la danza contemporanea è contenuto in Petra Sabisch, *Choreographing Relations* cit., anche in relazione allo spettacolo *Product of Circumstances* di Le Roy (cfr. ivi, pp. 32-66).

²¹ L'opera viene presentata in forma di conferenza nel giugno 1998 all'interno dell'evento "Body Currency" organizzato da Mårten Spångberg, Christophe Wavelet e Hortensia Völckers presso il Wiener Festwochen di Vienna. Tuttavia, debutta ufficialmente come spettacolo di danza con il titolo *Product of Circumstances* solo il 2 aprile 1999 al festival Körper Stimmen organizzato presso il Podewil di Berlino (lo stesso centro culturale del quale tre anni più tardi Le Roy diventerà artista associato). Per questo motivo l'artista stesso e gli studiosi riportano come anno di debutto il 1999 (cfr. ad esempio Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain* cit., pp. 99-101 e Id., *Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique?* cit., pp. 65-66), ma Gabriele Brandstetter lo indica più opportunamente con entrambe le date (cfr. Gabriele Brandstetter, "Xavier Le Roy: *Product of Circumstances* (1998/1999)", in Martina Wagner-Egelhaaf (a cura di), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, De Gruyter, Berlin 2019, p. 2064). Stando alla testimonianza dell'autore contenuta nell'intervista telefonica del 6 aprile 2009 realizzata da Paul Bernard, già nel 2009 *Product of Circumstances* era stato replicato un centinaio di volte (il testo dell'intervista è disponibile sul sito dell'artista: <<http://www.xavierleroy.com/page.php?id=21ddca3960a8c08a5307d88908b3a8f597aea2fc&lg=fr>>, ultima consultazione 12 maggio 2022). La teatrografia di Le Roy presente nel volume *Corpo Sottile* riporta inoltre le seguenti infor-

Product of Circumstances, sottolinea con maggiore convinzione la natura di costruito propria delle categorie di soggettività, di stile, di corporeità, di motilità. Queste ultime, secondo il performer, non sono altro che il prodotto delle circostanze materiali nelle quali ogni individuo si trova inserito nell'arco della propria vita. Il lavoro non è un semplice spettacolo di danza ma una "conferenza-performance",²² una forma piuttosto diffusa nell'ambito della non-danza: in essa si alternano momenti parlati, in cui l'artista legge al pubblico le proprie considerazioni come in una conferenza, a momenti performativi: brevi pezzi di danza, utili a rafforzare simbolicamente quanto esposto a voce. Nel trascorrere della performance, Le Roy ripercorre la propria biografia, condividendone con lo spettatore alcuni momenti salienti. L'obiettivo della rassegna biografica, tuttavia, non è entrare in empatia con la platea cui è rivolta, ma confermare, passo dopo passo e con evidenze alla mano, che la storia personale dell'artista rappresenta il prodotto delle circostanze che l'hanno plasmata e posta in essere agendo dall'esterno: non si tratta, insomma, di scelte esclusivamente intenzionali e ponderate. In altre parole, afferma implicitamente Le Roy, sono per lo più i fattori esterni, materiali, sociali, culturali, ma anche economici, politici, se non geografici e ambientali, ad aver orientato le scelte che avrebbero poi inciso sulla sua carriera di performer, nonché sullo sviluppo della sua estetica coreografica e addirittura sulle forme che avrebbe assunto la sua stessa corporeità. Biologia e cultura duellano nella lenta e pacata esposizione di Le Roy, sospesa fra apparente serietà e implicita ironia.

Per descrivere brevemente l'accoglienza italiana del lavoro²³ si segnalano

mazioni relative allo spettacolo: «*Product of Circumstances*. Di e con: Xavier Le Roy. Grazie a Hortensia Völckers, Mårten Spångberg, Christophe Wavelet e Chantal Escot-Theillet. Produzione: In situ production e Le Kwatt, in coproduzione con Podewil/TanzWerkstatt di Berlino, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur di Berlino», Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., p. 245.

²² Sergio Trombetta la definì una «conferenza coreografica» e aggiunse: «una "lecture" in cui, microfono, diapositive e relazione scritta in mano, [si] passa dalla biologia lentamente alla danza», Sergio Trombetta, *Provocazioni del corpo senza scandalo*, «La Stampa», 27 aprile 2002, p. 43.

²³ *Product of Circumstances* è stato presentato una sola volta in Italia, a Torino, cfr. <<http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=5ff3b0bfa8cfe85dab0293c2ce0dd7ca7be0a037&lg=en>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). Nonostante il sito dell'artista riporti come data il 30 aprile 2002, in realtà lo spettacolo andò in scena la sera precedente, mentre il 30 venne presentato *Self-Unfinished*, già noto in Italia almeno dal 2000. Entrambi gli spettacoli si tennero al Teatro Gobetti, all'interno del festival BIG Torino 2002 (Biennale Internazionale

le voci critiche di Sergio Trombetta e Claudia Allasia. Trombetta commentò l'evento accostando la danza contemporanea francese alla *post-modern dance* e attribuendo a Le Roy la «virata fondamentale» compiuta dalla giovane coreografia europea, tornata con lui a «riflettere su se stessa, sui propri elementi costitutivi, [ripartendo] dal grado zero».²⁴ Allasia, invece, sottolineò la carica provocatoria e irritante degli spettacoli presentati al festival torinese – riferendosi soprattutto al brano intitolato *Jérôme Bel* dell'omonimo coreografo – e attribuì a Le Roy la seguente dichiarazione di poetica: «Il mio corpo come materia prima di organizzazione culturale e sociale».²⁵

Si ripercorreranno adesso con ordine le fasi di *Product of Circumstances*, a partire dal testo della conferenza, pubblicato in traduzione italiana nel volume *Corpo sottile*.²⁶ La descrizione verbale della performance sarà inframezzata da brevi riflessioni intorno alla particolare corporeità veicolata dal suo autore.

d'Arte Giovane) insieme ai lavori di Jérôme Bel, Meg Stuart, Jennifer Lacey, Héra Fattoumi, João Fiadeiro, Vera Mantero, Claudia Triozzi, Raimund Hoghe e Sidi Larbi Cherakaoui.

²⁴ Sergio Trombetta, *Si danza (osé) per BIG*, «TorinoSette», 26 aprile 2002, p. 13.

²⁵ Claudia Allasia, *Una danza di confine che provoca e irrita*, «la Repubblica», 25 aprile 2002.

²⁶ Cfr. Xavier Le Roy, «Un prodotto delle circostanze» cit., pp. 71-79. La versione originale del testo è in lingua inglese, intitolata *Score for Product of Circumstances*, ed è disponibile al link <<http://www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfb1c24c130da87&lg=en>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). Una versione ridotta di questo scritto in traduzione italiana era già apparsa in «Art'o», 3 (1999). Per un'ulteriore descrizione dello spettacolo cfr. Giuseppe Burighel, *Comment des danseurs utilisent la conférence pour théoriser leur pratique?*, «Marges», 22 (2016), pp. 65-68, <<https://doi.org/10.4000/marges.1097>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). In rete, inoltre, sono disponibili i filmati di tre versioni dello spettacolo: 28 agosto 2012 presso il Para/Site Art Space di Hong Kong all'interno del programma performativo intitolato *Tai ping Tianguo, A History of Possible Encounters*, <<https://vimeo.com/283362471>> (ultima consultazione 12 maggio 2022); 12 ottobre 2014 per le Sunday Sessions organizzate al MoMA PSI di New York in occasione della mostra *Rétrospective*, già allestita alla Fundació Antoni Tàpies di Barcellona nel 2012 e poi esportata al Museum of Modern Art, <<https://www.youtube.com/watch?v=n9JrAngqpl8>> (ultima consultazione 12 maggio 2022) – sulla mostra in questione cfr. Marcella Lista, *Play Dead/ Fare il morto: danza, musei e le "arti basate sul tempo"*, «Danza e Ricerca», 9 (2017), pp. 11-35, <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7671>> (ultima consultazione 12 maggio 2022) e Gerald Siegmund, «Addressing the Situation. Xavier le Roy's *Retrospective* and Aesthetic Subjectivity», in Susanne Franco, Gabriella Giannachi (a cura di), *Moving Spaces. Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*, Ca' Foscari – Digital Publishing, Venezia 2021, pp. 21-35, <<https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-535-3/>> (ultima consultazione 12 maggio 2022); 8 aprile 2016 al teatro De Brakke Grond di Amsterdam per il festival-conferenza «Bots, Bodies, Beasts – The art of being Humble» organizzato dalla Gerrit Rietveld Academie, <<https://www.youtube.com/watch?v=ffDoMK12LO4>> (ultima consultazione 12 maggio 2022).

Le Roy, in piedi a lato della scena e di fronte a un leggio, esordisce raccontando che la sua prima decisione di prendere lezioni di danza risale al 1987, lo stesso anno in cui incomincia a lavorare alla propria tesi di dottorato. L'artista, allora ventiquattrenne, danza due volte alla settimana presso una scuola del sud della Francia e frequenta con assiduità gli spettacoli di danza. Nel frattempo, gioca molto a basket e interrompe una relazione sentimentale durata tre anni. Lo spettatore ha modo fin da queste prime battute di entrare intimamente a contatto con il passato del danzatore, presentato tuttavia in maniera fredda e distaccata, attraverso un ricercato atteggiamento "scientifico".²⁷ A questo punto Le Roy intraprende una lunga e minuziosa descrizione del progetto di ricerca a cui stava lavorando presso l'Università di Montpellier. La tesi di dottorato che avrebbe presentato nell'ottobre del 1990 riguardava l'espressione oncogenica e la regolazione ormonale del cancro al seno. Nello specifico, il lavoro che conduceva in laboratorio aveva l'obiettivo di studiare l'espressione degli oncogeni nel carcinoma mammario individuandoli e analizzandoli attraverso la tecnica dell'ibridazione *in situ*, ovvero marcando delle sezioni di tessuto con particolari radiazioni. L'artista mostra al pubblico una serie di diapositive inerenti tale studio, premurandosi di spiegare in modo chiaro il significato di ogni immagine dal punto di vista scientifico. Queste raffigurano sezioni di tessuto fotografate al microscopio recanti numerosi punti neri (l'espressione RNA) che il giovane dottorando aveva il compito di contare per ottenere risultati funzionali agli esperimenti. Il suo primo obiettivo, infatti, era quello di sviluppare, insieme ad altri scienziati informatici, un metodo di conteggio meccanico dei punti neri al fine di ridurre il tempo di lavoro da due ore a dieci minuti per diapositiva.

Terminata la spiegazione, l'artista lascia il posto di lettura e si reca verso una sedia collocata in mezzo al palcoscenico. Qui, in maniera deliberatamente svincolata dal filo del discorso, esegue l'estratto di un suo lavoro del 1994, *Things I Hate to Admit*, che si fonda – scrive Le Roy – su «movimenti in cui le braccia sono attaccate al busto (senza artifici – solo fisicamente e mentalmente) dalle ascelle ai gomiti, che immagino siano le mie spalle».²⁸ La danza così generata dà l'impressione di evocare sulla scena una creatura

²⁷ Scrive lo stesso Le Roy nelle istruzioni in corsivo che intercalano il testo: «La performance dovrebbe presentare ciascun elemento in modo oggettivo e neutro, cercando di essere il più possibile aderente ai fatti, senza dare enfasi a nessun particolare aspetto. Evitare ironia, sarcasmo, romanticismo o qualsiasi altra interpretazione emotiva che possa alterare i fatti» (Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 71).

²⁸ Ivi, p. 72.

aliena, la cui fisionomia diverge da quella umana per la diversa attaccatura delle spalle, immaginata al livello dei gomiti. Attraverso i propri appunti l'autore sembra suggerire un'implicita domanda: l'immaginazione dell'artista è forse in grado di dar vita a un corpo altro, percepito come diverso non solo a livello formale, se osservato dall'esterno, ma anche a livello esperienziale, dall'intimo punto di vista del performer? In altri termini, Le Roy mira a provocare lo spettatore presentando una corporeità difforme da quella canonica e ipotizzando che a determinarne la costituzione sia la coscienza stessa attraverso le proprie interpretazioni e non una regola biologica o una presunta forma naturale.

Terminato il brano danzato, l'artista ritorna sul tema della ricerca, precisando il funzionamento della cattura delle immagini proiettate e del conteggio digitale dei punti neri. Racconta poi quale fosse la frequenza con cui seguiva le lezioni di danza all'epoca – due o tre volte alla settimana – e quale tipo di esercizi praticasse. Lasciando nuovamente i fogli e il microfono esegue alcuni esercizi di tecnica Cunningham, facendo intendere che in quel periodo fosse solito riprodurli a lezione. A questo punto confessa di essersi trovato più volte, durante la propria ricerca, nella situazione di non riuscire a elaborare considerazioni oggettive riguardo il proprio studio e a prendere decisioni chiare e convincenti. Talvolta non era più in grado di distinguere tra la realtà dei dati di cui disponeva e la propria interpretazione: «Guardando al microscopio avevo spesso la sensazione di essere io stesso a modificare ciò che stavo esaminando. Sentivo che le mie decisioni erano influenzabili e che ogni decisione sfidava la mia “oggettività”». ²⁹ Nello stesso periodo, inoltre, Le Roy aveva dei diverbi con il direttore del laboratorio, il quale, forte della propria posizione, rifiutava di discutere con il dottorando e sembrava solo interessato a pubblicare l'articolo piuttosto che accertarne la validità scientifica. Il futuro coreografo subiva i giochi di potere interni all'accademia e accusava la ricerca universitaria di utilizzare le stesse strategie del capitalismo. ³⁰ Seguiva lezioni di danza con più assiduità, partecipando ad almeno una classe al giorno, praticava yoga e frequentava con regolarità un osteopata, preparando il terreno per una

²⁹ Ivi, p. 73.

³⁰ Si noti che in un'intervista rilasciata a Dorothea von Hantelmann tra il 2002 e il 2003, Le Roy citerà *Il nuovo spirito del capitalismo* di Luc Boltanski e Ève Chiapello (ed. or. *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris 1999) rivelando un interesse nei confronti della teoria critica più recente. Cfr. Dorothea von Hantelmann (a cura di), “Una conversazione con Xavier Le Roy”, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., p. 99.

«nuova comprensione» del proprio corpo³¹ e per «l'elaborazione di nuove teorie sul corpo umano».³² Ora il performer si sdraia a terra per qualche secondo, supino e ad occhi chiusi, in una sorta di posizione Shavasana dell'Hatha Yoga con le gambe piegate, prima di tornare al microfono.

Il racconto prosegue con la seconda parte del lavoro in laboratorio, che consisteva in un tentativo di regolazione delle cellule cancerogene attraverso il Tamoxifene, un farmaco usato nella cura del cancro al seno. Il quadro dei risultati, tuttavia, appariva a Le Roy progressivamente meno omogeneo ed egli maturava una certa sfiducia nei confronti della statistica. Cita, al proposito, l'ironia con cui Yvonne Rainer – importante autrice della *post-modern dance* nonché esponente di spicco del femminismo americano degli anni Sessanta – nel suo film *Murder and Murder* (1996) illustrava una improbabile teoria statistica secondo la quale le donne lesbiche avrebbero avuto più probabilità di contrarre il cancro al seno rispetto a quelle eterosessuali. Mostra poi al pubblico altre fotografie di tessuti, corredate da dati estratti direttamente dalla sua tesi, dopodiché espone alcune considerazioni critiche sul modello di sapere tecnico-scientifico che, basandosi sull'analisi di microsistemi isolati dal loro contesto, è talvolta responsabile dei risultati che ottiene, influenzando interpretativamente i parametri delle analisi. L'artista, dal canto suo, si dichiara favorevole a una visione olistica del corpo:

Il corpo umano non è organizzato nel modo in cui la biologia vorrebbe. A volte il corpo sembra essere più logico e credibile della stessa scienza che cerca di studiarlo. [...] Ho perso quella nobile fiducia in una scienza che viene presentata come il diritto di accesso alla verità e a un mondo diverso.³³

Allontanandosi nuovamente dal microfono, Le Roy si accomoda di schiena rispetto al pubblico su una sedia precedentemente posizionata al centro del palco ed esegue la parte iniziale di *Burke*, un suo lavoro del 1997. Tenendo le braccia piegate, con gli avambracci aderenti ai bicipiti, e immaginando che queste finiscano ai gomiti, Le Roy dà l'impressione convincente e alienante di muovere delle braccia più corte del normale,

³¹ «A new corporeality» nel testo originale (cfr. Xavier Le Roy, *Score for Product of Circumstances* cit.). Il termine “corporeality” è sovente adottato dagli studi culturali e dagli studi di danza di matrice anglosassone (cfr. ad esempio Susan Leigh Foster, *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, New York-London 1995) ed è accostabile grosso modo alla definizione di “corporeità” elaborata da Michel Bernard.

³² Xavier Le Roy, “Un prodotto delle circostanze” cit., p. 74.

³³ *Ibid.*

come amputate. Il brano veicola il medesimo messaggio del pezzo precedente e ripropone lo stesso quesito: lo statuto e la morfologia del corpo sono oggettivamente determinati o sono il frutto di percezioni soggettive? L'artista rimarca poi la sfiducia nei confronti della ricerca scientifica, citando un passaggio dei *Commentari sulla società dello spettacolo* nel quale Guy Debord riflette sul rapporto tra il discorso della medicina e quello dello spettacolo.

Nel 1990, discussa la tesi di dottorato, Le Roy interrompeva definitivamente la propria carriera scientifica e si dedicava alla danza a tempo pieno, recandosi a Parigi per seguire ulteriori lezioni. L'artista mostra nuovamente al pubblico alcuni passi di tecnica Cunningham, come a evidenziare i progressi ottenuti. Esegue poi un numero che suscita le risate del pubblico, con cui dimostra che l'apertura delle proprie braccia è maggiore della propria altezza: egli imputa a questo singolare fattore la difficoltà incontrata all'epoca a trovare lavoro in una compagnia di danza. Nonostante questo – racconta – era entrato come interprete nella Compagnie de L'Alambic, diretta da Christian Bourrigault ex danzatore di Dominique Bagouet, dove aveva l'opportunità di lavorare sulle immagini mentali e sull'improvvisazione.³⁴ L'artista confessa la fatica che gli richiedeva il memorizzare le sequenze coreografiche, dopodiché ne mostra una al pubblico tratta da *Matériaux-Désir*, dello stesso Bourrigault. La danza è fluida, interessa tutto il corpo, e viaggia nello spazio. Il movimento è generato dalle braccia e dalle mani che si agitano ora avvicinandosi ora allontanandosi dal tronco.

Nel 1992 – prosegue il racconto – Le Roy si trasferiva a Berlino per amore e iniziava a studiare Contact Improvisation e tecnica Alexander, due esperienze che modificavano notevolmente il suo modo di percepire il corpo umano. Contemporaneamente avviava una collaborazione con i Detektor, compagnia berlinese di teatro sperimentale che mescolava performance, video e danza.³⁵ L'anno successivo decideva di lavorare da solo, poiché scontento della proposta di danza contemporanea che gli offriva la scena europea. È a partire da questo momento che Le Roy si interrogherà incessantemente sulla costituzione della propria identità, sulla natura del

³⁴ «Mi ricordo che lavoravamo sul corpo come metafora del desiderio, sulla guerra e altri temi. Sotto la direzione del coreografo, Christian Bourrigault, cercavamo di esprimere qualcosa creando delle sequenze di movimenti che rispondessero alle sue domande e desideri», ivi, p. 76.

³⁵ Sul sito internet personale di Mark Johnson, fondatore della compagnia, si trovano i titoli, le descrizioni e alcune fotografie degli spettacoli ai quali collaborò Xavier Le Roy: <<https://www.markjohnson.online/>> (ultima consultazione 12 maggio 2022). Il gruppo, attivo a Berlino dal 1992 al 1997, presentava un'estetica scenica ruvida e multidisciplinare, erede del situazionismo, in linea con molte proposte di teatro d'avanguardia tipiche degli anni Novanta.

proprio corpo e sulla definizione stessa di danza, attraverso un processo creativo che ancora una volta richiamava da vicino il metodo della scienza:

Ho iniziato a usare il mio corpo per rispondere a domande più generali sulle immagini del corpo, sull'identità e le differenze. Lavoravo creando funzioni e disfunzioni del corpo con un metodo analitico, quasi scientifico.³⁶

Le sue prime coreografie, tra cui *Thing I Hate to Admit* (1994) e *Burke* (1997), si basavano su uno studio meticoloso di alcuni frammenti del corpo mossi singolarmente, «come avrebbe fatto un biologo per analizzarli».³⁷ Nei suoi primi esperimenti l'autore trasponeva creativamente sul piano coreografico l'iper-specializzazione propria del metodo scientifico che durante il lavoro in laboratorio lo aveva tanto disorientato. Negando alla danza uno statuto fondato solo ed esclusivamente su emozioni e sensazioni, Le Roy intendeva affidare all'arte coreutica un ruolo più ampio, instaurando una frattura epistemologica fra due modi specifici di intendere il movimento: non più una semplice espressione dell'essere, ma uno strumento in grado di costruire identità e plasmare corporeità. Denaturalizzando la materia coreutica, la non-danza assumeva una valenza costruttivista che era insieme causa ed effetto del mutamento epistemico che la accompagnava.

Il coreografo esegue nuovamente un estratto da *Burke* – spettacolo poi confluito nel trittico *Narcisse Flip* insieme a *Things I Hate to Admit* e *Zonder Fact* – spiegando: «Quindi continuai a decostruire e ricostruire il mio corpo per creare sequenze di movimenti».³⁸ Racconta poi che le sue prime coreografie venivano presentate in eventi privati a partire dal 1993, accompagnate dalla musica dell'amico musicista Alexander Birntraum, già collaboratore dei Detektor. Quando lui e Birntraum erano chiamati a presentare i loro lavori in giro per l'Europa il coreografo, che, come abbiamo visto, nutriva un certo risentimento nei confronti del sistema di produzione della danza contemporanea, temeva di piegarsi a sua volta alla medesima logica. La sua estetica era dunque destinata a mutare ulteriormente:

La situazione mi ricordava le mie esperienze precedenti e mi portava a ripensare alle ragioni utopistiche e idealistiche che mi avevano fatto abbandonare il lavoro di ricerca in biologia medica. Il mio punto di vista sulla società era cambiato, ma le esperienze tendevano a confondersi e riaffioravano le similitu-

³⁶ Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 76.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*, p. 77.

Xavier Le Roy e l'identità corporea come prodotto delle circostanze

dini tra l'organizzazione sociale e politica della scienza e quelle della danza. Mi sentivo come un fuggitivo che in realtà non era scappato.³⁹

Il racconto procede con l'invito che Le Roy riceveva nel 1996 a lavorare con il Quatuor Albrecht Knust, compagnia francese che riportava in scena le coreografie caratteristiche della modernità in danza, secondo un processo di *re-enactment*.⁴⁰ Per l'occasione venivano ricostruiti due lavori statunitensi del secondo dopoguerra, *Satisfyin' Lover* (1967) di Steve Paxton e *Continuous Project Altered Daily* (1970) di Yvonne Rainer.⁴¹ Era un'esperienza importante per Le Roy, che gli consentiva di entrare a diretto contatto con la storia della danza, di ritrovare una perduta ispirazione socio-politica e una rinnovata visione critica.⁴² Ne mostra al pubblico due estratti intitolati *Running* e *Chair and Pillow*, provenienti rispettivamente dal lavoro di Paxton e da quello della Rainer. Il primo consiste in una corsa semplice realizzata intorno alla scena, per un tempo che varia a ogni esibizione. Il secondo, come suggerisce il titolo, è un'interazione con una sedia e un cuscino che vengono spostati sulla scena e adoperati in una molteplicità di modi, come se il performer cercasse posizioni e postazioni sempre diverse tra loro. A questo punto della sua carriera, complici le incursioni *post-modern* del Quatuor Albrecht Knust, Le Roy faticava a pensare alla produzione di una performance in termini di prodotto e decideva pertanto di strutturare i propri lavori alternativamente, rispondendo alle seguenti auto-riflessioni:

La produzione di uno spettacolo di danza può diventare il processo e la produzione stessa, senza dover essere per forza un prodotto in termini di performan-

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Il quartetto, fondato da Dominique Brun, Anne Collod, Simon Hecquet e Christophe Wavelet nel 1993, prendeva il nome dal danzatore, coreografo ed esperto di labanotation tedesco Albrecht Knust (1896-1978), il quale sviluppò insieme a Rudolf Laban il celebre sistema di trascrizione del movimento. Cfr. Isabelle Launay, *Citational Poetics in Dance: "... of a faun (fragments)" by the Albrecht Knust Quartet before and after 2000*, «Dance Research Journal», XLIV, 2 (2012), p. 52. Nel medesimo gruppo aveva danzato anche l'amico e collega di Le Roy, Boris Charmatz. Sul concetto di *re-enactment* cfr. almeno Mark Franko (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford University Press, New York 2017, e André Lepecki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, «Mimesis Journal», V, 1 (2016) (ed. or., *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», XLII, 2 (2010), pp. 28-48).

⁴¹ Entrambi i lavori non erano mai stati presentati prima al pubblico francese e contribuiranno alla riscoperta in Francia della stagione *post-modern* (cfr. Isabelle Launay, *Citational Poetics in Dance* cit., p. 53).

⁴² Cfr. Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 78.

ce e rappresentazione? Che tipo di organizzazione per quale corpo? Per quale processo di lavoro? Per quale performance? È possibile lavorare a tutti questi parametri allo stesso tempo? Che cos'è la performance? Il corpo umano è un'estensione dell'ambiente e l'ambiente un'estensione del corpo?⁴³

Avviandosi alla conclusione dello spettacolo, Le Roy cita una delle teorie più radicali della filosofia contemporanea, il «femminismo corporeo» di Elizabeth Grosz,⁴⁴ sfoggiando non solo l'eterogeneità dei propri interessi ma anche una certa competenza nell'ambito della disciplina filosofica. Dagli studi di Grosz, filosofa australiana che lavora negli Stati Uniti, Le Roy trae alcune considerazioni particolarmente funzionali alla pratica coreografica e disegna le traiettorie estetico-teoriche che avrebbero reso la sua poetica strategicamente innovativa ed effettivamente costruttivista:

Come suggerisce Elizabeth Grosz nel suo *Volatile Bodies* (Corpi volatili) il corpo umano non è un sistema stabile o un'organizzazione centralizzata né a livello biologico né storico, psicologico o culturale. Qualunque immagine del corpo è un processo continuo di produzione e trasformazione. A partire da queste considerazioni, una prospettiva di lavoro nel campo della danza potrebbe essere quella di cambiare l'organizzazione predeterminata del corpo per modificare la forma della performance e della rappresentazione.⁴⁵

Il performer definisce poi compiutamente il proprio programma di ricerca:

Io sono alla ricerca delle modalità che esplorino la presentazione del corpo umano e non umano in un processo di trasformazione e mediazione. Questa ricerca si basa sull'idea del corpo come multicentrico, capace di essere tutti e nessuno, restando all'interno delle diverse forme in cui appare.⁴⁶

Raggiunto il climax di corrispondenze tra l'esposizione orale e quella performativa, Le Roy convince definitivamente il pubblico della propria "teoria di un corpo osmotico" mostrando un estratto del brano che nel 1998 avrebbe consacrato la sua fama, *Self-Unfinished*. Dirigendosi al centro della

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Nello specifico il volume da lui citato è Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington 1994.

⁴⁵ Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 78. Il brano è anche citato, significativamente, nel paragrafo dedicato alle estetiche della transizione in Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 126.

⁴⁶ Xavier Le Roy, "Un prodotto delle circostanze" cit., p. 78.

scena l'autore propone il brano iniziale dello spettacolo – lo stesso citato da Bel nel suo intervento in relazione al mito della modernità – muovendosi con portamento meccanico e producendo i rumori robotici con la propria voce. La scelta specifica di questo brano in conclusione della conferenza-performance è strategica e non solo cronologica, come se l'intera opera non fosse altro che una ricca presentazione e insieme un'impresa di sistemazione storiografica del lavoro del 1998. A questo punto, infatti, *Self-Unfinished* rivela un significato ben più profondo di una mera danza robotica o di una rappresentazione di forme corporee aliene finalizzata a distrarre e/o divertire lo spettatore. Spiega Le Roy che lo spettacolo era nato quando gli artisti Mårten Spångberg,⁴⁷ Christophe Wavelet e Hortensia Völckers lo avevano invitato a partecipare a un evento legato alla performance e alla teoria e gli era stato espressamente chiesto di immaginare i possibili legami fra biologia e performance. *Product of Circumstances* si conclude con una significativa asserzione, che è insieme provocazione retorica e prospettiva metodologica sia per gli artisti quanto per gli studiosi di danza:

Questa performance era su un corpo contaminato e il suo intreccio con fattori storici, sociali, culturali e biologici, un luogo e un tempo che si fa ponte tra diversi pensieri, incapace di trasformarli in un'astrazione e in una teoria. E forse la teoria è la biografia, la sua presentazione è una conferenza, e leggere il testo di una conferenza una performance.⁴⁸

Segue un più o meno lungo momento di dibattito, nel quale il pubblico è invitato a porre domande direttamente all'autore: uno scambio finale che si offre di replica in replica come occasione per il crearsi di fertili confronti fra Le Roy e i propri spettatori.

Verso una differente corporeità

La lunga esposizione di *Product of Circumstances* individua i punti chiave della nuova "corporeità" incarnata dalla *non-danza*: un corpo denaturalizzato e un'identità corporea mobile e multiforme; l'impossibilità di definire la danza in quanto movimento; il rifiuto di affermare l'esistenza di una qualsivoglia organicità motoria. Una prospettiva diametralmente opposta a quella propria della danza moderna e in linea con buona parte della

⁴⁷ Coreografo, teorico e docente universitario svedese, Spångberg è un importante esponente della danza contemporanea più avanguardistica. Con lui Le Roy collaborerà nel 2000.

⁴⁸ Ivi, p. 79.

filosofia del secondo Novecento e con la cultura postmoderna.⁴⁹ Negli anni del dottorato Xavier Le Roy, insieme a una consapevolezza di tipo relativistico, legata agli esiti poco convincenti della propria ricerca di tesi, acquisiva un sapere altrettanto relativistico rispetto alla natura del proprio corpo e della propria soggettività. Identità e corporeità vacillavano creativamente sotto le spinte esercitate dalle disfunzionali scoperte scientifiche che realizzava in laboratorio e nel perdere la fiducia nei confronti della scienza – attraverso un tipo di pensiero olistico che egli stesso definisce *naïf*⁵⁰ – studiava con crescente entusiasmo il proprio corpo, divenuto «un laboratorio permanente per la pratica di una necessità critica».⁵¹ In questo modo applicava il metodo di studio frammentario e iper-specializzato che criticava nella scienza allo studio del proprio corpo, traendone grandi vantaggi metodologici e inaugurando una nuova estetica della danza.⁵²

Il performer francese, attraverso il racconto dettagliato del proprio atipico avvicinamento alla coreografia, conferma come la danza e il corpo siano oggetti culturali, impossibili da definire in maniera assoluta, ma che si plasmano e si delineano seguendo la storia soggettiva e quella collettiva, l'ambiente in cui si inseriscono e le circostanze che incontrano. Come spiega Gerald Siegmund, esistono almeno altri due tipi di corpi sulla scena, ma se ne potrebbero sovrapporre un numero infinito:

Ce que révèle à l'évidence *Product of Circumstances* de Xavier Le Roy, c'est qu'il n'y a jamais un seul corps sur scène. Au corps réel du danseur se superposent simultanément un corps pris dans son rapport symbolique à la production

⁴⁹ Per approfondire l'approccio costruttivista al corpo in ambito filosofico si conceda il rimando a Tobia Rossetti, *Il corpo come costruito: coordinate filosofiche per una epistemologia della danza contemporanea*, «Danza e Ricerca», 13 (2021), pp. 287-304, <<https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/14135>> (ultima consultazione 12 maggio 2022).

⁵⁰ Ivi, p. 74.

⁵¹ Ivi, p. 76.

⁵² Tuttavia, lungi dal percorrere una strada di studio del movimento veramente olistica e organica, Le Roy si inserisce in quella corrente coreutica che, seppur in maniera irregolare, caratterizza molte stagioni della storia della danza, da quella accademica a quella moderna, passando per la tecnica Graham, il metodo Nikolais, la stessa tecnica Cunningham, ecc. Tutte forme di danza che al di là dei discorsi prodotti, hanno basato il loro training sull'isolamento degli impulsi fisici e sulla frammentazione motoria, piuttosto che su una percezione unitaria del corpo e sulla ricerca di un movimento organico. Al contrario, alcune meta-tecniche di danza contemporanea oggi molto in voga, quali il Gaga di Ohad Naharin o il Fighting Monkeys dei Rootlessroot, si collocano su coordinate diametralmente opposte a quelle della non-danza, producendo esiti, identità e retoriche coreutiche del tutto diverse da quelle di Xavier Le Roy.

Xavier Le Roy e l'identità corporea come prodotto delle circostanze

chorégraphique et un corps pris dans son rapport imaginaire au public pour lequel il se produit.⁵³

Allo stesso modo, come afferma Le Roy, anche la teoria è biografia. Ogni prodotto teorico cioè è il frutto di esperienze soggettive, biografiche, che definiscono insieme l'oggetto di studio e colui che lo studia. L'esperienza che il soggetto fa del mondo non solo è posizionata, cioè relativa al suo posizionamento in un contesto preciso, ma è essa stessa costitutiva del soggetto e contribuisce a dar forma a una soggettività in continuo mutamento. Le forze sociali e culturali che premono sull'individuo ne modellano la psicologia e la corporeità, a partire dalle forme con le quali lo inducono a performare sé stesso e il proprio essere corporeo. Se la filosofia di Elizabeth Grosz ha affascinato un importante esponente della danza contemporanea europea come Le Roy è perché in essa biologia e cultura non si fronteggiano ma si compenetrano. Sulle orme di Judith Butler⁵⁴ e in linea con il femminismo americano, Grosz ha riconosciuto alla superficie corporea la capacità di modellare la soggettività e la conformazione psicologica dell'individuo e viceversa.⁵⁵ Secondo il ragionamento di Le Roy, influenzato dal post-strutturalismo francese e dal femminismo americano, tanto l'identità psichica quanto la corporeità – che si compenetrano a vicenda – sono «prodotti delle circostanze». Conferma questo aspetto Silvia Fanti quando asserisce che nel lavoro dell'artista francese «il corpo, come l'individuo, è un prodotto culturale, “un prodotto delle circostanze” che assume su di sé un'infinità di storie e di possibilità», un corpo inteso «come crocevia di flussi, un corpo osmotico».⁵⁶

⁵³ Gerald Siegmund, “Partager l'absence”, in Claire Rousier (a cura di), *Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle*, Centre national de la danse, Pantin 2003, p. 323.

⁵⁴ Di Judith Butler cfr. almeno *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Roma-Bari 2013 (ed. or. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London 1990), nel quale la filosofa statunitense ha teorizzato il genere come performativo, in quanto «ripetuta stilizzazione del corpo, una sequenza di atti ripetuti all'interno di una rigida regolamentazione che produce l'apparenza di una sostanza, di un modo d'essere naturale» (Marianna Ginocchietti, *La nozione di performatività. Un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, «Esercizi Filosofici», VII, 1-2 (2012), p. 72). La teoria della performatività del genere, frutto di un'originale rilettura di Michel Foucault, ha segnato insieme alla teoria *cyborg* di Donna Haraway una nuova stagione del femminismo americano.

⁵⁵ La studiosa ha inoltre teorizzato una corporeità femminile intrinsecamente modulabile, studiandone le specificità rispetto a quella maschile. Cfr. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism* cit.

⁵⁶ Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., p. 243.

Nelle sue opere l'artista francese gioca spesso con il corpo facendo assumere ad esso forme che ne impediscano la riconoscibilità e lo trasformino in altro da sé: una mutazione morfologica costante che restituisce bene, sul piano simbolico, l'idea di reversibilità del corpo caratteristica di un'episteme costruttivista. Xavier Le Roy, attraverso la propria non-danza, ha suggerito alla critica nuove interpretazioni teoriche per una danza contemporanea sempre più ibrida e più fluida tanto nelle forme quanto nella struttura, incarnando l'insegnamento provocatorio di due *maître à penser* del contemporaneo, Deleuze e Guattari, che nel 1980 scrivevano:

Disfare l'organismo non ha mai voluto dire uccidersi, ma aprire il corpo a connessioni che suppongono tutto un concatenamento, circuiti, congiunzioni, suddivisioni e soglie, passaggi e distribuzioni d'intensità, territori e deterritorializzazioni misurate alla maniera di un agrimensore.⁵⁷

Quarant'anni fa i due autori francesi offrivano un'interpretazione del corpo che ancora oggi si rivela funzionale ad animare le elaborazioni creative di numerosi artisti della più attuale scena di danza contemporanea. Questa innovativa coreografia parte da un rifiuto della categoria di movimento organico o di movimento naturale e innesta sulla danza discorsi alternativi e approcci teorici al movimento in forte controtendenza. Il performer-teorico ha ereditato l'approccio critico tipico della filosofia contemporanea francese, invitando il danzatore e lo studioso di danza a non accontentarsi della ambigua categoria di organico, laddove il corpo, il soggetto e ogni altro organismo, in quanto prodotti delle circostanze, sono affatto privi di un centro metafisico stabile e immutabile.⁵⁸ Quello di Xavier Le Roy è un corpo osmotico che si fa «archivio di imprevedibili metamorfosi, repertorio di una contemporaneità in cui si fondono organico e inorganico».⁵⁹

⁵⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani* cit., vol. I, p. 232.

⁵⁸ Sul concetto di "organismo" cfr. il saggio di Michel Bernard "Essai d'analyse du concept d'organisme, ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse", contenuto nel suo già citato *De la création chorégraphique* cit., pp. 25-84. Applicando la categoria di *corporeità* suggerita dallo stesso Bernard ai *case studies* rappresentati da Xavier Le Roy e Ohad Naharin, ad esempio, si possono definire due modelli di corporeità profondamente diversi.

⁵⁹ Silvia Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile* cit., quarta di copertina.

Conclusioni

Si è ritenuto importante registrare le proposizioni teoriche emerse in seno alla non-danza e analizzarle attraverso il caso studio dello spettacolo *Product of Circumstances* poiché l'idea di un corpo come organismo instabile, in continua metamorfosi e costruito dallo sguardo esterno si rivela esemplare di un modo di vedere la realtà tipico della cultura postmoderna e foriero di interessanti riflessioni politiche. Per la danza di Xavier Le Roy è vero quanto scrive Mark Franko parlando del rapporto tra danza e politica: «Se [...] la danza è anti-ideologica, allora è decostruttiva, nel senso che pratica un'auto-riflessività critica».⁶⁰ La non-danza francese e l'opera di Xavier Le Roy si rivelano fenomeni che, provenendo da un orizzonte culturale di carattere critico e progressista, confermano e supportano le tesi relative alla biopolitica foucaultiana, alla performatività di genere teorizzata da Judith Butler e al postumanismo caratteristico di molte delle più attuali riflessioni teoriche, sociali e politiche. Gli artisti della non-danza, infatti, se da un lato negano l'isomorfismo di danza e movimento, dall'altro affermano lo statuto mobile e dinamico dei processi di soggettivazione, enfatizzando la costitutiva instabilità dell'identità psichica e corporea.⁶¹

Affrontando l'opera di Le Roy da un punto di vista economico-politico, tuttavia, risulta difficile decretare se questa si distanzi dai modi di produzione e dalle forme di razionalità dominanti o se non ne sia un prolungamento, una naturale conseguenza, un prodotto. Nonostante l'artista si rapporti in maniera critica alle strutture di potere che animano il mondo dell'arte contemporanea, alcuni aspetti del suo operato mettono in evidenza una certa continuità con il progetto politico neoliberale. Studiando i coreografi di epoca postfordista, ad esempio, Ramsay Burt ha evidenziato come in molte delle loro biografie il rapporto tra tempo lavorativo e

⁶⁰ Mark Franko, "Danza e politica: stati di eccezione", in Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Utet, Torino 2005 cit., p. 10.

⁶¹ Ci si potrebbe addirittura interrogare sociologicamente circa un possibile rapporto tra la riduzione del movimento nelle pratiche e nelle estetiche di danza contemporanee e la maggiore malleabilità dei loro esponenti nei confronti delle spinte socio-culturali provenienti dall'ambiente circostante. Rispetto a quella dei coreografi di altre generazioni, infatti, l'identità artistica degli artisti della non-danza incontra spesso un'offerta di modelli culturali più ampia, dinamica e globalizzata che potrebbe riflettersi in una corporeità talvolta più fluida e meno propensa all'adozione di stilemi coreutici derivati da rigidi linguaggi tecnici. Come se la generazione degli anni Novanta e Duemila fosse portatrice di una spiccata morbidity psicologica che si rispecchia in una proposta coreografica multidisciplinare o anti-disciplinare, se non addirittura indisciplinata.

tempo libero si riveli irrevocabilmente sfocato e sovvertito, conferendo alla struttura intrinseca dei loro progetti una deriva neoliberale.⁶² Deriva che nell'ambito dell'arte contemporanea avrebbe tanto più peso rispetto ad altri ambiti professionali:

Artists like Le Roy are thus exemplary employees because of their readiness to blur work and leisure activities, and because of their ability to be versatile and adaptable when facing a flow of ever-interchangeable possibilities. [...] By discussing his fee and work schedule during the performance, Le Roy however reveals the normally unnoticed nature of the economy in which his work circulates.⁶³

Ai tempi in cui Le Roy svolgeva il dottorato, «la separazione fra lavoro e tempo libero era ancora chiara» e praticare due diverse attività in diversi momenti della giornata era per lui «una grossa forma di resistenza».⁶⁴ Successivamente, approfondendo la propria ricerca coreutica, l'artista si è calato nella razionalità neoliberale, agendo dall'interno del sistema di produzione contemporaneo, rispettando la malleabilità delle forme compositive e la sovrapposizione dei tempi lavorativi, pur cosciente della sottile distanza che separa una scelta intenzionale dalla passività con cui si viene modellati dal sistema di produzione. Illustrando il lavoro di Boltanski e Chiapello, egli spiegava infatti:

Siamo noi a dover controllare la nostra produzione; dobbiamo essere mobili, autonomi, correre dei rischi, organizzarci in network, essere entusiasti, impegnarci anima e corpo, essere comunicativi, innovativi: il nostro lavoro deve assicurare lo sviluppo della personalità... Ecco le nuove regole – quelle imposte – da incarnare. Non siamo più coinvolti nella produzione di qualcosa che entra nel mercato dello scambio, oggi produciamo noi stessi come prodotti. Questo nuovo tipo di regola è abbastanza vicina a quello che volevo dodici anni fa quando ho fatto il salto per resistere al sistema. Ma se questo ci viene imposto e non è più una scelta, allora è difficile da accettare e praticare.⁶⁵

Come pare intuire lo stesso coreografo, quella che nei primi anni Novanta poteva sembrare una strategia creativa autenticamente sovver-

⁶² Cfr. il capitolo “Dance and Post-Fordism”, in Ramsay Burt, *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*, Oxford University Press, New York-Oxford 2017, pp. 81-98.

⁶³ Ivi, p. 85.

⁶⁴ Dorothea von Hantelmann (a cura di), “Una conversazione con Xavier Le Roy” cit., p. 91.

⁶⁵ Ivi, p. 99.

siva, un modo per resistere al sistema, oggi, a distanza di un trentennio, si dimostra al contrario una scelta in linea con le nuove pratiche performative dell'epoca neoliberale e con i processi di soggettivazione imposti dalle forme del mercato culturale post-novecentesco. La corporeità osmotica di Le Roy, ancora innovativa e provocatoria alla fine del Novecento, si rivela oggi debole e inerme di fronte al sistema economico postfordista. Una corporeità eccessivamente fluida che, proprio sotto le spinte vigorose del nuovo spirito del capitalismo, rischia di trasformarsi in ciò a cui alludevano gli stessi Deleuze e Guattari quando descrivevano un corpo che – pur restando desiderio – «cade nel vuoto della stratificazione brutale». ⁶⁶ Incapace di attraversare indenne l'universo globalizzato dell'infosfera e di far fronte alla sregolata diffusione e compenetrazione di modelli culturali diversi, una tale corporeità si offre facilmente al sistema economico neoliberista in quanto terreno privilegiato di un nuovo colonialismo. Anche Burighel, in termini più generali, ha sottolineato questo aspetto asserendo che per quanto sovversive e rivoluzionarie siano effettivamente state le opere di non-danza negli anni del loro debutto, esse emersero comunque nell'orizzonte socio-economico tipico della cultura neoliberale, per cui la deriva performativa e concettuale da queste promossa sarebbe almeno in parte frutto del nuovo quadro sociale fondato su rapporti di competizione e ispirato al modello imprenditoriale:

Nous nous sommes basé sur l'analyse du modèle économique actuellement. C'est ainsi que le système de la culture semble participer, voire profite du régime de compétition, au sens où il offre aujourd'hui une diversité culturelle qui se présente comme la réponse du marché – non seulement celle des artistes et des institutions – aux politiques de démocratisation en vigueur depuis les années 1950. À ce propos, la sociologie a montré la relative aisance avec laquelle le capitalisme a su se renouveler sur la base également de ses éléments de critique [...]. Nous avons montré que l'enjeu se trouve ailleurs et qu'il relève même du contexte socio-économique d'où jaillissent tous les discours. Il s'agirait, en d'autres termes, de tenir compte avant tout d'une condition universelle qui nous veut tous producteurs de nous-même. ⁶⁷

⁶⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani* cit., vol. I, p. 240.

⁶⁷ Giuseppe Burighel, *Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain* cit., p. 438. L'autore conclude la riflessione auspicando il ritorno a una dimensione simbolica nell'arte della danza del nuovo millennio, di contro al diffuso atteggiamento "semiotizzante" assunto da molti artisti contemporanei.

Per risolvere questo problema persistente Ramsay Burt ha auspicato che gli artisti della danza contemporanea imparino a rimettere continuamente in discussione il proprio lavoro, dal momento che «i modi con cui il mercato esercita il controllo sui coreografi sono a breve termine e mutano rapidamente». ⁶⁸ Ad ogni modo, qualsiasi interpretazione socio-politica si voglia dare dell'opera e della corporeità di Le Roy, va riconosciuto che egli ha rivelato non solo che la danza è in grado di incidere in ambito accademico e scientifico con rigore espositivo e con riflessioni convincenti, ma che qualsiasi forma di razionalità economica e politica incide a sua volta sui modi con cui l'individuo fa esperienza del proprio corpo.

È dunque corretto affermare, con Le Roy, che la struttura sociale e culturale definisce e modella in un processo dinamico e continuo le identità e le corporeità degli individui che ne fanno parte. L'artista francese e la sua non-danza hanno inoltre rafforzato ed estremizzato l'esistenza di una nuova e diversa episteme corporea, gradualmente subentrata a quella moderna. Il corpo, lungi dall'essere ancora quello della danza del Novecento, si è rivelato alle soglie del nuovo millennio un rizoma assai più complesso, un prisma proteiforme che la pratica coreutica meglio di altre discipline ha presentato nella sua dinamica e inalienabile natura di costruito.

⁶⁸ Cfr. Ramsay Burt, *Ungoverning Dance* cit., p. 17 [la traduzione è nostra].

Metamorfosi queer

Diritti plurali, pratiche di resistenza e desiderio di soggettivazione nel teatro di ricci/forte

Andrea Vecchia

Premessa: quando il teatro si fa spazio di riarticolazione discorsiva

Il desiderio come presenza di una mancanza. L'apparato simbolico eterosessuale come paradigma gerarchico. La materialità corporea come spazio di impreviste risignificazioni. La performatizzazione del genere. Sono numerose le questioni ermeneutiche che abitano gli spettacoli dell'ensemble ricci/forte,¹ ove i corpi dei performer si dischiudono in una ostensione destabilizzante, eccedente, lacerata da fantasmi normativi e discorsi politici coercizzanti. In questo scritto intendiamo soffermarci sul teatro di ricci/forte evidenziando l'emersione della denuncia di insidiosi processi di costrizione (e costruzione) identitaria iscritti nella società contemporanea, tratteggiati attraverso *dramatis figurae* che esistono come rabbiose creature della liminarietà, estranee al paradigma normativo posto a fondamento di una diffusa e imposta modellizzazione fisica, emotiva e sociale del soggetto. Lo studio prova a comprendere come ricci/forte – conducendo lo spettatore a una deflagrante ricontrattazione di senso del simbolico e dell'immaginario – neghino ruoli e archetipi culturali considerati come fondativi dell'Occidente, problematizzando – secondo una personalissima iconoclastia post-drammatica – non solo la polarizzazione maschile/femminile e la struttura sociale patriarcale dominante, ma pure aprendosi alla questione – ben più ampia – della costruzione del desiderio del soggetto. Si evidenzierà come il teatro di ricci/forte aneli a una denuncia dell'alienazione omologante imposta da apparati regolativi estranei al soggetto, impegnando i propri performers in una lotta feroce per il riconoscimento della dimensione affettiva del singolo, desideroso di differenti possibilità di

¹ Autori, registi ma pure attori, Stefano Ricci e Gianni Forte fondano nel 2007 l'omonimo ensemble teatrale. Per un inquadramento della produzione artistica si rimanda al sito della compagnia: <<https://ricciforte.com/>> (ultima consultazione 10 aprile 2022).

convivenza, in un contesto in cui siano ammesse le molteplici declinazioni di vulnerabilità del soggetto.

Potere, assoggettamento e iscrizioni normative: “Troia’s discount” e la precarietà della categoria esistenziale

Fieri della loro «matrice scolastica yankee» che – dopo gli studi accademici e l’esperienza diretta del palcoscenico – ha loro insegnato «milioni di modi per uccidere il padre»,² ricci/forte hanno fatto del teatro uno spazio di guerriglia, in cui resistere alla mutazione antropologica (ma anche sociale e affettiva) occidentale, la cui economia capitalista – glorificata dalla molteplicità consumistica delle merci – ha dissolto la singolarità della vita – per riprendere Massimo Recalcati – in un «godimento cinico individualista centrato sulla fede feticistica nei confronti dell’oggetto e, soprattutto, sulle sue false promesse di redenzione».³

Il discorso del capitalista (ovvero la tesi avanzata alla fine degli anni Sessanta da Jacques Lacan sul legame distruttivo tra capitalismo e inconscio, considerata ancor oggi di estrema attualità, in particolare da Slavoj Žižek), pare essere la materia incandescente in cui si muove di frequente la factory riccifortiana, in una condanna di quei dispositivi che hanno gadgettizzato l’esistenza umana, dissolvendo l’irriducibilità ontologica dell’essere e la sua dimensione di irripetibilità nel linguaggio e nel corpo.

Paolo Ruffini, riprendendo il concetto di nuova idolatria nel contemporaneo, in base al quale è il mercato a legittimare l’individuo, affrancandolo da ogni possibile sovrastruttura morale,⁴ vede l’universo di ricci/forte abitato da un soggetto profondamente alienato, che sceglie una «autoesclusione dal mondo di marca nichilista e per nulla salvifica, [cosa per cui] l’individuo eccederebbe nel piacere narcisistico di configurare un modello funzionale al mercato e da emulare [...], facendo della propria vita un emblema della copia, a misura di ciò che Zygmunt Bauman chiama discontinuità nel comportamento, nelle aspirazioni e nei desideri, e dove la notorietà ha sostituito la fama».⁵

² Stefano Ricci, Gianni Forte, in Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte*, in Id. (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte*, Editoria & Spettacolo, Riano (RM) 2010, p. 25.

³ Massimo Recalcati, *Introduzione*, in Id., *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 13.

⁴ Paolo Ruffini, *Post-pop, ovvero iconografia del post-adolescente*, in Francesco Ruffini (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte* cit., p. 290 [corsivo presente nel testo originale].

⁵ Ivi, pp. 290-291.

L'(auto)isolamento dal mondo, con la costruzione (impositiva) di un sé spettrale, derealizzato a partire da un apparato di potere che – riprendendo il pensiero di Judith Butler – scandisce e stabilisce le norme di apparizione e di esclusione degli individui,⁶ appare come uno dei temi fondamentali già in *Troia's discount* del 2006. Lo spettacolo, definito dagli stessi autori come un «campionario al cloroformio di vite mancate», è la perturbante magnificazione di tutte quelle vite apolide determinate a opporre una significativa opposizione politica al sistema.⁷ Il rifiuto del potere economico, il soggiogamento alla politica legittimante, la performatività di un potere che nomina il soggetto (stabilendone il rapporto di inclusività sociale ma pure affettiva) e la scrittura di inesplorate traiettorie del desiderio tracciano il perimetro di uno spazio scenico sfigurato in doloroso altare sacrificale, in cui ferirsi significa riappartenersi:

L'Eneide di Virgilio è il pretesto usato da ricci/forte per dipanare i fili spinati entro cui lasciare brancolare un manipolo di sopravvissuti, perduti nel labirinto di un desolante paesaggio contemporaneo. Una qualunque periferia urbana è lo scenario in cui divampa la lancinante, fiabesca e impudica parabola di Eurialo (Alberto Onofrietti) e Niso (Fausto Cabra). Tutt'altro che eroi: sono bulli senza storia, sbruffoni implumi alla ricerca della prossima grande occasione, due "ragazzi di vita" di sapore pasoliniano che hanno mancato l'appuntamento con il destino. Come due *casseurs*, Eurialo e Niso assaltano un centro commerciale, dando corpo a un'ingenua e inconsapevole rivolta generazionale contro lo scacco dell'immaginazione e lacerando con i bagliori di un incendio la notte metropolitana e il cuore degli spettatori. Una fine tragica al culmine di una battaglia eroica li riconcilerà con un'ipotesi di esistenza meno sterile di quella data, in cui fare attecchire un'intuizione di sentimento, scintilla salvifica e liberatoria, oltre qualunque definizione di normalità. Su palazzoni assiepati e parcheggi in cui asfalto e automobili partecipano della stessa inadeguatezza, troneggia il pervasivo totem del consumo globale e coatto come unica possibilità e direzione per l'esperienza. Vorticano come falene intorno alla pira del discount in fiamme non solo i due teppisti, ma anche tre figure femminili ustionate d'amore: Creusa (Anna Gualdo), spodestata regina di una corte domestica che si conta le ferite identitarie in punta di codici a barre, Lavinia (Chiara Cicognani), vittima della necessità che chiede solo la quiete di uno oblio in offerta speciale, e una Didone

⁶ Cfr. Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London 2004 (trad. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004).

⁷ Ivi, p. 130.

en travesti (Giuseppe Sartori), che prostituisce le ragioni della sua solitudine in forza di un'insaziabile certezza di amare.⁸

L'iscrizione dei protagonisti di *Troia's discount* all'interno delle politiche predatorie economiche ma pure delle più ampie condizioni discorsive del potere sembra tratteggiare quel complesso meccanismo di «assoggettamento» che per Butler «indica il processo del divenire subordinati [*sic*] al potere tanto quanto il processo del divenire di un soggetto. Che sia per interpellazione, nel senso di Althusser, o per produttività discorsiva, nel senso di Foucault, il soggetto è iniziato attraverso una sottomissione primaria al potere».⁹ Osservate secondo questa prospettiva, le *dramatis figurae* rivelano non solo il dramma dell'essere umano istituito, formato, regolamentato, teoricamente progettato e poi mantenuto da un potere esterno, ma raccontano pure di quanto sia difficoltoso parlare di autonomia e regolamentazione identitaria. Se proseguiamo lungo il pensiero di Butler, per cui non ha luogo alcuna *poiesis* senza *assujettissement*,¹⁰ comprendiamo allora come sulla scena la lotta verso la soggettivazione travolga indistintamente gli ambiti dell'immaginario e del simbolico (così come sono descritti da Lacan), scoprendo nella carne dei performer lo spazio in cui (ri)trovare un “contro-potere”, oppositivo a categorizzazioni forcludenti. Nello spettacolo la riconfigurazione culturale transita tra «i brand e i trend»¹¹ in direzione di un'umanizzazione della vita che vibra della materialità dei corpi e di quella sessualità che, spossessata dal potere, «va oltre la regola, assumendo nuove forme in risposta alla regola stessa e, invertendo la marcia, rendendola persino erotica [...] la sessualità non è mai riconducibile all'“effetto” di una qualsivoglia operazione del potere regolatore [...] essa emerge proprio come un'occasione di improvvisazione entro un terreno di costrizioni».¹² Per questo Kellog's e stupri, risotti in offerta e amplessi madidi di sudore

⁸ ricci/forte, in <<https://www.piccoloteatro.org/it/2013-2014/troia-s-discount>> (ultima consultazione 10 gennaio 2022).

⁹ Judith Butler, *La vita psichica del potere*, trad. it. Elena Bonini e Carlotta Scaramuzzi, Meltemi, Roma 2005, p. 8 (ed. or. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford 1997).

¹⁰ Judith Butler, *Critica della violenza etica*, trad. it. Federico Rahola, Feltrinelli, Milano 2006, p. 28 (ed. or. *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York 2005).

¹¹ Andrea Porcheddu, *Macchie di gelato. A proposito di “Macadamia nut brittle”*, in ricci/forte, *Macadamia Nut Brittle (primo gusto)*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 9.

¹² Judith Butler, *La disfatta del genere*, trad. it. Ottavia Spinzi, Meltemi, Roma 2006, p. 41 (ed. or. *Undoing Gender*, Routledge, New York-London 2004).

Metamorfosi queer

possono tutti maledettamente affossarsi in quel dannato bosco italico ove per amore di Eurialo, Niso trovò la morte.

Brucia la Troia di Stefano Ricci e Gianni Forte; brucia sotto le luci al neon di una scenografia scarna: dai carrelli del supermercato dei sentimenti al suono della voce delle televendite di Telemarket. Didone apre la scena ed è un'Italia trans, con lo stivale d'argento e la flebo al braccio. Puttana e disperata, abusata e disillusa, metafora della nostra attualità. Prezzata e svenduta al discount. I carrelli della spesa sono la svendita del sentimento, la perdita della dignità della persona in favore dell'oggetto, il corpo strumento di orge antropofaghe. Tutto si vende, si svende, si divora. Questa la Troia di Ricci/Forte, la guerra che combattiamo tutti i giorni a colpi di Facebook e consumismo, xenofobia, omofobia e violenza.¹³

Drammaturgicamente l'ontologia della fragilità – in cui il desiderio di sopravvivenza del singolo (che è desiderio di esistenza) entra in una smisurata relazione tensiva con l'altro, esplorandone limiti, utopie e pratiche di resistenza – si innerva attraverso una chirurgica decostruzione dell'estetica postmoderna. La grammatica pop diventa l'architettura linguistica e (anti) normativa all'interno della quale il dispositivo scenico fa cortocircuitare le dinamiche comunicative massmediatiche.¹⁴ La lingua del potere, portatrice di una legge repressiva, viene semioticamente smembrata attraverso un'operazione registica che mira al cuore del registro del simbolico. Segno e significato, mitografia e ideologia riscrivono l'arbitrarietà evenemenziale dell'atto comunicativo: a partire da *Troia's discount* la lingua cessa di performare e quell'azione ripetitiva, che nel quotidiano costituisce una costante riproposizione (e quindi una riconferma performata) delle pratiche autoritarie,¹⁵ implode, mettendo in discussione la nominazione ultima delle dramatis figurae:

Sistematizzando la dicotomia significato/significante in un universo letterariamente e linguisticamente ibrido e atemporale, il segno di ricci/forte referencia un discount con un pasoliniano Eurialo, un furioso Orlando flickerizzato dentro un car navigator, il gusto di un famoso gelato dal nome finto danese con le

¹³ Carolina Truzzi, *ricci/forte e quest'Italia, tutta Troia's discount!*, in «Krapp's Last Post», 13 gennaio 2010, <<http://www.klpteatro.it/troias-discount-ricci-forte-recensione>> (ultima consultazione 29 aprile 2022).

¹⁴ Cfr. Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 29.

¹⁵ Per le modalità di assoggettamento normativo collegate a prassi ripetitive si rimanda a Judith Butler, *Corpi che contano*, trad. it. Simona Capelli, Feltrinelli, Milano 1996, p. 169 (ed. or. *Bodies That Matter*, Routledge, New York-London 1993).

stelle del costume di Wonder Woman, l'aristofanesco Ploutos con una borgata di Roma, un Faust in cucina con l'anima venduta al demone moglie-casalinga, Candy Candy con Zenocrate, l'Edoardo II con il McDonald's.¹⁶

Costruzioni culturali di corpi: "Wunderkammer soap #1 _didone" tra sovversione di genere e modello di azione politica

Rivelato freudianamente l'Io come la «proiezione di una superficie», ovvero come una «carne del mondo» – per dirla con Maurice Merleau-Ponty – in cui precipitano contatto, superficie e visione – e svelati i meccanismi di identificazione mancata attraverso la rottura della catena del significante, ricci/forte schiudono una faglia tra «fallimenti» ed «esistenze disfunzionali», aprendo «un inaspettato vuoto siderale» capace di rivelare «la visione di quello che stiamo perdendo».¹⁷ Allo stesso modo, anche il sistema dell'immaginario – ovvero il registro delle identificazioni dell'Io (per cui l'immagine esterna dell'altro viene assunta dal soggetto come propria) – viene scassinato, con complesse manomissioni in cui «abbondano i rimandi liberamente e freneticamente a Candycandy, Lady D, Olivia Newton John, Dallas, Dinasty, E.R., Desperate Housewife, Julia Roberts, Lost, Sixfettunder... Insomma, Malowe si affianca a Gatto Silvestro, Virgilio a Mazinga, Eschilo alla Nutella...».¹⁸ La frantumazione delle pratiche discorsive restituisce sul palcoscenico corpi che – per riprendere il Manifesto cyborg di Donna Haraway – «non finiscono con la pelle»: la stessa differenza sessuale nega conseguentemente possibili iscrizioni naturali fondate sulle diversità materiali del soggetto. Dichiarano Stefano Ricci e Gianni Forte:

Affrontiamo le istanze nei confronti di un corpo anormale, inteso nell'accezione di liberarsi dalla norma. Il carattere migratorio che determina salutari processi di alterazione investe ognuno di noi, indipendentemente dalle scelte sessuali che facciamo. Etero, Omo, Trans o altro Gender diventano gli ennesimi abiti preconfezionati ad uso e consumo di uno spettatore che scende a patti con la menzogna. Nello spazio in cui siamo incastonati, le dottrine disimparano il dida-

¹⁶ Luigi Romolo Carrino, *Leroe di ricci/forte*, in Francesco Ruffini (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte* cit., p. 108.

¹⁷ Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 29.

¹⁸ Andrea Porcheddu, *Macchie di gelato. A proposito di "Macadamia nut brittle"* cit., p. 6.

scalismo rappresentativo. Le pelli vengono abbandonate sullo zerbino: sovrapposte, non distingui più le femmine dai maschi, gli animali dalla vegetazione.¹⁹

Da Troia's discount in poi l'intero teatro di ricci/forte scopre la luminosa verità di personaggi vulnerabili, incamminati in viatici liminari, colti (anche psicoanaliticamente) in un moto personale di assunzione del proprio sé anatomico e sociale, in cui il corpo, raccontato nella sua fragile lotta contro la dimensione «ex-tatica»²⁰ – ovvero di esposizione all'altro – giunge a performare azioni di senso che oltrepassano la volontà stessa del soggetto. Se in *metamorphHotel* [sic] (2007) «Narciso, Diana e altri transfer metamorfici ovidiani [subentrano] per tastare il polso alla trasformazione contemporanea di esistenze orfiche in “questo immaginifico Hotel che è la vita”, smarrite nel culto dell'apparenza e del sogno infranto, a caccia di una posizione nel mondo, di un desiderio che si avvera»,²¹ in *Pinter's anatomy* (2009) il gioco dell'azzeramento identitario è il motore drammaturgico di un dispositivo scenico in cui nomi e cognomi di spettatori finiscono con l'essere trascritti su etichette che, durante la performance, finiscono su dita di cadaveri imbustati. È tuttavia nel ciclo di *Wunderkammer soap* (2006-2007) che si denuncia con evidenza la tensione tra la realtà biologica del sesso e la performatività di genere. Qui il dramma della soggettivazione arriva addirittura a promuovere spinte in direzione di autoannientamento, con l'esibizione di forme di acting out, cioè vere e proprie “messa-in-scena” di vissuti conflittuali con quell'angoscia che «non segnala tanto l'incontro con l'alienazione significativa, ma con il suo resto, con quella parte del corpo che non accetta di sottomettersi alla Legge simbolica della castrazione che il significante introduce nel campo del vivente».²²

Desiderosi di essere nel desiderio dell'altro, di essere riconosciuti nella coscienza dell'altro – perché, secondo Alexandre Kojève, anche l'altro (essendo a sua volta desiderante dell'altro) mi desidera – i protagonisti di *Wunderkammer soap* vivono il dolore di costruzioni culturali secondo una sintomatologia perturbante, in cui l'energia irrefrenabile del desiderio inscena (anche politicamente) la contraddittorietà di qualsivoglia di normalità. «Che cosa desidera il genere sessuale? – scrive infatti Butler –

¹⁹ Stefano Ricci, Gianni Forte, in Francesco Ruffini, *Conversazione (doppia) con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 32.

²⁰ Cfr. Judith Butler, *Subjects of Desire*, Columbia University Press, New York 1999.

²¹ Luigi Romolo Carrino, *Eroe di ricci/forte* cit., p. 112.

²² Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 371.

Può sembrare strano parlare in questo modo, ma lo sembra meno quando ci accorgiamo che le norme sociali che costituiscono la nostra esistenza, comportano desideri che non hanno origine nella nostra persona». ²³ Una lotta fisica che, intrapresa per disfare anche le normalizzazioni sociali del maschile e del femminile, produce un enigmatico e a tratti melanconico autolesionismo. Nella serie *Wunderkammer soap Faust* spacca letteralmente in cucina il proprio cuore bovino con la scure, Ero si annienta nella bulimia (allo stesso modo con cui Pierre in *Pinter's anatomy* succhia le insegne delle gioiellerie per “esercitarsi ad appartenersi”), Isabella – assunti grottescamente su di sé i sembianti occidentali del maschio (mutande da uomo e baffi alla Duchamp segnati con la Nutella) – si scarnifica il seno sul muro per renderlo sterile, Tamerlano esiste unicamente nel tratteggio bianco a terra del perimetro del proprio cadavere. ²⁴ Il portarsi in scena dis-fatti, attraverso performance che a loro volta dis-fanno l'intimo legame che subentra nella triangolazione dramatis figura-performer-spettatore restituisce l'irrefrenabile violenza che performa – nei termini usati da Butler – le matrici ideologiche e culturali operative sia all'interno che all'esterno dell'esistenza del soggetto.

Colpisce, in questa *soap* dissacratoria ispirata a Marlowe, l'apparizione di Didone in *Wunderkammer soap #1 didone*, divenuta negli anni una sorta di icona del teatro di ricci/forte, «(elisabettiana nel *wunderkammer soap*, eneidiana, e con maggiore incisività, nel Troia's discount), imperatrice transgenderizzata della notte, imperatore travestita d'ombra (archetipo junghianamente inteso), promiscuità di genere dell'anestetizzante abitudine all'annullamento, all'abbandono, nel primo caso subito, nel secondo caso dovuto per onore di mestiere». ²⁵ Lo smascheramento della categoria ontologica del genere inscena qui il dissidio – come direbbe Husserl – tra corpo biologico (*Körper*) e corpo pulsionale (*Leib*). Imprigionato in una toilette/reggia, con vasca da bagno e urinatoi fioriti, il performer insegue il doppio speculare della sua Didone, perduto fra immagini di dive hollywoodiane e scarpe femminili, esibendo una nudità eletta a doloroso confine politico e parimenti martoriato dalla domanda d'amore dell'altro. Secondo «un'incessante attività, un disfaccimento, un “divenire disfatti” (becoming undone) che viene costantemente messo in scena, riperformato», se vogliamo riprendere un'immagine di Butler, ²⁶ Didone gioca tra fantasmi di

²³ Judith Butler, *La disfatta del genere* cit., p. 26.

²⁴ Cfr. P. Ranzini, *Una riscrittura postmoderna del mito letterario* cit., p. 54.

²⁵ Luigi Romolo Carrino, *Leroe di ricci/forte* cit., p. 111.

²⁶ Judith Butler, *La disfatta del genere* cit., p. 14.

desiderio (ir)raggiungibili, stringendo a sé lo spettatore attraverso plurime traiettorie relazionali e convocandolo oltre il suo Edipo, affinché si smarrisca in un labirinto di proibizioni psicoanalitiche pre-sociali, coerenza eterosessuale, denaturalizzazione del sesso e possibilità di sopravvivenza. «Nell'imitare il genere – del resto – il drag rivela implicitamente la struttura imitativa del genere stesso, nonché la sua contingenza [...] siamo in presenza di tre dimensioni [...] di corporeità significativa: il sesso anatomico, l'identità di genere e la performance di genere».²⁷ Allo spettatore, che i registi pongono a una distanza intima dal performer, non rimane che confondere la propria immagine con quella di Didone, dislocandosi con lei nell'infinto gioco di riflessi dello specchio che domina la toilette, varco anarchico con cui entrare in un regno politico. La regina, infatti

ha un regno. Il regno è la sua prigione e lei stessa ne ha delimitato i confini. Brani di immagini la osservano, ne amplificano il dolore, moltiplicazioni del volto su cui si scioglieva lo sguardo del suo amante. Quel volto strappato dalle riviste e attaccato alle pareti. Quel volto di una Lady Didone che non era lei. Non lei. Non per lui. [...] Un'immagine che non può essere indossata: diventa maschera, quando invece la tristezza è vera. Reale. [...] Lady D. Lady Didone non è uomo, non è donna, è entità. È l'afflitto corpo rimasto dopo il pasto vorace di un amore di passaggio. Un amore il cui percorso rimane tatuato sulla pelle. Non c'è sapone che possa eliminarne le tracce. Un amore che taglia la carne con la stessa lama con cui l'ha fatta esultare, la scuovia lasciandola nuda. A terra. A dibattersi. Ad annaspire. A cercare aria nella pozza delle lacrime raccolte. A cercare dolcezza nei baci stampati sulla ceramica delle piastrelle. A cercare calore nella morta pelle di un animale qualsiasi. A cercare conforto negli occhi degli sconosciuti spettatori che la osservano. Un amore che l'ha lasciata a cercarsi disperatamente nello scrigno dei ricordi, in un passato che prima di lui non sembra mai essere esistito. Prima di lui. Il nulla. Dopo di lui. Questo.²⁸

La performance restituisce la domanda d'amore infinita di un soggetto abitato da un vuoto centrale. La supposta ineluttabilità binaria di genere e sesso qui collassa tra barba e bolle di sapone, deodoranti e lacrime: se da un lato Didone insegue nelle foto di attrici e nell'eyeliner una significazione interiore, dall'altro è afflitta dall'ingombro fallico che la significa. Il

²⁷ Judith Butler, *Questione di genere*, Laterza, Roma-Bari 2013, pp. 194-195 (ed. or. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990).

²⁸ D.G., *Faust. Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo, disintegrati e dammi pace*, «Sipario.it», 05 febbraio 2014 (<<https://www.sipario.it/recensioni/prosa/item/8373-wunderkammer-soap-di-ricci-forte.html>>; ultima consultazione 29 aprile 2022).

corpo viene teatralizzato dai sintomi, che si trascrivono – con tanto di segni – su porzioni di pelle. Tutto va ri-scritto, ri-significato e gli organi vanno artaudianamente espulsi, a partire dall'organo fallico che va letteralmente scritto per essere scorporato dal corpo (imposto) del linguaggio:

il naso ti ricorda la O del nome mio. via. (segna il naso con la matita blu) divento una A. alzo gli occhi per guardarti meglio (segna sotto e sopra gli occhi) sgretolo i segni delle ore non vissute con te (si segna la fronte per eliminare le rughe) [...] innesto curve che mi legittimano. (segni intorno ai capezzoli e intorno ai glutei) non sono quello che vedi. Sono quello che vorrai. sono? Dimmelo tu. quanto bisogna essere leggeri per prendere il volo? (afferra il cazzo e lo segna con una X) / zavorra. / la tua kidman. / zavorra / la tua kidman. / zavorra. / la tua kidman. / (continua a segnare il corpo)... [...] ²⁹

“Macadamia nut brittle”: performatizzare la precarietà

Con *Macadamia nut brittle* (2009) la riflessione sulle slabbrature linguistiche raggiunge i momenti più alti dell'attuale percorso dell'ensemble. Stefano Ricci racconta come in questo spettacolo

[s]i è trattato [...] di affrontare il tema delle “mancanze”, nostre e degli altri. Sono iniziate le improvvisazioni sull'assenza, sulla idealizzazione e la frustrazione del vuoto. E su quel che resta. Molteplici suggestioni, molteplici domande. Allora dov'è il dolore? Dove si nasconde? È sempre lo stesso? Dove si aggrappa? Come ritorna? Lanciando temi su questa linea: cercare dove si occulta la castrazione di un sentimento che ancora esiste. Lentamente questa “pena” su cui lavoravamo ha cominciato a prendere forma e a edificarsi sui corpi. E da qui, nasce la sequenza di Andrea, alla lavagna, che cerca negli organi disegnati l'Altro, il grande assente. ³⁰

Esperiti negli anni precedenti il senso di assenza, quel *manque-à-être* generativo che dischiude al prossimo, in *Macadamia* la ricerca dell'altro-della-mancanza si confonde con la ricerca dell'altro-merce, del corpo dell'altro mercificato, in una compulsiva reiterazione del desiderio feticista del possesso (impossibile) del prodotto in ultimo desiderato. Essendo di fatto il desiderio – come ricorda Laplanche-Pontalis – irriducibile al bisogno

²⁹ ricci/forte, *Wunderkammer soap #1_didone*, in Francesco Ruffini (a cura di), *Mash-Up Theater ricci/forte* cit., p. 148.

³⁰ Stefano Ricci, in Andrea Porcheddu, *Impronte emotive del nostro tempo. Colloquio con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., p. 48.

del soggetto (considerato che esso dipende dalla fantasia di questi e non da un oggetto vero e proprio) e neppure riconducibile completamente alla domanda (imponendo quest'ultimo un riconoscimento assoluto, che travalica il linguaggio e lo stesso inconscio dell'altro) i protagonisti lottano con il desiderio di essere riconosciuti dall'altro nell'attesa di esserne accolti. Devastante in questo senso è la sequenza tra vittima e carnefice di *Kindergarten. Gioco. Viaggio fisico attraverso le realtà ricreate*, in cui Giuseppe prende a calci Anna/Wonder Woman-innamorata, sputandole addosso e strappandole i capelli, per poi torturarla con mollettoni:

Anna Gualdo in costume wonder woman, clown malinconico, vestale di un rito pagano e ludico in cui si giocano le miserie umane rese ridicole da tanta foga nel farsi fare del male. Legata, seviziata, soffocata da un nastro isolante per sedare il suo implorante desiderio di amore anche quando l'accanimento sadico subito diventa una perversa dimostrazione di come l'essere umano più soffre e più agogna l'amore. Le fa dire "ti amo-ti amo da impazzire-sei dolce-protettivo-noi non ci lasceremo mai-grazie di esistere". Non servono le mollette infilzate nella carne come ferali banderilla sul garrese del toro stramazzone al suolo, lo sputo colato sul corpo – gesto spregevole e offensivo di una dignità umana perduta – a farla ricredere. Il bisogno d'amore divenuto patologia cronicizzata.³¹

Con modalità simili il fuoco del desiderio incendia anche la sequenza Incontro casuale a due, declinato in quattro varianti da Andrea Anna Giuseppe Fabio: aspettativa_sesso_delusione che offre la rievocazione lacerante di un incontro sessuale nato in una chat porno a pagamento, ricostruita attraverso la ripetizione ipnotica di un turpiloquio che permea di fatto una catena simbolica (in)significante, a testimoniare quanto una nevrosi ossessiva possa esser tristemente sedotta dalla possibilità di scoprire (o forse solo scongiurare) l'essenza ultima dell'amore. Di fatto, qui, riprendendo il pensiero elaborato da Lacan nel Seminario XX, «il fallo diviene [...] l'obiezione principale all'esistenza del rapporto sessuale, sebbene il suo utilizzo sia inconsciamente finalizzato proprio a fare esistere il rapporto sessuale».³² L'attrazione sessuale violentemente esplosa nell'ascensore tra i protagonisti – «sospesi, come due astronauti verso un pianeta nuovo. e vista da fuori, sembriamo veramente una coppia. Sembra una cosa che potrebbe funzionare, che meraviglia!» [sic] – si frantuma nello squallido

³¹ Roberto Rinaldi, *Un implorante desiderio di vita: è Macadamia*, «Teatro.it», 8 febbraio 2021 (<<https://www.teatro.it/recensioni/macadamia-nut-brittle/un-implorante-desiderio-di-vita-e-macadamia>>; ultima consultazione 20 giugno 2021).

³² Massimo Recalcati, Jacques Lacan, *Desiderio, godimento, soggettivazione* cit., p. 467.

invito conclusivo: «se vuoi ci sta il bagno, vatti a dare una pulita!». La spinta impetuosa e cieca di un godimento invasivo, orientato in realtà all'uno del proprio sé (e non all'altro) – per cui il soggetto non gode del corpo dell'altro se non per mezzo dell'organo fallico – e la drammaticità di un desiderio che intende l'amore come atto di parola e di accoglienza nell'altro – si stemperano in una luttuosa melanconia conclusiva che – affidata ai quattro personaggi Andrea, Anna, Giuseppe e Fabio agglutinati in un'unica entità emotiva (o sciolti come in un'unica coppa di gelato abbandonata) – piange (secondo i parametri di un'estetica rigorosamente pop, declinata tra Georges Bataille e il Mulino Bianco) l'oggetto perduto:

ANDREA [...] sembravo thor e tu dici “vatti a dare una pulita?” mi precipito offeso in bagno. La carta igienica mi si appiccica addosso, sembra di cartapesta [...] io sono illuso forever / ANNA mi guardo allo specchio, tutta sporca. questa carta igienica mi fa sentire ancora più merda. e io che lo credevo come kevin kostner. Mi viene da piangere. [...] / GIUSEPPE nemmeno gli era venuto in mente di potermi accompagnare. trattato peggio di una marchetta rumena. [...] / FABIO in taxi c'è la radio accesa. trasmettono “perdere l'amore” di massimo ranieri. Perché l'autostima no?! Avevamo parlato di stelle tutta la sera. [...] che tristezza, sembra margherita buy in uno qualsiasi dei suoi film... e scrivo la parola fine sul finestrino. [...] GIUSEPPE (Prende una corda. Inizia a saltare) [...] sparami un colpo non c'è domani / ti lecco il buco mi succhi l'uccello / ti apro la gola col coltello [*sic*].³³

Se il “manzo conosciuto in cam” non è in grado di sostenere i sogni dei protagonisti e argina i loro desideri di felicità attraverso una mera prestazione fisica, ciò che più colpisce in *Incontro casuale a due* è l'interscambiabilità della narrazione tra protagonisti, secondo un tipico meccanismo presente in vari spettacoli di ricci/forte, per cui le dramatis personae esibiscono una porosità metamorfica, in cui scivola senza sosta qualsiasi principio organizzatore identitario. Gioie, timori, fantasticherie ma pure grida, spasimi e sorrisi si distillano l'uno nel corpo dell'altro, secondo il principio fisico dei vasi comunicanti, al fine di – seguendo il pensiero lacaniano – «scorticare [...] [l']aderenza di anatomia e ontologia, andando verso una decostruzione radicale dell'essere del sesso. [...] non c'è un essere uomo e un essere donna».³⁴ Riflettendo del resto su Macadamia, Ricci dichiara:

³³ ricci/forte, *Madamamia Nut Brittle (primo gusto)* cit., pp. 79-80.

³⁴ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione* cit., p. 470 [corsivo presente nel testo originale].

Metamorfosi queer

non ci interessava raccontare lo scandalo di ragazzi di vita losangelini che si sbraccettano in cambio di un tozzo di pane [...]: volevamo raccontare il bisogno, comune a tutti, di colmare quel vuoto enorme, tappare quel buco nero dell'esistenza, anche attraverso il sesso. [...] non ci interessa fare i portavoce di un genere. In quella libertà di codici che noi utilizziamo, in quella elasticità assoluta, è chiaro che anche il tema dell'identità non può essere declinabile in termini di categorie.³⁵

In *Macadamia* i protagonisti esistono come fantasmi, ovvero come istanze temporalizzate di desiderio, soggetti la cui integrità socialmente (in)accettabile è stata linguisticamente marchiata da cornici discorsive di una eterosessualità riproduttiva, messa in bella mostra nelle tre lavagnette esibite dai performer all'inizio dello spettacolo: «1. FROCIO, 2. BSX, 3....».³⁶ La scena non è altro che un mattatoio in cui rinchiudere

la contraddizione tra la rappresentazione del sé e le aspettative del presente, nonché il moto stesso che alimenta tale scotomizzazione, l'alienazione, la mortificazione dell'attesa di un'esistenza diversa, di un amore di esistenza autentica [...]. Il segno insiste sullo scarto irrazionale avvertito tra quello che si è, quello che si è diventati, quello [che] si poteva essere. Sono storie estrapolate dalla quotidiana anormalità, suggerendo il superamento della tragedia contemporanea dell'identità attraverso l'immaginazione, provando ad arrestare l'ingranaggio del micidiale congegno che stritola, esclude, autoassassina [...].³⁷

Costanti strategie di sfigurazione e riconfigurazione corporea comportano il ritorno alle pulsioni pregenitali non ordinate dal fallo e distribuite sugli orifizi del corpo, più volte invocati dai protagonisti come luoghi di redenzione e possibilità di rinascita. Da questo punto di vista, *Macadamia* conduce lo spettatore attraverso una vera e propria topografia performativa del piacere e del dolore, che nel tempo la regia di ricci/forte ha eletto a prassi sinestetica di indagine esistenziale sul corpo del soggetto (non solo attorico, ma anche spettatoriale), riprendendo e potenziando le dinamiche drammaturgiche efficacemente collaudate in *Wunderkammer soap #1 _didone*:

Quel corpo è lì, con il suo sudore, le sue lacrime, il suo muco, il suo make up sgocciolante, la lacca e il deodorante vaporizzati, il lampeggiare degli

³⁵ Stefano Ricci, Gianni Forte, in Andrea Porcheddu, *Impronte emotive del nostro tempo. Colloquio con Stefano Ricci e Gianni Forte* cit., pp. 45-46.

³⁶ ricci/forte, *Macadamia Nut Brittle (primo gusto)* cit., p. 65.

³⁷ Luigi Romolo Carrino, *Leroe di ricci/forte* cit., p. 110.

occhi e il palpitare dei suoi orfizi. [...] La scena intera e il suo svolgersi sono soglia, in cui collocare *la coabitazione tra spettatori e spettacolo*, che costituiscono insieme, qui e ora, la realtà dell'evento performativo e fruitivo. Il movimento è dalla finzione all'incarnazione (un *corpo* che si disfa in *carne* [...]), dalla finzione del suo farsi reale, percezione, condivisione, linguaggio sensibile che possa tradurre, mediare, *rimediare* l'immateriale di un'immagine auto-referente, di una finzione congelante.³⁸

Dalla profonda angoscia che si schiude nel corso dello spettacolo i protagonisti muovono in direzione di una possibile, autentica umanizzazione della loro esistenza, scoprendo la propria vulnerabilità. Calate le maschere di gatto Silvestro, Titti e dei Simpson, che velano massmediaticamente la loro interiorità, essi rifiutano alla fine quell'essere-per-la-morte normativo che trasforma ciascuno di noi in pallina da gelato – «questo è un mondo di häagen-dazs su misura / da sx verso dx / macadamia 180 x 67 / illusioni ancora in programmazione / shopping selvaggio e divoratore accanito di smarties»³⁹ [*sic*] grida Anna all'inizio di *Macadamia* dopo i sospiri da porno movie – rivelandosi unici e affascinanti soggetti di metamorfosi. Dai corpi feriti e coperti di cellophane, perimetri carnosi di battaglie e traumi inammissibili, si dischiudono infine come fragili creature di desiderio. Un desiderio che non è tuttavia

solo consumazione dell'oggetto e di se stessi, ma [...] anche [...] ciò che resiste a qualunque sogno totalitario, a qualunque impresa di omologazione. [...] Non dobbiamo dimenticare che la parola “desiderio” non rinvia solo allo scandalo di una insoddisfazione che si rinnova perennemente, ma anche alla fertilità della generazione, alla soddisfazione del riconoscimento, all'esistenza di un orizzonte che è speranza, avvenire, frutto, realizzazione, visione, sogno, comunione senza promessa di liberazione, singolarità, dono, possibilità.⁴⁰

Il luogo da cui ripartire, da cui rifondare la società, sono le tendine fiocamente illuminate di Barbie e Winnie the Pooh ove, nel buio finale di *Macadamia*, trovano rifugio i silenziosi corpi eroticamente martirizzati di Giuseppe, Fabio e Andrea. Parimenti a quanto accade nella toilette infernale di Didone, nella cucina/obitorio di Faust o tra l'asfissiante tempesta di neve di *grimmless*, ricci/forte aprono allo spettatore la possibilità di

³⁸ Francesco Paolo Del Re, *I “senzascarpe” di ricci/forte. Desideri di fluidità mediale e identità alla deriva* cit., p. 74 [corsivi presenti nel testo originale].

³⁹ ricci/forte, *Madamamia Nut Brittle (primo gusto)* cit., p. 66.

⁴⁰ Massimo Recalcati, *Introduzione* cit., pp. 16-17.

un'alleanza. La materialità dell'incontro tra corpi precari come prassi per performare una nuova umanità. La «promessa politica del performativo» con cui – nel suo *Soggetti del desiderio* del 1999 – Butler investe di nuove responsabilità la società pare dunque inverarsi in spettacoli che sono

rituali di confessione e reintegrazione [e che], alla lunga, producono negli attori un accumulo di energia, anche erotica, destinata a scatenarsi nell'orgia-festa finale, dove le varie individualità possono ritrovarsi, alla pari, e fondersi in una comunità. A fare da collante, e insieme da emblema sacramentale di questa fusione, la pioggia che di volta in volta può essere di sangue, sperma, piscio, merda... Questa scarica di energia contagia il pubblico con la sua fisicità liberatoria, con la sua febbre erotica, con il suo senso di comunione. [...] Fa collassare l'immaginario sulle anime e sui corpi, liberando gli effetti della collisione in un teatro terapeutico [...] [all'interno di] un mondo di "Io" e di oggetti (ma anche il corpo dell'altro è un oggetto), dove incontrarsi è impossibile.⁴¹

La dimensione messianica del performativo, che Butler e Athanasiou riconoscono come espressione in grado di materializzare una «realtà aperta», si fa con ricci/forte possibilità reale di coabitazione plurale, agorà civile per un'alleanza queer ove stringere – per dirla con la Butler de *L'alleanza dei corpi* – «alleanze difficili e imprevedibili nella lotta per la giustizia sociale, politica ed economica» restituendo un'umanità vera a tutte le vite precarie. Oltre il glam e i glitter, scavando tra i gelidi carrelli del supermercato o sfilandosi i coltelli conficcati tra i genitali, si può incespicare in un'etica della contingenza, e subirne la meraviglia. Tutto sta a inciampare, come scrisse Sartre, in un *petit décalage*, un piccolo scarto che apra all'eventualità dell'incontro,⁴² alla personalizzazione della vita.

⁴¹ Oliviero Ponte Di Pino, *Una retorica della trasgressione. Antropologia del teatro di ricci/forte*, in ricci/forte, *grimmless*, Titivillus, Pisa 2012, pp. 16-17.

⁴² Cfr. Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione* cit., p. 424.

Un teatro e la sua città

L'esperienza della *Festuge* in trent'anni di storia dell'Odin Teatret

Alberto Pagliarino

Premessa

La *Festuge* è una pratica di lavoro artistico, storica e consolidata, che coinvolge un'intera comunità di cittadini; è stata ideata dall'Odin Teatret nel 1989 e si è sviluppata a Holstebro, in Danimarca, nell'arco di trent'anni di attività. Per nove giorni e nove notti, con una cadenza triennale, migliaia di cittadini sono coinvolti in modo attivo e partecipato in un festival di teatralità diffusa che si tiene nelle vie della città, nelle campagne circostanti e si estende fino a coinvolgere diversi villaggi limitrofi. Una caratteristica delle comunità locali danesi è il *forening*, vale a dire una forma di cooperativismo di gruppi di interesse (o più semplicemente una sorta di associazionismo diffuso) di matrice civile e a-politica, sviluppatosi dalla fine del Settecento fino ad oggi. È un fenomeno di tipo spontaneo e dedicato soprattutto al tempo libero: ciascun gruppo sociale ha una propria associazione di riferimento e si hanno così, a titolo di esempio, associazioni di studenti, di militari, di coltivatori diretti e così via.¹

La *Festuge* offre un terreno di studio paradossalmente ancora poco esplorato nella storia più ampia dell'Odin Teatret, nonostante si sia svolta per dieci edizioni nell'arco di circa trent'anni di storia della compagnia teatrale danese ed emerga dai documenti con chiarezza la sua grande rilevanza come pratica artistica innovativa *tout court*.

Questo articolo vuole essere un primo parziale contributo di sistemazione storica della *Festuge*. Per motivi di spazio non descriveremo infatti tutte e dieci le edizioni, articolate in un tempo molto lungo e ricchissime di eventi e iniziative. Seguendo un criterio di organizzazione cronologica, cercheremo di mettere in evidenza alcuni elementi in grado di descrivere lo stile e lo spirito dell'iniziativa, con alcuni puntuali riferimenti al percorso storico dell'Odin Teatret. Ci concentreremo in particolare sulle prime edizioni del

¹ *Intervista a Julia Varley*, 15 marzo 2019 Holstebro.

festival, nelle quali già emergono le caratteristiche di un disegno artistico omogeneo e continuativo. Descriveremo l'aspetto tematico e la caratura internazionale di questo fenomeno, le modalità innovative attivate dall'Odin per il coinvolgimento dei cittadini e l'omogeneità stilistica nel contesto di performance che coinvolgono professionisti di alto profilo insieme a non professionisti e dilettanti. Ci soffermeremo quindi sulla descrizione della *Festuge* nel suo insieme, evidenziando come le singole edizioni si collochino all'interno di un discorso politico coerente.²

Un teatro e la sua città

Nel 1966 l'Odin Teatret viene accolto a Holstebro da Kaj K. Nielsen e Jens Johansen, rispettivamente il sindaco – che di mestiere fa il postino – e il segretario comunale della città. I due rappresentanti delle istituzioni locali sono mossi da una visione, per allora molto innovativa, della cultura come motore del benessere vitale di una comunità di cittadini. L'idea di Nielsen e Johansen nasce in un momento storico di fragilità sociale per Holstebro, che vede in quegli anni un aumento della disoccupazione e una diminuzione del livello medio di istruzione dei cittadini, in controtendenza rispetto alle altre cittadine danesi.³ Holstebro era allora una città con una vocazione principalmente rurale, nell'estremo nord-ovest del paese, lontana dalla capitale. Secondo il sindaco e il segretario comunale se il comune

² Per il presente contributo abbiamo fatto riferimento a materiale di archivio per lo più in lingua danese: articoli di giornali locali, programmi, materiale video, mail interne, fogli di presentazione di eventi. Tutto questo materiale è a disposizione all'interno degli Odin Teatret Archives, creati grazie al lavoro prezioso di Mirella Schino e della sua squadra tra il marzo 2008 e il febbraio 2015 e che raccolgono materiali di cinquant'anni di vita teatrale della storia dell'Odin Teatret. Si veda in merito Mirella Schino, *Il libro degli Inventari*. Odin Teatret Archives, Biblioteca Teatrale, Bulzoni Memorie di Teatro/34, Roma. L'archivio può essere consultato presso la Biblioteca Reale di Copenaghen, mentre una copia digitale è rimasta presso la sede dell'Odin a Holstebro. Per brevità citeremo gli Odin Teatret Archives con la sigla OTA. Ho potuto accedere agli archivi in formato digitale grazie al supporto prezioso di Julia Varley e Simone Dragone, che qui ringrazio. Oltre al numeroso materiale di archivio esistono sulla *Festuge* due film cui ho fatto riferimento per i contributi diretti degli attori: *The country where trees fly*, diretto da Davide Barletti e Jacopo Quadri, Italy 2015 e *Zona Limite*, diretto da Stefano Di Buduo, Italia 2021. Infine faccio riferimento a una intervista rilasciatami da Julia Varley il 15 marzo 2019 a Holstebro, che è stata di grande aiuto per costruirmi una visione di insieme sulla storia e l'evolversi della *Festuge*.

³ <www.peripeti.dk/2011/12/02/kunst-ude-pa-kanten-0/#more-1524> Intervista al sindaco della città di Holstebro H.C. Sterby. *Valutazione degli esiti della Festuge nella città di Holstebro anno 2011*, un progetto a cura di Louise Ejgod Hansen e Erik Exe Christoffersen.

non avesse investito su azioni strategiche capaci di rendere la vita piacevole e piena di significato per i propri cittadini, allora da lì a qualche decennio la città si sarebbe svuotata. In questa prospettiva il consiglio comunale aveva già provveduto nel 1961 all'acquisto di un'opera d'arte di grande rilevanza, *Donna sul carretto* di Giacometti, una piccola statua raffigurante una ragazza, poi ribattezzata dai cittadini con il nome di *Maren å æ Woun*. La statua era stata posta nella piazza principale della città, dove ancora oggi si trova, in modo che potesse essere ammirata da tutti gli abitanti.⁴

Nel 1966 Inger Landsted, infermiera e attrice dilettante di Holstebro, aveva assistito a Viborg alla messa in scena di *Ornitofilene* dell'Odin Teatret, ne era rimasta colpita e affascinata e aveva pensato di proporre al sindaco di accogliere a Holstebro il gruppo di artisti di ricerca. Il sindaco ne rimase entusiasta e il consiglio comunale accolse l'Odin concedendogli come spazio di lavoro una vecchia fattoria e alcune stalle da riattare per farne un teatro e garantì inoltre un finanziamento simbolico annuale di sostegno alle attività.⁵

L'anno successivo alla televisione nazionale danese andò in onda un documentario sulle pratiche di lavoro dell'Odin Teatret e su quella che Eugenio Barba definiva "la parte segreta del tempio", il lavoro di training che gli attori del gruppo svolgevano quotidianamente con serietà e dedizione quasi monastica. L'Odin Teatret stava vivendo quella che da molti viene definita la "prima fase" di vita della compagnia, caratterizzata da una stretta vicinanza con la scuola di Grotowski, di cui Barba era discepolo, e da un'attività artistica composta principalmente da produzioni teatrali aperte a pochi spettatori.⁶ Siamo ancora stilisticamente lontani, anche se cronologicamente assai prossimi, alle azioni teatrali di strada e di piazza che avrebbero caratterizzato le esperienze dei *baratti* in Salento e in Barbagia e che, forse, sarebbero state più comprensibili agli occhi di uno spettatore lontano dal mondo del teatro di ricerca. Bisogna dunque leggere sotto questa lente la reazione dei cittadini di Holstebro a quelle immagini mostrate in televisione, che presentavano per loro qualcosa di incomprensibile e lontano. La risposta degli abitanti fu di forte contrasto e si può sintetizzare nel commento di uno spettatore, pubblicato dallo stesso Eugenio Barba venti

⁴ Franco Perrelli, *Gli spettacoli di Odino. La storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Pagina, Bari 2005, p. 23.

⁵ Ferdinando Taviani (a cura di), *Il libro dell'Odin, il teatro laboratorio di Eugenio Barba*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 56-65.

⁶ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 174-175. Sul tema della profonda riforma dell'Odin Teatret si veda inoltre Ferdinando Taviani (a cura di), *Il libro dell'Odin* cit., pp. 224-226.

anni più tardi: «Quando l’Odin Teatret arrivò a Holstebro, fui tra coloro (sporchi reazionari) che dicevano: che diavolo ce ne facciamo di questa manica di dementi che alla Norvegia non va di sfamare?». ⁷

I membri della storica compagnia teatrale erano allora stranieri in terra straniera ed erano percepiti come tali da più punti di vista. Come ricorda Julia Varley: «When the town’s inhabitants saw a television programme dedicated to Odin Teatret, they were shocked by the images that didn’t correspond to their idea of theatre. Many years of patient and continuous work were necessary to change this attitude». ⁸ L’Odin Teatret ebbe la possibilità di continuare a lavorare a Holstebro solo grazie alla fermezza di Kaj K. Nielsen e Jens Johansen che convinsero l’intero consiglio comunale a dare qualche anno di tempo a quella compagnia di giovani artisti per mostrare il proprio valore. Comincia così un lungo rapporto tra l’Odin Teatret, la città di Holstebro e i suoi cittadini che dura ad oggi da oltre cinquant’anni.

La storia dell’Odin Teatret è anche la storia del rapporto di una compagnia teatrale internazionale di ricerca con una piccola città del nord ovest dello Jutland, della relazione di incontro e scambio tra artisti e cittadini che da quel 1967 e per tutti gli anni Ottanta vede un proliferare di seminari, laboratori, festival, scambi che coinvolgono artisti e studiosi di respiro internazionale e che sono aperti anche alla città e ai suoi abitanti. Holstebro diventa la casa dell’Odin e l’Odin diventa una casa per molti gruppi e artisti di spicco della ricerca teatrale in Europa e di intellettuali e studiosi, tra gli altri Grotowski, Fo, Ronconi, Barrault, Lecoq, Franco Quadri, Marc Fumaroli, Christian Ludvigsen, Richard Schechner, Stig Krabbe Barfoed. ⁹

Dal 1968 l’Odin comincia una politica molto meditata nel rapporto con la città proponendo due spettacoli di grande rilevanza internazionale con accesso gratuito per i cittadini: *Mistero Buffo* di Dario Fo nel 1968 e *L’Orlando Furioso* di Luca Ronconi nel 1969. Per questo secondo spettacolo Barba, dati gli elevati costi di allestimento, chiede il contributo economico dell’associazione commercianti della città per rendere possibile l’accesso gratuito agli abitan-

⁷ Eugenio Barba, *Når tilskueren skriver til skuespilleren*, in AA.VV., *Vor by*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1989, p. 109. Si veda inoltre Franco Perrelli, *Gli spettacoli* cit. pp. 24-25 e 118-121. Perrelli sottolinea come la scelta del sindaco e del segretario comunale, fosse per l’epoca all’avanguardia, in un periodo storico dominato in Danimarca dal *rindalismo*, una corrente di stampo ideologico che si opponeva al sostegno alla cultura – specie d’avanguardia – perché vista come arte elitaria.

⁸ Julia Varley, *The Festuge: a historical theatre, art and community experience*, in Alessandra Ghiglione, Maria Rita Fabris, Alberto Pagliarino (a cura di), *Caravan Next. A social community theatre project*, Franco Angeli, Milano 2019, p. 219.

⁹ Mirella Schino, *Il libro degli Inventari* cit., pp. 72.

ti. L'associazione glielo accorda proprio in virtù del grande successo ottenuto l'anno precedente presso la comunità locale da *Mistero Buffo*.¹⁰

Alla fine degli anni Ottanta e in modo più marcato negli anni Novanta fino ai giorni nostri questo rapporto con la cittadina danese si è ulteriormente evoluto e ha vissuto un forte slancio. Questo passaggio è stato possibile grazie alla creazione da parte dell'Odin Teatret di una pratica artistica estremamente innovativa e di grande interesse culturale: la *Festuge*.

La Festuge: struttura e politica.

L'idea di base della *Festuge* è quella di coinvolgere tutti i gruppi della città - associazioni, istituzioni, gruppi amatoriali - e farli collaborare alla realizzazione di una grande festa fatta di eventi di strada, spettacoli, happening, incontri, mostre, seminari, reading. Ogni attività coinvolge più gruppi locali e internazionali ed è seguita direttamente da un membro dell'Odin. Per nove giorni e nove notti il tempo quotidiano entra in dialogo con quello festivo e tutte le attività della città diventano parte della *Festuge*.

Se ogni edizione ha un proprio titolo, tutte le edizioni seguono un unico tema di fondo: *cultura senza frontiere*. L'idea suggerita dal tema è che la cultura danese nasca anche dal contributo di tanti stranieri, come i componenti dell'Odin Teatret, che si sono stabiliti in Danimarca e che ne hanno fatto la loro seconda patria, diventando col tempo danesi a tutti gli effetti, ma mantenendo vivo un elemento di diversità e differenza vissuto come un valore. *Cultura senza frontiere* si colloca sullo sfondo più ampio dei temi dell'accoglienza dello straniero, dell'apertura verso ciò che è diverso e si basa sulla convinzione che l'apparente opposizione tra identità diverse non necessariamente debba diventare un freno all'incontro, ma al contrario possa dar vita a una grande vitalità creativa. Questa idea è diventata la poetica che ha guidato gli artisti dell'Odin nel lavoro con i cittadini di Holstebro.

L'Odin Teatret è stato fin dall'inizio il motore e il promotore della settimana di festa, ma per la compagnia è stato nello stesso tempo importante che la *Festuge* fosse vissuta dai cittadini come un evento proprio. Le azioni coinvolgono associazioni, organizzazioni, istituzioni, gruppi internazionali: centinaia di persone ogni tre anni vanno in scena per le vie della città. La città si trasforma, le azioni artistiche e teatrali invadono ogni angolo, sovvertendo il normale ordine costituito e inserendo nella vita quotidiana di chi vive a Holstebro un elemento di imprevedibilità e di sorpresa.¹¹

¹⁰ Materiali sull'*Orlando Furioso* in OTA, Odin-Activities, b. 32.

¹¹ Mirella Schino, *Il libro degli inventari* cit., p. 73.

Si ritrovano nella *Festuge* molti degli elementi sviluppati dall'Odin nella pratica del *baratto*, nata durante l'esperienza salentina della compagnia nel 1974 e poi sviluppata nei successivi quindici anni di attività. Il *baratto*, come lo definisce Barba, è un incontro tra due comunità che si presentano l'una all'altra attraverso l'esibizione del proprio patrimonio culturale immateriale - fatto di canti, danze, cibi tipici, racconti popolari, e così via.¹² In Salento, proprio dalla necessità di sviluppare forme teatrali che agevolassero l'incontro con la comunità locale, l'Odin aveva sviluppato questa forma di incontro teatrale, dando spazio, nella pratica di lavoro, a nuovi stili di intervento - che attingevano ai linguaggi del teatro di strada, della parata, della clownerie - ai quali le popolazioni locali rispondevano con il proprio bagaglio di espressioni artistiche retaggio della propria cultura popolare.¹³

L'agire teatrale in luoghi non deputati, i linguaggi tipici della teatralità diffusa, lo scambio di manifestazioni tra culture locali, il coinvolgimento di gruppi di abitanti, l'incontro tra culture di diverse provenienze sono tutti elementi che caratterizzano l'azione del *baratto* e che ritroviamo anche nella *Festuge*. Se il *baratto* è un evento sporadico e circoscritto, la *Festuge* ha invece una portata molto più ampia e si caratterizza per uno schema articolato, ben orchestrato e finalizzato al ripetersi con continuità negli anni. In quest'ultimo caso, infatti, la struttura dell'evento segue un modello di teatralità diffusa solo apparentemente disordinato e che si struttura secondo alcuni punti focali. Ogni edizione si caratterizza per una cerimonia di apertura e una di chiusura, normalmente con la regia di Eugenio Barba - salvo rare eccezioni. Le due cerimonie si svolgono all'aperto, la seconda sempre all'interno del parco cittadino. Inoltre ogni *Festuge*, a differenza degli scambi culturali propri dell'azione del *baratto*, vede la realizzazione di una produzione teatrale realizzata dai professionisti dell'Odin insieme ai cittadini locali, che viene ripetuta durante la *kermesse* e che rappresenta uno degli eventi principali della settimana. Sia le cerimonie di apertura

¹² Iben Nagel Rasmussen, *Il cavallo cieco*, Bulzoni, Roma 1998, p. 79.

¹³ Ivi, pp. 75-80. Sull'esperienza del *baratto* in Salento si veda Ferdinando Taviani, *Lo spreco del Teatro*, in Pierfranco Zappareddu (a cura di), *Odin Barbagia e Salento, prime relazioni*, «Biblioteca Teatrale» n. 10-11 (1974), pp. 14-21; Id. (a cura di), *Il libro dell'Odin* cit., pp. 259-272; Id., *1964-1980: da un osservatorio particolare*, in Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 375-379; Tony D'Urso e Ferdinando Taviani, *Lo straniero che danza. Album dell'Odin Teatret 1972/77*, Studio Forma, Torino 1977; Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Laterza, Bari 2007, pp. 127-128. Per un approfondimento sull'esperienza in Barbagia, prodromo di quella salentina e dell'invenzione del *baratto*, si rimanda a Fabio Acca «Alle origini del *baratto*: l'Odin in Sardegna 1974-1975», in *Antropologia e Teatro* 2014, n.4, pp. 177-209.

e chiusura sia la produzione settimanale portano in scena un mosaico di diverse culture e forme teatrali, che coinvolge gli attori dell'Odin, gruppi internazionali di professionisti provenienti da tutto il mondo e i cittadini locali.

La comunità di Holstebro vede se stessa nella autorappresentazione dei propri gruppi e in relazione performativa con altri gruppi che provengono al di là dei loro confini. Come vedremo, spesso in queste produzioni i cittadini, guidati dagli artisti, conducono degli esperimenti che potremmo definire – metaforicamente – di “alchimia sociale”. Durante queste performance vengono spesso accostati elementi che nel quotidiano possono essere visti come contrastanti o che sono soggetti a stereotipi sociali. Se la relazione tra due elementi che normalmente vediamo diversi e contrapposti diventa improvvisamente esteticamente rilevante, grazie alle proprietà della performance, allora forse essa può essere vitale e positiva anche nel quotidiano. La performance collettiva è nella *Festuge* la pratica che rende possibile la trasformazione dello sguardo della comunità e l'Odin utilizza in modo consapevole questa pratica per trasformare il punto di vista dei cittadini sulla realtà: «[...] è un modo di pensare il ruolo politico del teatro, cioè il poter lentamente e subliminalmente cambiare l'atteggiamento dei propri spettatori e cittadini verso il diverso ed è ciò che noi vorremmo trasmettere anche alle persone che vengono a Holstebro e sono attratte dai nostri risultati artistici».¹⁴ La *Festuge* è un percorso di riflessione della comunità di cittadini di Holstebro sulla propria identità plurale e sull'apertura mentale verso ciò che è diverso.

Le prime edizioni e la formazione di una poetica unitaria

La prima *Festuge* nasce in occasione dei 25 anni di attività dell'Odin Teatret. I membri del gruppo danese, per tradizione, usano festeggiare le proprie ricorrenze coinvolgendo la città che li ha ospitati e i gruppi e le persone che negli anni hanno lavorato con loro. La finalità di questo primo evento era quella di celebrare non il gruppo internazionale di artisti, ma la città di Holstebro che li aveva accolti. Quella del 1989 rappresenta un prototipo della *Festuge*, un'edizione ancora breve e circoscritta: l'Odin chiede alle istituzioni della città di organizzare un evento con un artista straniero d'origine, ma che sia ormai considerato danese. Fin dalla prima edizione la *Festuge* assume le caratteristiche di un festival “diffuso” che mette in campo tutte le forme che verranno a costituire un struttura ricorrente nel tempo:

¹⁴ *Intervista video a Eugenio Barba*, in OTA, Archivio audio video, 05-18-from a to rrr, Holstebro Festive Week. L'intervista è realizzata durante l'edizione 2005 della *Festuge*.

mostre, concerti, eventi spettacolari professionali, e momenti di partecipazione dei cittadini.¹⁵

Nel 1991 un politico del partito radicale danese, Niels Højlund, propose a Barba di realizzare un documentario sull'esperienza del baratto – una delle pratiche di scambio culturale più conosciute nella storia dell'Odin Teatret – che sarebbe dovuto andare in onda alla televisione danese nazionale. Barba, forse memore degli effetti di quella prima esperienza televisiva nel 1967, rifiutò l'offerta, ma propose di realizzare una festa teatrale per ringraziare la città che li aveva ospitati. Nasce così la prima *Festuge* ufficiale, grazie a un importante finanziamento di 580.000 corone da parte del Fondo per la Cultura, voluto dallo stesso Niels Højlund e facente capo al ministero della cultura danese.¹⁶ Il Fondo per la Cultura aveva come obiettivo quello di incentivare la collaborazione tra artisti professionisti e dilettanti.

Barba coinvolge un gruppo di artisti danesi - il teatro Hotel Pro Forma - e affida alla regista della compagnia, Kirsten Dehlholm, l'allestimento della produzione principale della settimana di festa. Si avvia così un esperimento di nove giorni e nove notti di teatralità diffusa, che avrà la sua realizzazione scenica in un "non luogo" alla Marc Augé:¹⁷ il tetto di uno dei supermercati principali della città, generalmente utilizzato come parcheggio. La scelta del luogo, che diventerà il centro nevralgico di tutta la settimana di attività, è della stessa Dehlholm. La regista decide di coinvolgere il maggior numero possibile di istituzioni e gruppi della città. Il tema scelto è «i colombo danesi» - il 1992 è stato il cinquecentenario della "scoperta" dell'America - riferendosi a quei cittadini che partendo dalla Danimarca avevano esplorato il mondo: missionari, antropologi, ricercatori, ecc. La *Festuge* si svolge dal 7 al 14 settembre 1991 e viene pensata come un evento rituale esteso che ruota intorno alla realizzazione di una nave della lunghezza di quindici metri, costruita da John Eriksen e Frank Karim Maali insieme ai volontari della Holstebro Technical School e al centro di produzione e sviluppo Lille Does. La nave è posta sul tetto del supermercato: l'intento di Dehlholm è di trasformare quel tetto in una piazza. La costruzione stessa della nave fa parte dello spettacolo e intorno ad essa si intesse una ritualità fatta di tempi e di gesti ai quali si alternano azioni di spettacolo, canti, cori, workshop. Le azioni si allargano anche alle strade e alle piazze della città.

¹⁵ Mirella Schino, *Il libro degli inventari* cit., pp. 95-96.

¹⁶ *Kultur uden grænser*, «Holstebro Posten», 31 ottobre 1990 in OTA, *Odinactivities-B-B12*. Da qui in avanti sarà l'Odin a farsi carico di trovare le risorse economiche per la realizzazione delle successive edizioni della *Festuge* che seguiranno fino al 2017.

¹⁷ Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 2009.

Ciascuna azione viene scandita ogni mezz'ora dal suono della campana della nave, alla quale, ogni quattro ore, risponde "da terra" l'orologio della città, che chiama simbolicamente il cambio della guardia e il susseguirsi sul palcoscenico-nave di gruppi e attività. Durante la giornata risuonano per le vie dei canti, che si ripetono quotidianamente a partire dalle tre del mattino, poi alle quattro e di qui periodicamente a cadenza di tre ore fino alla mezzanotte. Questa struttura rituale, quasi liturgica, sarà un elemento caratteristico della *kermesse* per tutte le edizioni successive, in un'alternanza di azioni che si svilupperanno nelle ore diurne e notturne. Nell'edizione 1991 l'alternarsi di canti, suono di campane e rintocchi dell'orologio fanno da cornice a un unico grande spettacolo dal titolo «Il ponte della nave» che va in scena dal giorno alla notte, allestito da professionisti e gruppi locali e concepito come una paratassi di scene, performance, canzoni, dimostrazioni di lavoro all'interno di un unico flusso performativo.¹⁸

Tra i vari gruppi in scena sono coinvolti i bambini delle scuole locali, i poliziotti e i pompieri, i militari, un club di motociclisti, alcuni gruppi di danze popolari, i club cinofili, alpinisti esperti, un gruppo locale di arcieri. Una delle performance, ad esempio, vede l'arrivo di un gruppo di reclute in mutande della caserma di Holstebro - reggimento dei Dragoni - che, al ritmo degli ordini del proprio ufficiale, si cambiano di divisa, come in una coreografia, indossando alternativamente varie uniformi: estive, invernali, da parata, ecc. Alcuni soldati simulano scene di guerra, perfettamente truccati con finte ferite.¹⁹ Durante l'evento di inaugurazione, di fronte al municipio, sono coinvolti cammelli e cavalli, trampolieri e danzatori. La polizia stradale esegue un balletto a partire dalla coreografia di gesti usati per dirigere il traffico; alcuni alpinisti vestiti di bianco scalano il campanile della chiesa, dalla quale esce una vera coppia di sposi accolta tra gli applausi. In quel montaggio di azioni è coinvolto anche il sindaco della città che sbuca a sorpresa da un uovo - l'uovo di Colombo - e inaugura la settimana di festa al grido di «cultura senza frontiere».²⁰ L'ultimo giorno una processione porta la nave-palcoscenico lungo le vie di Holstebro. La nave è accompagnata da undici carrozze trainate da cavalli fino al parco cittadino, dove viene seppellita durante un cerimoniale solenne. Sugli alberi sono allestiti dei grandi fiori rossi, mentre sul laghetto del parco si spostano delle anatre d'oro, ventagli di bronzo e una barca sulla quale

¹⁸ *Programma Festuge 1991*, in OTA, *Odinactivities-B-B12*.

¹⁹ Julia Varley, *The Festuge...*cit, p. 219.

²⁰ *Blandende godt friluftsteater*, «Holstebro Posten», 18 settembre 1991, in OTA, *Odinactivities-B-B12*.

suona un percussionista Tamil. Per il parco si muovono trampolieri in abito nero; attori vestiti di bianco con ombrellini in tinta sono appesi agli alberi e seguono la cerimonia di sepoltura della nave come angeli in attesa.²¹

Lo schema della settimana sarà lo stesso per tutte le edizioni a seguire e prevederà sia eventi che coinvolgeranno grandi quantità di pubblico sia manifestazioni pensate per essere incontrate in modo occasionale solo da alcuni passanti. Rispetto a questa scelta Julia Varley ricorda come, ad esempio, ogni anno durante la *Festuge* si sia svolta una parata in piena notte. Una di queste comincia a mezzanotte presso il parco cittadino per rendere omaggio con una poesia alle statue di Kaj K. Nielsen e Jens Johansen, il sindaco e il segretario comunale di Holstebro che nel 1966 avevano accolto e poi difeso l'Odin Teatret. La parata prosegue lungo il fiume che attraversa la città, qui gli artisti dell'Odin depositano delle barchette di carta che scorrono sul letto d'acqua: «There was absolutely no one around, but still along the way a few people saw us from their windows or from a passing taxi. This is how the legend comes about of a city animated by strange beings that appear at all times of the day and night».²² Si crea così un mito, ci si sente testimoni di qualcosa di inaspettato e speciale. Durante la *Festuge* questo processo di “mitizzazione” diviene una scelta stilistica. Una caratteristica della settimana di spettacolo è infatti proprio quella di creare un vissuto condiviso anche attraverso spettacoli mai visti, di cui solo alcuni, pochi, sono testimoni casuali e divulgatori attraverso il passaparola. In questo caso il racconto di qualcosa di sorprendente che si è visto per caso, cogliendo solo alcune parti dell'intera azione, inevitabilmente amplifica, sposta, trasforma quelle esperienze, vissute come apparizioni e concorre alla creazione di una *Festuge* parallela che, come un mito, vive nell'immaginario dei suoi cittadini e che mantiene le caratteristiche della leggenda di paese, e unisce la comunità locale insieme con gli artisti ospiti che vengono da tutto il mondo.²³

La Festuge come fenomeno internazionale

Dal 1993 la *Festuge* coinvolge l'intera comunità cittadina con oltre cento organizzazioni e istituzioni attive e diventa un evento internazionale.

²¹ Erik Exe Christoffersen, *Det iscenesatte Atlantis*, «Rampelyset», dicembre 1991, n. 201, in OTA, *Odinactivities-B-B12*.

²² Ivi, p. 222.

²³ *Intervista a Julia Varley cit.*

Sono invitati a questa edizione l'ensemble indiano di Sanjukta Panigrahi e il gruppo peruviano Yuyachkani, il Teatro Tascabile di Bergamo e l'artista Alfio Bonanno. L'edizione si svolge dal 4 al 12 settembre. Il tema è «Matrimoni misti -Mixed marriages-Knud Rasmussen» e si ispira alla celebre figura di Knud Rasmussen ricercatore polare di origini miste: danese e inuit. Il festival oltre a coinvolgere coppie miste, realizza eventi e azioni che metaforicamente rappresentano l'idea di un "matrimonio misto" in un'ottica interdisciplinare: «i vari ambienti della società si attivano in un'ampia collaborazione e si scopre che di fatto sono complementari, sebbene siano generalmente considerati contraddittori: popolare/elitario, locale/internazionale; capoluogo/provincia, commerciale/non commerciale, esperienza/teoria [...] [La cultura] è proprio l'espressione del desiderio di rivivere il senso di comunità attraverso un'attività comune».²⁴ Il programma sintetizza così il senso ultimo dell'iniziativa. La *Festuge* sviluppa un lavoro artistico finalizzato alla creazione di una comunità aperta e accogliente attraverso la dialettica tra termini opposti, apparentemente incompatibili nel quotidiano, ma che, attraverso il teatro dimostrano di poter essere accostati e diventare generativi per la comunità. Una finalità che Barba lega esplicitamente alla lotta al razzismo, del quale lui stesso è stato vittima in giovane età, in quanto migrante, durante la sua esperienza di marinaio sulla nave Talabot: «È difficile spiegarlo se non hai vissuto l'esperienza di essere considerato una persona inferiore. Solo quando qualcuno comincia a negare la tua umanità, la tua dignità di individuo, allora ti rendi conto che il male assoluto è il razzismo».²⁵

Questo obiettivo non è esplicitato solo nella narrazione del programma o nelle parole di Barba, ma diventa una scelta stilistica e organizzativa: alle varie edizioni della *Festuge* parteciperanno oltre ai gruppi europei, anche *ensemble* dall'India, Bali, Perù, Stati Uniti, Brasile, Messico, Kenia e singoli artisti da tutto il mondo. La *Festuge* del 1993 dà vita a uno spettacolo sintesi di diversità culturali e stilistiche, nato dalla collaborazione degli attori dell'Odin con l'ensemble indiano di Sanjukta Panigrahi, il gruppo peruviano Yuyachkani e il Teatro Tascabile di Bergamo. Il titolo della performance - che viene presentata durante tutti e nove i giorni di eventi - è «Finché morte non ci separi» e si compone di diversi linguaggi artistici: teatro, canto, danza ai quali si accosta l'elemento dell'arte figurativa, affidato all'artista danese di origine italiana Alfio Bonanno.

²⁴ *Programma Festuge 1993*, in OTA, busta Odinactivities-B-B12.

²⁵ *Zona Limite...cit.*

L'edizione è caratterizzata dalla presenza delle danze *odissi* di Sanjunktta Panigrahi, considerata uno degli esponenti massimi di quest'arte a livello internazionale. «Finché morte non ci separi» è una performance diffusa che collega i vari eventi del programma e gli spazi della città «le piazze di Holstebro in diverse ore della giornata: all'alba, a metà giornata, la sera e la notte, al chiuso, all'aperto, nelle fattorie, nelle scuole, nei musei, nelle chiese, nelle aree residenziali, nel municipio, all'ufficio postale, in caserma e nei cortili».²⁶ I quattro gruppi internazionali, presentano le proprie performance durante tutta la settimana in dialogo con i gruppi locali. Fa parte di questa performance diffusa un'opera monumentale: la messa in scena dell'opera indiana classica *Sakuntala* rappresentata in tre stili diversi: un'opera lirica occidentale, con la musica composta da Frans Winther dell'Odin Teatret, un'opera indiana classica con le musiche di Ragunath Panigrahi e danze *odissi* e una versione teatrale con la regia di Barba e con gli attori dell'Odin Teatret.²⁷ Le tre versioni dell'opera sono rappresentate alternativamente durante tre giornate consecutive, con il coinvolgimento di duecento giovani musicisti della Holstebro Musikskole fino all'ultima notte quando «queste tre manifestazioni composte in stili diversi sono state montate insieme e sono durate un'intera notte».²⁸ Viene realizzato anche un ricco programma di arte figurativa, in particolare spicca una mostra fotografica che ha come oggetto coppie miste residenti in Danimarca. La mostra è del fotografo americano-danese Saul Shapiro – galleria Images Aarhus e utilizza il matrimonio come fosse una lente di ingrandimento per indagare la condizione dell'essere umano nella relazione intima tra due diversità. Il lavoro mostra come l'umanità sia composta da una comunità unica che va oltre la nazionalità e i confini.²⁹

Appare evidente, sfogliando i giornali dell'epoca, come la settimana di festa sia già un rito molto partecipato dalla comunità e sostenuto dalla politica culturale locale e dai giornali. Durante l'inaugurazione il sindaco della città è sempre presente ed entra in dialogo con il linguaggio artistico della performance: se nel 1991 si nasconde all'interno di un enorme uovo, nell'edizione «Matrimoni misti» salta fuori da una torta nuziale preparata da alcuni pasticceri della città. Il «Dagblet Holstebro» dedica molto spazio alla *kermesse* sia nei mesi precedenti sia, soprattutto, nei giorni dedicati alle performance. Il giornale diventa anche una cassa di risonanza per il

²⁶ *Programma della Festuge 1993* cit.

²⁷ *Festuge-ritual*, «Teater Et» n.67, novembre 1993 in OTA, Odinactivities-B-B12.

²⁸ *Intervista video a Eugenio Barba* cit.

²⁹ *Blandede Ægteskaber*, programma della mostra di Saul Shapiro, in OTA, Odinactivities-B-B12.

coinvolgimento della comunità avviato dall'Odin. Già in un articolo del 12 giugno 1992 la testata si spende per la ricerca di volontari e organizzazioni locali che vogliano partecipare all'edizione «Matrimoni misti»³⁰ e ancora di gruppi da coinvolgere nelle attività artistiche fino alla ricerca, nel corso degli anni, di cittadini disponibili ad accogliere in casa propria un artista straniero ospite del festival per abbattere i costi di organizzazione.³¹ È da notare che dall'edizione del 1993 la *Festuge* comincerà ad avere dei costi ingenti, quasi due milioni di corone danesi, costi di cui si farà interamente carico l'Odin Teatret, sia per la ricerca di finanziamenti sia dal punto di vista della gestione del rischio economico in caso di ammanco di liquidità o di un surplus di spese non previsto.³² In quest'ottica l'Odin, per far fronte agli ingenti costi finanziari, attinge a una fitta rete di relazioni locali che costituiscono una vera e propria risorsa di *capitale sociale*.³³ I cittadini, infatti, mettono a disposizione non solo ospitalità e ore di volontariato, ma mezzi di trasporto, materiale per scenografie, cibo, spazi, competenze. Questo è possibile grazie anche al legame creato con la cittadinanza durante le prime due edizioni della *Festuge* attraverso le numerose attività teatrali.

La *Festuge* 1998 si svolge dal 24 agosto al 6 settembre con il titolo «Alla fine del mondo». Il tema in questo caso si ispira ai sentimenti legati all'avvicinarsi della fine del millennio, ma il significato è ancora una volta una declinazione del tema trasversale «cultura senza confini». Come spiega il programma, l'immaginario comune che si compone intorno al tema della “fine del mondo” è quello, per i popoli del nord Europa, del *ragnarok* – qualcosa di analogo all'Apocalisse della tradizione cristiana. Il tema della “fine del mondo” è inoltre legato allo scorrere del tempo, alla fine di una cultura e all'inizio di qualcosa di nuovo. La “fine del mondo” è inoltre intesa anche dal punto di vista geografico, e porta con sé l'idea del limite, dei “confini dell'impero”, delle colonne d'Ercole, dove il mondo conosciuto finisce e comincia uno spazio inesplorato: «cosa porterò con me oltre quel confine, cosa mangerò? Chi incontrerò, che musica ascolterò».³⁴ Il concetto di base è sempre quello dell'incontro con l'alterità e della possibilità di colmare la distanza, percepita nei confronti di chi sta al di là del confine.

³⁰ *Søger med-arrangører til kultur-Festuge i 1993*, «Dagbladet Holstebro», 12 giugno 1992, in OTA, busta Odinactivities-B-B12.

³¹ *Har du et ekstra værelse?* «Dagbladet Holstebro», 20 aprile 2011, in OTA, Odinactivities-B-B17.

³² *Ud af festugen med underskud*, «Sektion», 1 ottobre 1998, in OTA, Odinactivities-B-B13.

³³ James Colemann, *Foundations of social theory*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1990.

³⁴ *Programma Festuge 1998*, in OTA, Odinactivities-B-B13.

All'edizione partecipa ancora il Teatro Tascabile di Bergamo al quale si aggiunsero il Teatro Taller de Colombia, Kani Chi Hanayagi - Giappone, I Made Djimat - Bali, Raghunath Panigrahi - India, Teatro Sfera di Om - Danimarca. A Holstebro si sente l'esigenza di portare, ogni tre anni, gruppi che vivono al di là della fine del "mondo conosciuto", «culture locali e culture di tanti luoghi si incontrano così, in una città che in una settimana assume un profilo completamente nuovo che ne formerà l'anima fino alla fine del millennio».³⁵

La messa in scena dei gruppi

Come si è detto, ciascuna edizione della *Festuge* è caratterizzata da una nuova produzione teatrale, che coinvolge - di anno in anno - sempre più gruppi locali. Queste produzioni principali sono fortemente collegate alla vita istituzionale della città e sono una sintesi scenica del concetto di incontro tra diversità, molla culturale della *Festuge* stessa. Sono spesso dirette da Tage Larsen. Nel 1998 lo spettacolo «Alla fine del mondo» viene replicato in quattro puntate collegate l'una all'altra ed è costruito e pensato insieme agli studenti di tre scuole di Holstebro. Il soggetto viene pensato e sviluppato dagli artisti con i bambini. Le classi coinvolte costruiscono insieme a Deborah Hunt – artista e marionettista di Porto Rico - due grandi pupazzi, dentro i quali vengono nascoste due statue in bronzo realizzate dal gruppo artistico Krukako, in collaborazione con il Teatro Sfera di Om. La performance si svolge sul bacino idrico di Holstebro e coinvolge oltre alle scuole diversi gruppi della città: gruppi musicali, forze dell'ordine, arcieri, associazioni sportive e sommozzatori.³⁶ In uno dei quadri la scena è illuminata da bombe luminescenti lanciate dai militari della caserma dei dragoni. Su due zattere galleggianti si muovono verso il centro della scena i due pupazzi di cartapesta realizzati dai bambini. Intorno ad essi navigano canoe e kayak dai quali alcuni arcieri scoccano frecce infuocate colpendo i due colossi che affondano inceneriti insieme alle zattere che li trasportano. In quel momento un gruppo di sommozzatori si immerge nell'acqua per poi portare a riva due statue di bronzo che erano state precedentemente acquistate dal consiglio comunale per la città e che, per

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Lettera di Johan Vedel a Ulrik Skeel, Holstebro, 8 settembre 1998, vedi anche Programma *Festuge* 1998, in OTA, *Odinactivities-B-B13*.

scelta, vengono presentate ai cittadini durante la *Festuge*, una forma più “calda” ed “emozionale” di una normale inaugurazione.³⁷

Nel 2001 lo spazio scenico dello spettacolo principale è un campo tra due colline fuori Holstebro. Lo scenario è quello di un banchetto nuziale. In una scena uno squadrone della caserma militare locale rappresenta una vera e propria manovra militare con assalti, spari, finti morti e feriti. Dopo la “strage” due coppie con bambini, una danese e una di immigrati stranieri, attraversano la scena disseminata di morti e preparano un picnic sul prato. Intorno a loro emergono delle teste di bambini seppelliti fino al collo che intonano un salmo danese e Mr Peanut – una delle maschere di strada storiche dell’Odin Teatret interpretata da Julia Varley – si muove sullo sfondo su lunghi trampoli brandendo una falce.³⁸ È a tutti gli effetti una delle immagini che siamo abituati a vedere durante le produzioni professionali dalla compagnia danese: il linguaggio fatto di contrasti, immagini dirompenti e improvvisi cambi di ritmo è il medesimo. In questo caso, però, in scena a fianco degli artisti ci sono anche persone comuni. È anche il caso dello spettacolo «Lo splendore delle età» presentato durante l’edizione 2005 sempre con la regia di Larsen. La performance porta in scena oltre duecentocinquanta persone tra professionisti, gruppi ospiti, cittadini – anziani che cantano, bambini che danzano, cavalleggeri, mezzi di trasporto: scavatori, piccoli furgoni, banchi del pesce, camion con lunghi rimorchi.

Per la realizzazione di performance così complesse, Tage Larsen e gli altri attori che si alternano alla regia delle varie produzioni teatrali della settimana di festa, sfruttano l’elemento tecnico già in possesso di ogni singolo gruppo. Si pensi alle abilità acquisite dai soldati durante le manovre militari, dove ogni gesto è perfettamente codificato e le azioni seguono una “coreografia” e un ritmo ben precisi; oppure a quella degli studenti e studentesse di danza classica, di equitazione, di canottaggio delle varie scuole sportive della città o ancora alla padronanza tecnica legata a gesti e movimenti ripetuti quotidianamente e legati a un mestiere. Non è raro in quest’ultimo caso che gli spettacoli coinvolgano guidatori di mezzi pesanti, trattori, autocarri, cisterne, che in scena vengono coinvolti per produrre azioni fuori dall’ordinario, come quella di far volare e piroettare una danzatrice sul braccio di una scavatrice. Ciascun partecipante non possiede il ventaglio delle pratiche di un professionista, ma spesso ne possiede una specifica che padroneggia con maestria. Queste singo-

³⁷ *Fugl Phønix – en elefant*, «Dagbladet Holstebro», 2 settembre 1998, in OTA, Odinaactivities-B-B13.

³⁸ Julia Varley, *The Festuge*...cit, p. 220.

le azioni vengono montate tra loro e moltiplicate in modo da comporre un'unica sinfonia fatta di tecniche diverse che, nell'insieme, producono un effetto di armonia, molto riconoscibile e riconducibile alla poetica e allo stile degli spettacoli professionali dell'Odin.

Le competenze dei professionisti tra arte e comunità

Oltre agli artisti dell'Odin, i gruppi teatrali coinvolti nella *Festuge* sono selezionati da Barba secondo criteri precisi:

Hai bisogno di gruppi che sappiano sia presentare opere di teatro al chiuso, ma anche che sappiano lavorare in strada e teatralizzare e drammatizzare la vita quotidiana delle piazze, dei locali, dell'architettura urbana. Attori che siano capaci di alzarsi alle quattro del mattino in piccoli gruppi e fare degli interventi e spettacoli in luoghi mai pensabili: una casa privata, il corridoio di una prigione. Attori [...] che possano andare a trovare dei bambini malati di cancro o dei tossicodipendenti o in una casa di cura o in un ospizio di vecchi o in una scuola. E poi la sera fare un cabaret in un luogo della città. Esistono dei gruppi, che solo attraverso molti anni di tirocinio si sono specializzati a "non essere specializzati" a fare solo spettacoli, ma a saper trasformarsi in punte di lancia che creano relazioni. La parola "cultura" significa questo: il modo in cui noi creiamo relazioni tra le persone in una comunità. Non ce ne sono molti oggi nel mondo. Trovi pochi gruppi in Latino America, pochissimi in Europa. Tutta questa cultura che era molto presente negli anni Settanta sta lentamente scomparendo e io lo considero un grande impoverimento.³⁹

Barba sembra qui far riferimento in modo implicito agli *ensemble* artistici che avevano fatto parte del «terzo teatro», una categoria teatrale che lui stesso aveva coniato nel 1976 al Belgrade International Theatre Festival.⁴⁰ Erano gruppi che seguivano l'Odin Teatret come un modello artistico ed etico e che si discostavano già allora per linguaggi, modi e valori dagli altri gruppi artistici del teatro tradizionale o di avanguardia. Essi, infatti, ponevano al centro del fare teatro una necessità umana e di incontro con l'altro, che comportava l'allenamento di linguaggi e tecniche che fossero efficaci al di fuori degli spazi teatrali, nei luoghi dell'abitare.

Le azioni di teatralità diffusa agite durante la *Festuge*, secondo le parole di Barba, richiedono da parte dei professionisti quelle stesse competenze

³⁹ 05-18-from a to rrr Holstebro Festive Week, a) EB_intro cit, in OTA, archivio audiovideo.

⁴⁰ Franco Perrelli, *I maestri* cit, pp. 157-160. Si veda inoltre Eugenio Barba, *Teatro, Solitudine, mestiere, rivolta*, Ubulibri, Milano 2000, p. 165.

artistiche e quella ricerca di qualità relazionale propria dei gruppi del «terzo teatro». Al fine di allenare nei professionisti competenze relative al campo della tecnica, della relazione umana e dell'immaginazione visionaria, l'edizione 2005 ha realizzato un corso di formazione dal titolo «Ageless» aperto a giovani attrici e attori internazionali e finalizzato all'apprendimento di competenze necessarie a operare in un contesto come quello della *Festuge*. Il percorso è strutturato per formare una figura teatrale capace di pensare l'azione teatrale in rapporto alla comunità locale, che sia in grado di esibirsi ovunque e di adattare la propria proposta alla situazione, anche cambiandola radicalmente. I linguaggi teatrali sono quelli provenienti dall'ambito del teatro di strada, della musica e del circo. L'idea è quella di preparare i performer a una sensibilità sociale: «imparano che la cultura è il modo in cui entriamo in relazione». ⁴¹ Il corso è condotto da Julia Varley con l'assistenza di Augusto Omolú e Deborah Hunt e prevede tre settimane di training e nove giorni e notti di coinvolgimento nella *Festuge*. ⁴² Durante la formazione del 2005 ciascun partecipante ha la responsabilità di ideare un evento che coinvolga la comunità. Presso l'ufficio postale alle cinque del mattino, il gruppo porta delle cartoline dipinte a mano ad olio pensate apposta per i postini. In un altro momento, il gruppo si reca da alcuni fornai della città per offrire del caffè espresso italiano, i fornai ricambiano con del pane appena sfornato che viene poi portato nella struttura per anziani di Holstebro per condividere con gli ospiti una colazione teatralizzata e accompagnata da canti. Questo scambio di doni è il contenuto di una parata con musica, pupazzi e brevi sketch teatrali. ⁴³ La formazione è poi diventata un elemento di continuità durante le *Festuge* e ha dato vita a gruppi teatrali permanenti che sono stati coinvolti più volte nelle edizioni successive.

Durante la settimana di festa la comunità locale viene coinvolta attivamente anche nell'ideazione, nell'organizzazione e nella realizzazione degli eventi, fino alla costruzione degli spazi scenici deputati alle azioni di teatralità diffusa. Sempre nell'edizione 2005 Kai Bredholt avvia con la piccola comunità rurale di Idom, vicino a Holstebro, un esperimento di particolare rilevanza - poi diventato pratica continuativa. Bredholt coinvolge l'intero paese nella realizzazione di una performance dalle caratteristiche rurali e contadine. Durante l'evento la paglia, procurata dai contadini locali con

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Ginevra Sanguigno, *Il Festuge dell'Odin crea nuove interazioni*, «Alcuni teatri delle diversità», agosto 2011, numero 58, pp. 11-13.

⁴³ Mette G. Sørensen, *Skuespillere søger inspiration*, «Dagbladet Holstebro-Struer» 19 agosto 2005, in OTA, *Odinactivities-B-B15*.

le loro famiglie, diventa tema scenografico simbolico di rappresentazione della comunità ed elemento scenico che costruisce e trasforma gli spazi della performance.⁴⁴ Attraverso l'impiego di balle di paglia a forma di parallelepipedi, vengono costruite gradinate, muri di separazione, fondali, scenografie, costumi e pupazzi. La costruzione degli elementi scenici e scenografici viene realizzata con mezzi pesanti guidati dai lavoratori locali e la realizzazione di costumi e addobbi vede il coinvolgimento dei bambini. In questo caso la comunità costruisce il proprio teatro e i propri spazi del festivo per realizzare una cerimonia collettiva della vendemmia con interventi teatrali, danze e canti.⁴⁵ Questa poetica diventa vero e proprio stile scenico nell'edizione 2008 con la costruzione di un teatro all'aperto nella piazza principale di Holstebro interamente fatto di paglia. Con l'aiuto dei contadini di Idom e dei loro trattori, alla fine di ogni giornata il teatro viene smantellato e ricostruito sotto una nuova forma. L'operazione di riallestimento dura fino a tarda notte e gli abitanti della città la mattina successiva possono godere dello spettacolo di una piazza trasformata da uno spazio scenico nuovo con muri e gradinate che chiudono vie e aprono nuove vedute.⁴⁶

«Cultura senza confini», il modello di lavoro teatrale di una comunità plurale

È interessante notare come ogni edizione della *Festuge* continui nel tempo a rimanere fedele al tema trasversale di «cultura senza confini», investigando i temi dell'incontro tra elementi diversi, apparentemente opposti. Dal 1998 in avanti si alterneranno i titoli «Il morso del tempo» - 2001; «Lo splendore delle età» - 2004; «Luce e ombra, due contrasti che convivono in simbiosi» - 2008; «Storie d'amore» - 2011; «I volti del futuro, fantasie e finzioni» - 2014; «Il selvaggio west» - 2017. Il tema dell'accoglienza si sviluppa sia nello spazio sia nel tempo e il concetto di confine si estende a quello delle barriere temporali. Sotto questa lente diventa comprensibile anche la scelta di alcuni titoli apparentemente slegati dal tema trasversale. «Lo splendore delle età» e «I volti del futuro, fantasie e finzioni» sono edizioni incentrate sull'abbattimento delle barriere culturali che separano diverse generazioni. Il primo coinvolge in particolare gli anziani nelle strutture residenziali di Holstebro, normalmente isolati e confinati all'interno delle strutture stesse, mentre il secondo vede la partecipazione di

⁴⁴ Sally Mc Grane, *Experimental Theatre on a global scale*, «International Herald Tribune – the global edition of New York times», 15 luglio 2008.

⁴⁵ Mette G. Sørensen, *Høstsol og halmbal*, «Dagbladet Holstebro-Struer», 20 agosto 2005.

⁴⁶ Anne Middelboe, *Festuge eller føtex*, «Kulturtes» 17 giugno 2008 in HAO, Odinactivities-B-B16.

gruppi di giovanissimi provenienti da tutto il mondo e che rappresentano il confine tra noi e il futuro, tra una generazione e quella successiva. In questo senso il programma dello spettacolo «Invisible town» del 2011 con la regia del Teatro Potlach è una conferma di una linea stilistica che costruisce incontri fuori dal comune tra elementi diversi, tra gruppi locali e internazionali: «With amongst others: Teatro Potlach themselves, Teatro Tascabile di Bergamo, Pontedera Teatro, Jasonites ensemble, Odin Teatret, Holstebro Fitness, RMH - Rytmsk Musik Holstebro, Mavedansergruppen Baladi, Orkester Efterskolen, Sven(d)sk Swing, Holstebro Skakklub, The Royal Theatre Balletskole Holstebro, Clairbasper, Holstebro Taekwondo Club, Jimmigoa, The Knitting Café of Ulfborg, musician Knud Avlund Frandsen, Elsebeth Breinholt and Maria Husted - the Author-line, The Association for the Preservation of old Firefighting Machinery - Holstebro, Holstebro Folkedancer Association, the Flamenco Association *A Compas*, the kajak club *Pagaj*, the Musical & Theatre-line Talent Akademiet».⁴⁷

Per l'edizione successiva, durante la *Festuge* del 2014, è stato poi realizzato un esperimento di incontro tra culture fuori dal comune: la cerimonia *The Empty Chair*, una performance diretta da Mia Malene Wriedt – sacerdote della chiesa di Holstebro – insieme a Pierangelo Pompa – regista. La cerimonia si svolge intorno a una sedia vuota e coinvolge un coro di bambini e giovani fedeli della chiesa di Holstebro, I Wayan Bawa – sacerdote balinese hindu priest – con un gruppo di bambini balinesi, Parvathy Baul - India, “menestrello mistico” di Baul, Padre Renato Kizito Sesana - frate cattolico comboniano - con un gruppo di bambini keniani dello slum di Kibbera, un gruppo di bambini brasiliani di Salvador della tradizione del Candomblé brasiliano, padre Silviu Casian – sacerdote cristiano ortodosso con la comunità rumena di Holstebro. La cerimonia, che si svolge intorno a una sedia vuota, vede come protagonisti i bambini e le loro visioni del futuro e accosta insieme in un montaggio di scene, elementi delle varie tradizioni religiose, come canti e danze che dialogano tra loro nel contesto di una stessa cerimonia-evento.⁴⁸

La storia delle *Festuge* si articola così su due livelli di significato. Il primo è quello di ogni singola edizione, caratterizzata da una settimana di festeggiamenti con gruppi locali e ospiti stranieri, carica di ritualità, come l'alternanza delle azioni in fase diurna e notturna senza soluzione

⁴⁷ *Programma Festuge 2011*, in OTA, *Odinactivities-B-B17*.

⁴⁸ Mail con foto di Luciana Martuchelli a Julia Varley, Ulrik Skeel, Chiara Crupi, 17 giugno 2014 e *Programma Festuge 1993*, in OTA, *Odinactivities-B-B12*.

di continuità, dove i tempi e le azioni sono scanditi dentro uno schema ordinato e il teatro accosta gli opposti attraverso l'azione apparentemente caotica e trasformativa della performance, portando alla luce la loro possibilità di attrarsi e unirsi e comporre qualcosa di nuovo. Il secondo livello è trasversale e percorre tutte le edizioni tessendo un unico discorso sull'incontro con ciò che è diverso, lontano, nel tempo e nello spazio. In questo discorso ciascuna edizione si colloca come un capitolo che compone un unico volume. Si può parlare quindi non della storia di molte iniziative, ma di un'unica storia della *Festuge*.⁴⁹ Ci troviamo di fronte a uno dei discorsi teatrali più omogenei e continuativi della storia dell'Odin con uno stile del tutto originale e un intento dichiaratamente politico,

La *Festuge* è il momento dove diverse culture o sottoculture che costituiscono la collettività di Holstebro si esibiscono. Tutta la *Festuge* è basata sulla ricchezza delle diverse culture: del lavoro, dell'educazione, della scuola, dello sport. Poi naturalmente dei musei, delle scuole di balletto, il teatro, la danza, che la città possiede [...] Questo è importante per dare a tutti – alle minoranze etniche, religiose, sessuali - un senso di partecipazione. E nello stesso tempo dare a tutti, nonostante le differenze, qualcosa in comune, qualcosa che costituisca la nostra memoria sociale. [...] Direi che il mio motore è un motore politico che non ha nulla a che vedere con l'ideologia, ma ha a che vedere con “come si può cambiare qualcosa”, ma di molto piccolo. Una persona, due persone, tre persone.⁵⁰

L'ultima edizione, l'undicesima, avrebbe dovuto tenersi nel 2020, ma, a causa dell'emergenza pandemica da Covid-19 è stata annullata e ad oggi non sono previste nuove edizioni. Ci troviamo, forse, di fronte a un libro che si chiude e che ha prodotto dieci capitoli di una storia del teatro fuori del comune: un dialogo umano continuativo tra una compagnia teatrale, la città che la ha accolta e una comunità composta da centinaia di artisti provenienti da tutto il mondo.

⁴⁹ *Intervista a Julia Varley* cit.

⁵⁰ *Intervista a Eugenio Barba*, in *Zona Limite*, diretto da Stefano Di Buduo, Italia 2021.

Coreografia e pornografia*

(note di lavoro per uno studio a venire)

André Lepecki

Nota delle curatrici

Choreography and Pornography di André Lepecki è stato pubblicato in *Post-dance*.¹ Il libro accoglie i testi della conferenza organizzata dallo stesso Lepecki, Danjel Andersson e Gabriel Smeets nel 2015 a Stoccolma, che ha coinvolto diversi teorici, pensatori, coreografi e artisti per riflettere sulla danza e sulla coreografia nel tempo presente (nella contemporaneità). Il testo di Lepecki, fortemente connotato dalla dimensione performativa legata alla scrittura – note, cambi tra corsivo, grassetto, tondo sono tutti elementi che appartengono al testo scritto mentre questo incorpora quello orale – è forse più una raccolta di note e appunti e agisce attivamente attraverso la duplice dimensione del contenuto e della forma. Come se il discorso critico dell'autore, che ruota attorno alla condizione pornografica della coreografia, modificasse le scelte stilistiche della scrittura e della grafica – nell'uso frequente ad esempio di parole in grassetto o barrate in appunti momentaneamente sospesi –, per sfuggire al significato in un testo come compimento. Abbiamo scelto di tradurlo in italiano conservando la dimensione performativa della scrittura anche nei termini teorico-critici (*coregraphically*, *percettibility*, *mover*, *intramotion*, *autonomies of affect*).

* (Trad. it. di Danila Gambettola) Queste note per un testo a venire sono state la base per un breve intervento che ho fatto al simposio *Experiments in Sex* tenuto presso il Center for the Study of Gender And Sexuality di NYU. Sono grato ad Ann Pellegrini, direttrice del CSGS, per l'invito. Sono anche grato agli studenti postlaurea che hanno seguito il mio seminario *Coreografia e pornografia* alla New York University nella primavera del 2016. Queste idee sono state sviluppate insieme a loro. Grazie anche a Mårten Spangberg per il suo invito a contribuire a questo volume e per la sua instancabile capacità di insistere. (Nota dell'autore)

¹ Danjel Andersson, Mette Edvardsen, Marten Spangberg (a cura di), *Post-dance*, MDT, Stockholm 2017. Contributi di Alice Chauchat, Ana Vujanović, André Lepecki, Jonathan Burrows, Bojana Cvejic, Bojana Kunst, Charlotte Szasz, Josefine Wikstrom, Ofelia Jarl, Ortega Samlingen, Valeria Graziano, Samira Elagoz, Ellen Soderhult, Edgar Schmitz, Manuel Scheiwiller, Alina Popa, Antonia Rohwetter, Max Wallenhorst.

Lepecki rintraccia una concomitanza tra l'avvento della nozione di coreografia come notazione del movimento e l'avvento della pornografia come scrittura dei movimenti degli attori, individuando nella dimensione progettuale della scrittura per la descrizione e la cattura del movimento il comune denominatore. *Choreography and Pornography* è rilevante per due motivi che riteniamo fondamentali per un'articolazione degli sguardi e della discussione contemporanea sulla danza, sulla nozione di coreografia e sul sistema della *performing art*. L'analisi di Frances Ferguson, che approfondisce la relazione tra il riemergere della pornografia nel XVI secolo e la nascita della società moderna, enfatizza nella gestione governativa del corpo l'importanza della pratica e delle azioni piuttosto che delle idee. La studiosa recupera e, in parte, mette in discussione il concetto foucaultiano di *governamentalità*, con cui lo studioso francese rintraccia la nascita di un'*arte di governo* a partire dal XVI secolo, differenziandolo dal concetto di sovranità.² Il nodo fondamentale che Lepecki individua in *Pornography, the Theory: What Utilitarianism Did to Action*³ evidenzia come la pretesa utilitaristica, dunque anche quella pornografica, cercano di controllare, organizzare e descrivere i movimenti degli individui attraverso l'oggettificazione e l'interpretazione delle azioni: «pornography in one among an array of practices that developed with modern utilitarianism, with has accustomed us to evaluate actions in a relative way and to see them as the output of a system rather than of an individual intention or agent».⁴ A ciò va aggiunto lo sguardo critico di Lepecki nei confronti della pornografia e della coreografia, capace attraverso una prospettiva materialista di porre attenzione a quegli affetti che sfuggono alla descrizione, al controllo e alla logica biopolitica. Ci sembra qui di intuire un passaggio che decostruisce il concetto di coreografia da un punto di vista oggettivo-interpretativo, stimolando invece una condizione performativa che permette di guardare alla scrittura coreografica anche come una *scrittura di mappe di affetti*.⁵

Danila Gambettola, Alessia Prati

² Michel Foucault nella sua lezione del primo febbraio 1978 sulla *Governamentalità* traccia una analisi che va dal XVI al XVIII secolo, sostenendo «che la pastorale, la nuova tecnica diplomatico-militare e la polizia siano i tre grandi punti d'appoggio grazie ai quali ha potuto prendere forma questo fenomeno, di essenziale importanza per la storia dell'Occidente: la governamentalizzazione dello stato» (Michel Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione*, trad. it. Paolo Napoli, Feltrinelli, Milano 2005, p. 90).

³ Frances Ferguson, *Pornography, the Theory: What Utilitarianism Did to Action*, University of Chicago Press, Chicago 2004.

⁴ Ivi, p. 1.

⁵ Rosi Braidotti, *Materialismo Radicale*, Meltemi, Milano 2019, p. 36.

A)

In *Pornography, the Theory* (dal sottotitolo significativo *What Utilitarianism Did to Action*) la teorica della letteratura Frances Ferguson avanza la principale ragione per la quale la pornografia è una chiave di accesso al pensiero razionale che ha prodotto la modernità e le sue realtà corporee: «**la pornografia sollevava problemi per la modernità che non erano stati ancora affrontati**»⁶ da altre discipline o pratiche.

Per Ferguson, una delle questioni principali che la pornografia solleva è che quando «**parliamo di pornografia**», **parliamo anche, inevitabilmente e sempre** di quelle «**tecniche di base** sviluppate dai **filosofi utilitaristi** [come David Hume e Samuel Bentham] e da esperti, **progettate per catturare azioni e dare loro estrema visibilità (perceptibility)**» (p. ix).⁷

A questo punto, non avrei potuto pensare a una definizione migliore di **coreografia**, che in effetti potrebbe essere descritta come una «tecnica progettata per catturare azioni e dare loro estrema visibilità». Una tecnica peraltro, la cui storia, come disciplina corporea di rilevante visibilità cinetica, coincide **esattamente** con la crescita della pornografia ricodificata come un genere nella modernità europea.

[Inserisci qui una nota su come riemerge la pornografia nel XVII secolo >> **Foucault** nella sua lezione *Governmentality* del 1978 vede l'avanzata dell'assetto governativo e della governance subire una forte razionalizzazione a partire «dalla metà del XVI secolo fino alla fine del XVIII secolo». «**Il governo come problema generale mi sembra esplodere nel XVI secolo**» (Foucault).⁸ Nota come l'*Orchésographie*⁹ (1589) di Arbeau¹⁰ viene pubblicata in francese (non in latino), seguendo in maniera

⁶ Frances Ferguson, *Pornography, the Theory: What Utilitarianism Did to Action*, University of Chicago Press, Chicago 2004, p. ix (trad. it. Danila Gambettola).

⁷ *Ibid.*

⁸ Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population, Cours au Collège de France (1977-1978)*, Gallimard-Seuil, Parigi 2004, p. 92 (trad. it. Danila Gambettola).

⁹ Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, Preyz Imprimeur & Libraire, Lengres 1588.

¹⁰ Thoinot Arbeau (1520-1595) è lo pseudonimo anagrammatico del chierico, compositore e scrittore francese Jehan Tabourot, noto per *Orchésographie t traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, uno studio sulla danza sociale francese del tardo Cinquecento. Pubblicata per la prima volta a

davvero singolare l'**Ordinanza di Villers-Cotterets** del 1539, che fece diventare il francese la lingua ufficiale per tutte le pubblicazioni legali. (Osserva anche come l'*Orchésographie* sia un dialogo tra un GIUDICE e un AVVOCATO su questa nuova tecnologia, per la prima volta fondendo il «movimento» e la sua «scrittura». Ricorda anche la *Chorégraphie*¹¹ di Feuillet¹² del 1700. Sotto diretta influenza di Luigi XIV).

B)

Quindi, cosa succede quando ci avviciniamo all'invenzione di queste **due precoci tecnologie di cattura dell'azione** [una terza tecnologia sarebbe il **cinema**,

che fonde la natura sia della coreografia che della pornografia come **apparati di cattura**, completando così fotologicamente e foto-cine-coreograficamente¹³ il progetto scopico dell'azionismo utilitaristico.

È interessante notare che, come Linda Williams ha mostrato nel suo libro seminale *Hard Core*, l'invenzione del cinema è profondamente legata a «**una congiunzione senza precedenti di piacere e potere [che] 'impianta' una perversione filmica del feticismo nei primi passi incerti del cinema prototipico verso la narrazione**» p. 39].¹⁴

Cosa succede quando vediamo coreografia e pornografia come necessari co-sviluppi di una comprensione tutta nuova della funzione del corpo all'interno della logica biopolitica della governamentalità che inizia a plasmare il governo del corpo e il governo dell'azione, comprese le azioni del desiderio, le motilità e le disposizioni di tali azioni, in incontri sessuali dal XVI al XVIII secolo; cioè attraverso i primi anni di evoluzione della coreografia e della pornografia come intendiamo queste 2 forme di **scrittura dei**

Langres nel 1588, l'opera costituisce un'analisi sul comportamento sociale nelle sale da ballo e sull'interazione tra musicisti e ballerini.

¹¹ Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie ou Art de décrire la danse*, Parigi 1700.

¹² Raoul-Auger Feuillet (1659-1710) è stato un ballerino, coreografo e maestro di danza, noto per aver inventato e diffuso il primo sistema di notazione della danza che porta il suo nome. L'opera *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, pubblicata nel 1700, favorì non soltanto la condivisione di un sistema di notazione unico, ma anche la rapida diffusione del repertorio francese in tutta Europa.

¹³ Dalla traduzione del termine inglese *choregraphically*.

¹⁴ Linda Williams, *Hard Core, Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, California 1989, p. 39 (trad. mia).

corpi, di scrittura sui corpi [“pornografia”: etimologicamente “scrivere sui corpi delle puttane”], oggi?

Per quanto riguarda la pornografia, Ferguson ci dà una risposta chiara a questa domanda:

«Il revival della **pornografia** alla fine del XVIII secolo [...] **ha coinvolto la biopolitica** in un senso più completo di quello che abbiamo di solito apprezzato adottando l'uso del termine da parte di Foucault, **perché la pornografia non stava indirizzando** (routing) **le proprie rivendicazioni attraverso convinzioni** – per quanto effettivamente forti – ma piuttosto attraverso descrizioni di azioni».¹⁵

E continua: «**la pornografia non si limita a raccomandare particolari esperienze sessuali, come se i suoi attori dicessero ‘prova questo, ti piacerà’.** Inoltre, **come è più chiaro negli scritti di de Sade, predisporre i suoi partecipanti**».¹⁶

È in questo duplice senso, **come descrizione intensa e come composizione prescritta di corpi in azione** (che può essere o meno un'azione sessuale) che la pornografia opera di per sé sempre in un doppio campo di affetti ed effetti:

1) da un lato, la **pornografia** prende parte a una **sorveglianza generalizzata e un disciplinamento del corpo**, trasformando “l'impalpabilità dell'azione stessa” in un insieme di comportamenti visibili, misurabili, descrivibili e ripetibili (che possono essere trasformati in un nuovo repertorio di coreo-tecniche sessuali);

2) dall'altro lato, **la pornografia** si immerge così intensamente nel suo progetto di iperdescrizione per il gusto di una esplicita “estrema visibilità”, che si trova inevitabilmente a cadere nel **delirio**: non necessariamente il delirio del sesso, o il delirio delle carni e dei fluidi che si mescolano in innumerevoli piaceri, ma piuttosto, **il delirio della razionalità cinetica**: quella modalità di **governo del ragionamento** che intende ogni singola azione umana come qualcosa che può essere oggetto di cattura ottica,

¹⁵ Frances Ferguson, *Pornography, the Theory* cit., p. xiii (trad. it. mia).

¹⁶ Ivi, p. 15.

descrizione accurata, corretta archiviazione ed eventuale **riproduzione** o **repressione** dell'azione stessa, a seconda che venga sanzionata o censurata.

Ma mentre la **pornografia** riemerge come un nuovo genere (letterario e del comportamento; sessuale e immaginativo; cinetico e critico) attraverso quello che potremmo chiamare **potere bio-coreo-politico**, alcuni epifenomeni inaspettati iniziano a manifestarsi dalle sue relazioni con l'utilitarismo politico. Ossia, il **cinetismo sessuale virtuale** (visto che qui stiamo parlando di scrittura) della pornografia rivela la sua capacità di disfare il biopotere. Lo fa portando alla superficie percettiva *controtecniche di piaceri e repertori micropercettivi di azioni* che minacciano il progetto stesso di controllo disciplinare biopolitico del comportamento. Ciò è particolarmente chiaro negli scritti di de Sade.

NOTE: Gli scritti di de Sade sono centrali per 2 progetti che vorrei analizzare a fondo nello studio a venire: *To Come* (2005) di Mette Ingvarstsen, e *The Graphic Reading Room*¹⁷ (2015) di Ralph Lemon, in particolare l'invito di Lemon rivolto a Yvonne Rainer di leggere ad alta voce dal *Le 120 giornate di Sodoma* di fronte a un pubblico per un'ora.

Come scrisse **Pierre Klossowski** nel suo libro del 1947 su de Sade: «Sade, liquidando le norme della ragione, persegue la disintegrazione dell'uomo»;¹⁸ lui «desidera liberare il pensiero da ogni ragione normativa precostituita».¹⁹

Intanto la **coreografia** aveva già appreso che il proprio impulso normativo era anche minacciato da quelle stesse entità che voleva governare: a) corpi nell'interazione, b) corpi nell'intramovimento (intramotion) e c) le «autonomie affettive» (Massumi, 2003).²⁰ Nell'età del bio-coreo-potere,

¹⁷ *The Graphic Reading Room* è l'intervento del coreografo, regista e artista concettuale Ralph Lemon con la collaborazione dell'artista e coreografa Yvonne Rainer, presentato nel 2015 presso lo spazio newyorkese The Kitchen all'interno della rassegna *Scaffold Room*. Curata da Tim Griffin e Matthew Lyons e progettata da Ralph Lemon, la rassegna comprendeva una serie di installazioni, performance e *lectures* di testi seminali come una costellazione di idee e immagini intorno al ruolo delle artiste nell'arte americana pop e contemporanea.

¹⁸ Pierre Klossowski, *Sade prossimo mio. Preceduto da 'Il filosofo scellerato'*, Sugar Milano, 1970, trad. it. Aurelio Valesi, Sugar, Milano 1970, p. 8.

¹⁹ Ivi, p. 17.

²⁰ Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham 2002.

la **coreografia** ha imparato che rendere le azioni ipervisibili attraverso l'impegno metodico del linguaggio e dell'immagine era, semplicemente, un compito impossibile: poiché azioni, linguaggio e movimenti non possono essere descritti totalmente, continuano a eludere gli apparati di cattura.

NOTA: PIERRE RAMEAU.²¹ Come in tutto *The Dancing Master* (1725) Rameau manifesta continuamente **ansia** per le sue capacità di esprimere linguisticamente e di disegnare ciò che è essenzialmente inafferrabile: il movimento (Deleuze; Bergson).

La diffusione della **coreografia** contemporaneamente a quella della **pornografia** è il risultato di un **nuovo materialismo** (nuovo per il XVII e XVIII secolo) che giustifica i principi regolativi dell'azione individuale secondo una nuova logica di conseguenze cosmo-teo-antropo-politiche: «ciò che Michel Foucault identifica come “l'invenzione dell'Uomo”: ossia, a partire dall'epocale ridefinizione dell'essere umano da parte degli umanisti rinascimentali al di fuori del teocentrismo dell'epoca, concezione del “peccaminoso per natura”/“affermazione descrittiva” dell'essere umano, sulla cui base era stata legittimata in modo trascendente l'egemonia della Chiesa/clero sul mondo laico dell'Europa latino-cristiana (Chorover, 1979). Mentre, se questa ridefinizione fosse causata dall'invenzione del mondo laico dell'Uomo come soggetto politico dello Stato, nel luogo trasmutato e rioccupato della sua precedente matrice identitaria cristiana, l'azione performativa di questa nuova “affermazione descrittiva”, e il suo codice primario di vita e morte simbolica, sarebbe il primo secolare o disincantato (degodded) (anche se, al tempo, soltanto parzialmente) modo di essere umani» (Sylvia Wynter). Questa nuova invenzione autocinetica, l'Uomo moderno, è l'invenzione di un principio di autonomia motoria (“l'automobile” [Sloterdijk]), che necessita quindi di **vigilanza, autorità**, su questa autonomia motoria dell'individuo sociale/sessuale attore-mover. Non c'è da stupirsi che il RE SOLE debba essere un RE DANZANTE, ma anche un COREOGRAFO. Non c'è da stupirsi che Sade collochi le vicende delle *Le*

²¹ Pierre Rameau (1674-1748) fu maestro di ballo francese di Elisabetta Farnese e autore di due libri sulla danza barocca. Se in *Le Maître à Danser* (1725) l'autore fornisce istruzioni sul ballo formale in stile francese, sulla postura, le riverenze, i passi e il minuetto da sala e sull'uso delle braccia, in *Abbregé de la Nouvelle Methode* (c1725) propone una versione modificata della notazione di Beauchamp-Feuillet. Sebbene la notazione di Rameau non sia stata generalmente adottata, le sue informazioni sui limiti della notazione Beauchamp-Feuillet costituiscono una fonte storica unica per una maggiore comprensione dei passi di danza.

120 giornate di Sodoma negli ultimi giorni del regno di Luigi XIV, proprio dopo la pubblicazione di *Chorégraphie* di Feuillet.

Inoltre, Pierre Klossowski trova in de Sade i principi di questa **impersonale logica cinetica**, fondata sulla “filosofia materialista” di La Mettrie, Helvetius, ma anche con forti influenze spinoziane (che la *Julliette* di de Sade, a un certo punto, interpreta), entrambe rese esplicite e messe in crisi dall’interno, portandone la logica politica-coreo-sessuale fino ai limiti della sua irragionevolezza. Klossowski riassume: «Ammettere la materia allo stato di movimento perpetuo come solo e unico agente universale equivale a consentire a vivere come individuo in una condizione di movimento perpetuo». ²²

Possiamo vedere i pericoli di questa perpetua capacità di movimento se liberati dal biopotere.

C)

In breve: **coreografia e pornografia** entrambe hanno pulsioni normative e genealogie scopico-utilitaristiche; COME MAI – una volta che queste pulsioni sono condotte al loro limite estremo, razionalmente e somaticamente, discorsivamente e sessualmente, immaginativamente e fisicamente, iniziano a compromettere pericolosamente la governamentalità, proprio attraverso quell’**eccesso** che **costituisce il corpo** come sistemi di movimenti perpetui e inafferrabili.

In effetti, quando i **pornografi** iniziano a **descrivere** minuziosamente e da vicino, o quando i lettori iniziano a **introiettare** con cura le descrizioni pornografiche, le loro azioni intricate, i movimenti, i gesti, i rumori, gli assemblaggi incarnati che compongono la disposizione retorico pornografica dei rapporti sessuali, alla fine sia il pornografo che il lettore affrontano il fatto che qualsiasi ragionevole speranza di oggettiva, razionale, “indifferenza” non è altro che “inutile” – per usare la felice espressione di **Linda William** [in *Hard Core*] nel descrivere il totale **collasso epistemologico** che inevitabilmente deriva da quelle ineluttabili **ondate affettive** (ondate di eccitazione, di sdegno, di noia, di risate, di lussuria, etc.) che la pornografia

²² Pierre Klossowski, *Sade prossimo mio* cit., p. 110.

Coreografia e pornografia

provoca – anche nei momenti più analitici/neutrali/obiettivi e inclini alle menti.

Introdurre *Graphic-Reading Room* (Inverno 2015, The Kitchen)

Yvonne Rainer: Se il XVIII secolo introduce la *polizeiwissenschaft* (scienza poliziesca), de Sade vede al centro del potere la violenza dell'anarchia, che lo Stato rinnega, pur praticandola. In questo senso, de Sade è lungimirante (Y. Rainer: minute 34:19).

D)

Scrivere e leggere **pornografia** significa diluire la mente analitica, anche se momentaneamente, in deliri di pelle, carne, parole, immagini, immaginazioni, movimenti più o meno volontari e più o meno involontari. Nella **descrizione pornografica** ben precise “autonomie affettive” si impadroniscono del corpo del lettore, dello spettatore, del cartografo di corpi in inter-azione²³ sessuale: quantitativamente, i battiti dei **cuori** accelerano, il **sangue** sembra schizzare fuori, le **arterie** si contraggono, gli **organi** si gonfiano, le **menti** si perdono, le **bocche** salivano, i polpastrelli formicolano, i brividi raggrinzano la **pelle**, tutto il corpo si fonde con l'immaginazione in un **amalgama di affetti e movimenti** presi dalla **febbre**, sia essa febbre della **libidine** o febbre del **disgusto**. Presa proprio da ciò che la pornografia vuole catturare (cioè dall'ipermobilità delle infinite interazioni cinetiche e affettive che fanno sì che il sesso rimodelli i corpi), è l'intero progetto di razionalità biopolitica che cade a pezzi. Come il pornografo descrive sempre più in dettaglio il «corpo visibile (sessuale) per un'astrazione altrimenti impalpabile», intuiamo come l'**astrazione** possa anche essere profondamente palpabile, **appetibile** e commovente. ~~dal momento che il suo nome è piacere, il quale, scatenato taglia trasversalmente il progetto disciplinare/utilitaristico, man mano che il pornografo (scrittore o lettore) lascia cadere carta e penna, è preso dalla forza eccitante contenuta in ogni dettagliata descrizione corporea e si arrende alla masturbazione, o a un tuffo di fantasie inconfessabili, quelle azioni ancora più impalpabili, ancora più invisibili, ancora più incontrollabili, veramente autonome, della mente lussuriosa.~~

²³ La separazione dei due lemmi, non conforme alle norme redazionali, è stata mantenuta per una maggiore aderenza al testo originale.

E)

Estratto da de Sade: «Il salone sarà perfettamente riscaldato e illuminato da lampadari. Tutti saranno nudi: novellatrici, spose, fanciulle, fanciulli, vecchie, fottitori, amici; tutti saranno mescolati alla rinfusa (pell-mell), tutti saranno sdraiati su cuscini, per terra, e si scambieranno come animali, compiranno incesti, adulteri, atti di sodomia e si abbandoneranno, con l'unica eccezione degli sverginamenti, a ogni eccesso e ogni perversione che possa maggiormente infiammare la mente».²⁴ (Nota su “pell-mell”, dal francese antico *pelle-melle*, miscuglio di pelli).

La disintegrazione orgiastica dell'uomo attraverso i miscugli **animaleschi** di pelli nude e **menti** irrazionali che **bollono** fino al punto di disfare la razionalità governativa è particolarmente chiara in de Sade. Come nota Pierre Klossowski, la pornografia è il genere che consente a de Sade di creare una potente «critica della ragione normativa», che, al suo limite estremo, «persegue la disintegrazione dell'uomo partendo da una liquidazione delle norme della ragione» (pag. 5 [1947]).

Paradossalmente è la **natura coreografica al centro della pornografia** (la *disposizione* dei corpi, il renderli ipervisibili in funzione di interazioni descrivibili) che indebolisce dall'interno il sogno utilitaristico/disciplinare di rendere visibile l'intero campo sociale, per organizzare quella visibilità secondo predeterminati movimenti e per regolare quello **sessuale** come una sorta di ingegneria **sociale**.

Jacobs: «Sia la letteratura pornografica che i trattati filosofici della nuova scienza postulano uno spazio privato dove nient'altro importa se non la forza dei proiettili, la spinta e la trazione compulsiva e dei corpi».

Questo è anche uno dei punti che **Simone de Beauvoir** affronta nel suo saggio *Must We Burn Sade?* (1955)²⁵ – ma si spinge oltre per trovare in quella costrizione la vera fonte per una critica della natura cinetico-violenta al cuore della (ir)razionalità che alimenta l'ossessione del potere nell'era della governamentalità. Ma, forse, a questo punto, potremmo dare parola a una coreografa, per approfondire questo punto:

²⁴ D.A.F. De Sade, *Le centoventi giornate di Sodoma*, ES, Milano 1991, p. 54.

²⁵ Simone De Beauvoir, *Must We Burn De Sade?*, trad. Annette Michelson, Peter Nevill, Londra 1953.

[CITAZIONE: Yvonne Rainer che legge in TGRR, minuto 9-19 // Minuto 34.14].

F)

Spiego perché *Le 120 giornate di Sodoma* di de Sade è l'intertesto per “far venire” questo saggio. Due ragioni principali. La **prima**, de Sade è emerso esplicitamente in un recente progetto coreo-pornografico del coreografo americano **Ralph Lemon**, intitolato *The Graphic Reading Room* (2015), nel quale la coreografa, femminista e filmmaker della Judson **Yvonne Rainer** è stata invitata da Lemon a leggere da *Le 120 giornate...* [Commentare le numerose osservazioni di Rainer durante la sua ora di lettura tratte da *Must we Burn Sade?* di **Simone de Beauvoir**, sull'impulso critico-politico negli scritti di Sade, in particolare la sua anarchia, e sull'irrazionalità della razionalità dietro il potere e la violenza dello Stato].

[NOTA: La lista completa di libri/lettori per *The Graphic Reading Room* di Lemon era:

1. Lynn Tillman: *Weird Fucks* (2015): letto da Lynn Tillman
2. Chris Krause: *I Love Dick* (1997): letto da Tim Griffin
3. Dennis Cooper: *Frisk* (1992): letto da Matthew Lyons
4. David Wojnarowicz: *Close To The Knives: A Memoir of Disintegration* (1991): letto da Miguel Gutterez
5. Kathy Acker: *Rip Off Red, Girl Detective* (1973). *Empire of the Senseless* (1988), *In Memoriam of Identity* (1990): letti da April Matthis
6. Samuel R. Delany: *Equinox* (1973): letto da Okwui Okpokwasili
7. Charles Platt: *The Gas* (1970)
8. Iceberg Slim: *Pimp* (1967): letto da Fred Moten
9. Mary McCarthy: *My Confession* (1954): letto da Gary Indiana
10. Marquis de Sade: *120 Days of Sodom* (1785), Simone de Beauvoir: *Must We Burn Sade?* (1953) letti da Yvonne Rainer.

La **seconda**, poiché de Sade colloca l'azione di *Le 120 giornate* negli ultimi anni del regno di Luigi XIV (1643-1715) – ancora una volta la relazione con **Feuillet** è cruciale.

C'è una sorta di massimale microcartografia del potere in de Sade, in particolare il potere della Ragione Liberale, e il tipo di sovranità che essa affermava come nuovo fondamento giuridico-politico dell'esistenza umana. La storica **Margaret C. Jacob**, nel suo saggio *The Materialist World of Pornography*, ci ricorda come «**durante il regno di Luigi XIV (1643-1715)**,

il pornografico e l'osceno iniziarono a combattere con le autorità della Chiesa e dello Stato».²⁶

Questo è importante per la storia della coreografia non solo perché Luigi XIV è stato un re-ballerino, non solo perché fu il fondatore della prima Accademia di Danza (1661), ma perché fu sotto il suo diretto patrocinio che il primo libro contenente il termine “Coreografia” è stato pubblicato—preannunciando così la prima apparizione di questa *nuova scienza della disciplina del movimento, questa tecnologia dell'azione-resa visibile* (action-visibility), questo nuovo modo di controllare graficamente e discorsivamente la disciplina del corpo nel 1700. [NOTA: bisogna discutere qui il saggio di **Mark Franko** sulle incisioni e i dipinti raffiguranti Luigi XIV, e le letture politiche di Franko sulla retorica del potere rispetto alle prominenti esibizioni delle **gambe del Re** come fossero di per sé un teatro di potere sui principi cinetici della sovranità (rimando al mio saggio sulla “coreopolizia”).²⁷

È interessante notare la fusione tra coreografia e pornografia attraverso la letteratura nel lavoro di **Ralph Lemon**. Nel suo recente progetto intitolato *The Graphic Reading Room*, che ha accompagnato la mostra delle sue opere visive e il debutto di una nuova performance al **The Kitchen** di New York (autunno 2015), Lemon ha invitato Yvonne Rainer a leggere *Le 120 giornate di Sodoma*.

G)

La pornografia sta al **sex** come la **coreografia** sta alla danza.

Il sesso fa alla danza quello che la pornografia **fa** per la coreografia.

[Rimando ai corpi blu di Mette Ingvarstsen nella prima parte di *Tò come* assieme all'idea di Margaret Jacobs su come **la razionalità cinetica della filosofia materialista** sia simile alla **pornografia**:

«L'universo della camera da letto creato dai pornografi materialisti si pone

²⁶ Margaret C. Jacob *The Materialist World of Pornography*, in Lynn Hunt (a cura di), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, Zone Books, New York 1996, p. 194.

²⁷ André Lepecki, *Choreopolice and choreopolitics: Or, the task of the dancer*, 2013 <<https://communauteschercheursurlacommunaute.wordpress.com/choreopolice-and-choreopolitics-by-andre-lepecki/>>. Consultato in data 1 giugno 2022.

Coreografia e pornografia

come l'analogo universo fisico dei filosofi meccanicisti. In entrambi, i corpi sono stati spogliati della loro consistenza, colore e odore, delle loro qualità, e incapsulati come entità in movimento, il cui essere è definito da quel movimento».²⁸

Rimando agli orgasmi precedentemente registrati in *To Come* con l'osservazione di Rainer al minuto 32 della sua lettura di Sade e Beauvoir: «Sono curiosa. **Sei qui per de Sade, o per me?**»].

²⁸ Margaret C. Jacob *The Materialist World of Pornography* cit., p. 164.

Un modello reticolare per il mercato teatrale globale

La circuitazione transcontinentale secondo Maurice E. Bandmann

Livia Cavaglieri

Christopher B. Balme, *The Globalization of Theatre 1870–1930. The Theatrical Networks of Maurice E. Bandmann*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2020

L'azione di impresari, imprenditori, agenti e organizzatori teatrali rimane ancora oggi un punto di osservazione della storia dello spettacolo poco frequentato e altamente sottovalutato (in Italia, come all'estero), benché un certo fermento negli ultimi vent'anni ne stia dimostrando le potenzialità e stia contribuendo a riconfigurare le gerarchie storiografiche. Dà un segno significativo in questa direzione l'ultimo libro di Christopher Balme, storico del teatro di fama internazionale e direttore dell'Institut für Theaterwissenschaft dell'Università di Monaco di Baviera. Il volume è frutto di una ricerca decennale attraverso archivi, biblioteche e risorse digitali di svariati paesi, sulle tracce perdute e dimenticate di un geniale impresario, Maurice Edward Bandmann, cosmopolita figlio d'arte, nato a New York nel 1872 nel mezzo di una tournée dei genitori¹ e morto prematuramente a Gibilterra nel 1922, di febbre di tifo. Nei primi decenni del Novecento Bandmann fu a Londra un nome potente nel mercato delle scritture e un marchio di garanzia di qualità sulle scene delle colonie e dei protettorati controllati dalla Gran Bretagna. Presto fu però cancellato

¹ Maurice Bandmann nacque da due actor managers di primo piano: il tedesco (naturalizzato inglese) Daniel E. Bandmann (1837-1905) e l'inglese Millicent (Milly) Bandmann-Palmer (1845-1926). Entrambi versati nel repertorio shakesperiano e usi al poliglottismo recitativo, si esibirono in tutto il mondo (Europa, Americhe, Australia, Nuova Zelanda ed Estremo oriente), insieme nella loro compagnia e poi in altre compagini, in seguito della rottura del loro matrimonio. Di queste peregrinazioni artistiche Daniel racconta nel volume autobiografico *An actor's tour, or, Seventy thousand miles with Shakespeare* (New York, Brentano, 1886), <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hnnx5c&view=1up&seq=9&skin=2021>> (ultima consultazione 8 aprile 2022).

come accade immancabilmente agli impresari e specialmente a quelli che, come lui, ebbero pure il difetto di occuparsi soprattutto di teatro commerciale, leggi: commedia musicale, vaudeville, music-hall, varietà e cinema (quando cinema non significava ancora “arte”).

Va chiarito subito che, nonostante l’attrazione esercitata dalla forza centripeta della personalità eccezionale, Balme non mira a scrivere un saggio di carattere biografico, bensì a indagare attraverso Bandmann il campo dell’azione impresariale: gli scenari storico-culturali in cui essa si colloca e che trasforma, le strutture materiali e immateriali che genera, i modelli che sperimenta e impone o viceversa abbandona, i saperi che modifica, forgia e trasmette. Come emerge già dalla densa e rigorosa introduzione di impianto fortemente teorico, questo è infatti senza dubbio alcuno un libro di storia del teatro, ma vuole essere anche un saggio di teoria della storiografia teatrale: un volume complesso, dove il piano della ricostruzione documentale è in alternanza costante con il piano della dimensione astratta dei fenomeni generali e delle leggi che li governano.

Fatta questa premessa, si inizia a capire perché il titolo del volume cominci con i concetti di «globalization of theatre» e «theatrical networks», e lasci in chiusa il nome di Maurice E. Bandmann.

Globalizzazione teatrale indica la chiave interpretativa generale con cui è aperto il cassetto che racchiude il tempo tra il 1870 e il 1930. Un tempo che non coincide esattamente con l’operato attivo di Bandmann, ma che lo supera in entrambe le direzioni, per analizzare tanto i modelli imprenditoriali che Maurice eredita dai genitori, quanto il lascito rappresentato dalla sua massima creatura, il Bandmann Circuit. Altre sono le chiavi con cui più di frequente si apre quello stesso cassetto: la chiave della regia per esempio o il chiavistello del modernismo. In questo libro, tuttavia, non è la dimensione estetica a dettare la linea, ma la storia delle trasformazioni socioeconomiche dell’industria dello spettacolo. E allora la chiave della globalizzazione teatrale (che dialoga con le categorie più recenti della World History) mette davanti agli occhi di chi legge uno scenario conosciuto e nuovo allo stesso tempo, dove emerge fino a che punto, in un periodo di migrazioni di massa e di innovazioni nei settori dei trasporti e delle comunicazioni, lo spettacolo dal vivo partecipò alla mobilità globale e anzi fu protagonista di un’espansione senza precedenti della domanda e dell’offerta. Sappiamo che in questi anni il consumo di teatro giunse al picco in Europa e nelle Americhe. Decisamente meno nota era l’incisività e la capillarità dell’esportazione di edifici, generi, drammaturgie, attori, spettacoli e moduli recitativi europei nella vastità e diversità del continente asiatico. In questo senso il Bandmann Circuit fu proprio un esempio di globalizzazione

Un modello reticolare per il mercato teatrale globale

teatrale. È del resto evidente che Bandmann poté agire in una posizione di preminenza, in quanto prominente per gerarchia geo-politica: cittadino dell'impero coloniale britannico, egli si trovò a giocare in un mercato emergente e praticamente sconfinato, nonché decisamente poco regolato e per questo aperto all'innovazione. Fu così che, nell'approvvigionare di intrattenimenti vari spettatori diversissimi (attraverso un territorio che si estendeva da Malta a Tokyo), Bandmann riuscì ad accumulare una discreta fortuna in un'epoca in cui lo spettacolo viveva l'"era della cassetta" ed era inteso dai diversi sistemi di governo di stampo liberale come un'attività commerciale, finalizzata al profitto.

Essenziale ingrediente di questo tipo di ricetta speculativa era una visione, secondo la quale il concetto di teatro va inteso nel senso più ampio di spettacolo dal vivo. Secondo quest'ottica, che precede la suddivisione teorica del mercato in spettacolo dal vivo e spettacolo riprodotto destinata a imporsi a partire dagli anni Trenta del Novecento, i diversi generi non sono intesi in competizione tra loro, ma come componenti dell'assortimento di un'offerta diversamente modulabile, a seconda delle esigenze e delle circostanze. Questo sguardo omnicomprensivo non era una peculiarità di Maurice E. Bandmann, ma una strategia condivisa dai più dinamici imprenditori teatrali dell'epoca. Non casualmente lo ritroviamo nell'ottica olistica con cui negli stessi anni l'impresario italiano Walter Mocchi costruisce le sue reti, seppure in scala minore, tra la madrepatria e il Sud America.²

Ma è soprattutto il concetto di «theatrical networks» a imporsi come figura guida di questo libro. In primo luogo, il modello pluricentrico delle reti di rapida trasformazione e di continua generatività è ciò che meglio descrive e sintetizza la complessa e sfaccettata attività imprenditoriale di Maurice Bandmann. Attore versatile ed esponente per trasmissione diretta della tradizione degli actor managers, nel 1897 Bandmann scoprì ciò che farà la sua fortuna: il «long-distance touring», prima limitandosi al Mediterraneo, poi spostando l'attenzione sulle rotte transoceaniche e transcontinentali, fino a specializzarsi sui mercati asiatici (e a intravedere le potenzialità di quelli mediorientali, che la morte prematura non gli permise di cogliere). Nell'arco di venticinque anni Bandmann costruì un formidabile circuito transnazionale di tournée teatrali e in subordine di distribuzione cinema-

² Ce ne racconta un altro libro, sempre uscito per Cambridge University Press nel 2020: Matteo Paoletti, *A Huge Revolution in Theatrical Commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*.

tografica, mettendo a sfruttamento intensivo le piste che avevano avventurosamente tracciato le grandi vedette europee delle generazioni precedenti e approfittando di una domanda di intrattenimento in costante crescita. Il “Bandmann Circuit”, come divenne noto all’epoca, si estese da Gibilterra fino a Tokyo, sfiorando pochi scali cruciali nel Mediterraneo (La Valletta, Alessandria d’Egitto, Il Cairo) e toccando complessivamente una ventina di città asiatiche, fra cui Singapore, Calcutta, Bombay, Hong Kong, Shanghai, Giacarta, Manila, Yokohama, Kobe. Nei teatri maggiori di questi popolosi e dinamici agglomerati (che spesso erano anche porti franchi), di fronte a un pubblico composto per la maggior parte di europei ma anche da esponenti delle élite locali, le compagnie teatrali di proprietà di Bandmann si avvicendavano con regolarità e teniture tra la settimana e i dieci giorni, su tournée che complessivamente potevano durare tra l’anno e mezzo e i due anni pieni. Specializzate in generi diversi (teatro musicale, commedia, varietà) prevalentemente declinati verso il leggero, le compagnie erano di ottimo livello professionale e venivano formate da Bandmann appositamente per la circuitazione, secondo una logica di esportazione seriale dei grandi successi londinesi nelle colonie. Leggendaria fu la Bandmann Opera Company, che contemplava una sessantina di elementi, tra attori, musicisti, tecnici e organizzatori, ed era specializzata nella commedia musicale edoardiana, genere d’intrattenimento di grande successo, anche perché godibile indipendentemente dalla conoscenza della lingua inglese, che naturalmente era alla base del repertorio portato in tournée. Secondo il calcolo ipotetico di Balme, Bandmann arrivò a ingaggiare e mandare in tour circa 2.000 professionisti (in stragrande maggioranza inglesi, ma non mancarono musicisti indiani e filippini), avvalendosi di una rete fedele di agenti, intermediari, managers, direttori di teatro che gestivano l’intero processo dalla scritturazione, alla tournée vera e propria, fino alla chiusura dell’operazione, con tutti gli imprevisti logistici, legali, medici (e sentimentali) che potevano avvenire.

In secondo luogo, rete è concetto chiave anche dal punto di vista metodologico. Sulla scorta principalmente dell’*actor-network theory* declinata in chiave storica, Balme pone come chiave di analisi, interpretazione e rinarrazione della materia le strutture relazionali create dal Bandmann Circuit: l’azione dell’impresario è dunque spiegata sotto la lente delle reti, che egli seppe creare e connettere. Così facendo, lo studioso sposta l’attenzione dal motore umano e dall’individuo eccezionale alle reti stesse, ai nodi che le compongono, alla loro interconnettività, all’*agency* che sono in grado di attivare, anche in assenza dei loro creatori (come in effetti avvenne per un certo periodo, dopo la morte di Bandmann).

Un modello reticolare per il mercato teatrale globale

Il punto centrale su cui Balme annoda l'argomentazione è che le reti costituite da Bandmann ebbero successo perché "eterofile", ossia costituite da legami leggeri e flessibili, per questo più adatti a trasformarsi e riconfigurare le reti in base alle alleanze e alle condizioni che, in un impero vasto come quello di Bandmann, erano altamente eterogenee. Difatti egli fu tra i primi a comprendere la necessità – per operazioni commerciali complesse e su larga scala – di passare dalla tradizionale compagnia a base familiare degli actor managers (poco permeabile verso l'esterno e non dissimile, nell'assetto microsociale e "omofilo", dalla compagnia capocomicale italiana) alla compagnia impresariale strutturata sul modello delle società di capitali a responsabilità limitata e aperta ad alleanze ampie e flessibili attraverso il sistema dei contratti e degli accordi. Di fatto, questa diversa organizzazione della proprietà e del finanziamento delle compagnie comportò una separazione della sfera artistica da quella economica e contribuì a quel *managerial turn* nell'industria dello spettacolo, che portò alla ribalta i nomi non solo di grandi attori ma anche di grandi imprenditori. Nel primo Novecento questo passaggio gradualmente toccò l'intera economia teatrale occidentale (compreso il nostro paese, dove le compagnie impresariali interessavano buona parte del circuito delle primarie): nel caso studiato da Balme ricompose diversamente e con successo gli ingredienti e le leggi della produzione teatrale itinerante, un settore dove la famiglia era a lungo rimasta come modello precipuo di riferimento, persino nei paesi in cui la produzione si era ormai stabilizzata, come l'Inghilterra.

Reti eterofile non significa però nodi instabili e deboli. Fattore peculiare dell'attività di Bandmann fu la creazione, a livello locale, di reti di relazione, collaborazione e patronato, che avevano la funzione di sostenere e ancorare ai territori gli snodi del network principale. Tanto per cominciare, Bandmann scelse di decentralizzare le fondamenta del suo impero dalle isole britanniche (benché Londra rimanesse la piazza privilegiata per l'acquisto dei repertori e la scritturazione degli artisti): la base fu prima a Calcutta e, in seguito, nel corso della Prima guerra mondiale, divenne il Cairo. Oltreché in queste due città, egli investì in maniera non episodica in molti dei territori che le sue compagnie visitavano, realizzando azioni di micropolitica su misura, entrando in relazione con le autorità locali e in affari con impresari autoctoni, su uno scenario geopolitico amplissimo, caratterizzato da lingue, culture, religioni, tradizioni, valori, assetti politici molto diversi. Questa strategia culminò nell'espansione delle sue società dalla produzione e distribuzione all'esercizio: attratto dalle sirene monopolistiche come tutti gli impresari più attivi della sua epoca, Bandmann realizzò su scala massima una ricetta che credeva in investimenti volti alla

permanenza, piuttosto che a un profitto immediato. Combinò così la circuitazione (un'attività eminentemente mobile) con la presa in gestione, la proprietà e perfino la costruzione di sale di spettacolo (un'attività di radicamento territoriale) in tutto il continente asiatico (fra le molte ricorderemo almeno l'Empire Theatre a Calcutta e la Royal Opera House a Bombay).

Nelle ultime pagine l'autore intreccia il discorso sulle fonti impiegate a quello sull'oblio che ha inghiottito Bandmann e ne cerca una traccia monumentale, una *legacy* almeno funeraria, tra le lapidi corrose e dimenticate nel North Front Cemetery di Gibilterra. Un atto simbolicamente destinato all'insuccesso e riscattato da un libro rigoroso e avvincente che riporta la luce dei riflettori non solo su Bandmann e sul suo modello imprenditoriale reticolare, ma anche sulla circuitazione come dispositivo relazionale di scambio e connessione fra forme teatrali, pubblici e territori.

Teatrologia e studi sulla pantomima

Manlio Marinelli

Raffaella Viccei, *L'immagine fuggente. Riflessioni teatrali sulla Alceste di Barcellona*, Bari, Edizioni di Pagina, 2020

Nel quadro dell'interesse relativamente recente per il fenomeno performativo della pantomima antica,¹ un ruolo importante è rivestito dal recente studio di Raffaella Viccei (*Raffaella Viccei, L'immagine fuggente. Riflessioni teatrali sulla Alceste di Barcellona*, Edizioni di Pagina, Bari 2020). L'importanza che la monografia riveste è determinata da un duplice ordine di fattori: se per un verso la studiosa offre alla comunità scientifica uno studio completo ed esaustivo sull'*Alceste Barcinonensis*, per un altro la grande novità del libro è costituita dalla completezza metodologica dell'approccio. La Viccei sceglie infatti di analizzare il testo anonimo osservandolo da differenti punti di vista ed approcci di metodo, tutti corretti e tutti necessari per comprenderlo e proporre una interpretazione nella sua globalità. Oltre infatti all'approccio filologico-letterario, che occupa per lo più la prima e la seconda parte del libro, vi si trova un'importante apertura agli strumenti della teatrologia che consentono di aprire ipotesi nuove e feconde sia in ordine all'interpretazione del poemetto sia al fenomeno spettacolare della pantomima. La novità dell'impianto è costituita principalmente dall'organicità delle strategie di analisi tra loro, in quanto ogni parte del libro è

¹ L'argomento della pantomima, per quanto questa forma spettacolare sia stata in assoluta la principale e più seguita tipologia di teatro a partire dall'età imperiale per almeno quattro secoli, è stato oggetto di pochissime indagini di rilievo fino al primo decennio del 2000. L'indagine al riguardo si è intensificata negli ultimi anni con una serie di libri e di contributi in riviste di grande interesse per l'approfondimento storiografico e le novità di metodo, tutte correttamente riportate nell'approfonditissima bibliografia della Viccei (i riferimenti alle ricerche di studiose come Ruth Webb, Ismene Lada-Richards, Edith Hall, che sono tra le migliori ad essersi occupati di pantomima negli ultimi anni sono costanti e ponderati: c'è da chiedersi se vi sia un motivo se quasi tutto quello che di meglio si legge sull'argomento negli ultimi decenni è opera di donne). Oltre ai riferimenti che l'autrice ha correttamente esaminato e discusso nel volume, rimangono importanti la voce generale di Sechan in Charles Daremberg, Edmond Saglio, Edmond Pottier, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Hachette, Paris 1873-1919, voll. 1-10 e la voce di Wüsst nella *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, s.v. «Pantomimus».

informata ed approfondita: l'autrice sfugge ad una trattazione superficiale delle questioni teatrologiche, né le relega a qualche accenno di sfuggita e i suoi riferimenti sono tutt'altro che estemporanei. Al contrario l'impianto di metodo è ponderato, solido e i suoi riferimenti, tra gli altri, a Fisher-Lichte, Savarese, Barba mostrano un approfondimento della materia per nulla frettoloso ma pari alle altre questioni trattate, in un disegno per l'appunto organico.

Il saggio è tripartito: la prima parte (*Le Mystère d'Alceste*, pp. 7-24) riassume efficacemente e con competenza il contesto culturale e il quadro di riferimenti letterari entro i quali si deve collocare l'*Alceste di Barcellona*. L'autrice riassume la fortuna del mito di Alceste (pp. 7-16) ad Atene, a Roma e nell'Africa settentrionale, per poi dedicarsi a chiarire le differenze tra Euripide e il poema dell'anonimo latino (pp. 16-19). La Viccei argomenta efficacemente come l'anonimo fosse poeta dotto e come non sia dimostrabile l'ipotesi avanzata da alcuni sulla sua appartenenza alla cultura cristiana. Va subito notato che questo particolare è di importanza tutt'altro che secondaria anche per la terza parte del libro e nel contesto della tesi principale che anima il lavoro della studiosa: la Viccei intende mostrare infatti che il *Carmen de Alceste* sia un libretto per pantomima. Se, come vedremo a breve, l'autrice non si sbaglia ci troviamo di fronte ad un argomento ulteriore che rende poco plausibile l'appartenenza dell'anonimo all'area culturale cristiana, data la profonda e evidente polemica che fin da subito oppone il mondo del teatro e dei pantomimi ai rappresentanti più autorevoli della chiesa, che, in particolare a partire dal IV secolo, saldano la propria posizione in modo sempre più forte al potere imperiale e alla cultura ufficiale, in opposizione alla marginalità della cultura dei performer.² Già a partire dalle pp. 22-24 l'autrice delinea una delle tesi centrali del suo libro: per quanto la composizione si ponga, in termini di riferimenti compositivi, come un testo ibrido, è necessario individuarne un "tratto dominante"³ che, per la Viccei, è quello teatrale. Tale ipotesi accompagna il lavoro di commento e traduzione che costituisce la seconda parte del volume (pp. 25-79): se di testo pensato per il teatro si tratta, il lavoro di traduzione non può e non deve ignorare tale destinazione e simile compito

² Cfr. Ruth Webb, *Demons and Dancers*, Harvard University Press, Cambridge-London 2008, cap. 9; Leonardo Lugaresi, *Ambivalenze della rappresentazione: riflessioni patristiche su riti e spettacoli*, «Zeitschrift für Antikes Christentum», 7 (2003), pp. 281-309; Manlio Marinelli, *La società degli attori sotto Giustiniano: Coricio di Gaza e l'Apologia dei mimi*, «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», n.s., 6 (2016), pp. 69-103.

³ Cfr. p. 24.

deve proporsi anche il commentatore, che non può considerare il dettato come mero tessuto letterario ma deve considerare quale rapporto esista tra le scelte del poeta e il rapporto con lo spazio, il movimento, il contesto della rappresentazione (p. 26). Infatti la Viccei dedica correttamente spazio ad introdurre il lessico (che varia da Virgilio a Plauto a Propertio) e i ritrovati retorici e stilistici del poeta (in particolare si sofferma sull'iterazione, pp. 27-28), ma è particolarmente interessante il paragrafo che dedica a ritmo e silenzi (p. 29), in cui emergono la ricchezza e l'importanza delle pause e del ritmo poetico come ritrovato performativo che condiziona la composizione: un'intuizione esegetica che informa anche il bel lavoro di traduzione. Anche il ricco lavoro di commento (pp. 40-79) infatti, oltre a offrire un solido impianto ermeneutico, ad informare il lettore sui più evidenti rimandi intertestuali e a porre il carne nel suo contesto culturale,⁴ non dimentica mai di incorniciare tali osservazioni nel contesto performativo: l'autrice spiega come le tematiche ed i ritrovati compositivi assumano uno specifico e peculiare valore proprio in considerazione dell'obiettivo esecutivo entro cui il testo è stato composto. Il fatto che ogni personaggio sia portatore di uno specifico e contrapposto punto di vista (pp. 40 e sgg.) è un connotato tipico del testo teatrale e la pragmatica del testo incide fortemente anche sulle scelte lessicali dettate sovente dalla *variatio in imitando* che contraddistingue lo stile compositivo e le scelte lessicali del poeta (pp. 49 e sgg.). Particolarmente evidente è questo aspetto per il topos della *dulcis imago*: «*Imago* è parola polisemica [...]. Ricorre spesso in relazione alla sfera funeraria e ai modi di rappresentazione anche teatrale del defunto [...]. Doppio, rappresentazione mimetica: con queste valenze la parola *imago* è impiegata in riferimento al teatro» (p. 51). Per questa via la Viccei rintraccia numerosissimi passi in cui il linguaggio poetico fa riferimento ad un linguaggio del corpo (pp. 67, 74, 77, 79) che, se assumiamo l'idea che il testo costituisse un libretto di pantomima, doveva rivestire una valenza che esula dal solo dato verbale: il Testo Verbale si riverberava e si amplificava nel contestuale linguaggio del corpo del pantomimo che era costituito da una partitura autonoma e contemporanea, una scrittura scenica che rispondeva ad una serie di strategie fisiche legate ad una comunicazione non verbale che si articolava secondo uno specifico codice convenzionale costituito da specifici schemata.⁵

⁴ Sulla nozione di contesto culturale (o generale) inteso come «insieme di testi culturali, teatrali ed extrateatrali, estetici e non» che costituiscono la cultura sincronica al fatto teatrale, cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro*, Firenze, La casa Usher 1994, p. 23 (I ed. 1988).

⁵ Sul tema cfr. Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di*

Queste premesse trovano compimento nella parte terza del libro, che a mio parere è quella maggiormente interessante del lavoro della studiosa, in quanto la più innovativa. Questa sezione è suddivisa in tre capitoli: il primo (III.1) descrive i connotati più marcatamente teatrali del testo letterario, il secondo (III.2) lo indaga come parte di un performance text⁶ nell'ottica del contesto performativo della pantomima, il terzo (III.3) si occupa dei lavori di reperformance dell'opera.

La Viccei indaga in che misura il testo sia afferibile alla cultura performativa di età imperiale: «il Carmen ha una veste teatrale che lo pone di diritto nell'universo degli *spectacula theatra* o indossa un abito di altra fattura, ma plasmabile in senso teatrale, e dunque tale da rendere il poemetto visibile e udibile da parte del pubblico?»⁷ In altri termini si tratta di un testo nato per la scena oppure riutilizzato come materiale da riadoperare come base letteraria per quella parte dello spettacolo pantomimico (il Testo Verbale) in cui un lettore declamava un testo contestualmente alla performance orchestico-recitativa del pantomimo (Scrittura Scenica)? Per conseguire il suo scopo l'autrice procede secondo due direttrici di analisi: per un verso cerca di rintracciare tracce di teatralità nel testo (pp. 83-89), per un altro allarga il suo sguardo ai codici rappresentativi e teatrali del IV secolo (89-110). Questa seconda opzione impegna la Viccei più a lungo, con profitto assai maggiore: senza questa seconda e ricca analisi la precedente si ridurrebbe infatti al tentativo di rintracciare l'evenemenziale nel durevole, ricadendo nel frequente equivoco di metodo di certi classicisti che si illudono di poter definire i caratteri della civiltà teatrale, così come le condizioni della rappresentazione, da presunte tracce nel testo drammaturgico che di fatto non possono esistere.⁸ La Viccei lavora in direzione

Samosata, «Il castello di Elsinore», XXIX, 74 (2016), pp. 25-57; Id., *Il corpo del performer nel Pro Saltatoribus di Libanio*, «Il castello di Elsinore», XXX, 75 (2017), pp. 9-23.

⁶ Cfr. p. 89, nota 23 per i riferimenti teorici.

⁷ Cfr. p. 82.

⁸ Non basta affermare frettolosamente che i testi teatrali sono scritti per la rappresentazione per compiere realmente una analisi teatrologica e l'analisi della Viccei sfugge del tutto alla tendenza alla tautologia che spesso informa i contributi di troppi classicisti. Per un serio quadro teorico sul superamento della centralità del Testo Drammatico, cfr. Marco De Marinis, *Capire il teatro* cit., p. 7, ma soprattutto, sui problemi relativi all'idea testocentrica e alla tendenza ad accordare al Testo Drammatico la supremazia come oggetto teorico rispetto al Testo Spettacolare, cfr. Id., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 1992, pp. 24-60, con relativa bibliografia. Un contributo polemicamente ricco di suggerimenti è Ferdinando Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in Aa, *Il Magistero di Giovanni Getto*, Costa e Nolan, Genova 1993, pp. 217-281.

opposta: collocando il testo all'interno di un globale codice teatrale, indagato in una prospettiva di Kulturgeschichte, sottrae l'indagine performativa all'equivoco testocentrico. Va anche sottolineato che, al momento in cui l'autrice procede con ordine metodologico e differenziando i punti di vista, in una prospettiva che si propone di osservazione globale della multilinearità del codice teatrale, è possibile analizzare ogni linea di tale codice (la parola, il gesto, lo spazio), senza forzarla o cercare di rintracciarvi quello che non può contenere.

Al momento in cui, per esempio, l'autrice sottolinea la struttura dialogica e le opposizioni dei personaggi (pp. 83-85) come elemento caratterizzante il Testo Verbale, non è costretta a forzare la sua tesi fino a proporre che questi connotati ci possano informare sulle condizioni della rappresentazione. Al contrario essi non fanno altro che descrivere semplicemente la *forma* di un testo che aveva una funzione scenica che conosciamo per mezzo dello studio di altre fonti.⁹ Ma quel testo rivestiva quella forma proprio perché era parte di un Performance Text: dunque una volta definito nella sua forma e nelle sue ricorrenze legate al genere di scrittura letteraria per la scena, è essenziale studiare le condizioni globali del genere spettacolare e definire in che misura il testo vi interveniva, quale condizionamento esso assumeva dal Contesto Spettacolare, la relazione e l'intreccio dei codici performativi che concorrevano alla completezza del Testo Spettacolare.¹⁰ Per questa misura, argomenta brillantemente l'autrice, viene a cadere ogni riserva che intenda rintracciare nella letterarietà del testo un presunto connotato antiteatrale: «Questa componente [la letterarietà, *N.d.A.*], pur ben presente nella *Alceste*, non è un tratto dominante ma la tessera di un mosaico. In quanto tale, non è un elemento di antiteatralità, piuttosto gioca a favore del sistema di intrecci e di squarci visivi messo a punto dall'autore al fine di ottenere efficacia drammaturgica».¹¹ La pantomima è un genere spettacolare che presenta come elemento caratterizzante proprio la mobilità e l'intreccio dei codici, così come il potere di modellizzare la percezione che la società ha di sé e al contempo le attitudini mentali e i comportamenti del vasto pubblico:¹² consapevole di tale assunto la Viccei si addentra in una solida analisi degli intrecci tra i codici rappresentativi e la forma del testo letterario proponendoci il primo studio che affronti nel dettaglio tale

⁹ La Viccei offre un'ampia e qualificatissima bibliografia.

¹⁰ Su tale nozione cfr. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro* cit., pp. 60-97.

¹¹ Cfr. p. 89.

¹² Sul tema cfr. almeno Ismene Lada-Richards, *Silent Eloquence: Lucian and the Pantomime dancing*, Duckworth, London 2007.

tema, che è essenziale per delineare, al di fuori di una semplice prospettiva storica o sociologica, la dimensione estetica del fenomeno pantomimico in rapporto al suo impatto sulla storia dei modelli culturali e della storia della mentalità del periodo.

La studiosa individua in primo luogo ipotetici (e assai persuasivi) intrecci tra la partitura letteraria e il lavoro fisico del pantomimo a partire dal lavoro su *schemata*, *kinesis* e *akinetos stasis* (pp. 93-95). Il pantomimo diventa *eikon* del personaggio a partire dal lavoro fisico e dell'alta convenzionalità delle sue posture in movimento (gli *schemata*): ecco che la Viccei rintraccia precisi passaggi della narrazione letteraria in cui è plausibile rintracciare quei principi di opposizione fisica che sono la base della presenza del performer sulla scena, ivi compreso il pantomimo.¹³ In questa misura l'autrice sottolinea correttamente l'alternanza di principi recitativi legati al femminile ed al maschile (Animus-Anima)¹⁴ che spiegano la dinamica della presenza di un unico performer che rendeva visibili al pubblico gli innumerevoli personaggi dello spettacolo. L'autrice stabilisce assai acutamente (pp. 95-97) l'alternanza di ruoli a cui si sottoponeva il pantomimo.

Io credo che uno degli aspetti più importanti di questa parte del libro sia l'insistenza di Raffaella Viccei sulla capacità del pantomimo di «far vivere»¹⁵ gli *agalmata* degli dei. L'importanza di questo aspetto risiede nel fatto che ci introduce una nozione che credo importante sottolineare per arricchire ulteriormente le osservazioni della studiosa. Mi riferisco al concetto di biotico: un concetto fondamentale negli studi sul teatro formulato da Pradier.¹⁶

¹³ Sul tema cfr. Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico* cit.; Id., *Il corpo del performer* cit.

¹⁴ Su questo tema cfr. Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 96 e sgg. Per un approfondimento in rapporto al performer nel mondo antico cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Edizioni di Pagina, Bari 2018, pp. 150 e sgg. e 398-399 e Id., *La mimesi invertita. Inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone*, «Mimesis Journal», 8, 1 (2019), pp. 9-24.

¹⁵ Cfr. p. 98

¹⁶ Jean-Marie Pradier, *Dalle arti della vita alla vita come arte*, «Teatro e Storia», 17, 1995, p. 79 spiega come il teatro, costituitosi in occidente attorno a una nozione sostanzialmente metaforica (“Tutto il mondo è teatro”) si sia impedito una riflessione sulla “presenza” reale dell'attore e su quanto l'arte dell'attore, e conseguentemente le pratiche spettacolari che storicamente si sono andate determinando, facciano leva o meno sulla relazione diretta tra lui e il pubblico: quando ciò avviene la scena si libera della “funzione simulatrice” per spostarsi verso quella “stimolatrice” cioè “l'azione reale” (p. 82), il biosema che smarrisce la sola ipoteca metaforica per incardinarsi sulla specificità delle pratiche della scena come pratiche afferenti al concetto di bios. Assai sovente queste pratiche attoriali sono state confinate ai generi minori, alle zone eccentriche del teatro (mimo, circo, danza) che, in ragione della loro

La pantomima sfugge al metaforico per ricadere invece con evidenza in quella del biotico: la compresenza reale e fisica di attori e pubblico nello stesso tempo e nello stesso spazio determina una esperienza autentica, letteralmente vissuta, in cui la conoscenza e l'idea sono espresse e contenute nel sapere del corpo. Il sapere fisico del pantomimo (pp. 100 e sgg.) non è solo un esercizio di tecnica: tale sapere delle mani, del baricentro del corpo e dei piedi, così come della testa nei suoi movimenti e nelle sue inclinazioni,¹⁷ costruisce e determina *pathe* che sono autentici.¹⁸ Per questa via il dato letterario si congiunge al dato fisico, la parola diventa corpo: ma questo divenire non va descritto – e l'autrice non lo fa mai – nella vaghezza didascalica del testo, ma è presentato concretamente coniugando il lavoro sulla forma del testo letterario agli studi sulla modalità performativa nella cultura teatrale del tempo (cfr. pp. 103-105). In questo lavoro la studiosa coniuga con rigore la lettura della letteratura critica specifica sul tema della cultura performativa del pantomimo ad un lavoro filologico molto approfondito. Anche il dato spaziale è affrontato con lo stesso rigore e l'autrice avanza numerose ipotesi sul luogo di rappresentazione dell'*Alcestis* (pp. 105-110).

Il libro non abdica a nessuna delle direttrici che è oggi importante affrontare in un lavoro del genere: lo sguardo storico-filologico si accompagna al rigore di metodo informato ai principi della moderna teatrologia. A ciò si aggiunge un taglio importante che indaga il valore dell'oggetto di studio nel suo rapporto con la contemporaneità e segnatamente con la scena contemporanea (pp. 111-138). Non si tratta di pretendere che una messinscena odierna possa spiegare una ipotetica messinscena antica, né tantomeno di una vaga indagine su come il testo è recepito nella contemporaneità: al contrario l'interesse dell'autrice è un confronto serrato tra i

marginalità o del loro carattere (cfr. la danza) sfuggono al dominio del pensiero dominante degli osservatori di teatro che non sono stati spesso in grado di cucire la distanza tra la loro elaborazione teorica e il pensiero del corpo dei teatranti, cioè le nozioni immediate che intervengono nella loro pratica performativa (pp. 76-79). L'articolo di Pradier occupa le pp. 75-96 di un intero numero monografico della rivista «Teatro e Storia» (1995/17) consacrato al rapporto tra antropologia e teatro e, in generale, all'approccio antropologico nella lettura e nella produzione del teatro. Questa prospettiva di analisi è, a mio parere, fondamentale proprio per uno studio su un fenomeno come la pantomima che era marginale per la cultura ufficiale ma di grande rilievo nella ricezione di massa.

¹⁷ A p. 101 la Viccei riporta correttamente alcune fonti sul tema. Cfr. anche Manlio Marinelli, *Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata* cit.; Id., *Il corpo del performer nel Pro Saltatoribus di Libanio* cit.

¹⁸ Su questo tema è in corso un mio studio.

temi e l'estetica dell'*Alcestis* e la sensibilità artistica e sociale nostra: in altri termini un confronto autentico nutrito dalla volontà di indagare noi stessi indagando gli antichi, senza confondere pretestuosamente i piani di ascolto e di lettura, così come le competenze e i punti di vista.

Centrale in questa fase è il concetto di *reperformance*. La Viccei si muove nel quadro delle tassonomie tracciate da Richard Hunter ed Anna Uhlig¹⁹ in un recente ed importante libro dedicato proprio all'idea di *reperformance* nel mondo antico come modello di analisi del dramma e della lirica nel loro contesto pragmatico. Anche questa parte del saggio della Viccei riveste un importante ruolo nel suggerire rilevanti aperture nello studio del teatro antico. In termini di metodo l'autrice si muove attorno ad un'idea che pone come centrale il dato dell'evento rispetto ad ogni ipotesi che voglia cristallizzarlo nella parziale componente letteraria. In questa accezione si aggiunge alla lettura dei molteplici codici interagenti in un *Performance Text*, l'aspetto della compartecipazione e della ricezione dello spettatore che è un dato assolutamente essenziale nella definizione di una occorrenza spettacolare, sia per determinarne correttamente la dinamica sia per coglierne l'azione e l'intervento nella complessità di un contesto culturale e sociale e per definire quindi più propriamente il concetto di *performance*. In questa misura si fa avanti una netta ed importante distinzione su cui non è inutile soffermarsi: all'idea generica di spettacolo si sostituisce quella di «*performance culturale*».²⁰ Non si tratta di semplice occorrenza di un evento che si esaurisce nel suo succedere: è invece parte di un processo di cui tale occorrenza è parte che non esaurisce in sé il fenomeno. Tale convincimento prende le mosse dagli importanti lavori

¹⁹ Richard Hunter, Anna Uhlig, *Imagining Reperformance in Ancient Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2017. Alla ricca bibliografia della Viccei va aggiunto il libro di Anna A. Lamari, *Reperforming Greek Tragedy*, De Gruyter, Berlin-Boston 2017. Il libro della Lamari, oltre a poggiare su un impianto di metodo rinnovato, si basa sul concetto di *reperformance* nelle sue interrelazioni con la mobilità culturale come connotato dei codici estetici del V secolo, ma anche su una tesi marcatamente polemica con molta letteratura critica precedente, in quanto la replicabilità degli spettacoli in contesti differenti, dunque secondo l'impostazione della studiosa la *reperformance* non era un connotato del solo IV secolo ma una pratica diffusamente presente anche nel V.

²⁰ Cfr. la sua definizione in Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Laterza, Bari-Roma 2008, p. 41, in cui l'autore ne colloca l'incidenza in un'ampia riflessione di metodo sull'ontologia degli studi teatrali a partire dal rapporto tra l'oggetto teatro e il suo declinarsi in saperi, in azioni e luoghi (anche mentali) che lo definiscono: il teatro e il tempo, il teatro e il luogo, il teatro e il ricordare, il teatro e lo scrivere, il teatro e l'immagine.

di Schechner e di Turner²¹ che hanno spostato l'attenzione verso l'evento come fatto culturale. A tale proposito è importante quanto dice Goldhill: «What makes a dramatic event a dramatic event is a long process of multiple interacting dynamics, and the very notion of performance needs to take account of these vectors over time. "Never for the first time" is also "never only in the moment", however momentous an event may feel».²²

Sarà chiaro che quindi non si discute qui nemmeno di messinscena di un testo, né di modalità di approccio registico o attoriale ad una drammaturgia. La reperformance ha a che vedere con la concezione di teatro nella sua globalità che include, allo stesso modo, l'evento nel suo realizzarsi, la Relazione Teatrale e l'incidenza che tale evento riveste nel contesto culturale. In questa misura ci si riferisce quindi anche alla performance come elemento che modella una cultura, che le suggerisce attitudini tramite i suoi codici, che forma codici culturali e che allo stesso tempo rappresenta la società, non tanto in termini di un contenuto, quanto nella costituzione di un linguaggio che è permeabile, in un'ottica di interscambio, con i codici di autorappresentazione della società stessa.

In quest'ottica, mi sembra, va vista l'ultima parte del lavoro della Viccei che si propone di indagare le principali messinscena della *Alceste* di Barcellona nell'ottica di metodo appena discussa. Tale proposito ha il merito di consentire una visione virtuosamente strabica dell'oggetto: infatti ricolloca l'oggetto dello studio nel contesto contemporaneo proprio in un'ottica antropologica. Compito di questa antropologia non è però la mera definizione – men che meno la definizione antiquaria – di una cultura distante e altra ma al contrario è la modalità di appropriazione di un Testo Culturale tramite la sua neo-definizione nel quadro dei codici di rappresentazione che la nostra civiltà offre per rappresentare se stessa. Dunque parliamo di uno sguardo duplice che rinnova l'antico in rapporto al contemporaneo, che supera l'evenemenziale leggendolo in un contesto che permette di leggere le dinamiche di aspetti che, pur nel continuo mutare, sono apprezzabili, sono osservabili, sono registrabili e dunque appaiono durevoli.

²¹ Cfr. almeno Victor Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986 [trad. it]; Id., *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1987-88; Richard Schechner, *La teoria della performance 1970-1983*, Bulzoni, Roma 1984.

²² Simon Goldhill, *Is this Reperformance?* in Richard Hunter, Anna Uhlig, *Imagining Reperformance in Ancient Culture* cit., pp. 283-301, sul punto p. 295. L'intervento di Goldhill è certamente tra i più notevoli del volume in merito proprio alla riflessione sull'ontologia dei concetti di performance e re-performance.

La base di metodo su cui si muove la Viccei, pur nella sua solidità, è in fase di sperimentazione, in particolare per uno studio di questa natura. In questo senso mi pare che l'analisi appaia più coerente quando confronta e legge i diversi codici nella relazione tra di loro. Un esempio notevole (cfr. pp. 117-120) troviamo nel paragrafo dedicato allo spettacolo milanese al Teatro Romano di Milano nel 2009: l'autrice individua un'interrelazione tra il referente gestuale della pantomima imperiale e la sua *renovatio* in un confronto con il codice gestuale di Marta Graham: «Per la Graham ogni singola parte del corpo del danzatore deve essere impegnata nel movimento e farsi parlante. Mani, braccia, testa, busto, piedi devono significare».²³ Da questa lettura appare lo sforzo di comprendere le strategie gestuali della pantomima antica come sono state analizzate da alcuni recenti studi attraverso il confronto con analoghe esperienze contemporanee. Mi sembra utile suggerire che l'intuizione della Viccei si comprenda ancora più a pieno se si incrocia con il principio dell'Antropologia Teatrale dei *principi che ritornano*: Eugenio Barba ha individuato nelle tecniche degli attori, di diverse culture ed epoche, dei principi che ritornano²⁴ che informano il livello preespressivo dell'attore, l'abilità e l'arte che precede la messa in forma e il lavoro sulla scena e\o sul ruolo, sulla parte da presentare. Questi principi investono il preespressivo, il prima dello spettacolo, sono appunto principi, ma si possono rintracciare anche nel lavoro dell'attore sulla scena, quello che più propriamente chiamiamo la presenza del performer. Diceva acutamente Decroux: «Le arti si assomigliano nei loro principi, non nelle loro opere».²⁵ Per questa via usciamo dall'ottica interculturale per entrare in quella transculturale. È sempre Barba a chiarire questo aspetto, quando a proposito delle tecniche del corpo del performer nelle varie culture orientali ed occidentali, sostiene che le domande che ci poniamo su di esse «[...] spingono ad immaginare come la propria identità possa svilupparsi senza andar contro la propria natura e la propria storia, ma dilatandosi oltre le frontiere che la imprigionano più che definirla».²⁶ L'analisi della Viccei nella fattispecie interessa quindi il concetto essenziale per gli studi teatrali del pensiero del corpo:²⁷ fuori da una ipotesi meramente semantica

²³ Cfr. p. 119.

²⁴ Eugenio Barba, *La canoa di carta* cit., cap. III, in particolare le pp. 27-29.

²⁵ Dobbiamo la citazione a Eugenio Barba, *La canoa di carta* cit., p. 29. Il regista salentino non cita la sua fonte: ma il dialogo di Barba con i maestri del Novecento è stato così serrato che, per quanto irrituale, vale la pena credergli sulla fiducia.

²⁶ Ivi, p. 70.

²⁷ Ivi, pp. 135-136.

il corpo significa attraverso dei percorsi di pensiero (*thinking in motion*) che prescindono dalla logica verbale e del pensiero strutturato. Il pensiero del corpo è un punto essenziale per l'autentica comprensione della pantomima antica e nell'ottica transculturale di cui stiamo discutendo per la comprensione di noi stessi, attori e spettatori della reperformance di cui ci parla l'autrice. La comprensione e l'analisi delle tecniche del corpo sono proprio un punto essenziale per definire cosa sia questa reperformance su cui si sono interrogati recentemente diversi studiosi. L'autrice sceglie di snellire le questioni teoriche per gettarsi nell'impresa di spiegarne l'essenza empiricamente. Parimenti questo sforzo è leggibile nelle pagine dedicate al lavoro con Arsenale Teatro di Milano (pp. 127-129), a cui ella stessa ha partecipato attivamente. Le conclusioni del libro tracciano efficacemente questo interessante percorso di analisi e di teorizzazione (pp. 135-138)

L'immagine fuggente è un libro importante, sia per lo studio di un fenomeno antico (quello della pantomima), sia per la comprensione di un testo al centro di un vivace dibattito (*Alceste di Barcellona*), sia per la comprensione delle necessità insite nel fenomeno teatrale che si rinnovano e si comprendono solo per mezzo di un'analisi che abbia il coraggio di affrontare le sfide offerte dall'indagine su se stessi, sulla contemporaneità.

NID – New Italian Dance Platform

Cronaca e visioni (2012-2022)

Alessandro Pontremoli

La danza contemporanea italiana è una realtà culturale di grande interesse nel panorama dello spettacolo europeo. Coreografi e danzatori di diverse generazioni si confrontano con le problematiche del presente attraverso l'invenzione di nuovi linguaggi, la sperimentazione (in qualche caso anche estrema), la contaminazione delle forme e soprattutto la ridefinizione dei paradigmi estetici e culturali.¹

Per la complessità dei loro meccanismi produttivi la maggior parte di questi processi artistici si presenta nello spazio pubblico con la qualità dell'istanza politica e la forza della domanda etica di cambiamento sociale e civile.

Accanto alle sopravvivenze del classico, a sua volta attraversato da blande sperimentazioni, due fenomenologie si dividono la scena italiana della danza contemporanea: quella che altrove ho chiamato «la terra di mezzo»,² che mette in gioco una maggior riconoscibilità del gesto e del segno; e quella che, con Fabio Acca³ sulla scorta di Gilles Clément, abbiamo definito «il terzo paesaggio»,⁴ ovvero degli sconfinamenti. Entro questa suddivisione, che non va concepita come rigida o prescrittiva, ma unicamente euristica e finalizzata a comprendere i processi in atto, diverse generazioni di artisti propongono l'esito di un lavoro che oggi non può più

¹ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza del nuovo millennio fra dissenso e partecipazione*, «Culture teatrali», 30 (2021), pp. 16-34.

² Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari 2018, pp. 102-119.

³ Cfr. Fabio Acca, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, dossier monografico di «Culture teatrali», 30 (2021), pp. 9-15.

⁴ Gilles Clément, *Manifesto del terzo paesaggio. Nuova edizione ampliata*, Quodlibet, Macerata 2016; cfr. Fabio Acca, *TANZMESSE 2016. Quando la danza italiana va in fiera*, «Culture teatrali. Osservatorio della scena contemporanea», 10 ottobre 2016, <<http://www.cultureteatrali.org/tanzmesse-2016-quando-la-danza-italiana-va-in-fiera/>> (ultimo accesso: 8 gennaio 2017). Cfr. anche il video dell'intervento di Acca al Tavolo Tematico Fermo immagine, in occasione della NID Platform 2015 III Edition, Brescia, Palazzo Colleoni-Brend, 9 ottobre 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=aONfBshNoCQ>> (ultimo accesso: 8 gennaio 2017). Cfr., inoltre, Fabio Acca, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in Clemente Tafuri e David Beronio (a cura di), *Iurea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri, Genova 2018, pp. 176-191.

essere unicamente ricondotto all'idea di opera e di autore. Soprattutto nel *terzo paesaggio* agiscono forze eccentriche, formazioni collettive, artisti che si muovono liberamente fra gli steccati della tradizione – superandoli e più spesso abbattendoli – della performance, del teatro, della musica, dell'arte visuale ecc.

Al concetto di danza come arte si sostituisce la materialità della pratica; a quello di opera la fluidità degli esiti dei dispositivi impiegati; a quello di coreografia, intesa come scrittura, l'oggetto coreografico,⁵ come il risultato di un movimento creativo che attraversa la terna progetto/processo/outputs, il tutto sempre orientato e guidato dalla bussola di una nuova visione della drammaturgia, come dialettica fra grandi azioni e piccole (o addirittura micro) azioni corporee, sceniche e/o concettuali.⁶

Questo scenario così ricco di spinte in molteplici direzioni dell'innovazione si innesta, con connotazioni paradossali, su un sistema-danza non adeguatamente aggiornato e sufficientemente articolato sul versante della distribuzione, che ancora ricalca un modello in prevalenza legato al mercato (in verità di piccole proporzioni) e alla dialettica domanda/offerta⁷.

Pubblico e operatori culturali hanno in qualche caso ancora bisogno del “prodotto” a tutto tondo da poter, rispettivamente, fruire e distribuire entro i canali della tradizione teatrale. In altri casi, particolarmente virtuosi, il meccanismo di rete (fra distribuzione e promozione) mette in relazione professionale realtà diversificate per garantire, soprattutto agli artisti più giovani, un graduale accompagnamento e inserimento nel sistema⁸.

Frutto di quest'ultima concezione è la NID Platform, un progetto nato nel 2012 sulla scorta di un precedente storico⁹. A partire dal 1995, infat-

⁵ Cfr. William Forsythe, *The Fact of Matter*, catalogo della mostra, Kerber, Bielefeld 2015; Letizia Gioia Monda, *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto multidisciplinare di Forsythe*, Dino Audino, Roma 2016.

⁶ Cfr. Alessandro Pontremoli, *Problemi di drammaturgia della danza*, «Il castello di Elsinore», 76 (2017), pp. 65-81.

⁷ Cfr. Alessandro Pontremoli e Gerarda Ventura, *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019.

⁸ Cfr. Fabio Acca e Alessandro Pontremoli (a cura di), *La rete che danza. Azioni del Network Anticorpi XL per una cultura della danza d'autore in Italia (2015-2017)*, Edizioni Anticorpi, Alfonsine (RA) 2018.

⁹ Le informazioni sulla NID sono reperibili sul sito della stessa, che riporta anche un archivio organizzato delle edizioni trascorse: <<https://www.nidplatform.it>> (ultimo accesso: 26 maggio 2022). Ogni edizione ha inoltre un catalogo cartaceo di riferimento nella veste di pubblicazione d'occasione senza registrazione ISBN. Trattando delle varie edizioni non si ha intenzione, nel contesto di questo intervento, di fornire una descrizione esauriente di tutti

ti, fino al 2000 RomaEuropa – riconosciuto nei primi anni come Ente di Promozione Danza dalla Direzione Generale per lo Spettacolo (che risiedeva presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri) e in seguito (dal 1998) dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – dà vita alla *Piattaforma della danza contemporanea italiana*, una vetrina, itinerante¹⁰ sul territorio nazionale, della produzione emergente offerta a operatori, giornalisti, studiosi e programmatori italiani e stranieri.

Riannodando, dal punto di vista ideale, le fila con quella prima esperienza, nel 2012 alcuni organismi della distribuzione della danza aderenti ad ADEP (Associazione Danza Esercizio e promozione) e costituiti in RTO (Raggruppamento Temporaneo d'Operatori) con il sostegno della Direzione Generale Spettacolo dal Vivo del MiBACT e degli Enti Locali crea un appuntamento – assestatosi su una cadenza biennale interrotta e complicatasi negli anni della pandemia da Covid-19 – finalizzato a promuovere e sostenere un campione selezionato della produzione italiana della

gli spettacoli proposti, ma unicamente di tracciare delle linee storiche per la comprensione del fenomeno, che ormai ha alle spalle una tradizione consolidata.

¹⁰ La prima edizione è a Roma (27-28 maggio, 1995), seguono Firenze (29 maggio-1° giugno, 1997), Palermo (22-23 maggio, 1998), Reggio Emilia (22 maggio, 1999) ed eccezionalmente Montpellier in Francia (29-30 giugno 2000). Va segnalato, per completezza storica, che l'eredità dell'iniziativa viene raccolta nel 2003 dall'Associazione Didee di Torino, diretta da Maria Chiara Raviola. Con il titolo La Piattaforma dal 2003 al 2010 viene proposto sul territorio un festival molto seguito di danza contemporanea giovane ed emergente, che entrava per certi aspetti in concorrenza col Festival Interplay e per altri versi con il colosso TorinoDanza. Con un'operazione di appropriazione, che potremmo definire "a gamba tesa", nel 2011 Gigi Cristoforetti, direttore artistico di TorinoDanza, ripristina la formula originale di RomaEuropa nominando il "Focus due" del festival: Italian Dance Platform. L'operazione era stata condotta con negoziazioni a livello di Direzione Generale del MiBact, che avevano portato il Teatro Stabile di Torino (ente su cui tuttora il festival TorinoDanza appoggia la propria macchina organizzativa) a produrre al Ministero un progetto speciale con la richiesta di 100.000 Euro di finanziamento. L'allora Commissione consultiva per la Danza, chiamata a dare un parere sui progetti speciali, valutò negativamente l'iniziativa, in quanto proposta arbitrariamente da un singolo ente e non da una pluralità di soggetti rappresentativi della realtà distributiva italiana e legittimati dal sistema danza a dar vita a una vetrina condivisa. Il progetto fu rigettato, ma per motivi di natura politica il finanziamento fu comunque attribuito al festival, per realizzare non "la" piattaforma della danza italiana, ma uno specifico focus sulla danza nazionale nuova ed emergente. In seguito a questa complessa vicenda l'Associazione Didee dal 2011 al 2014 prosegue comunque con la realizzazione del Festival La Piattaforma teatrocoreografico ma, per evitare conflittualità sulla medesima piazza, imboccando nuove vie e proponendo repertori diversi. Cfr. per RomaEuropa, <<https://romaeuropa.net/archivio/promozione-danza/piattaforme/>>; per TorinoDanza, <<http://www.torinodanzafestival.it>>; e per La Piattaforma di Associazione Didee, <<http://www.lapiattaforma.eu>> (ultimo accesso a tutti i link: 26 maggio 2022).

danza contemporanea. Durante questo incontro le compagnie italiane e gli operatori del settore, italiani e internazionali, entrano in dialogo: produzione e distribuzione si rapportano per dare visibilità alla qualità artistica della scena italiana, nel rispetto della pluralità dei linguaggi e delle estetiche, e non solo attraverso gli spettacoli, ma organizzando tavoli tematici e di discussione all'interno dei quali confrontarsi e dibattere sui temi importanti della danza contemporanea nel nostro paese.

NID Platform seleziona attraverso una call pubblica le migliori compagnie e gli spettacoli più rappresentativi sia tra le realtà già consolidate sia tra i/le coreografi/e emergenti della scena italiana. Questi sono inseriti all'interno di un programma che si estende su un periodo di 4 giorni e prevede anche momenti di confronto e attività collaterali. In questo modo, NID Platform si configura come un'esperienza in cui possono maturare collaborazioni professionali tra produzione e distribuzione nazionale e internazionale, un format operativo in grado di allargare e rinnovare l'attuale mercato italiano della danza e di diffondere la conoscenza della più rilevante produzione coreografica italiana tra gli operatori esteri.¹¹

Per l'edizione inaugurale della Piattaforma viene scelta una regione del sud, la Puglia, nella prospettiva indicata dal Ministero di un riequilibrio territoriale della distribuzione e della produzione della danza italiana. Brindisi e Lecce ospitano dal 22 al 25 novembre del 2012 un numero consistente di spettacoli, che rispecchiano il panorama variegato della creatività contemporanea, in una visione complessiva che potremmo definire "ecumenica" dal punto di vista dei soggetti e delle estetiche. Accanto a formazioni più tradizionali nella struttura e nei linguaggi – come ad esempio il Balletto Teatro di Torino con *Le Vergini* di Matteo Levaggi; o il corpo di Ballo del Teatro di San Carlo di Napoli in *Cantata* di Mauro Bigonzetti – gruppi e singoli artisti dell'avanguardia nostrana mostrano le loro sperimentazioni, che già in quegli anni cominciano ad allentare le maglie delle forme, esplorando le possibilità della performance e proponendo nuovi paradigmi della scena – si pensi ad esempio al Teatro delle Moire con *Never never neverland – NNN*; o al collettivo Kinkaleri con *Fake for gun no you | all*.

La seconda edizione viene realizzata a Pisa e Pontedera dal 22 al 25 maggio del 2014. La commissione (sempre al 50% fra operatori italiani e programmatori stranieri) sembra decisamente orientata, in questa occasione, a valorizzare soprattutto una generazione di coreografi giovani ed

¹¹ Dal sito ufficiale della NID, <<https://www.nidplatform.it/nid-platform-2021/>> (ultimo accesso: 28 maggio 2022).

emergenti. Una NID che fa discutere per le scelte degli spettacoli messi in vetrina, la maggior parte dei quali sembra afferire decisamente a quel *terzo paesaggio* rivoluzionario di cui si parlava sopra. Se si escludono il Balletto di Roma, Spellbound Contemporary Ballet di Mauro Astolfi e Aterballetto (con il lavoro proposto da Eugenio Scigliano), la scena è interamente occupata da artisti concettuali, coreografi performativi, con proposte che mettono in crisi con forza le coordinate dello spettacolo di danza cui il pubblico è abituato. I limiti dettati dal concetto tradizionale di coreografia e i canoni delle tecniche vengono dismessi a favore di una visione ampia e democratica della danza e da nuove condizioni e situazioni compositive: si spazia dall'ostensione corporea di *Family Tree* di Chiara Bersani, che interrompe la catena di comando padrone/coreografo-servo/interprete a vantaggio di una orizzontalità autoriale che distribuisce la disposizione della performance a rotazione fra la stessa Chiara Bersani, Riccardo Buscarini e Matteo Ramponi; al dispositivo laboratoriale *Ooooooooo* di Giulio D'Anna con non professionisti, che fra esercizi della tradizione teatrale contemporanea e violenti *acting out* dei giovani interpreti porta sulla scena una sorta di rito collettivo di trasformazione; e ancora al *ready made* di Alessandro Sciarroni, che in *UNTITLED_I will be there when you die* decontestualizza e decostruisce la giocoleria circense della *clavette* portandone in scena il virtuosismo, lo sforzo mentale e fisico, il linguaggio essenziale e geometrico, entro una drammaturgia ipnotica e cerimoniale guidata da un sapiente tappeto sonoro di grande portata emozionale e meditativa.

La NID del 2014 cade nell'anno della emanazione del DM del 1° luglio: *Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163*, che avrebbe rivoluzionato lo scenario complessivo dello spettacolo dal vivo in Italia. Le scelte della commissione NID ricalcano, di fatto, la presa d'atto delle nuove realtà e delle nuove modalità produttive della danza contemporanea italiana, che lo stesso DM, per la prima volta nella storia del sostegno finanziario dello Stato a questo settore della cultura, recepiva con la predisposizione di nuovi articoli. Definendo non attraverso funzioni ma in termini quantitativi i nuovi contenitori produttivi il DM sanciva il passaggio dalla struttura storica della compagnia (d'autore o meno) a nuovi soggetti inclusivi, come gli *organismi di produzione* e i *centri di produzione*. Si tratta di una risposta legislativa alla frammentazione propria della danza contemporanea italiana, causata storicamente dalla contrazione progressiva delle risorse a diversi livelli. La nascita della figura del *danzautore*, del quale ho trattato ampiamente in

altra sede¹² – legata inizialmente alla problematica della sostenibilità economica, diviene a partire dagli anni Dieci del nuovo millennio un portato estetico e linguistico con conseguenze di grande interesse anche a livello internazionale.

La NID del 2014 mette in evidenza un altro aspetto della produzione coreica nazionale. Accanto a questa danza frammentaria e articolata su piani fra loro contrastanti notiamo, nel contempo, la tenuta dei padri nobili e dei maestri di quella prima generazione che aveva dato visibilità e volto al contemporaneo in Italia fin dagli anni Ottanta del Novecento: l'aggressività corporea e drammaturgica di Enzo Cosimi con *Welcome to my world* e la poesia del gesto di Virgilio Sieni con *Esercizi di primavera* segnano con tratto indelebile e potente l'edizione del 2014.

Nell'ottobre del 2015, a solo poco più di un anno dall'edizione pisana, la *kermesse* della NID, questa volta con esplicito sottotitolo di *Showcase for Italian and International Programmers*, viene organizzata a Brescia. Le polemiche¹³ – soprattutto all'interno della critica e nell'ambito della produzione di stampo più tradizionale –, legate alle scelte della commissione precedente, che aveva privilegiato artisti intenti alla revisione e al cambiamento di paradigma estetico, influiscono sulla programmazione di questa nuova edizione. Lo spettro dei linguaggi, delle forme e delle modalità creative e compositive si allarga infatti fino a includere la danza urbana, nella sua dimensione teatralizzata con *Sakura Blues* di Dacru Dance Company, e lo stile *hip-hop* di *Hopera* della GDO E.Sperimenti Dance Company. Il secondo paesaggio del contemporaneo è inoltre ben rappresentato dalla qualità e dal rigore di *Bolero* della MM Contemporary Dance Company/Naturalis Labor; dal teatrodanza di Ambra Senatore con *Aringa rossa*; e dall'intra-

¹² Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0* cit., pp. 84-118.

¹³ Un mio intervento nel catalogo della NID 2014 (Alessandro Pontremoli, *Danzare l'oggi*, in *Catalogo della NID*, s.e., Pisa 2014, pp. 21-25) sottolineava il cambiamento in atto a livello internazionale, mettendo in evidenza come le premesse rivoluzionarie, poste dagli artisti della *post modern dance* nordamericana degli anni Sessanta del Novecento avesse trovato un primo compimento nella generazione degli esponenti della non-danza francese degli anni Novanta e una corrispondenza perfetta con le istanze dei danzatori e coreografi italiani degli ultimi vent'anni. Benché ampiamente conosciuti, gli esponenti di spicco di questo terzo paesaggio, concentrati in buona quantità nella vetrina del 2014, creano una sorta di forte impatto di visibilità che allarma l'establishment. Ulteriori letture del presente compaiono anche nel catalogo del 2015, dove Ada D'Adamo («Questa non è danza!». *Alcune riflessioni (e una nota a margine) su danza e performance*, in *Catalogo della NID*, s.e., Brescia 2015, pp. 17-20) ribadisce il processo di contaminazione con gli ambiti della performance e delle altre arti visuali e digitali, con riferimento a un caposaldo della letteratura critica sull'argomento, il volume di André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, New York 2006.

montabile lirismo compositivo della Compagnia Abbondanza/Bertoni, che si esplicita in *Duel_Terza generazione*, un lavoro realizzato da nove danzatori fra gli 8 e i 14 anni. Quest'ultima creazione inaugura una sezione, in sordina, dedicata alla danza per un pubblico di bambini e ragazzi, che sarà ripresa anche nelle edizioni successive (ad eccezione di Salerno 2021/2022).

Con l'edizione di Gorizia del 2017 viene ripresa la cadenza biennale del progetto NID, che si sposta in Friuli-Venezia Giulia, territorio di confine, ma anche di apertura culturale verso il centro e l'est Europa. Logisticamente distribuita fra Italia e Slovenia, la programmazione della NID punta su una sorta di ritorno all'ordine e alla forma, che si traduce da un lato nel ripristino dei valori della coreografia come scrittura di corpi nello spazio, dall'altro su un recupero della concezione storica di compagnia strutturata. La maggior parte dei lavori è infatti presentata da compagnie artistiche di solida tradizione: Spellboud Contemporary Ballet di Astolfi, Arearea di Cocconi, Le Supplici di Favale, Compagnia Simona Bucci (con una coreografia per "bambini" firmata da Roberto Lori); MM Contemporary Dance Company di Merola; Opus Ballet di Firenze con una coreografia di Petrillo. Persino ALDES di Roberto Castello, la struttura produttiva storicamente più articolata e composita che aveva ispirato nel 2014 al Ministero la creazione dei così detti *Organismi di produzione*, si presenta nella formazione tradizionale, proponendo una delle opere più sconvolgenti e interessanti dello stesso Castello: *In girum imus nocte et consumimur igni*.¹⁴ Nella medesima direzione va anche Francesca Pennini col suo Collettivo Cinetico, che benché sia considerato una formazione di punta nel panorama italiano fra quelle più decise nel dar vita a nuovi *tool* creativi e nel sostituire progressivamente gli obsoleti stilemi compositivi con il dispositivo e l'oggetto coreografici, alla NID 2017 presenta un *reenactment* delle silfidi ballettistiche con organico allargato e impianto a serata intera.

Tengono alta la bandiera dei *danzautori* alcuni solisti come Annamaria Ajmone, Marco D'Agostin, Daniele Ninarello, Davide Valrosso; e quella del *terzo paesaggio* due lavori davvero *borderline*: *R.OSA_10 esercizi per nuovi virtuosismi* di Silvia Grabaudi, sul versante del comico partecipato; e soprattutto *A Room for All Our Tomorrows* di Igor & Moreno (prodotti da TIR Danza). Quest'ultima performance, in una ambientazione pinteriana, è giocata su una serie di azioni fisiche fra il virtuosismo coreico accademico, il gesto quotidiano e la catastrofe delle sue conseguenze. Gli interpreti per

¹⁴ Cfr. Valentina Valentini, Valeria Vannucci e Chiara Pirri Valentini (a cura di), *Nel migliore dei mondi possibili. Intorno all'opera di Roberto Castello*, Ephemeria, Macerata 2021.

tutta la durata del lavoro producono strazianti emissioni vocali fra l'abbaiare e l'urlo, che provocano un impatto percettivo sul pubblico oscillante fra la derisione e il disagio fisico crescente.

Sotto l'egida di Aterballetto, la NID (sottotitolo *(RE)think Dance*) torna a Reggio Emilia nel 2019 con una struttura tripartita, non ben recepita a livello nazionale unanimemente da tutto il mondo della danza. La scelta, in particolare, di dedicare una finestra privilegiata ai quattro soggetti finanziati dal Ministero come *Centri di Produzione* (Aterballetto; Compagnia Susanna Beltrami; Compagnia Virgilio Sieni; Compagnia Zappalà Danza) viene percepita come poco democratica, soprattutto perché la partecipazione alla NID comporta, generalmente, una dimostrazione di interesse da parte degli artisti, che poi una commissione sceglie e colloca nella programmazione dei quattro giorni di vetrina.

A fare il paio con la sezione privilegiata è l'invenzione dei così detti *open studios*, una selezione – come si legge nel catalogo – «finalizzata a conoscere progetti in via di sviluppo non ancora presentati»¹⁵. Curata da Paolo Brancalion e Mara Serina, questa finestra sul nuovo è stata letta come discriminatoria e marginalizzante. I lavori erano presentati in un contesto semi-teatrale, in tarda mattinata, senza supporto tecnico, né un apparato illuminotecnico, in un clima di disattenzione generale causato dalla concomitanza di tavoli tematici ed eventi collaterali. In qualche caso gli artisti conversavano col pubblico degli operatori dichiarando le loro esigenze produttive, in altri mostravano brevi estratti del lavoro la cui lettura corretta non era facilitata dalle condizioni di presentazione.

Nella sezione, per così dire ordinaria, si riproponeva un quadro abbastanza consolidato di felice coesistenza fra tradizione e novità, già presente nelle ultime edizioni della NID, con almeno due lavori di particolare intensità performativa. Sia *Seeking Unicorns* di Chiara Bersani, sia *Kokoro* di Luna Cenere mettevano bene in evidenza l'orientamento della nuova danza italiana, teso a un ritorno ai valori del corpo, osteso nella sua potente dimensione di cerniera e diaframma poroso fra io e mondo, fra natura e cultura, fra sottomissione e resistenza al potere.

Occasione di dialogo, ma a volte anche luogo di scontri, la NID 2019 verrà ricordata anche per la presa di posizione di un gruppo di esponenti della critica nei confronti delle forme considerate più estreme di danza contemporanea italiana. Al grido di ritorno al canone, di restaurazione del dogma modernista di danza=movimento, alcuni predicano l'esclusione dal

¹⁵ Catalogo della NID, s.e., Reggio Emilia 2019, p. 3.

dibattito di chi non sia patentato a intervenire in esso in virtù dell'appartenenza alla ristretta cerchia della critica di settore. Una sorta di riflusso, al limite del pronunciamento antidemocratico, riporta anacronisticamente il clima culturale attorno alla danza a un tempo che viene evocato come un'età dell'oro, in cui trionfavano la qualità e il rigore, la forma e le tassonomie chiare.

Si tacciano di ideologismo gli operatori e i programmatori:

Lo dimostrano anche le trasformazioni di stagioni e festival storicamente prestigiosi che spesso spinti all'innovazione dalle indicazioni e dai punteggi ministeriali farciscono i loro calendari di progetti e artisti (italiani) spesso acerbi e irrisolti, velleitari e confusi. Quelle manifestazioni – ormai diventate spesso (per necessità di bilancio?) una la dependance dell'altra in un continuo rimbalzo dei pochi nomi davvero spendibili – dovrebbero essere invece considerati dei punti di arrivo e di riconoscimento degli artisti chiamati a produrre. I direttori artistici dovrebbero essere intellettualmente liberi di progettare secondo le loro visioni e intenzioni, piuttosto che rispetto le tabelline ministeriali e le sottili pressioni, liberi di decidere come e quanto investire su uno o più talenti.¹⁶

Il tutto però, senza che mai vengano definiti i parametri di riferimento: che cosa significa «prestigioso» nel contesto socioculturale e storico cui si fa riferimento? Cosa significa «acerbi e irrisolti, velleitari e confusi»? In rapporto a quale canone estetico, se mai abbia senso che oggi ce ne sia uno? In virtù di quale principio e riferimento le manifestazioni dette prestigiose «dovrebbero» essere punti di arrivo e non punti di partenza?

Chi oggi si interroga seriamente sulle questioni del contemporaneo sa che il problema si risolve tutto nella questione se le arti debbano essere considerate delle pratiche separate o se esse invece non siano piuttosto alcune fra le tante pratiche possibili dell'essere umano.¹⁷ Se l'arte, cioè, abbia il suo recinto sacro, entro cui possano entrare solo gli iniziati, gli unici a poterne fruire e parlare in quanto autorizzati;¹⁸ o se piuttosto le pratiche artistiche non siano che comportamenti organizzati della specie, forse con la caratteristica di essere azioni paradigmatiche, anche se solo parzialmente normative.¹⁹

¹⁶ Silvia Poletti, *La Danza Italiana e i vestiti nuovi dell'Imperatore*, in «Delteatro.it», 19/01/2020, <<https://delteatro.it/2020/01/19/la-danza-italiana-e-i-vestiti-nuovi-dellimperatore/>> (ultima consultazione: 28/05/2022).

¹⁷ Cfr. Georg W. Bertram, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

¹⁸ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo Sacer, ed. integrale 1995-2015*, Quodlibet, Macerata 2018.

¹⁹ Cfr. Alva Noë, *Strange Tools. Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York 2015.

Ci ha pensato il Covid a riportare tutti a più miti consigli, soprattutto perché la pandemia ha messo in evidenza come sia facile per il potere disperdere le «alleanze dei corpi»²⁰ proprie della performance e delle sue potenzialità sovversive. Gli animi si sono placati certamente, ma il dibattito dovrà senza dubbio riprendere, anche se in termini più collaborativi, perché ne va del senso della danza non solo per la nostra cultura, ma per la sopravvivenza della specie.

La NID post-pandemica, prevista per il 2021, ha dovuto per forza di cose essere distribuita su due appuntamenti, che hanno avuto luogo fra le due ondate principali del contagio. Nel maggio del 2021 a Salerno si è infatti tenuta la prima parte dell'ultima edizione, all'interno della quale sono stati presentati gli *open studios*, selezionati da Paolo Brancalion e Marina Dammacco; e a distanza di un anno esatto, nella stessa città, la presentazione dei lavori più ampi e compiuti.

Facendo tesoro delle criticità riscontrate nella gestione degli *open studios* mostrati a Reggio Emilia nel 2017, gli organizzatori della recente edizione hanno cercato di valorizzare i lavori dei giovani artisti collocandoli in una sede teatrale attrezzata e fornendo loro la tecnica necessaria per l'allestimento del minutaggio previsto per la loro esibizione. A seguire, dopo la visione di tutte le performance di una giornata, gli artisti venivano presentati al pubblico degli operatori con una scheda dettagliata che illustrava le esigenze produttive del progetto. Il momento di dialogo e confronto permetteva inoltre uno scambio proficuo sul versante di un feedback lieve e costruttivo, che cercava di tradurre concretamente in azione e relazione il senso del sottotitolo dell'edizione salernitana: *Cohesions*. In questo contesto abbiamo visto alternarsi sul palcoscenico della Sala Pasolini, sul Lungomare di Salerno, esponenti della danza d'autore (fra gli altri Nicola Simone Cisternino, Claudia Caldarano, Giovanfrancesco Giannini, Sara Sguotti) e giovani coreografi con progetti più complessi rispetto alla forma del solo (fra gli altri Adriano Bolognino e il tandem Alessandra Paoletti e Damiano Ottavio Bigi).

Nell'appuntamento più recente del maggio 2022 sono stati presentati lavori che hanno avuto un tempo lungo di decantazione, dovuto al continuo *stop and go* delle disposizioni sanitarie nazionali. Una sorta di ologramma stroboscopico della danza italiana ha messo in evidenza processi compositivi e progettualità che avevano già avuto modo di manifestarsi anche se

²⁰ Judith Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017.

a singhiozzo in diversi contesti distributivi. La ricchezza del panorama è tale da non permettere in questa sede una rassegna esaustiva e se non per rapidi cenni, ma vale la pena tentare comunque una prima sintesi.

La manifestazione – che in questa edizione non ha approntato programmaticamente tavoli tematici né proposto iniziative collaterali,²¹ per permettere agli operatori momenti liberi ed estemporanei di scambio e condivisione – si è aperta con *Bayadère. The Kingdom of the Shades*, un interessante esperimento di collaborazione fra il Leone d'Argento Michele Di Stefano e la Compagnia Nuovo Balletto di Toscana. Il coreografo, originario proprio di Salerno, è una punta di diamante della danza italiana contemporanea. In questo lavoro, attingendo a una metodologia decostruttiva di stampo derridaiano, il coreografo affronta un classico del balletto romantico, del quale opera uno studio analitico riproponendone i tratti pertinenti in una prospettiva critica: in questo preciso caso irridendo in chiave postcoloniale l'esotismo originario dell'opera e rimontandone i tratti pertinenti e distintivi in una nuova dimensione formale più vicina alla sensibilità del presente. Stesso tipo di operazione compie anche il musicista Lorenzo Bianchi Hoesch sulla partitura di Minkus.

Party Girl di Francesco Marilungo propone una riflessione sulla dinamica sado-masochistica della relazione binaria uomo-donna, ispirandosi alla figura non realistica, ma esplicitamente mitizzata, della prostituta. Il mondo del potere e del dominio maschile sul corpo della donna è messo in evidenza da un dispositivo ossessivamente ripetitivo di comando verbale, messo in moto dal coreografo, e risposta fisica delle tre esecutrici sulla scena, fino alla liberazione e al riscatto nella sovversione della dialettica servo/padrone.

Sulla stessa direttrice della riscoperta della significatività del corpo si muove anche la ricerca di Luna Cenere, che dopo *Kokoro*, presentato nel 2019 a Reggio Emilia, ritorna sulla nudità, questa volta distribuita su cinque performer, con *Zoé*. La qualità del lavoro fisico, giocata sulla lentezza e la metamorfosi, sono l'incarnazione di un portato profondo di pensiero. La «nuda vita» rivendica la sua «forma di vita»²² attraverso l'ostensione di una orizzontalità corporea, dove l'elemento di costruzione comunitaria non è una identità, che sempre

²¹ Costituisce un'eccezione la presentazione di un volume che pubblica una ricerca condotta durante il lockdown sulle condizioni del mondo della danza: Gabriella Stazio, Marialuisa Stazio e Raffaella Tramontano (a cura di), *Si cambia danza. L'impatto del Covid-19 sul sistema danza in Italia*, Meltemi, Milano 2022.

²² Cfr. Giorgio Agamben, *Forma-di-vita*, in Maurizio Zanardi (a cura di), *Comunità e politica, Cronopio*, Napoli 2011, pp. 89-94.

è divisiva, ma è il *quodlibet* dell'essere²³. Vengono alla memoria le parole di Jean-Luc Nancy: «I corpi sono luoghi di esistenza e non c'è esistenza senza luogo, senza un là, senza un "qui" e un "ci" per *questo*».²⁴

Nella medesima traiettoria del sensibile si muovono il lavoro e la ricerca di Cristina Kristal Rizzo, una delle esponenti più significative e lungimiranti della danza contemporanea italiana. Con riferimenti al pensiero del medesimo Nancy e prima di lui a quello del grande Maurice Merleau-Ponty, *Toccare. The white dance* è il manifesto della reversibilità del sentire, del chiasma del visibile e del sensibile. Le evoluzioni coreografiche dei danzatori (soli, duetti, gruppi all'unisono, ecc.), il loro dar luogo alla scena spaziale e sonora (nell'abile manipolazione contemporanea della musica di Jean-Philippe Rameau, eseguita dal vivo), gli attraversamenti quasi ieratici e sacerdotali di Rizzo ci parlano della *carne*, del corpo come quella trama di differenze che trova una unità nella relazione e in cui la dicotomia io/mondo non si dà:

Se l'Essere non è più *davanti a me*, ma mi circonda e, in un certo senso, mi attraversa, se la mia visione dell'Essere non si effettua da un altro luogo, ma dal cuore dell'Essere, allora i cosiddetti fatti, gli individui spazio-temporali, sono da subito innestati sugli assi, sui cardini, sulle dimensioni, sulla generalità del mio corpo.²⁵

Se Cenere e Rizzo stanno sul versante del tragico, Silvia Gribaudo esplora con *Monjour* le possibilità del comico, ma perseguendo comunque anch'essa la catarsi inevitabile che sta a valle della relazione performativa. L'obiettivo di abitare con leggerezza il medesimo terreno instabile comune, che è la condizione della fragile esistenza umana, è ben espresso nell'esergo grotowskiano della scheda dello spettacolo all'interno del catalogo:

Superare la frontiera tra me e te: arrivare a incontrarti, per non perderti più tra la folla. [...] Trovare un luogo in cui essere insieme sia possibile. [...] Una cosa che consisterà in una messa in vita gli uni con gli altri e il giorno santo diventerà possibile. J. Grotowski (*Jour Saint et autres textes*).²⁶

La sfida è tutta nel dialogo che si instaura fra performer e pubblico, fra spettacolo e suoi fruitori. Manipolazione reciproca, responsabilità, spaesa-

²³ Cfr. Id., *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990.

²⁴ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli 2014, p. 16.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003, pp. 133-134.

²⁶ *Catalogo della NID*, s.e., Salerno 2022, p. 42.

mento sono le parole chiave di quello che la stessa Gribaudi definisce un «cartoon contemporaneo»,²⁷ di fatto un grande pretesto drammaturgico per creare una consapevolezza comune e metalinguistica della necessità della cooperazione per l'esperienza di senso dell'evento spettacolo. Cinque fantastici performer uomini, per la gran parte del tempo quasi nudi, insieme al demiurgo Gribaudi che, come una predicatrice mediatica new age, ripete quasi ossessivamente al pubblico: «Take your time» e «It's for you», danno vita a *Monjour* nei termini di «un giorno per esistere insieme nello spaesamento. Ma quanto siamo disposti a dare per continuare ad esistere?».²⁸ L'interrogativo, che risuona sinistro dopo gli anni di pandemia e in concomitanza della disastrosa attuale guerra fra Russia e Ucraina alle porte dell'Europa, è rivolto all'intera umanità e alle sue scelte, alla società occidentale con i suoi comportamenti catastrofici, dimentichi della necessità della danza e del teatro per la sopravvivenza della specie.

Riccardo Buscarini torna sulla scena italiana con *Suite Escape. Fuga dal passo a due*, una battaglia non risolta col rimosso della tecnica e dello stile accademici, che provoca una nuova scrittura delle relazioni e dei processi fisici implicati nelle dinamiche del *pas de deux*. La musica dal vivo contribuisce a un continuo processo memoriale dentro e fuori della tradizione.

Un lavoro realmente postmoderno, e potremmo quasi dire “classico” entro la contemporaneità, è *Alcune coreografie* di Jacopo Jenna con l'esecuzione di Ramona Caia. Con grande intelligenza citazionistica Jenna monta un video sul quale scorrono, incastrandosi perfettamente dal punto di vista ritmico, formale e specificamente coreografico, immagini di danza che ricostruiscono una ideale, non cronologica ma assolutamente personale, storia della danza moderna e contemporanea. In dialogo col video, su cui vediamo scorrere lacerti brevissimi della memoria coreica affidati a Internet e ormai divenuti immaginario collettivo – da *Trio A* di Yvonne Rainer a *May B* di Maguy Marin; dalle danze indiane a Fred Astaire; da Merce Cunningham a Béjart; dalle danze rituali funerarie del Madagascar alla macabra danza di una macchina per l'automazione crematoria –, Ramona Caia copia, riproduce, anticipa, trascura, amplifica i movimenti che appaiono sullo schermo, costruendo una coreografia della memoria solo a tratti didascalica, anche perché a intervalli irregolari le immagini a video sono volutamente occultate da schermate colorate, mentre la danza scorre inesausta e mimetica anche di ciò che noi non vediamo. La

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

qualità impressa alla performance è quella della stratificazione corporea della danzatrice, che riaffiora e, in tal modo, autonomizza la prestazione rendendola nuova e originale a ogni esecuzione. La seconda parte del lavoro è interamente occupata dal video di un terzo artista, Roberto Fassone, videomaker e performer che costruisce una sequenza di coreografie visive e naturali, in assenza dell'umano, accompagnate ciascuna da una titolazione e da un riferimento musicale e sonoro che contribuiscono a creare una drammaturgia multicodica e unitaria.

Al relativismo combinatorio di Jenna fa eco il dispositivo compositivo di *Pastorale* di Daniele Ninarello. Autore di punta delle ultime generazioni, Ninarello è portatore di una filosofia coreografica democratica, all'interno della quale l'emersione di una scrittura è il frutto del rispetto di alcune regole di base che affiorano dalla necessità del progetto. Facendo proprio il concetto di alleanza fra i corpi, di accordatura e intonazione del sé col tutto attraverso la membrana sensibile della percezione allertata e vigile, Ninarello offre alla visione, ma anche alla condivisione fisica di tutti (quando contesti e condizioni lo permettono) una pratica che egli stesso definisce «una risorsa per creare uno spazio emotivo in cui esplorare la fragilità di questo legame, e i rischi associati alla sua perdita».²⁹

Una nuova tendenza apparsa con evidenza in questa ultima edizione della NID è una sorta di nuovo virtuosismo scenico e tecnico, che si manifesta in due lavori fra loro molto diversi. Il solo di Marco D'Agostin, *Best Regards*, dedicato al compianto Nigel Charnock, è un *one man show* di grande impatto, sia per la bravura vocale e coreutica di D'Agostin, che si prodiga in un fantasmagorico processo di incorporazione del virtuosismo anarchico del fondatore dei DV8 mancato nell'agosto del 2012, sia per la sua maniacale cura del prodotto finito, non fine a sé stessa, ma finalizzata alla condivisione di uno dei tanti processi memoriali che muovono la poetica del coreografo. Come già in *Everything is ok*, nel quale il corpo di D'Agostin si trasformava in un archivio vivente di forme di intrattenimento scaricate sul pubblico in una carrellata inesauribile e velocissima di tracce mnestiche disancorate e decontestualizzate, anche in *Best Regards* l'archivio restituisce i fantasmi del vissuto affettivo della perdita e della lontananza, che si dispiegano nella metafora della missiva, di un testo come produzione discorsiva di un corpo, che non c'è perché mancato o distante ma presentificato dalla scrittura.

²⁹ Ivi, p. 32.

Esercizi per un manifesto poetico del Collettivo Mine (formazione di cinque performer di straordinaria preparazione tecnica) è una maratona defaticante della durata di circa quaranta minuti in cui i corpi all'unisono saltano ritmicamente e ossessivamente senza posa gestendo il movimento spaziale con micro-spostamenti che descrivono geometrie continuamente variabili. L'evidente omaggio al minimalismo della stagione *post modern* è una sorta di smaccato *plagismo* artistico, che oggi però non ha più il sapore analitico della ricerca degli sperimentatori degli anni Sessanta del Novecento, ma si presenta come una dimostrazione di orgoglio e di rivendicazione del potere evocativo e trasformativo di una danza che, anche se non vuole più programmaticamente inventare nuovi vocabolari, è in grado di porre la condizione del rischio come una nuova proposta di condivisione.

La recente NID salernitana è stata, in conclusione, vissuta dai suoi partecipanti, organizzatori, artisti, operatori, osservatori e addetti ai lavori davvero come un rito di rinascita, una festa collettiva di liberazione dopo due lunghi anni di incertezze e di messa in crisi di professioni e vocazioni, che avevano fatto pensare al peggio in più di un momento. La danza contemporanea italiana è più viva che mai, ricca di sperimentazioni e di pratiche, portatrice di un pensiero in grado di tradursi non solo in ottimi prodotti estetici, ma soprattutto in progetti di impatto politico e culturale.

Abstracts

Story of a light. The limelight and its first applications on the stage (Carlo Titomanlio)

This paper aims to rediscover the origin of the limelight, framed in the relationship between technology and performing arts that is the background to the progress of theatrical scenography. During the nineteenth century the places for performance also served as an exhibition space for modern technologies: many people came into contact with the inventions and the products made available by the Industrial Revolution through theatrical settings. Like other lighting devices, the limelight was initially conceived for purposes other than scenic ones; the Scottish engineer Thomas Drummond created around 1830 a prototype aimed at simplifying the trigonometric pointing necessary for military cartography. Within a few years, however, the Drummond lamp spread to London theatres and later to European ones: its surprisingly white and intense light became a very powerful tool in the hands of the mid-19th-century directors, such as Charles Macready and Charles Kean.

A great factory for The last days of Mankind: a possible theatre on Mars? (Lindita Adalberti)

On November 29th, 1990 the former Sala Presse of Torino's Lingotto came alive with Viennese aristocrats, the middle class and soldiers, transported on moving trolleys along aisles which defined the stage of *The Last Days of Mankind*. Thirty years after its historic debut, the performance can be said to have been a milestone of Italian panoramic theatre in the second half of the twentieth century. This research article intends to explore the various design elements of performance in relation to Luca Ronconi's plays, conducted in outdoor theatre spaces which apparently should have been impossible to achieve. Daniele Spisa collaborated alongside the director in the conception of the scenes and with this performance, put his signature on the first theatre set-design of his career. From the beginning, typewriters surround the actors and the public almost wanting to stage a mystery play, a redemption path between the pillars of an ancient deconsecrated church, where the war factory takes the place of the mouth of hell and the

“press” becomes the tabernacle of a society that has reached the hour of dawn. Inside the industrial architecture of Lingotto, the situations and the hundreds of characters narrated by Kraus come alive through the incessant sliding of the scenes on tracks, built deliberately for the performance and evoking the multiplicity of the play’s locations.

interpretation, referring to Perseus and Andromeda’s mythological plot re-elaborated by Jules Laforgue (*Persée et Andromède, ou le plus heureux des trois*, 1887) and Salvatore Sciarrino (*Perseo e Andromeda*, 1991).

Carmelo Bene and the «progetto-ricerca Achilleide»: from pre-text to voice (Niccolò Buttiglierio)

Why did Carmelo Bene specifically choose Achilles as the last personality with which to confront himself? Is it possible to identify in the «progetto-ricerca Achilleide»? – a project that encompasses more than a decade of Bene’s opus – his testament? These are the questions that animate and direct the hereby study that attempts to carry out a global reconnaissance of the project, confronted by its intermedial nature. The primary subject of interest is *Pentesilea. Ovvero della Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*, a text that represents Bene’s poetry debut. The object of analysis is not merely this specific literary work, but also the “pre-texts” which constitute its skeleton: Homer, Statius, Kleist. A rereading of these classics in the light of later Bene’s work, in an attempt to specify the reasons behind a choice. Therefore a reconstruction of the voicing of the text – that is already “aural poetry” by itself – is proposed, passing through various “moments” of the «progetto-ricerca», inspecting all the available reviews, critical texts, and testimonies. There is particular attention given to the «spettacolo-sconcerto» from the year 2000, last of Bene’s *opus*, a conclusive desertion from the scene in an encounter with the absolute musicality of silence.

Xavier Le Roy and body identity as a product of circumstances (Tobia Rossetti)

The paper addresses the performance *Product of Circumstances* (1999) by Xavier Le Roy, highlighting the particular corporeality that it conveys, promotes and theorizes. The work of the French choreographer is approached from an epistemological perspective and related to the “constructivist” corporeal episteme promoted by a part of contemporary dance. In conclusion, the article questions how revolutionary or not are the premises of Le Roy’s *non-dance* compared to the production system of contemporary dance.

Abstracts

Queer metamorphosis: plural rights, resistance practices and the desire for subjectivation in the theater of ricci / forte (Andrea Vecchia)

The desire as the presence of a lack. The heterosexual symbolic apparatus as a hierarchical paradigm. The body materiality as a space of unexpected meanings. The performatization of the genre. The hermeneutic issues in the shows of the ricci / forte ensemble are numerous: the bodies have a destabilizing, excessive ostension, torn by normative ghosts and violent political speeches. In this study we intend to highlight in the theater of ricci / forte the presence of identity constriction processes of contemporary society, told by performers similar to liminary creatures, far from regulatory paradigms and the imposition of modeling. The study investigates how ricci / forte – with an attack on the symbolic and the imaginary – deny the founding roles and cultural archetypes of the West. Their original post-dramatic iconoclasm fights the male / female polarization, the dominant patriarchal social structure, seeking the truth about the construction of the subject's desire.

A theatre and its city. The experience of the Festuge in thirty years of Odin Teatret's history (Alberto Pagliarino)

The Festuge is an artistic, historical and consolidated practice of work, which involves an entire community of citizens; was conceived by Odin Teatret in 1989 and it have been developed in Holstebro, Denmark, over thirty years of activity. For nine days and nine nights, every three years, thousands of citizens are actively involved and participated in a festival of widespread theatricality that is held in the streets of the city, in the surrounding countryside and extends to involve several neighboring villages. The Festuge offers a field of study still little explored in the broader history of Odin Teatret, despite the fact that it took place for ten editions over the span of about thirty years of history of the Danish theater company and despite its great relevance as an innovative artistic practice. This article is intended to be a first partial contribution to the historical systematization of the Festuge and highlights some elements capable of describing the style and spirit of the initiative, with some specific references to the historical journey of Odin Teatret. The contribution focuses in particular on the first editions of the festival, in which the characteristics of a homogeneous and continuous artistic design already emerge.

Gli autori, le autrici

Carlo Titomanlio è ricercatore senior presso l'Università di Pisa (Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere) nel settore scientifico Discipline dello Spettacolo. In ambito accademico si occupa prevalentemente di storia della scenografia e dell'architettura teatrale. La sua produzione saggistica verte in particolare sulle intersezioni contemporanee tra teatro e arti figurative, e comprende i volumi *Dalla parola all'azione. Forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)* (Pisa, ETS, 2013) e *Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher, 2019). Ha tradotto e curato l'edizione italiana del volume di Marvin Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale* (Firenze, La casa Usher, 2021).

Lindita Adalberti è dottoranda di ricerca del ciclo XXXVII in Storia dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Firenze, Pisa, Siena. Dal 2017 lavora per la Fondazione Istituto Dramma Popolare di San Miniato (Pi) come Assistente alla Direzione Organizzativa per gli spettacoli della *Festa del Teatro*. Durante i primi anni di studi universitari condotti presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, corso di Progettazione e Arti Applicate – Scenografia, ha avuto modo di approfondire le componenti della messinscena teatrale da un punto di vista artistico e tecnico-pratico. Nel febbraio 2019 ha conseguito la laurea magistrale in Storia e Forme delle Arti Visive, dello Spettacolo e dei Nuovi Media all'Università di Pisa. L'interesse per l'arte teatrale le ha permesso di proseguire gli studi nel campo delle discipline storico-spettacolari con un approccio critico e storiografico, consolidato nell'ateneo pisano con la borsa di ricerca per il Progetto PRA_2018/2020: *Documenti d'artista. Mappatura digitale dei processi creativi tra arti figurative e performative*, cui ha fatto seguito la pubblicazione dell'articolo *Geoscenografia di San Miniato. Il patrimonio architettonico come teatro urbano* in E. Marcheschi, E. Marinai, M. Patti (a cura di), *Documenti d'artista. Processi, fonti, spazi, archiviazioni* (Pisa University Press 2021).

Niccolò Buttigliero si è laureato in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Torino, dove sta attualmente proseguendo gli studi per il conseguimento della laurea magistrale

in Cinema, Arti della scena, Musica e Media. I suoi scritti sul cinema sono apparsi sulla rivista «Sovrapposizioni». Allo studio e alla scrittura affianca l'attività di filmmaker, ricoprendo il ruolo di sceneggiatore e regista in produzioni indipendenti di cortometraggi, videoclip e opere di carattere sperimentale, con cui partecipa a festival di carattere internazionale.

Tobia Rossetti, laureato in triennale (DAMS) e magistrale (CAM) all'Università di Torino con una tesi in Storia della Danza e poi in Studi di Danza, insegna dal 2018 Storia della Danza a Genova per l'associazione DEOS, all'interno del corso l'Azione Silenziosa finanziato dal MiC. Si è inoltre occupato di catalogazione d'archivio in ambito musicologico e ha scritto di danza per Krapp's Last Post.

Andrea Vecchia si laurea in Discipline dello Spettacolo presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università agli Studi di Trieste. Vince il Master di Management dello Spettacolo dal vivo organizzato dal Teatro Stabile del Veneto e Fondazione Lirica La Fenice di Venezia. Collabora con il Teatro Giuseppe Verdi di Pordenone progettando *Game Over – Omaggio a Samuel Beckett*. Cura la presentazione della mostra di Tullio Pericoli *Lanima del volto* e il catalogo della mostra *Beckett/Bestiario* di Mario Francesconi. Consegue presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma Sapienza il dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo con una tesi sul teatro di Tadeusz Kantor. Organizza per l'Università di Roma La Sapienza, in collaborazione con l'Istituto polacco di Roma, il Convegno internazionale *Politica dell'arte, politica della vita: Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*. Partecipa in qualità di speaker a vari convegni universitari. Pubblica saggi ed interventi. Si occupa di questioni di filosofia ed estetica teatrale, studiando il divenire delle strutture simboliche e le configurazioni linguistiche implicate all'ambito performativo. Si interessa alle dinamiche antropologiche e psicoanalitiche sottese all'azione drammatica rispetto all'immaginario contemporaneo. È tra i membri del comitato redazionale di *Sciami/Ricerche*, webzine semestrale di Teatro, Video e Suono diretto da Valentina Valentini.

Alberto Pagliarino è Dottore di Ricerca e Assegnista di Ricerca presso l'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici. È esperto di Teatro Sociale e di Comunità, ed è specializzato nello studio dei fenomeni culturali a impatto sociale e in particolare della loro rilevanza nello sviluppo di capitale sociale nel contesto di comunità locali. È ideatore e direttore di diversi progetti europei Creative Europe Large Scale ed è fondatore della Rete Europea di Teatro Sociale e di Comunità. Negli

Gli autori, le autrici

anni ha attivato collaborazioni e partnership finalizzate alla supervisione metodologica e alla valutazione di impatto con enti nazionali e internazionali, tra i quali la Fondazione Cassa di Risparmio di Torino (IT), l'Odin Teatret (DN), il Teatro Nazionale di Nizza (FR), il Politecnico di Creta (GR), il Teatro Atalaya di Siviglia (SP), lo ZID City Art and Performance Center (NL). È co-fondatore del centro internazionale di ricerca e azione "Social Community Theatre Centre" (COREP, UNITO, Teatro Popolare Europeo), di cui è anche membro del comitato direttivo e responsabile dell'area "Culture and Communities".

Mimesis Journal Books

<http://www.aaccademia.it/ita/collane/mimesis-journal-books>

Arte orale. Poesia, musica, performance (2020)

a cura di Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri

Trasversalmente, arte orale è ogni genere artistico che faccia uso della voce: antico o moderno; occidentale o extra-occidentale; popolare o autoriale; non scritto (nell'accezione consolidata della "tradizione orale") oppure anche scritto; non mediato oppure mediato dalla tecnologia audiovisiva; in tempo reale o differito; in loco o a distanza; linguistico o anche non linguistico; genere puro (poesia, vocalizzo extraverbale) o misto (teatro, melologo, canzone). E in generale è forma significante ma insieme anche materiale presenza, sonora e corporea. Questo volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi nel maggio 2019 presso l'Università IULM di Milano, che alle ordinarie sessioni accademiche affiancava anche "sessioni performative" artistiche. La prospettiva è necessariamente interdisciplinare: l'oralità è trattata come l'elemento comune che caratterizza arti diverse quali la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (ad esempio il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il poetry slam, la vocal performance art. Sono convocati a dialogare studiosi di differente estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, (etno) musicologia, storia del teatro, performance studies. L'interazione dei vari punti di vista consente di affrontare l'oralità nella sua valenza trasversale e, al tempo stesso, negli aspetti specifici propri di ciascuna espressione artistica.

Il teatro gay in Italia. Testi e documenti (2019)

Antonio Pizzo

La messa in scena della *Traviata Norma* a Milano nel 1976 apre la breve stagione del "teatro gay" in Italia. Dieci anni dopo, con *Fascistissima* del KGB&B al Cassero di Bologna, si chiude il periodo del teatro omosessuale militante: le tematiche elaborate in quegli anni, così come gli stili e i codici scenici consolidati nell'ambito culturale LGBT, continueranno a esercitare la loro influenza negli anni a venire, non solo a teatro ma anche nel cinema e nei media. Questo volume raccoglie otto testi che formano una sorta di "canone" del teatro omosessuale in Italia e aggiunge due importanti testimonianze coeve, apparse sulla rivista «Scena», che restituiscono il clima culturale nel quale nacquero quelle opere. L'inquadramento storico è agevolato da brevi schede che precedono ogni testo e da una larga introduzione che descrive lo sviluppo della tematica omosessuale negli anni precedenti, focalizzando l'attenzione su quattro importanti lavori: *La governante*, *Anima Nera*, *L'Arialdia*, *Personne naturali e strafottenti*.

Crescere nell'assurdo. Uno sguardo dallo Stretto (2018)

a cura di Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia

In che modo può l'arte affiancarsi alla crescita e stimolare l'immaginario mantenendo una funzione critica? «Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto» indaga queste domande, formulate da Altre Velocità all'interno del progetto «Crescere spettatori», e le relaziona allo Stretto di Messina, dove processi contraddittori di simbolizzazione e di erosione dell'identità storica convivono con strascichi di un patrimonio popolare ancora vitale e con forme di resistenza culturale. Coniugando un ricco apparato iconografico con le parole di studiosi, critici e prestigiosi artisti del panorama messinese, il volume ripercorre le tracce di un tempo perduto di cui pensiero e arte rinnovano la memoria e la capacità di azione, andando incontro al territorio. Propone, così, un cammino che ci interroga sulle forme, oltre che sui contenuti, di un'educazione al pensiero critico dentro e fuori dalle istituzioni scolastiche e universitarie.

Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative (2018)

Edoardo Giovanni Carlotti

Esperienza e coscienza sono concetti in grado di collegare approcci all'emozione estetica distanti per impostazione e cultura come quelli del pensiero indiano medioevale, della teoria psicologica vygotskijana e delle moderne neuroscienze cognitive. Le arti performative costituiscono un campo di studio ideale per cercare di individuare gli elementi che identificano l'esperienza estetica come fenomeno peculiare del comportamento umano, ove i dati della percezione sono elaborati nel contesto di uno stato della coscienza distinto da quello quotidiano. Ogni indagine di questo fenomeno, che oltrepassa il mero interesse artistico, deve necessariamente articolarsi secondo un approccio interdisciplinare, armonizzando dati empirici e fenomenologici all'interno di definite coordinate storico-culturali.

La parata dei fantasmi (2018)

Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realisticamente di corpi in azione, in realtà ombre, fantasmi, spettri, prima muti, poi parlanti, suscetibili a piacere a ogni proiezione, con il solo limite d'essere condannati a ripetere ogni volta gli stessi gesti, a pronunciare le stesse parole. Eppure questo limite non è solo una condanna, non è solo ripetizione, non ricalca necessariamente i sentieri dell'identico. Il cinema, in certi casi, è in grado di veicolare con le sue immagini qualcosa come una quintessenza, e quelle ombre, quegli spettri, quei doppi, sono in grado di dirci, sul nostro corpo, sul rapporto con il mondo, sui movimenti, sui gesti, sul tempo, sull'identità, sulla memoria, sul mito, qualcosa di rilevante anche sul piano filosofico.

La conférence des sept parfums (2017)

Pierre Guicheney

“Au début des années 1980, à l’occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c’est possible, leur garde-robe, j’avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s’exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d’identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l’espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d’adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j’ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j’ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu’à aujourd’hui”.

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec les génies *gnawa* au Maroc, la forêt sacrée d’Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne: dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (2016)

François Kahn

«Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n’avait pas l’intention d’écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l’intérieur et de l’extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l’un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage: martyr (auto-exposition totale) et trahison. C’est son vécu qui accueille l’écho d’une présence et la trace d’une transmission ; c’est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle: comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérerait l’enseignant: un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l’ego. Il n’est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs».

(Antonio Attisani)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)
Raffaele Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti “esperimenti di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantésimo anniversario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo “nuovo” e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un “fuoco inesauribile”) valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione “simpatica” che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrini

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".

Arte performativa tra natura e culture (2014)

Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearci l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'e-

sperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)

Antonio Attisani

«Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di 'storia del teatro' (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua 'santità' a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile». (*Florinda Cambria*)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente (2012)

a cura di Antonio Attisani

Il XXI secolo è destinato a diventare il 'secolo di Grotowski' perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all'insegna dell'incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

SAGGI

Storia di una luce. La *limelight* e le sue prime applicazioni sulle scene teatrali
Carlo Titomanlio

Un teatro di Marte possibile? L'enorme fabbrica degli *Ultimi giorni dell'umanità*
Lindita Adalberti

Carmelo Bene e il «progetto-ricerca Achilleide». Dal pre-testo alla voce
Niccolò Buttigliero

Xavier Le Roy e l'identità corporea come prodotto delle circostanze
Tobia Rossetti

Metamorfosi queer. Diritti plurali, pratiche di resistenza e desiderio di soggettivazione nel teatro di ricci/forte
Andrea Vecchia

Un teatro e la sua città. L'esperienza della *Festuge* in trent'anni di storia dell'Odin Teatret
Alberto Pagliarino

PUNTI DI VISTA

Coreografia e pornografia (note di lavoro per uno studio a venire)
André Lepecki
a cura di Daniela Gambettola e Alessia Prati

LETTURE E VISIONI

Un modello reticolare per il mercato teatrale globale.
La circuitazione transcontinentale secondo Maurice E. Bandmann
Livia Cavaglieri

Teatrologia e studi sulla pantomima
Manlio Marinelli

NID – New Italian Dance Platform (2012-2022). Cronaca e visioni
Alessandro Pontremoli

aAaAaAaAaAaAaAa



Studi
um