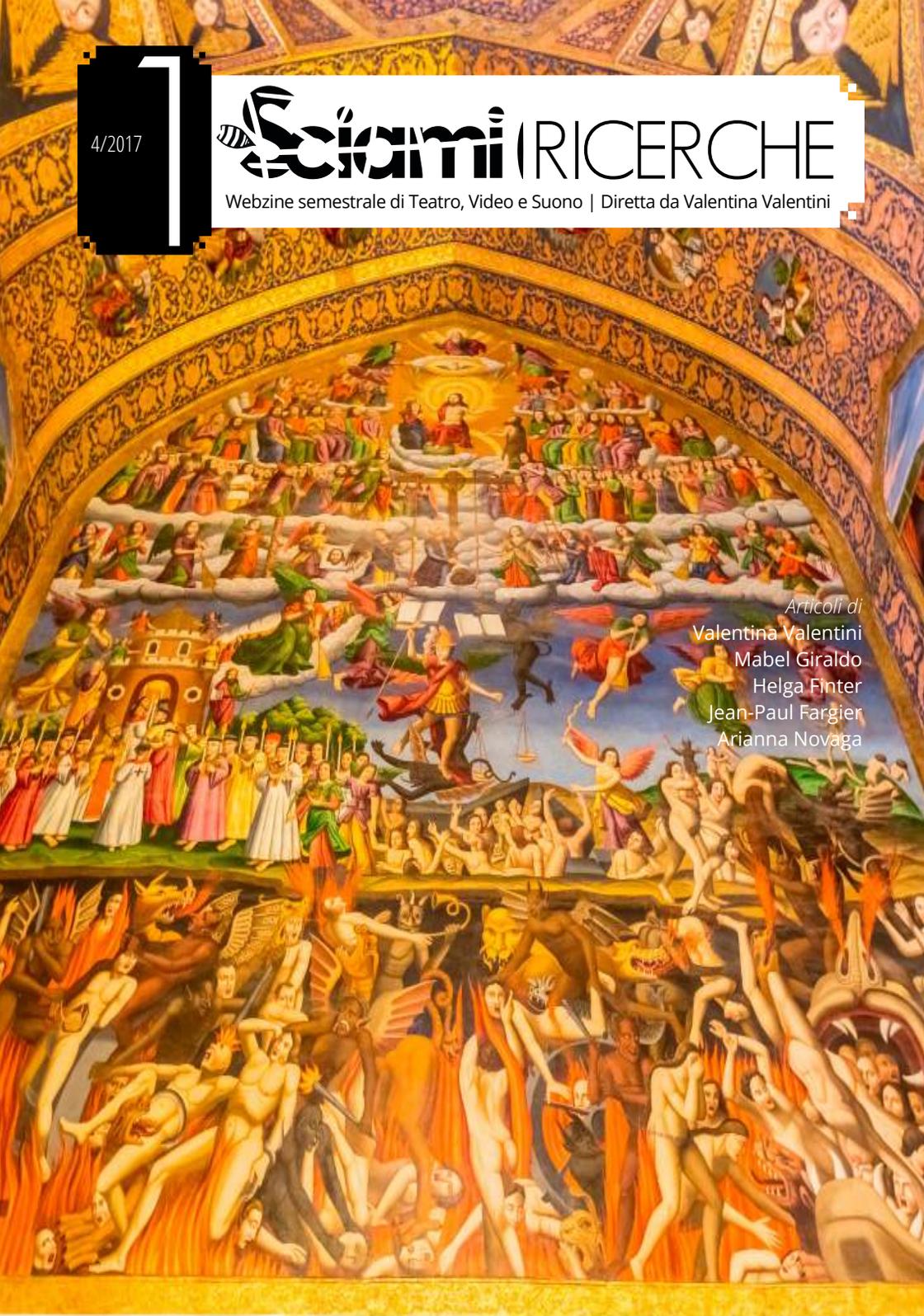


4/2017

# Sciami | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini

*Articoli di*  
Valentina Valentini  
Mabel Giraldo  
Helga Finter  
Jean-Paul Fargier  
Arianna Novaga



4/2017

# Sciàmi | RICERCHE

Rivista semestrale di Teatro, Video e Suono  
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

*Valentina Valentini*

## Intenti

*Mabel Giraldo*

**Antropologia teatrale e performance studies. Assonanze e tracce della ri(n)voluzione performativa postmoderna.**

Teatro

*Arianna Novaga*

**La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di booty Looting di Wim Vanderkeybus.**

Suono

*Helga Finter*

**Mimo di voci, mimo di corpi: intervocalità in scena**

Video

*Jean-Paul Fargier*

**L'odore del video**

**Dio scrive dritto con delle linee curve**

Atlante

*Arianna Novaga*

**Atlante fotografico: Anagoor, Città di Ebla, Muta imago, Ortographe, gruppo nanou**

Allegati

*Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com*

**Babilonia Teatri | Carrozzone – Magazzini Criminali –  
Compagnia Lombardi Tiezzi | Carmelo Bene | Mimmo  
Cuticchio | Fanny & Alexander | Roberto Latini | Carlo  
Cecchi | Leo De Berardinis e Perla Peragallo**

### **COMITATO SCIENTIFICO:**

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

### **COMITATO EDITORIALE:**

**Guido Bartorelli**, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

### **REDAZIONE:**

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**<sup>1</sup>. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 1, Aprile 2017

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-1>

[www.sciami.com](http://www.sciami.com) / [webzine.sciami.com](http://webzine.sciami.com)

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail [info@sciami.com](mailto:info@sciami.com)



1 [https://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf)

## *Copertina*

Cattedrale di San Salvatore d'Esfahan, Esfahan, Iran

### *Retro di copertina*

The Performance Group, *Dionysus in 69*, 1969.

### *Immagine di copertina di ogni articolo*

The Wooster Group, *The Emperor Jones*.

Wim Vanderkeybus, *booty Looting*. 2012. Danny Willems fotografa un danzatore-coyote. Foto di Wim Vandekeybus.

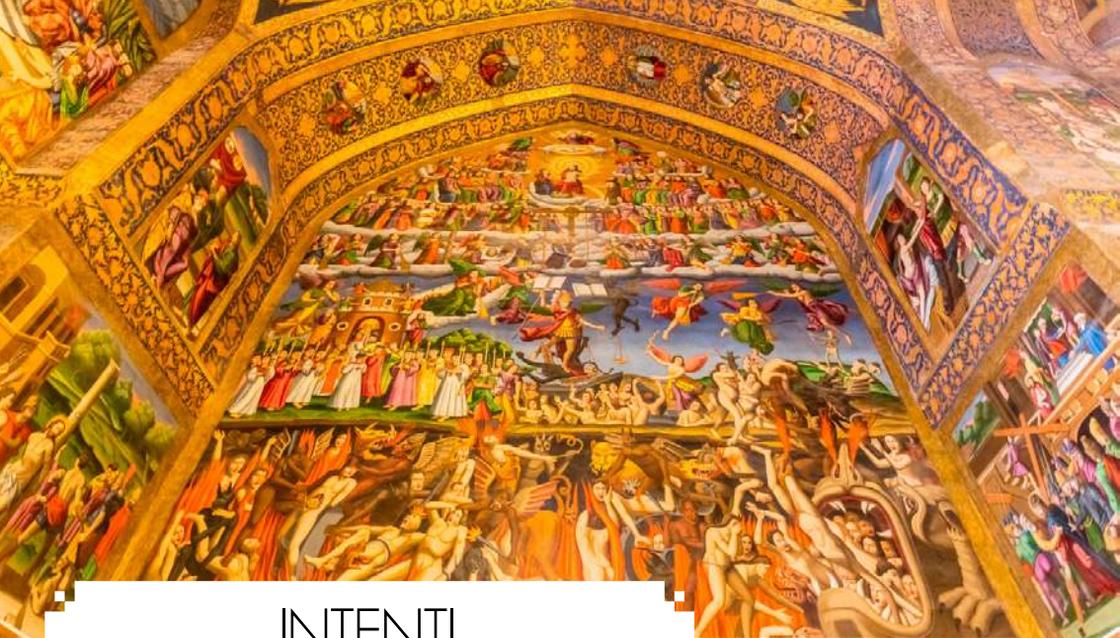
William Klein, *L'acquedotto in Via del Mandrione e in Via di Porta Furba*, Roma, 1957.

Naziha Mestaoui, *OBOT (One beat one tree)*. Foto di Ludovic Combe.

Joseph Beuys, *Enterprise*. 1972. Courtesy Pino Casagrande, Roma.

Anagoor. *Santa Impresa*. 2015. Teatro Nazionale Gobetti Torino. Foto di Andrea Macchia.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



## INTENTI

Valentina Valentini

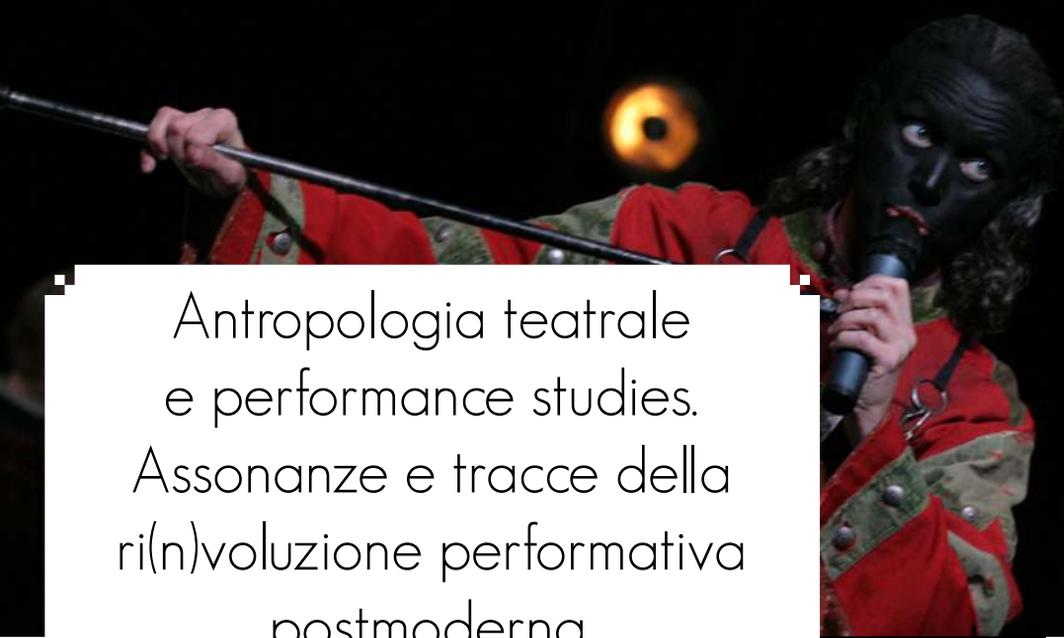
*Sciami | ricerche* è una rivista online che prende in esame tre ambiti di studio, nella loro interdipendenza e specificità, che non hanno uno specifico settore disciplinare: la vocalità e il suono come dispositivo drammaturgico dello spettacolo teatrale, della performance Art, della videoarte e delle installazioni video e multimedia; le arti elettroniche e digitali, incluse le loro applicazioni nel campo dello spettacolo dal vivo (arti performative, digital performance, live music); il teatro come drammaturgia e come spettacolo e le relative pratiche in ambito internazionale.

*Sciami | ricerche* è animata da alcune urgenze quali: minare scovare stanare gli stereotipi, le opinioni che rispecchiano le mode, il pensiero dominante, perseguendo una vocazione minoritaria e fisiologicamente "contro": il potere, l'autoritarismo, la gerarchizzazione, la verticalizzazione, il dominio del sapere amministrativo-burocratico, le opposizioni binarie, le alternative forzate, il principio di realtà.....

*Sciami | ricerche* predilige le zone d'ombra, le zone liminali, le terre di nessuno, la dispartenza, l'indecidibilità e l'indiscernibilità, le prospettive molteplici, la saggezza dell'incertezza, l'avventurarsi per sentieri non segnati dalle mappe; si mette in ascolto per rispondere ai richiami d'aiuto... e individuare le tracce degli smarriti.

*Sciami | ricerche* è un magazine semestrale autoprodotta che si nutre dell'apporto di studiosi e artisti in campo internazionale che non necessariamente abitano la medesima area-geografica-accademica-disciplinare.

*Sciami | ricerche* intende dare spazio a saggi di giovani studiosi, a coloro che portano avanti ricerche fuori formato con ottiche parziali, prendendo posizione con appassionato distacco, che avvertono l'urgenza di responsabilità e giudizio, che immaginano percorsi inediti spinti dalla difficoltà obiettiva di chi vive e pratica e studia queste discipline.



# Antropologia teatrale e performance studies. Assonanze e tracce della ri(n)voluzione performativa postmoderna.

Mabel Giraldo

## ABSTRACT

Partendo dalla constatazione della deriva performativa che ha contraddistinto la ricerca teatrale tra gli anni Settanta e Ottanta, il presente saggio intende mostrare come due movimenti principali protagonisti del periodo, l'*Antropologia Teatrale* e i *Performance Studies*, nelle loro assonanze e specificità, abbiano contribuito a quel processo di marginalizzazione del teatro come fenomeno culturale e devalorizzazione dell'opera e del lavoro artistico inaugurato (e non ancora risanato) dalla postmodernità.

*Starting from the statement of the performative drift that marked the theatrical research through the Seventies and Eighties, this essay aims to show how two of the main protagonists of the period, the Theatre Anthropology and Performance Studies, in their affinities and specificities, have contributed to that process of marginalization of the theater as a cultural phenomenon and of devaluing of the artistic work inaugurated (and not yet rectified) by Postmodernity.*

## Premessa

Gli anni Settanta, grazie alla comune lotta al prodotto e alla spettacolarizzazione del teatro e, in generale, di tutti i linguaggi artistici, intrapresa da molti protagonisti della scena internazionale, si sono caratterizzati per il passaggio dal "rappresentato" al "vissuto" dando vita a un modo di fare teatro in cui il flusso vivente e autobiografico si intreccia all'arte attoriale andando così ad azzerare, o comunque diminuire drasticamente, la distanza tra arte e vita. Questo teatro di ricerca, pertanto, se, da una parte, porta a un lavoro di sperimentazione radicale che, nella maggior parte dei casi, conduce il teatro fuori da se stesso e dai suoi secolari dispositivi, dall'altra, questa sperimentazione si configura come una dichiarazione di guerra all'opera-prodotto che porta, nella maggior parte delle poetiche, a privilegiare l'evento-performance rispetto allo spettacolo per sfuggire alla ripetitività a favore dell'immediatezza, preferire ai testi scritti i gesti vocali e sonori e l'energia del performer. Una ricerca che, negli Ottanta, si fa "esasperata" nel tentativo postmoderno di scardinare e svalutare la tradizione delle Avanguardie storiche e delle Neoavanguardie accusate di elitarismo. Una rivoluzione che si è caratterizzata attraverso una profonda opera di decostruzione del passato e del presente. Infatti viene promossa una cultura del *liveness* in cui la parola d'ordine è: contaminazione di linguaggi, metodi, tecniche, ecc.. Un'ibridazione che cerca (e trova) nell'antropologia, nel rituale e nelle infinite sfaccettature del quotidiano nuove risposte che il teatro non sembra più in grado di offrire.

In tal senso, infatti, il postmoderno, nel suo «uso indiscriminato delle possibilità artistiche offerte dalla tradizione più o meno recente in una prospettiva di comunicazione di massa»<sup>1</sup>, non rappresenta né una categoria né un metodo, piuttosto, come lo ha definito Lyotard, è una *condizione* – intrinsecamente indeterminata, astorica, olistica e ritualizzata – in cui si assiste a una generale e condivisa incredulità nei confronti delle meta-narrazioni<sup>2</sup>. Una nuova idea di modernità basata sulla rottura netta con il passato che, tuttavia, come vedremo, per diverse ragioni, non ha saputo formare una *tradizione del nuovo*<sup>3</sup> proprio a causa di quel suo impegno di utilizzare l'arte, i linguaggi e i saperi non per costruire nuovi significati, ma, come già notava Pier Paolo Pasolini, per «sospendere il senso»<sup>4</sup>. Esperimenti che «riflettono il movimento dal rituale (gli ideali di comunità) al processo (tecnica individuale), dall'antropologia culturale alla mitologia personale, dalla drammatizzazione alla documentazione, dal testo all'immagine, dal dominio pubblico a quello privato, dall'*ensemble* alla performance solista e, infine, dalla costruzione alla decostruzione»<sup>5</sup>.



- 1 G. Guglielmi, *L'autore come consumatore*, in AA.VV., *Avanguardia vs postmodernità*, Bulzoni, Roma 1998, p. 96.
- 2 J.-F., Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979), tr. it. a cura di C. Formenti, Feltrinelli, Milano 2014.
- 3 V. Valentini, *Détournement dell'avanguardia. Canoni e dinamiche*, in «Biblioteca teatrale», voll. 101-103, gennaio-settembre, 2012, pp. 145-169.
- 4 P. P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 143.
- 5 B. Marranta, *La politica della performance*, in Id., *American performance 1975-2005*, tr. it. a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 2006, p. 60. Il saggio nell'originale inglese, *The politics of performance. Notes on a Poetics of performance*, in risposta all'articolo di Schechner di *Decline and fall of the (American) Avantguard*, fu pubblicato in «Performing Arts Journal», vol. VI, n. 1, 1981, pp. 54-67, e, successivamente, inserito in Id., *Theatrewritings*, P.A.J. Publications, New York 1984, pp. 129-146.

Sarà proprio la constatazione dell'impossibilità di una definizione del teatro – come risultante delle numerose esperienze che dall'avanguardia storica in poi si sono sviluppate – che porterà i suoi maggiori interpreti dell'epoca ad allargarne i confini: chi ha cercato la legittimazione delle proprie pratiche nelle teorie antropologiche (*Antropologia Teatrale*) e chi nel *liveness* di una performance (*Performance Studies*). Promotori di un concetto di "teatralità" dilatato che supera il suo statuto estetico di arte per passare direttamente al *fare*, entrambe queste tendenze si muovono in quell'indistinto confine tra performance e antropologia, cifra costitutiva della postmodernità<sup>6</sup>, e convergono verso l'azzeramento della storia a favore di un sincretismo culturale, acentrico ed eccentrico, in cui rientrano, nella loro eterogeneità, tutti i fenomeni umani<sup>7</sup>.

Partendo proprio dall'analisi critica delle poetiche dell'*Antropologia Teatrale* e dei *Performance Studies*, il presente saggio intende mostrare come entrambi questi movimenti, pur nella loro specificità, siano stati interpreti attivi di quella "deriva performativa postmoderna"<sup>8</sup> che «allarga le frontiere senza pregiudizi, attira al suo interno fenomeni ed eventi che hanno altrove origine e consistenza (...) non ha più convenzioni indiscusse né assolve una sola e precisa funzione nella società e nella cultura. Il teatro non ha più individuazione né egemonia: ci sono altre forme di spettacolo, c'è la radio, il cinema, la televisione, la festa, il folclore»<sup>9</sup>. Queste le concause che hanno portato a una indistinzione di linguaggi e a quel debito che il teatro, in linea con quanto accadeva alle altre arti, sembra dover pagare, dagli anni Ottanta ad oggi più che mai, come se ad esso fosse, sempre e per sempre, negata una propria legittimità estetica ed epistemologica.

## L'antropologia teatrale

Nel Novecento, soprattutto nella seconda parte del secolo, il teatro ha cercato di definire la propria identità estetica a partire dai presupposti dell'antropologia culturale e dell'etnografia, in un mutuo scambio di saperi e consapevolezze mediante il quale rinnovare la scena e la ricerca teatrale. Molti, come abbiamo visto, sono stati gli spunti mediati dall'antropologia per illuminare le tecniche, le leggi e i fondamenti del teatro e del lavoro dell'attore. Uno degli esiti principali di questo percorso è stata l'*Antropologia Teatrale* che



6 Cfr. M. Carlson, *O Entrelaçamento dos Estudos Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia*, in «Revista Brasileira de Estudos da Presença», vol. 1, n. 1, January-June, 2011, pp. 164-188. In questo contributo, lo studioso americano mostra, con quella chiarezza e lucidità che lo contraddistinguono, come questo intreccio tra performance e antropologia rappresenti una chiave interpretativa cruciale per comprendere tanto i Performance Studies quanto l'Antropologia Teatrale. In un recente contributo di prossima pubblicazione, Fabrizio Deriu illustra dettagliatamente come questo stretto rapporto tra Antropologia Teatrale e Performance Studies sia anche testimoniato da una certa coincidenza cronologica di alcune tappe significative nell'evoluzione di entrambi i movimenti (F. Deriu, *Ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*, in A.A.V.V., *Pensare il teatro: Nuova Teatologia e Performance Studies*, Atti del Convegno Internazionale del CUT – Consulta Universitaria del Teatro, Università di Torino, 29-30 maggio 2015, in «Arti della Performance», Università di Bologna, in corso di stampa).

7 G. Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985, p. 153.

8 Cfr. V. Valentini, *Il Dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in G. Bartolucci, *Testi critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 2007.

9 F. Cruciani, C. Falletti (Eds.), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 13.

vede in Eugenio Barba il suo principale esponente che, negli anni Settanta, si fa sostenitore e interprete di quello che lui stesso definisce “Terzo Teatro”. Non un teatro, ma un “arcipelago teatrale” che raccoglie al suo interno quei teatri animati da attori, registi e uomini di teatro, spesso non considerati professionisti, che vivono ai margini, lontano dai paradigmi dei maggiori centri di cultura ed estranei ai principali circuiti teatrali<sup>10</sup>. Un progetto che, tuttavia, «decimato dalla penuria dei mezzi, dalla mancanza di una strategia, dalla rivalità, dalle guerre fra i poveri, dalla disunione»<sup>11</sup>, lo stesso Barba afferma essere scomparso. Non sembra essere un caso che tale dichiarazione avvenga proprio nel 1981, a due soli anni dalla costituzione della *Scuola Internazionale di Antropologia Teatrale* (ISTA). L’istituto, fondato nel 1979, è nato con lo scopo di raccogliere attorno a sé un team di collaboratori scientifici formato non solo dagli studenti partecipanti alle varie sessioni e dai membri dell’Odin Theatre, ma anche da insegnanti o performer provenienti da Bali, dall’India, dal Giappone, dalla Cina e dall’Europa Settentrionale per discutere attorno al rapporto tra teatro e antropologia, con una particolare attenzione all’approccio multiculturale alle tecniche dell’attore.

Sarà proprio dalle fila dell’ISTA che Barba indagherà, attraverso una ricerca transculturale, i labili confini tra il comportamento teatrale e il comportamento quotidiano, un’indagine in cui riecheggiano vivi gli elementi costitutivi sia della poetica parateatrale di Grotowski<sup>12</sup> sia di quell’apertura al rituale che contraddistingue, tra gli anni Settanta e Ottanta, la proposta teatrale di Schechner<sup>13</sup>. In particolare, Barba definisce l’*Antropologia Teatrale* come «lo studio completo del comportamento biologico e culturale dell’uomo in una situazione teatrale, vale a dire dell’uomo che usa i suoi processi psicofisici secondo leggi diverse da quelle della vita quotidiana. Esistono leggi che governano l’uso particolare del corpo dell’attore, vale a dire la sua tecnica. Certi fattori biologici (il peso, il bilanciamento, il dislocamento del peso fuori dall’equilibrio, l’opposizione fra il peso e la colonna vertebrale, il modo di usare gli occhi) rendono possibile l’acquisizione di tensioni organiche “pre-espressive”. Queste tensioni determinano un cambiamento nella qualità delle nostre energie, facendo diventare “vivo” il nostro corpo, con questo attraendo l’attenzione degli osservatori già prima dell’intervento di qualunque personale espressione»<sup>14</sup>. Infatti, non si tratta dello studio del fenomeno performativo nelle varie culture – questione centrale, invece, nei *Performance Studies* di Richard Schechner o in quelle proposte che,

////////////////////

10 Cfr. E. Barba, *Terzo Teatro in Teatro solitudine, mestiere e rivolta*, Ubulibri, Milano 1996. Per un approfondimento del dibattito emerso attorno al Terzo Teatro, si veda M. Valentino, *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*, Titivillus, Corazzano (PI) 2014.

11 E. Barba, *Brech dell’Odin*, Ubulibri, Milano 1981, p. 7.

12 In tal senso, riprendiamo l’affermazione di Franco Ruffini secondo la quale il regista polacco può essere considerato a tutti gli effetti come la figura che ha aperto la strada alla definizione dell’*Antropologia Teatrale* come scienza (F. Ruffini, *Antropologia Teatrale*, in «Teatro e storia», anno I, n. 1, ottobre, 1986, p. 3).

13 Si pensi, in modo particolare, alle tesi esposte in R. Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985. Per un resoconto della proposta di Richard Schechner relativamente ai temi del rito e del rituale, si veda M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies. Un’indagine preliminare*, in «Comunicazioni Sociali», n. 1, 2016, pp. 138-149.

14 E. Barba, *Documento distribuito durante la seconda sessione dell’ISTA*, 1981, p. 2.

con Marvin Carlson, potremmo definire appartenenti a una certa "antropologia della performance"<sup>15</sup> – ma della ricerca globale del "comportamento scenico pre-espressivo" che starebbe alla base dei diversi generi, ruoli e tradizioni culturali personali o collettive. In tal senso, secondo Barba, ciò che contraddistingue le performance della vita quotidiana, non è tanto ciò che Schechner definisce *restored behaviour*, quanto qualcosa che si trova intrinseco ad alcuni fattori bio-fisiologici che danno al corpo una particolare energia e che danno al corpo stesso l'impulso ad "agire". Questi fattori, a livello di "pre-espressivo" sono basati su operazioni che il corpo produce nello spazio i cui effetti si ripetono, in una eterogenità di manifestazioni, nelle diverse culture.

Vari attori, in epoche e luoghi differenti, hanno utilizzato questi principi comuni a diverse culture che non sono leggi universali, bensì modalità simili con cui si esplorano, secondo i suoi sostenitori, le origini, più filosofiche che storiche, del teatro<sup>16</sup>. E «rintracciare questi principi-che-ritornano è il primo compito dell'antropologia teatrale»<sup>17</sup> i cui vettori hanno condotto antropologi e teatranti ad addentrarsi lungo sentieri non paralleli, ma convergenti. Convergenti nel rituale: «l'attenzione dell'antropologo, nel corso di frequenti eppure disordinati incontri con il teatro, è quasi costantemente applicata agli elementi e alle problematiche che riguardano *le origini* del teatro»<sup>18</sup>, il rito, appunto. Tuttavia, se Victor Turner, dato il suo strutturalismo di fondo, trova comunque un modello di narrazione nella *liminalità* del dramma sociale, Eugenio Barba, grazie anche agli studi sui processi fisici compiuti con Jerzy Grotowski, è, invece, particolarmente interessato alle operazioni pre-narrative compiute dal corpo stesso. In ciò consiste non solo un "ritorno al corpo" che raggiunge nella poetica di Barba la sua formulazione più estrema, ma anche l'affermazione definitiva di una *Antropologia Teatrale* che, in quanto pre-espressiva, può anche essere definita, in un certo senso, "pre-antropologia"<sup>19</sup>.

Muovendosi, quindi, sulle linee indicate da Grotowski e Barba, per un verso, e da Schechner e Turner dall'altro, attraverso l'*Antropologia Teatrale* è andato delineandosi un concetto esteso di teatro e di teatralità che se, da un lato, comprende danze, mimi, trance, maschere, riti, immagini primitive, ecc., dall'altro, esclude le finalità estetiche dal suo vocabolario perché «il teatro può *anche* essere arte. Il teatro può *anche* essere spettacolo. Ma il suo irrinunciabile farsi nella *com-presenza* fisica di attore e spettatore, e attraverso la *fisicità sensibile* di un evento in atto, lo sospendono ai margini tra la sfera della pura produzione estetica, il piano della spettacolarizzazione globale e l'elementare dimensione del vivo estrinsecarsi di istanze antropologiche comunque connesse all'urgenza di



15 Cfr. M. Carlson, *Performance. A critical introduction* (1996), Routledge, New York, London 2004.

16 F. Ruffini, *Antropologia teatrale*, cit., p. 3.

17 E. Barba, *Theatre anthropology*, in «The Drama Review», vol. 94, n. 2, 1982, p. 5. Il saggio è stato, poi, tradotto con il titolo *Antropologia teatrale* e inserito nel volume N. Savarese (Ed.), *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, La Casa Usher, Firenze 1983, p. 13. Tra le principali opere di Eugenio Barba, inoltre, ricordiamo: *Alla ricerca del teatro perduto* (1965), *Aldilà delle isole galleggianti* (1979), *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale* (1981), *Il corpo dilatato* (1985), *La canoa di carta* (1992), *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia* (1998).

18 P. Giacchè, *Antropologia culturale e cultura teatrale*, in «Teatro e Storia», a. III, n. 1, aprile, 1988, pp. 24-25.

19 Cfr. N. Savarese (Ed.), *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, cit.

*re-ligare* (socio-culturalmente e/o sacralmente) uomo con uomo»<sup>20</sup>. Di conseguenza, «l'azione non si organizza come spettacolo ma si colloca nella zona più sfumata e sottile che non è né teatralità né finzione ma è il portato dell'instaurarsi di una diversa attenzione e di una mutata attitudine psicofisica in chi si adegua alla situazione di relazione»<sup>21</sup>. Una relazione primordiale che nella ripetitività del rito si struttura in energia e movimenti che andranno a formare il comportamento estatico del performer in cui la vita ha la meglio sulla dimensione artistica. In tal senso, lo stesso Turner poteva intravedere nell'addestramento del performer quel carattere sacrale, mitico e, addirittura, "sovrannaturale" dell'azione religiosa<sup>22</sup>.

Proseguendo lungo queste direttrici, molti cultori di antropologia teatrale hanno rilevato codici comportamentali, a loro avviso, certi e incontrovertibili. Tuttavia, non solo questi esiti non possiedono il margine di certezza rivendicato, ma soprattutto, e questa la grande critica che fuori dalle mura dell'ISTA viene mossa – e muoveremo – all'*Antropologia Teatrale*, quella di essere una delle artefici dell'emarginazione del teatro nella cultura occidentale poiché l'azione si è, sì, "teatralizzata", ma portandola fuori dal recinto del teatro. Possiamo affermare che la proposta antropologica propria di questo movimento «ha fornito la legittimazione teorica all'esorbitare delle pratiche artistiche dal testo al contesto, al di là dello spettacolo; affiancata, in questa direzione, dall'esaltazione postmoderna per l'estetizzazione del sociale, per l'opera diffusa, per l'inattualità dell'attore. Antropologia e postmoderno, per percorsi diversi, hanno contribuito a rendere obsoleta l'idea dell'arte come pratica specifica, tradizionalmente indagata dalla prospettiva estetica»<sup>23</sup>.

## Il movimento dei Performance Studies

È comunemente risaputo che, a partire dalla seconda metà del Novecento, contemporaneamente alla crisi delle Neoavanguardie, a teatro, e non solo, il termine *performance* diventa tanto popolare e inflazionato, quanto contestato<sup>24</sup>. Tutto diventa *performance* e il concetto di *performance* sembra incarnare e democratizzare un certo significato debole di *pratica* in cui i confini appaiono sempre meno nitidi, tanto da giungere agli esodi che



20 R. Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma 2004, p. 16.

21 G. Ottaviani, *Lo spettatore, l'antropologo, il performer: 10 schede infradisiplinari per "Teatro e antropologia"*, Bulzoni, Roma 1999, p. 26.

22 Cfr. V. Turner, *Dal rito al teatro* (1982), tr. it. a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna 2003.

23 V. Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015, p. 96.

24 Cfr. M. Strine, B. Long, M. Hopkins, *Research in interpretation and Performance Studies: trends, issues, priorities*, in «Speech Communication», 1990, pp. 181-204. Per un'ampia panoramica dei significati che la parola "performance" assume nel pensiero dei maggiori esponenti del secondo Novecento si veda M. Huxley, N. Witts (Eds.), *The twentieth-century performance reader* (1996), Routledge, New York, London 2002. Tale volume, alfabeticamente organizzato, permette il confronto all'interno di uno stesso testo di più di cinquanta autori, artisti, teorici e performer che si sono occupati di performance nella danza, nella musica, nel teatro, nella Performance Art, ecc. Tra le altre raccolte che cercano di tracciare e documentare alcuni orizzonti (in realtà, come vedremo, indocumentabili) della performance alle porte del nuovo millennio, si vedano, solo per citarne alcuni: C. Carr, *On edge. Performance at the end of the Twentieth Century*, University Press of New England, Hanover, London 1993; R. Schneider, G. Cody (Eds.), *Re: direction. A theoretical and practical guide*, Routledge, New York, London 2002.

denunceremo. Uno sconfinamento che ha provocato un vero e proprio colpo di stato da parte dell'antropologia e della sociologia a discapito del teatro.

In questo clima, sorgono, intorno agli anni Ottanta, i *Performance Studies*<sup>25</sup>, una corrente nata nell'ambito della sociologia e dell'antropologia e, originariamente, caratterizzata come un fenomeno americano dal punto di vista sia storico sia teorico. Pioniere e padre di questo nuovo "movimento" è Richard Schechner il quale, dopo aver indagato quella zona liminale tra teatro e antropologia dando la caccia agli elementi interculturali che azzerano, pur salvaguardandole, le differenze culturali, ne ha coniato i termini e ne ha teorizzato i presupposti "scientifici" rintracciabili nella sua teoria della performance e nell'indagine interculturale e confermati, soprattutto, nel saggio del 1988, *Performance Studies: the broad spectrum approach*, nel quale descrive la performance come un'attività ad ampio raggio che include l'arte performativa, lo sport, il rituale, la vita quotidiana, ecc. Una panoramica che egli chiarisce anche nell'introduzione al volume *Performance Studies: an introduction* in cui esplora le trasformazioni di questo ambito dalle sue origini nel teatro, nel rito e nell'antropologia fino agli esiti contemporanei nel processo performativo globale e interculturale che si gioca nella precarietà dell'attimo in cui si svolge.

Ciò che lega tutte le sperimentazioni che sorgeranno, prima, nell'America Settentrionale e, successivamente, anche nel Vecchio Continente, è la constatazione che la *performance* sia legata proprio all'idea di compiere un'azione (dal verbo inglese *to perform*<sup>26</sup>) politica,

////////////////////

25 I *Performance Studies* sorgono negli Stati Uniti a partire dalla fine degli anni Settanta, quando i Dipartimenti di Teatro, sparsi per la nazione, iniziano a ripensare alla loro missione alla luce delle questioni che stanno emergendo per via non solo del dibattito interculturale, ma anche per l'appropriazione da parte dei linguaggi artistici del mass-media che impongono un general ripensamento circa il nostro ruolo di attori e di spettatori. Tale cambiamento riguarda, in particolare, due università: la New York University e la Northwestern. In entrambe, sebbene in modo differente (cfr., tra gli altri, R. Schechner, *What is Performance Studies anyway?*, cit.) si fece sempre più viva la consapevolezza che, sebbene i loro corsi erano denominati "teatrali", in realtà non si stava più insegnando "teatro" o "dramma", tradizionalmente parlando. Per quanto riguarda la NYU, nel corso degli anni Ottanta (precisamente nel 1984) il Dipartimento cambiò ufficialmente il suo nome in *Performance Studies Department* e chiamò professori e artisti da tutto il mondo per accompagnare questo cambiamento con un'adeguata *faculty*, come Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Marcia Siegel, José Muñoz, ecc. Tra questi vi fu anche Peggy Phelan che, nel 1993, sostituì Schechner nella direzione del Dipartimento e che, negli anni Novanta, diede vita al *Performance Studies International* (Psi), un'associazione formata da artisti, studiosi, professori per promuovere, attraverso eventi, seminari o convegni internazionali, il dibattito attorno alle grandi questioni che interessano il campo della performance. Sia nella prima conferenza internazionale del Psi che avvenne alla NYU nel 1997 sia nelle edizioni successive non si annovera Schechner tra i relatori o gli ospiti.

26 Lo stesso Austin, a tal proposito, sottolinea nella *teoria degli atti linguistici* come il "dire qualcosa" non sia sempre e semplicemente un "asserire qualcosa", ossia l'enunciazione, ma coincide, in alcuni casi, con l'effetto che essa stessa ha sul referente. Si pensi, per esempio, alle affermazioni "prometto" o "giuro" con le quali non ci si limita a descrivere una situazione, ma il dire è, anche un agire. Tali enunciati, che il filosofo chiama *performativi*, non sono pure asserzioni, ma consentono di compiere un atto che, in un qualche modo, incide sulla realtà (cfr. J. L. Austin, *Come fare cose con le parole* (1962), tr. it. a cura di C. Penco e M. Sbisà, Marietti, Genova 2005). Per la restituzione di un quadro più ampio attorno alla teoria degli atti linguistici, si vedano anche le considerazioni di Searle e Kristeva nelle loro opere principali: J. R. Searle, *Atti linguistici: saggio di filosofia del linguaggio* (1969), Bollati Boringhieri, Torino 2009; J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo* (1974), tr. it. a cura di G. Raimondo, Spirali Edizioni, Milano 2006.

sociale e culturale, piuttosto che all'idea della rappresentazione dello spettacolo, nella quale entrano in gioco una certa consapevolezza da parte del performer del suo essere "doppio" (*consciousness of doubleness*) poiché l'esecuzione dell'azione nel presente comporta sempre un certo confronto con un modello potenziale o passato di quella stessa azione. Un confronto che è reso possibile grazie a *chi* osserva l'azione, ovvero non tanto lo spettatore – lo sguardo esterno – quanto quella autocoscienza (*consciousness of doubleness*) che guida l'agire stesso. In tal senso, lo stesso Schechner afferma che la *performance* è sempre una *performance* per qualcuno<sup>27</sup>.

Per tale ragione, l'ambiente stesso di lavoro – traducibile con la parola inglese *environment*, anch'essa molto cara a Schechner – non è dato tanto da un setting teatrale che dal punto di vista formale risponda a tutti i canoni della messinscena, ma si caratterizza come uno spazio di lavoro regno del corpo e dell'agire. Infatti, nel variegato mondo dei *Performance Studies* assistiamo a due filoni principali: da una parte, il lavoro di un singolo artista che, invece di rappresentare un personaggio convenzionale, utilizza spesso materiali e contenuti provenienti dalla quotidianità enfatizzando le azioni del corpo all'interno di un determinato luogo e in un certo tempo; dall'altra, troviamo spettacoli più elaborati non basati semplicemente sul corpo-mente del singolo artista, ma dedicati a mettere in scena una forma d'arte più visionaria e "concettuale" nella quale non si disdegna il contributo offerto dalla nuova tecnologia e dalla digitalità, riportando il pensiero di Marvin Carlson<sup>28</sup>.

Questa ambivalenza intrinseca ai *Performance Studies* fa sì che, non solo tutto ciò che ci circonda è o può diventare una performance poiché esistono tratti performativi in qualsiasi comportamento umano<sup>29</sup>, ma, a sua volta, per ogni performance vi sono modi diversi per performarla. Un'espressione universale, ma, allo stesso tempo, individuale, autobiografica e soggettiva in cui le ricerche iniziali di Schechner, seguendo il monito del dramma sociale turneriano, sembrano essere solamente una goccia nell'oceano dei *Performance Studies* capaci di assorbire idee e metodi da un'ampia varietà di discipline, non solo dall'antropologia. Come scrive Peggy Phelan, «this openness allowed performance studies to avoid the dead-end recitations of "hail to the chief" that most disciplines demand, and perhaps more radically, to escape the conventions of methodological allegiance to a particular field's system of knowledge. In the eyes of its adherents, performance studies was able to combine new work in critical theory, literary studies, folklore, anthropology, postcolonial theory, theatre studies, dance theory, and feminist and queer studies while

27 Cfr. R. Schechner, *Drama, Script, Theatre and Performance*, in «The Drama Review», vol. 17, n. 3, in «Theatre and the Social Sciences», settembre, 1973, pp. 5-36, tr. it a cura di V. Valentini, *Dramma, script, teatro e performance*, in R. Schechner, *La teoria della performance: 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni Editore, Roma 1984, pp. 77-111.

28 M. Carlson, *Performance*, cit., p. 115. Questi, del resto, i tratti costitutivi della cultura postumanistica (e per certi aspetti post-antropocentrica) inaugurata con gli anni Novanta. Sul tema si segnalano: K. Hayles, *How we became Posthuman*, University of Chicago Press, Chicago 2009; C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, 2010; R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013; C. Giaccardi, *The Posthuman condition: an introduction*, in «Comunicazioni Sociali», n. 3, 2015, pp. 279-289.

29 W. Sauter, *The theatrical event. Dynamics of performance and perception*, University of Iowa Press, Iowa City 2000, p. 45.

forging a new intercultural epistemology»<sup>30</sup>.

Rivolgendosi all'insieme delle manifestazioni della vita quotidiana, questo approccio antropologico, sociologico e, insieme, politico, se agli esordi della teoria della performance e dei *Performance Studies* viene applicato allo studio di miti, danze locali, mimi, riti e rituali, con il consolidarsi delle ricerche e sulla grande ondata del movimento per i diritti civili, la sperimentazione allarga i confini disciplinari estendendosi ai temi e ai problemi emergenti, per esempio, sia dal processo per il riconoscimento sociale delle minoranze etniche, religiose e razziali, sia dalle lotte per la legittimazione delle questioni legate a genere, identità e sessualità<sup>31</sup>. Tutto ciò accade in nome di una perdita, progressiva e radicale, dell'oggetto-spettacolo. Come ricorda anche Carlson, la performance sembra divenire «as a kind of critical wedge, the metaphor of theatrically has moved out of the arts into almost every aspects of modern attempts to understand our condition and activities, into every branch of the human science – sociology, anthropology, ethnography, psychology, linguistics. And as performativity and theatrically have been developed in these fields, both as metaphor and as analytic tools, theorists and practioners of performance art have in turn become aware of these developments and found in them new sources of stimulation, inspiration, and insight for their own creative work and the theoretical understanding of it»<sup>32</sup>. In tal senso, «performance studies is what performance studies people do»<sup>33</sup>: il “manifesto” di un movimento che, tuttavia, a nostro avviso, ne esplicita la profonda natura tautologica.

Nel loro resistere e rigettare qualsiasi tipo di definizione, tale “movimento”, se così lo si può definire, si colloca, come già ci ricorda Schechner, in una zona di *betweenness*: «performance- scrive Marvin Carlson – is a specific event with its liminoid nature foregrounded, almost invariably clearly separated from the rest of life, presented by performers and attended by audiences both of whom regard the experiences as made up of material to be interpreted, to be reflected upon, to be engaged in – emotionally, mentally and



30 P. Phelan, *Introduction: the ends of performance*, in P. Phelan, J. Lane (Eds.), *The ends of performance*, New York University Press, New York 1998, p. 4.

31 Ciò appare particolarmente evidente non solo da una veloce rassegna delle diverse annate della rivista di riferimento dei *Performance Studies*, *The Drama Review* (cfr. sito web in cui è presente l'intero archivio del periodico dall'anno di fondazione fino ad oggi: <http://www.mitpressjournals.org/loi/dram>, consultato il 19 marzo 2017), ma anche dalla composizione della Faculty del Dipartimento di Performance Studies della New York University e dagli ambiti di ricerca dei suoi membri che vanno dal teatro sperimentale e di protesta, dalle teorie femministe e *queer* agli studi sulla danza, dai *Sound Studies* alle teorie critiche della razza.

32 M. Carlson, *Performance*, cit., p. 6. Va sottolineato che tale testo dello studioso americano rappresenta un volume imprescindibile per coloro che desiderano approfondire la materia in quanto offre una panoramica lucida, ampia e approfondita del fenomeno della *performance* e della sua ricaduta (o sconfinamento) nelle varie discipline umanistiche, dall'antropologia alla sociologia, dalla psicologia alla linguistica. In particolar modo, come si evince dalla citazione riportata, Carlson presuppone una certa linea di continuità, negli Stati Uniti, tra gli esiti del fenomeno della *Performance Art* e quanto si verificò, circa un decennio dopo, con i *Performance Studies*. Un rapporto e una discendenza che, tuttavia, dati gli ambiti culturali e i contesti storici differenti in cui entrambi i movimenti nacquero, richiederebbero una maggiore problematizzazione.

33 H. Bial (Ed.), *The Performance Studies reader* (2004), Routledge, London, New York 2007, p. 1.

perhaps even physically»<sup>34</sup>. Una caratteristica così pervasiva da essere divenuta, paradossalmente, una “norma”<sup>35</sup>.

Come ricorda lo stesso Schechner, «in terms of PS, this means between theatre and anthropology, folklore and sociology, history and performance theory, gender studies and psychoanalysis, performativity and actual performance events, and more – new interfaces will be added as time goes on, and older ones dropped. Accepting “inter” means opposing the establishment of any single system of knowledge, values, or subject matter. Performance studies is unfinished, open, multivocal, and self-contradictory»<sup>36</sup>.

Un *liveness* che, tuttavia, sembra non tenere conto della seconda navigazione schechneriana di *Restoration* in cui la performance (e con essa i *Performance Studies*) appaiono allo studioso americano «sia come un vasto campo esplorato in cui tradizione, vita quotidiana, dimensione sociale si intrecciano, sia come un ambiente chiuso e ristretto in cui una nicchia di artisti ha dato vita a ricerche estremamente personali, a ciò che loro appellano come “avanguardia”»<sup>37</sup>. La performance viene piuttosto fissata nell'*Actual* dell'opera di un performer che “agisce” per improvvisazioni strutturate le quali, offerte allo spettatore nell'istante stesso in cui si svolgono, non possono essere ripetute, registrate, documentate e nuovamente partecipate. Dandosi solamente attraverso la presenza di un corpo vivente in un tempo presente – questa l'idea di “effimero irrimediabile” di Phelan<sup>38</sup> –, la performance può *ri-vivere* solamente nella memoria dell'interprete e dello spettatore<sup>39</sup>.

Tuttavia, è proprio l'invasività della performance e dei suoi utilizzi che appare, agli occhi

////////////////////

34 M. Carlson, *Performance*, cit., pp. 198-199.

35 Cfr. J. McKenzie, *Perform or else. From discipline to performance*, Routledge, New York, London 2001, in particolare pp. 166 ss.

36 R. Schechner, *What is Performance Studies anyway?*, in P. Phelan, J. Lane (Eds.), *The ends of performance*, cit., pp. 359-360.

37 M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies*, cit., p. 147.

38 P. Phelan, *The ontology of performance: representation without reproduction*, in Id., *Unmarked. The politics of performance* (1993), Routledge, London, New York 1996, p. 146. Infatti, se Schechner crede ancora nella possibilità di dar vita attraverso la performance a “nuovi reali” possibili, Phelan afferma, invece, che le attuali sperimentazioni stanno dimostrando proprio l'incapacità e l'impossibilità della performance di “scoprire” o “inventare” in un qualche modo il reale (vedi nota 2 di P. Phelan, *Afterword: notes on hope*, in Id., *Unmarked. The politics of performance*, cit., p. 192).

39 Una sottolineatura in cui si giocherà anche la diatriba di posizione tra Diana Taylor e Rebecca Schneider, entrambe interessate ad esaminare ciò che “rimane” della performance in questa sua intrinseca precarietà e inafferrabilità. La prima propone di considerare i materiali che sopravvivono “oltre” la performance come atti performativi in sé, e da qui la nozione, da una parte, di *reenactment* e, dall'altra, la metafora del *corpo-archivio* (cfr. R. Schneider, *The explicit body in performance*, Routledge, London, New York, 1997; Id., *Resti performativi*, in V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi (Eds.), *B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative*, n. 1, Costa&Nolan, 2008, pp. 13-30; Id., *Reactuals: from personal to critical and back*, in J. M. Harding, C. Rosenthal (Eds.), *The rise of performance studies. Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, Palgrave MacMillian, London 2010, pp. 135-151; Id., *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London, New York, 2011). La seconda afferma, invece, che la performance, avvenendo all'interno di determinati codici, convenzioni e linguaggi che la rendono accessibile allo spettatore, possa essere, proprio grazie ad essi, riproducibile, ripetibile, rinnovabile (D. Taylor, *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americans*, Duke University Press, Durham, 2003; Id., *Performance and/as history*, in «The Drama Review», vol. 50, n. 1, Spring, 2006, pp. 67-86).

di chi scrive, la causa scatenante non solo della sempre maggiore perdita per il teatro della sua autonomia, ma anche dell'esperata spettacolarizzazione della vita quotidiana. Come scrive Valentini: «l'inflazione della performance come paradigma attraverso cui leggere la realtà è espressione della spettacolarizzazione della vita quotidiana, dell'onnipresenza dei media in ogni campo dell'esperienza che traducono in fatto pubblico il gesto e l'azione privata che esiste e diventa autentica solo se mediata dall'occhio della telecamera che la ripresenta sullo schermo. L'iscrizione di qualsiasi azione in un frame teatrale vale come certificazione di esistenza»<sup>40</sup>. Questa, in fondo, la sorte prognosticata anche dal suo stesso fondatore, dapprima, in *Decline and fall of the (American) Avant-garde*<sup>41</sup> e, successivamente, ribadita nel saggio *The conservative avant-garde*<sup>42</sup>. Una sorte "infausta" da attribuire a quel "trionfalismo culturale"<sup>43</sup> che contraddistingue la proposta più recente dei *Performance Studies* e che ha portato, secondo Schechner, a «dare sempre maggiore spazio al dibattito teoretico e troppo poco alla sperimentazione pratica»<sup>44</sup>. Tale dimensione, per lo studioso americano, è andata dimenticata nel momento stesso in cui i principi dei *Performance Studies* si sono allineati con le istanze dei *Cultural Studies*: «I'm not all together happy with the alignment with cultural studies. I wish there were more "real performance" being studied. (...) I know my call for more "real performance" sounds weird coming from me because I am the champion of the "broad spectrum approach". I am not backing away from that. What I want is theory based on practice, fieldwork, participant observation, and practical experimentation»<sup>45</sup>. Tali perplessità sembrano essere ribadite anche da Wallace A. Bacon, Professore Emerito della Northwestern University: «Are we to become a discipline in which we study only the performance of others but no longer study how to perform? Do *all* acts become acts of performance? When everything is performance, does the word not begin to lose meaning altogether? Are there any boundaries now to the meaning of performance? Are we to continue to teach students how to perform, or are we concentrate on studying cultural and political and sociological acts of those who "do" perform in these areas? (...) What remains of our disciplinary center?»<sup>46</sup>.

40 V. Valentini, *Dopo l'avanguardia: la performance della crisi*, in B. Marranca, *American Performance. 1975-2005*, cit., p. XI.

41 R. Schechner, *Decline and fall of the (American) Avant-garde*, in «Performing Art Journal», vol. 5, n. 3, 1981, pp. 9-19. Una versione rivista è presente in R. Schechner, *The end of humanism: writings on performance*, Performing arts journal publications, New York 1982, pp. 11-76. Inoltre, la traduzione italiana, *Declino e caduta dell'avanguardia Americana*, è stata pubblicata, dapprima, per la rivista «Il patologo. Annuario dello spettacolo» n. 3, Milano, Ubulibri, 1981, pp. 177-185 e, successivamente, in F. Cruciali, C. Faletti (Eds.), *Civiltà Teatrale del XX secolo*, cit., pp. 329-350.

42 Schechner R., *The conservative avant-garde*, in «New Literary History», vol. 41, 2010, pp. 895-913. Il contributo è stato inserito successivamente nel volume Id., *Performed imaginaries*, Routledge, London, New York 2015, pp. 16-32 e tradotto in italiano da F. Deriu, *L'avanguardia conservatrice*, per «Biblioteca teatrale», n. 95-96, luglio-dicembre 2010, pp. 29-52.

43 M.S. Strine, *Mapping the "cultural turn" in Performance Studies*, in S.J. Dailey (Ed.), *The Future for Performance Studies: Visions and Revisions*, NCA National Communication Association, Annandale 1998, pp. 3-9.

44 M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies*, cit., p. 147.

45 Cfr. R. Schechner, *The 60s*, TDR, and *Performance Studies*, in Id., *Performed Imaginaries*, Routledge, London, New York 2015, p. 52.

46 W.A. Bacon, *Point od View*, in S.J. Dailey (Ed.), *The Future for Performance Studies: Visions and Revisions*, cit., p. 68.

## La ri(n)voluzione postmoderna

La storiografia del secondo Novecento considera il teatro postmoderno come custode dell'eredità neoavanguardistica poiché rompe con la tradizione che lo ha preceduto, ma continua a tracciare quel solco<sup>47</sup>. E allargare i confini del teatro nel *maremagnum* di una performance che include tutto il pensabile e il visibile (*Performance Studies*) o del rituale e dell'antropologia (*Antropologia Teatrale*) non sembra, come abbiamo cercato di dimostrare, aver facilitato le cose: in quanto *live set* che non può aspirare a una sua teorizzazione, il teatro, portato fuori dal campo degli oggetti artistici ed estetici e posto fra le scienze umane e sociali, è divenuto un'arte che ha perso la propria specificità, a discapito della sua stessa identità epistemologica ed estetica<sup>48</sup>. Privilegiando il processo, piuttosto che il prodotto, e considerando le opere solamente per il loro valore performativo, l'unico motto postmoderno sembra essere quello della libera sperimentazione: da una parte, sperimentando il teatro si è posto "fuori" dal teatro stesso e, dall'altra, i vari studi che, con approcci disciplinari estremamente eterogenei (antropologia, sociologia, politica, ecc.), lo hanno indagato, hanno fatto sì che tale linguaggio fosse posto, a livello generale, "al di fuori dell'arte" stessa.

Pertanto, pur operando nell'esplorazione delle fratture prodotte dalle avanguardie, il teatro degli anni Ottanta sembra non essere riuscito nel suo preliminare intento di "affermare qualcosa di nuovo". Probabilmente aveva ragione Schechner a concludere che, a partire dagli anni Settanta, nulla a teatro può più considerarsi "nuovo"<sup>49</sup> e, come lo stesso studioso americano sottende in *Conservative Avantgarde*, né *Antropologia Teatrale* né *Performance Studies* si sono rivelati scelte attuabili. O meglio, attuabili sì, perché, di fatto, sono state delle traiettorie percorse, ma incapaci di indicare possibili orizzonti futuri, convincenti sul piano sia teorico sia pratico: «la chiamo "Nicchiaguardia" perché gruppi, artisti e rispettivi lavori si fanno pubblicità, occupano spazi e operano nella stessa identica maniera dei "marchi di fabbrica" (*brand*) distintamente caratterizzati e ben conosciuti. I gruppi più giovani si alleano ai loro progenitori, secondo il modello familiare tanto riguardo alla tradizione quanto al marketing: prendi un bel pezzo, cambia qualcosa qui e là, e fai in modo che qualche anticaglia sembri nuova ed eccitante. (...) Gran parte di questo lavoro, di alto livello dal punto di vista concettuale, performativo e tecnico, è però profondamente conservatore dal punto di vista estetico»<sup>50</sup>. E ancora, «oggi l'avanguardia abita il già conosciuto, e viene commercializzata secondo l'idoneità a specifiche categorie. Gli spettatori, gli studiosi, i finanziatori e i curatori di festival sanno cosa aspettarsi quando scelgono il Wooster Group, Lee Breuer, Richard Foreman, Laurie Anderson, Robert Wilson, Anne Bolgart, Builder's Association, Elevator Repair Service, o chicchesia»<sup>51</sup>. Del

////////////////////  
47 V. Valentini, *Détournement dell'avanguardia*, cit., pp. 18-19.

48 M. Giraldo, *Richard Schechner: da Restoration ai Performance Studies*, cit., p. 147.

49 Cfr. R. Schechner, *Five avanguards ... or none?*, in M. Huxley, N. Witts (Eds.), *The Twentieth-Century performance reader*, cit., pp. 342-359.

50 R. Schechner, *L'avanguardia conservatrice*, per «Biblioteca Teatrale», tr. it. a cura di F. Deriu, n. 95-96, luglio-dicembre 2010, pp. 29-30. Il saggio originale in inglese, *The conservative avant-garde*, è stato pubblicato, dapprima, in «New Literary History», vol. 41, pp. 895-913 e, successivamente, in *Performed imaginaries*, cit., pp. 16-31.

51 *Ivi*, p. 33.

resto, già lo stesso Claudio Meldolesi si chiedeva, provocatoriamente, in un saggio del 1986 se la teoria della performance e la sua costitutiva apertura al sociale, al culturale e all'antropologico si facesse promotrice di una nozione di "teatrale" che guadagnava più in estensione che in profondità<sup>52</sup>.

Tale riflessione è portata avanti anche dalla studiosa Bonnie Marranca, la quale, attestando (e denunciando) la profonda alienazione dei protagonisti della scena, del loro pubblico e della critica, sottolinea come lo slittamento radicale dal testo allo spettacolo, dalla compagnia teatrale al lavoro individuale abbia causato l'assenza di dialogo fra critica, artisti e pubblico generando così un vuoto che rende impossibile il costituirsi di un nuovo linguaggio indipendente dalle scienze umane o dalle scienze della<sup>53</sup>. Questo, il *medioevo postmoderno* di cui parla Schechner che ha favorito la formazione di un nuovo *establishment* molto attento alle logiche (economiche) del mercato e popolato delle medesime figure che, sulla carta, si erano autoproclamate gli "interpreti" del nuovo teatro.

Nell'indifferenziato *maremagnum* della performance, antropologica e postmoderna, sembra non esistere un *dàimon* che accomuni le diverse ricerche. Uno dei più recenti, nonché importante, tentativi di definire la performance viene dallo studioso americano Carlson il quale, nell'introduzione al suo volume *Performance: a critical introduction*, indaga i differenti utilizzi della parola riconoscendo ad essa il suo carattere profondamente contestuale e, allo stesso tempo, il fatto di rivendicare una propria autenticità contro la finzione e l'artificio teatrale. Ciò che la lettura di Carlson ci restituisce è un concetto di performance che, a fronte del suo attuale sconfinamento, appare intrinsecamente controverso. Una pluri-semanticità che, tuttavia, a differenza di quanto sottolinea Fabrizio<sup>54</sup>, attanaglia tanto il termine quanto lo stato dei *Performance Studies* e dell'*Antropologia Teatrale*.

Pertanto, se, da un lato, certamente la nozione di performance rappresenta l'apice di un'indagine che, caratterizzando gli studi teatrali e non, dagli anni Ottanta in poi, ha fornito un punto di vista *altro* nel dibattito teatrale che trova dimora nella sconcertante varietà di attività dell'uomo contemporaneo, dall'altro, questa estrema e globale apertura ha portato le ricerche sperimentali dell'epoca, non solo a non parlare più teatro, ma anche a confonderne la già precaria identità legittimando quell'idea che, per via della natura effimera del suo oggetto, delle sue tecniche e delle sue pratiche, qualsiasi aspetto della realtà possa considerarsi "performativo" e *liveness*<sup>55</sup>.

Infatti, sebbene il teatro si sia mostrato insufficiente per rendere ragione delle differenti attività performative che accadono in quella stessa vita di cui il teatro si vuole fare "narratore in azione" per eccellenza, allo stesso tempo, questa necessaria e profonda dilatazione dei suoi confini, fisici e concettuali, ci obbliga a riflettere sul senso e sulla natura di queste avvenute trasformazioni.



52 C. Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», anno I, n. 1, ottobre, 1986, p. 146.

53 Cfr. B. Marranca, *La politica della performance*, cit.

54 F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni Editore, Roma 2012, p. 95.

55 Cfr. E. Fichte-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), tr. it. a cura di Tancredi Gusman, Carocci, Roma 2014.

Non si tratta solamente, come sostiene Marco De Marinis, di un'*identità frantumata ed esplosa*<sup>56</sup>, bensì di «una forma anti-teatrale che sostituisce all'illusione il tempo reale, al personaggio la personalità, alla capacità la spontaneità, all'artificio il banale. Valorizza l'idea rispetto all'esecuzione; l'artista e le sue idee sono più importanti del lavoro stesso che non ha alcuna autonomia al di fuori del suo creatore e del momento della sua creazione. È una specie di arte dello spreco»<sup>57</sup> in cui il *work* è diventato *show* o *shock*. Le forme finali della reificazione.

Dunque, se tutto è performance e se ciò che conta è il processo non necessariamente finalizzato a un prodotto, allora assistiamo all'esibizione di un performer "democratico" la cui presenza è sorretta non tanto grazie a un training lungo, duro e impegnativo, quanto da un legame intimo e soggettivo con la propria autobiografia. Questo iper-autobiografismo mediale, immediato e precario, espressione fedele e calcolata di una cultura che mira a raccontare "storie" in cui ciò che resta è l'*ego* a discapito del ruolo culturale ed estetico del performer e della sua preparazione. Una perdita di valore che probabilmente era annunciata già nello slittamento etimologico dall'attore al performer: «l'impressione è che di attore (inteso novecentescamente come soggetto creatore, autonomia espressiva, presenza scenica significante) ce ne sia ben poco; e quando c'è, per quel poco che c'è, gioca a nascondersi o ad essere nascosto, a negarsi o ad essere negato, come attore»<sup>58</sup>. Una conclusione che, ancora una volta, era stata profeticamente predetta da Schechner come una delle sei cause del declino dell'avanguardia: «il fallimento della trasmissione di quanto si era imparato a una nuova generazione di artisti. (...) La mia generazione non è riuscita a produrre tecniche di addestramento per i giovani artisti. Per questa sola ragione il lavoro degli ultimi vent'anni può essere sterile»<sup>59</sup>. Sterile nel momento in cui il performer chiede di poter aver accesso direttamente al pubblico, sbarazzandosi del testo letterario e del regista per dare vita, con un temperamento esasperatamente individualistico, alla propria autobiografia su un palcoscenico vuoto che gli consente di spiccare ed essere visto più chiaramente: «l'elasticità – recitare molti ruoli diversi l'uno dall'altro – è l'obiettivo di un attore maturo, ma quello di un performer è esprimere se stesso. Non più effetti scenici, non più altri performer, non più testi scritti o cuciti insieme da altri. Ciò che resta è quello che abbiamo; brillanti ma non abbastanza; personali piuttosto che interessati alla *polis*, la città, la vita della gente»<sup>60</sup>. Come se l'essere attore-performer rappresenti un punto di arrivo e, non più, un punto di partenza.

In questo teatro, predominio di una cultura orale, sociale e antropologica in cui ogni



56 M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 342. Di questa perdita di identità De Marinis ne traccia tre principali cause: la proliferazione delle estetiche e delle poetiche teatrali; la progressiva caduta dei generi e delle divisioni tradizionali fra i vari settori delle arti dello spettacolo; la crescente frattura nella distinzione, esistente in passato, tra professionismo e non-professionismo. Tali cause, come si evince, non aggiungono nulla di nuovo a quanto Schechner e Marranca già nel 1981 sostenevano, rispettivamente, in *Decline and Fall of (American) Avantgarde* e in *The politics of performance*.

57 B. Marranca, *La politica della performance*, cit., p. 57.

58 M. De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, cit., p. 350.

59 R. Schechner, *Declino e caduta dell'avanguardia americana*, cit., p. 333.

60 *Ivi*, p. 345.

performance si lascia dietro solo delle tracce di se stessa (una fotografia, un frammento video, immagini fugaci nella mente dello spettatore)<sup>61</sup>, a farne le spese sono, da un lato, lo spettatore e, dall'altro, il testo letterario. Il primo viene obbligato ad accettare criticamente, più come testimone che come partecipante, il punto di vista del performer. Si pensi ai lavori del Workcenter in cui il "denudarsi da dentro" del performer dà vita a un intreccio che, causa una levatura estremamente intima, sentimentale e soggettiva, non riesce ad essere comunicato e allo spettatore non resta altro che presenziare a questo fenomeno estatico. Non diverso destino spetta al testo relegato ad assumere forme che sono "una, nessuna, centomila", a volte in nome di una sua estensione semiotica e concettuale, altre per negarne l'esistenza a favore di un'egemonia dittatoriale della performance: «the actions of the performers are not illustrating text. And the text is not telling a story in that direct kind of way customary to the modern theatre. Surely a story can be extrapolated from the actions and words and environment»<sup>62</sup>. Questa la strada percorsa, in modo particolare, dalla maggior parte degli artisti dei *Performance Studies*, di un'actual descrivibile non dalla pagina scritta, ma solamente dalla parola verbale.

Di fronte a questa rinnovata tradizione orale e iper-autobiografica, non si tratta di fondare un "altro (ennesimo) teatro", piuttosto di capire ciò che è stato per individuare nuove possibili traiettorie perché «il tempo della decostruzione è finito»<sup>63</sup>. Ripartire, dunque, dalle pratiche, "attrici non protagoniste" della postmodernità, che ci restituiscono la chiave dei problemi, le lenti attraverso cui rintracciare e tracciare poetiche ed estetiche alla ricerca di un'epistemologia che sappia ri-conferire al teatro una propria autonoma riflessione teatrale su se stesso, in quanto disciplina, ma che sia in grado, soprattutto, di ridefinirne il linguaggio e le speculazioni che gli sono propri.



- 61 B. Marranca, *La performance. Una storia personale*, Id., *American Performance. 1975-2005*, cit., p. 139. Il saggio in inglese, *Performance. A personal history*, è la versione rivista di una conferenza tenuta all'International Theatre Studies Congress (titolo: *Transformations: Theatre in the Nineties*) presso la Freie Universität Humboldt di Berlino il 31 ottobre 1998. Un'idea ripresa anche in B. Marranca, *Bodies of action, bodies of thought: performance and its critics*, in Id., *Performance Histories, Performing Arts Publication*, New York 2008, p. 137 (tale saggio è stato originariamente incluso in P. Schimmel (Ed.), *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Thames and Huson, London, New York 1998, e pubblicato in «Journal of Performance and Art», vol. XXI, n. 1, January, 1999, pp. 11-23).
- 62 R. Schechner, *The end of Humanism*, in Id., *The end of Humanism. Writings on performance*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982, p. 100. In questo volume, come nell'introduzione a *Performance Studies: an introduction* e in *Conservative Avant-guard*, il regista americano auspica a un ritorno al testo, grande vero esiliato in questo turbinio performativo.
- 63 V. Valentini, *Alla ricerca di storie perdute*, in «Biblioteca Teatrale», voll. 74-76, aprile-maggio, 2005, p. 53. Il saggio del 1987, in forma abbreviata, è comparso originariamente in inglese, *In search of lost stories*, in «The Drama Review», vol. 32, n. 3, autumn, 1988, pp. 109-125.



## La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di *booty Looting* di Wim Vanderkeybus

Arianna Novaga

### ABSTRACT

La compagnia belga di teatro-danza *Ultima Vez*, fondata dal regista e coreografo Wim Vandekeybus, presenta *Booty Looting* alla Biennale Danza di Venezia nel 2012. Sul palcoscenico una complessa rapsodia narrativa, apparentemente caotica, mette in gioco coefficienti diegetiche complementari: mentre si dipana una vicenda a cavallo tra il reale e l'immaginario, i ballerini si fanno attori consumati, gli attori danzano e la musica live riempie gli spazi vuoti. Ma il vero cuore pulsante dello spettacolo è il fotografo, al quale è affidata la delicata mansione di decrittare il dinamismo febbrile della scena per spostare altrove l'attenzione del pubblico, quasi a concedergli una pausa distensiva dal caos. L'immagine fotografica, scattata e riportata in tempo reale sullo schermo a fondo palco, congela alcuni momenti salienti di quel movimento convulso, quasi a volerlo scomporre anatomicamente in parti di 'muybridgiana' concezione. Il fotografo, sempre attivo durante la rappresentazione è parte integrante della storia, diviene esso stesso performer e il suo intervento determina lo sviluppo drammaturgico della trama. La qualità viva della scena è fortemente potenziata dalle immagini fotografiche live, che sono spesso riconducibili a modelli visivi noti. *Booty looting* significa letteralmente saccheggiare il bottino, ovvero rubare ciò che è già stato oggetto di furto, esattamente come succede in tutto il mondo dell'arte, secondo la prospettiva di Vandekeybus. La fotografia è intesa qui come strumento che da un lato si rende utile per comprovare la realtà dei fatti, ma allo stesso tempo dichiara la propria attitudine a mentire, a deformare la memoria, a creare falsi ricordi, a divenire eco ingannevole di esperienze realmente vissute. Tra verità e menzogna, l'immagine fotografica depreda il mondo e da la sensazione di poterlo possedere e conoscere in profondità - come insegna Susan Sontag - ma si tratta solo di una memoria distorta che confonde e falsifica il reale.

*The Belgian theatre-dance company Ultima Vez – founded by the director and choreographer Wim Vandekeybus – presented Booty Looting in 2012, at the Venice Biennale Danza. On the stage, a complex and apparently disordered narrative rhapsody, brings into play complementary diegetic coefficients: while a story straddles the real and the imaginary, the dancers become consumed actors, the actors dance and live music fills the empty spaces. But the real beating heart of the show is the photographer, who is entrusted with the delicate task of deciphering the feverish dynamism of the scene to move the public's attention elsewhere, as if to give them a relaxing break from the chaos. The photographic image, taken and reported in real time on the screen at the bottom of the stage, freezes some salient moments of that convulsive movement, almost to break it down anatomically into parts of a 'muybridgian' conception. The photographer, always active during the representation, is an integral part of the story, becoming a performer himself so that his intervention determines the dramaturgical development of the plot. The visual quality of the scene is strongly enhanced by live photographic images, which are often attributable to known visual models. Booty looting literally means stealing what has already been the object of theft, exactly as it happens in the art world, according to the perspective of Vandekeybus. Photography is seen here as an instrument that on the one hand makes it useful to prove the reality of facts, but at the same time declares its ability to lie, to deform memory, to create false memories, to become misleading echoes of experiences actually lived. Between truth and deceit, the photographic image plunders the world and gives us the feeling of being able to know and know it in depth - as Susan Sontag teaches - but it is only a distorted memory that confuses and falsifies the real.*

Ultima Vez nasce a Bruxelles nel 1986 grazie ad un'idea del coreografo e regista Wim Vandekeybus. La compagnia è emersa all'attenzione con lo spettacolo di danza *What the Body does not Remember*<sup>1</sup> del 1987 e si è rapidamente affermata nel panorama internazionale grazie alla novità della gestualità e l'uso ardito del corpo. Lo stile di Vandekeybus possiede, infatti, attributi distintivi come la fisicità violenta, adrenalinica e selvaggia, le partiture coreografiche polisemantiche, spesso enigmatiche, e la capacità interpretativa dei danzatori, ai quali vengono richieste qualità vocali ed espressività oratorie. «I think it is crucial that dancers learn to speak on stage»<sup>2</sup>, afferma Vandekeybus durante un'intervista rilasciata in occasione dell'apertura della sala prove Zwarte Vijvers a Bruxelles, dove nel 2013 ha selezionato alcuni nuovi performer tra 500 candidati ai quali era richiesta anche una buona preparazione attoriale. La sua formazione multidisciplinare spazia tra lo studio della psicologia, la ginnastica artistica e la passione per le arti visive. In particolare, gli studi di fotografia hanno occupato gran parte del suo percorso culturale e lo hanno condotto in più momenti a sperimentarne il linguaggio sulla scena teatrale.

Coinvolto nel panorama creativo delle arti contemporanee, Vandekeybus incontra e col-

1 Basata sulla riproduzione di alcuni movimenti reali delle persone e in particolare sulla relazione esplosiva tra uomo e donna, la performance vince nel 1988 il prestigioso riconoscimento *Bessie Award* per la danza contemporanea. Le repliche di questo spettacolo sono riprese nel 2013 per le celebrazioni del venticinquennio della compagnia e continuano ad andare in scena nelle più importanti rassegne del mondo.

2 Minten I., *"This Performance is a Set of Building blocks", Wim Vandekeybus on booty Looting and the 25th Anniversary of Ultima Vez*, «Staalkaart», <http://www.staalkaart.be>

lavora con diversi autori, musicisti e artisti. Con il poliedrico artista belga Jan Fabre<sup>3</sup>, nel 1997 produce *Lichaampje, lichaampje aan de wand (Body, body on the wall...)*<sup>4</sup>, un assolo edificato tra danza contemporanea e arti visive che esplora un ideale rapporto tra l'occhio ammonitore di un fotografo e un danzatore. Durante questa performance in cui è protagonista, Vandekeybus è incatenato tra due microfoni e denuncia la sua inadeguatezza nel percepire il suo stesso corpo se non come immagine: in quanto esseri umani siamo in grado di vederci solo attraverso gli occhi degli altri e la visione per mezzo della fotografia può svelare personalità o manipolare naturali inclinazioni.

Mentre il suo corpo viene interamente dipinto di vari colori, l'azione è cadenzata dalle musiche di Frank Zappa e sullo schermo retrostante scorre un video che presenta una coreografia originale ambientata in un alienante bagno pubblico, completo di orinatoi e pareti verdine. I riferimenti, come dichiara il coreografo, sono attribuibili alle azioni performative di Orlan, artista famosa per le alterazioni fisiche prodotte sul suo stesso corpo da una serie di operazioni di chirurgia, e all'arte 'feticista' dell'olandese Rob Scholte, seguendo una logica di intersezioni diegetiche tipiche del teatro danza. Pur slittando il significato su di un piano concettuale in cui il richiamo alla fotografia è puramente verbale ed ideologico, è in congiunture come questa che si comincia a profilare l'idea di Vandekeybus di operare sulla scena servendosi dell'immagine fotografica.

Oltre alle mostre di fotografia come *Achtertoglid* del 2009 o la recente *Portraits & Landscape*<sup>5</sup> del 2014, il coreografo si avvale sempre più spesso del mezzo video per generare materiali visivi integrati nelle sue produzioni<sup>6</sup>.

Le immagini in movimento sono delle componenti basilari dell'opera di Vandekeybus e la sua filmografia, non solo circoscritta al tema della danza, a partire dal 1990 si arricchisce anno dopo anno di opere innovative e pluridecorate.

Nel 2011 il suo lungometraggio *Monkey Sandwich* viene presentato nella sezione Nuovi Orizzonti alla 68<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Il film vede nel

3 Per approfondimenti in lingua italiana sull'opera teatrale e artistica di Jan Fabre si rimanda a Fabre J., *Cinque monologhi*, Costa&Nolan, Genova 2008; Blanchaert J., *Fabre*, Art&Dossier, Giunti, Firenze 2016.

4 Il solo di Vandekeybus è il secondo atto del ciclo *I quattro temperamenti* di Jan Fabre. Ogni performance solista è pensata per un diverso danzatore (Renée Copraij, Wim Vandekeybus, Marc Vanrunxt e Annamirl Van der Pluijm) ed è creata sulla base di una comune intenzione tra regista e danzatore. Il monologo di Vandekeybus è stato concepito in relazione ad una sua personale opinione sulla fotografia.

5 La mostra si è tenuta in Belgio presso il Cultuurcentrum Bruges dal 04/12/2013 al 03/02/2014. Composta da fotografie realizzate da Vandekeybus durante alcuni suoi viaggi in Cile, Marocco, Taiwan, Spagna, Capo Verde, Congo, Australia e Sud Africa, l'esposizione ha avuto un gran successo di pubblico grazie alla qualità visiva e tecnica delle immagini. Tuttavia la critica non ha particolarmente apprezzato l'iniziativa, forse a ragione del suo carattere indefinito: divulgata inizialmente come campagna di *crowdfunding* per sostenere i costi di produzione di un film in cantiere intitolato *Galloping mind*, Vandekeybus ha in seguito messo in vendita *on line* tutte le fotografie in copia unica, invitando il pubblico a diventare co-produttore del film. Per approfondimenti si rimanda al sito <http://wimvandekeybus.be>

6 Per maggiori indicazioni sul film si rinvia al sito <http://www.monkeysandwichthefilm.com/> e per costruire un quadro generale della filmografia di Vandekeybus si veda invece il sito web della compagnia alla sezione film, <http://www.ultimavez.com/en/films>.

cast alcuni attori e ballerini presenti in altre sue performance, tra cui Jerry Killick e Birgit Walter, protagonisti di *booty Looting*.



Wim Vandekeybus in *Lichaampje, lichaampje aan de wand*, regia di Jan Fabre, Kaaaitheater, Bruxelles, 1997. Foto di Annick Geenen. Pubblicata su [www.troubleyn.be](http://www.troubleyn.be)

## Lo spettacolo

Sul palco privo di quinte si scorge la postazione musicale di Elko Blijweert che, circondato dai suoi strumenti, è presente in scena per tutta la durata dello spettacolo ed esegue musica dal vivo. Sul fondo campeggia uno schermo bianco sospeso, alto circa tre metri e lungo quattro, e accanto ad esso due grandi scatoloni di cartone aperti, appoggiati ver-

ticalmente a guisa di cabina/separé. A destra un ventilatore e alcuni fari disposti a terra, illuminano il palco con luce radente.

Dal buio emerge dapprima una figura femminile fasciata in una lunga vestaglia bianca che trascina uno per volta alcuni corpi avvolti in una coperta, disponendoli in fila. La donna si inginocchia a terra e in un'alternanza di turpiloqui e grida disperate, piange su quelle che si intuiscono essere le salme dei suoi cari, mentre alcuni suoni 'spezzati' accompagnano questa scena preliminare della durata di circa cinque minuti. All'uscita della donna corrisponde l'inatteso ingresso di un narratore, l'attore Jerry Killick, il quale incomincia a descrivere minuziosamente l'azione performativa dell'artista tedesco Joseph Beuys, intitolata *I like America and America likes me*<sup>7</sup>.

Mentre le 'salme' sul palco si animano immerse in una luce verdastra e fredda, Killick spiega lo svolgimento dell'evento delineando le motivazioni di Beuys, compresa la scelta di equipaggiamenti e materiali usati per la performance: il feltro ad esempio, tessuto ricorrente nella sua opera, riconducibile ad un personale immaginario bellico<sup>8</sup>, e la forma che sceglie di assumere avvolgendosi nella coperta, quella della capanna indiana. Commentando con entusiasmo e con ampia gestualità la performance di Beuys, l'istrionico narratore ne fa affiorare l'effettiva dimensione arcaica e sciamanica, aggiungendo però al resoconto alcuni elementi fittizi, come una presunta interpretazione scientifica dell'antropologa Birgit Walter i cui scritti relativi allo sciamanesimo avrebbero fortemente influenzato l'arte di Beuys. L'intento della serata, proclama Killick, è quello di riproporre la performance di Beuys, resa più 'teatrale' da elementi tipici della rappresentazione: la musica dal vivo, i quattro danzatori che fungono da sostituti del coyote, il fotografo Danny Willems, incaricato di documentare l'evento e Killick stesso, che interpreterà successivamente la parte di Beuys.

Gli spettatori vengono avvertiti della presenza in sala dell'antropologa Birgit Walter, protagonista femminile dello spettacolo, impersonata dall'omonima attrice, che durante lo svolgersi della storia si trasforma progressivamente nella figura di Medea: la trama è infatti incentrata su questa figura di donna straordinaria, contemporaneamente reale e



7 Durante questa nota performance del maggio 1974, Beuys si rinchiuso tra le mura della René Block Gallery a New York per alcuni giorni insieme ad un coyote selvaggio, nel tentativo di stabilire una qualche forma di convivenza con l'animale cresciuto in cattività. L'artista si avvolse in una coperta di feltro e munito di un solo bastone ricurvo in legno e di un giaciglio di paglia dove dormire, conquistò gradualmente la fiducia dell'animale fino ad addomesticarlo completamente. Al termine della performance, bendato e legato così come era arrivato, si fece trasportare in aeroporto con un'ambulanza e si imbarcò per l'Europa. Non toccò mai più il suolo americano.

8 Secondo l'autobiografia di Beuys, durante la seconda guerra mondiale egli combatté in Crimea accanto alle truppe naziste. Pilota della *Luftwaffe*, nel 1943 il suo aereo venne abbattuto e precipitò in una zona desertica, dove venne salvato dai nomadi Tarka che lo usarono con grasso animale e lo avvolsero in una coperta di feltro per salvarlo dall'ipotermia. Questa esperienza lo segnò fortemente e al rapporto tra uomo e natura selvaggia dedicò in seguito una buona parte delle sue sculture ed installazioni, oltre che la suddetta performance. Le monografie e i libri dedicati all'artista sono numerosi, si segnalano in questa sede solo M. Nicoletti, *L'uomo che dialogava con il coyote. Una breve incursione sul tema «Joseph Beuys e sciamanesimo»*, Exòrma Edizioni, Roma 2012; H. Stachelhaus, R. Gado, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan & Levi, Monza 2012; e non ultimo J. Beuys, *Che cos'è l'arte*, Castelvechchi, Roma 2015 (a cura di Volker Harlan, trad. italiana di Arnaldo Stern), Das Gespräch mit Joseph Beuys, *Was ist Kunst?*, Verlag Urachhaus 2011.

immaginarìa<sup>9</sup>, della quale il narratore riferisce in seguito la biografia, compresi gli infausti legami familiari e le vicende avverse.

Impugnando una scopa al posto del bastone di legno usato da Beuys, Killick si avviluppa in una coperta di feltro grigia e il *reenactement* comincia, scandito dalla musica crescente e dagli scatti del fotografo che si muove dentro alla scena insieme agli altri interpreti.

Queste prime fotografie di Willems rimangono per il momento nella macchina fotografica, per cui si percepisce la presenza di una figura estranea sul palco che non ha fino a qui una vera e propria funzione drammaturgica. Tuttavia, i danzatori-coyote sembrano accorgersi a tratti della sua presenza e talvolta lo coinvolgono nei loro movimenti, inducendolo ad inseguimenti dinamici o goffi scantonamenti. Per una ventina di minuti i 'coyote' volteggiano sul palco confusamente ma con grande agilità, emulando movenze selvatiche con corse scattanti, balzi atletici, precipitose cadute e capriole improvvisate.

A differenza della performance originale beuysiana, la sua "riattualizzazione", definita *extreme*, si chiude con un tragico epilogo che vede Killick/Beuys assaltato dalle quattro belve perché – spiega lo stesso Killick poco dopo – anche l'artista, pur avendo a che fare con una sola bestia selvatica, aveva considerato l'evenienza di una possibile aggressione e pertanto teneva a disposizione qualcuno armato di fucile pronto a sparare all'occorrenza<sup>10</sup>.

Mentre il narratore argomenta l'accaduto talvolta il fotografo attira il suo sguardo chiamandolo per nome, in modo da ottenere alcuni primi piani in soggettiva, che per il momento non vengono trasmessi allo schermo bianco sospeso sul fondo del palco.

A chiusura della concitata azione il narratore, parzialmente denudato dall'assalto dei coyote, interpella immediatamente Birgit Walter per avere un suo responso su ciò che è appena accaduto. Lei giace a fondo palco allungata su di una grande bobina di legno e la sua prima reazione è contro il fotografo: «No pictures anymore!», grida esasperata, finché Willems non abbandona la scena appoggiando la sua macchina fotografica a terra.

A quel punto, dichiarando la sua stessa morte, lei crolla al suolo al centro palco, lasciando interdetti gli altri interpreti.

Il quadro successivo si sviluppa intorno al corpo esanime della protagonista. Uno dei danzatori, Dimitri Szytura, esegue una sorta di rituale liturgico sopra e attorno alla salma trascinando stentatamente le membra inferiori e restituendo «la impresión de moverse exclusivamente con la columna vertebral, sin recurrir a las extremidades, para realizar

////////////////////

9 Il personaggio di Birgit Walter, eponimo dell'attrice che ne interpreta il ruolo in scena, è ispirato alla figura della scienziata e artista Lily Fisher. La sovrapposizione di una figura realmente esistita ad una fittizia, inventata per l'occasione, che porta il suo stesso nome e che ha le medesime fattezze contribuisce ad impastare la scena con ingredienti reali e frangenti artefatti che disorientano completamente la percezione dello spettatore.

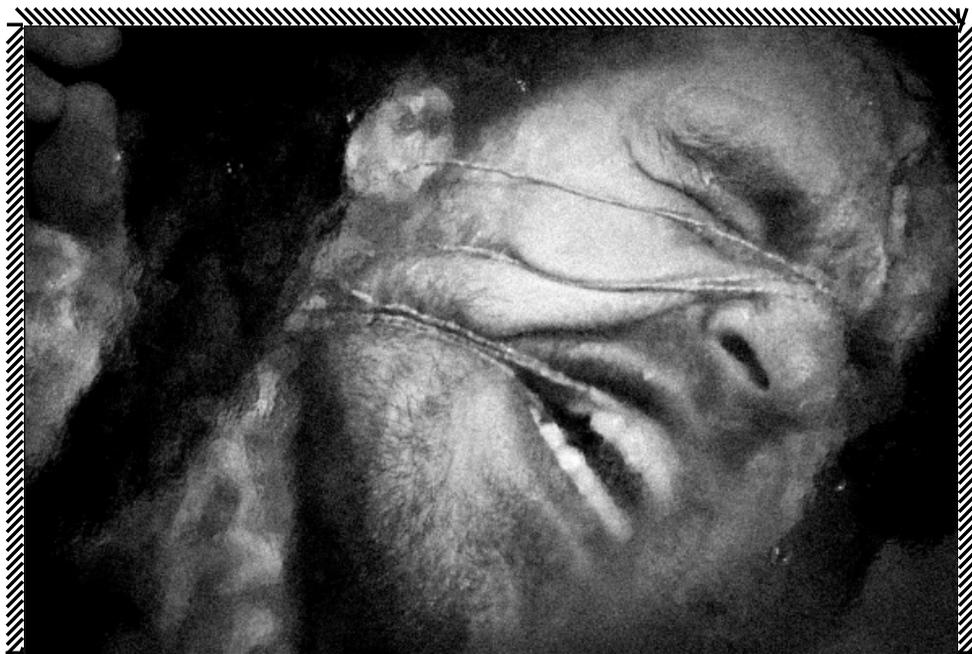
10 Durante il monologo, Killick afferma inoltre quella figura armata di fucile si vedrebbe anche nelle fotografie che documentano la performance. Dopo un'attenta ricerca non è stato possibile reperire queste immagini e dunque non si può verificare l'esattezza di questa affermazione. Peraltro, anche questa informazione, inserita nel flusso orale della performance, potrebbe verosimilmente essere falsa per rimanere all'interno del gioco e depistare ulteriormente il pubblico.

desplazamientos, giros, levantarse y caer»<sup>11</sup>. Gli altri tre danzatori intanto, tra risa, pianti, assoli improvvisati e toccanti, contraddittorie conversazioni sul personale rapporto con la madre, ne spostano continuamente il corpo sulla scena.

All'entrata del fotografo, viene creato un piccolo set improvvisato con lampade direzionabili e vengono scattate le prime fotografie real time. Sullo schermo sono proiettati vari *close up* che rivelano il volto sofferente e deformato di uno dei danzatori, stretto nella morsa di uno spago, irrorato da liquidi o schiacciato su di un vetro.

Si tratta di una sequenza di sei fotografie in bianco e nero scattate a circa 10/15 secondi l'una dall'altra che enfatizzano, attraverso i lineamenti deturpati del volto, il carattere doloroso e straziante della scena.

Nel frattempo, infatti, il narratore tornato sul palco afferma che l'esistenza di ogni grande artista è caratterizzata da sofferenze e lacerazioni che riverberano sul piano emozionale e che la separazione dai congiunti è una costante emblematica, in quanto «the all subsequent artistic output of this troubled souls is an attempt to regain that lost sense of belonging»<sup>12</sup>.



Fotografia live di Danny Willems (proiettata in scena in tempo reale)

11 A Becerra., *Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebato de Wim Vandekeybus en Booty Looting*, <http://www.artezblai.com/artezblai/entre-realidad-y-simulacro-escenicos-el-arrebato-de-wim-vandekeybus-en-booty-looting.html>.

12 Dal monologo di Jerry Killick durante il secondo atto di *booty Looting*.

L'introduzione alla vita di Birgit Walter inizia con il racconto delle sue sfortunate e molteplici passioni amorose, troppo spesso connesse alla scelta di uomini sbagliati:

« [...] She was always attracted to alpha males, outdoor types more home hunting or competitive racing sports certainly more then sipping champagne in a gallery of New york or in a symposium»<sup>13</sup>.

Il fotografo intanto ha iniziato a produrre altre fotografie *live* dell'unica danzatrice, Elena Fokina, che veste i panni di guerriera. Lo sfondo mobile utilizzato per i successivi ritratti è alto circa un metro e settanta e raffigura un prato verde con l'erba alta. Killick continua il suo racconto biografico su Birgit Walter e invita il fotografo ad aiutarlo ad esplorare visivamente l'iconografia dei vari "maschi alfa" che hanno transitato nella vita della protagonista: sul fondale il narratore stesso si atteggia in pose combattive suggerite da Willems e ad ogni scatto i due controllano il risultato che appare sullo schermo a fondo palco, osservando e commentando l'immagine.

L'ultima fotografia vede Birgit Walter, riapparsa nel frattempo in scena, che abbraccia sorridente uno dei prototipi alfa sopra citati e nei successivi dieci minuti di danze irrequiete e disarmoniche in cui è direttamente coinvolta, l'immagine permane sullo schermo. Le fotografie sono sempre in bianco e nero, istantanee, riprese e proiettate in tempo reale, in modo che gli spettatori vedano la scena contemporaneamente sotto diverse angolature.



*Still da video. Spettatori inseriti nella fotografia proiettata in real time sullo schermo*

////////////////////  
13 *Ibidem.*

Nel quadro seguente tutti i protagonisti si avvicinano intorno ad un leggio microfonato per testimoniare le proprie sensazioni con brevi interventi verbali. La scena è accompagnata da una musica ritmata e leggera e il fotografo introduce sul palco un paio di nuovi sfondi mobili che rappresentano un paesaggio caraibico e un panorama innevato. Su questi fondali-cartolina vengono successivamente ritratti in gruppo tutti gli interpreti, che nel frattempo si sono spogliati e indossano costumi da bagno colorati.

Le fotografie di questa breve sequenza sono a colori, e indicano un salto temporale nel passato: i tre danzatori sono diventati infatti tre adolescenti in vacanza, che si intrattengono con attività ludiche, corse su sagome a forma di cavallo, salti mortali o masturbazioni di gruppo. L'azione è chiassosa, tumultuosa, ed è frammista alle esasperate reazioni dell'attrice, evidentemente a disagio nei panni di madre.

Killick procede con il racconto della sua vita riesaminando il periodo berlinese degli anni Novanta, quando Birgit Walter si afferma pionieristicamente sulla scena artistica tedesca. In quelle circostanze, racconta il narratore, lei affrontò il dolore della perdita di tutti e tre i suoi figli attraverso alcune pratiche performative: ricostruendo un'ipotetica esistenza futura accanto a loro grazie all'interpretazione di tre attori adeguatamente preparati, l'artista recitò in sorprendenti messe in scena che venivano sistematicamente documentate da un fotografo. Il palco nel frattempo è allestito e attrezzato come un piccolo studio fotografico con fondali posticci, flash dotato di ombrellino e *bank* per schiarire le ombre.

Mentre il narratore Killick interrompe la sua azione per rivolgersi agli spettatori che sente distratti e annoiati – offrendo l'opportunità a Willems di fotografare anche la platea per metterla di fronte alla propria immagine in diretta sullo schermo – nel set improvvisato si svolge lo *shooting* appena descritto.



*Still da video, Danny Willems ritrae Birgit Walter sovrapponendo gli scatti in tempo reale*

Una nuova sequenza in bianco e nero rivela ciò che in questa fase è celato alla vista degli spettatori, cioè una Birgit Walter nascosta e ripresa assieme i suoi attori-figli che interpretano piccoli frammenti di vita quotidiana, rappresentata in vari luoghi come il supermercato, il campeggio, il garage o il salotto. L'azione finale della scena è concentrata sull'immagine della protagonista che giace stesa al suolo su di un ennesimo sfondo artificiale, dopo essere stata picchiata da uno dei suoi figli.

La serie di fotografie che si dipana parallelamente al successivo monologo di Killick è composta da una sovrapposizione di sei ritratti dell'attrice . Su di una musica metallica e stridula il fotografo scatta alcuni primi piani molto intensi che si stratificano uno dopo l'altro sullo schermo, mostrando un volto estremamente espressivo, quasi hitchcockiano.

Intanto, procedendo secondo un'ambigua linearità cronologica, Killick narra l'episodio successivo che riguarda la prima gravidanza di Birgit Walter che non prova sentimenti materni anzi, confessa Killick, gradualmente comincia a odiare profondamente la creatura che ha partorito e che le occupa il suo prezioso tempo, mentre ciò che lei desidera veramente è tornare sotto le luci della ribalta.

L'improvvisa entrata di una sposa interrompe il flusso emozionale sul volto della protagonista che nel frattempo viene fotografata con una mano alzata e appoggiata su di un nuovo sfondo.

Nel quadro successivo, che ricrea l'atmosfera di un'allegria festa nuziale, Birgit Walter rimane in disparte ad osservare il nuovo matrimonio di uno dei suoi ultimi mariti, impersonato da Killick vestito alla maniera di Joseph Beuys, con gilet militare e cappello di feltro. In questa scena la platea viene fotografata e appare come contesto in una fotografia di gruppo che vede i partecipanti alla festa saltare gioiosi.

Durante l'azione viene anche scattata un'istantanea che introduce un elemento fondamentale dello spettacolo, la fotocopiatrice. Come si vedrà più avanti questa macchina, ripresentata come dispensatrice di morte attraverso la riproduzione dell'immagine, diventa una delle componenti chiave nella concezione della rappresentazione.

La vicenda scenica prosegue con l'intervento del danzatore Kip Johnson, che porta sul viso una maschera realizzata con una fotocopia del suo stesso volto, indossata in seguito anche dagli altri interpreti. Il suo breve soliloquio, che narra di un figlio chiamato a tenere un discorso augurale in onore del secondo matrimonio di suo padre, svela l'ulteriore inquietudine esistenziale provata dai discendenti di Birgit Walter.

Le otto immagini associate a questa scena sono realizzate a colori, ma ritraendo i volti dei protagonisti coperti dalle fotocopie, creano un interessante contrasto visivo tra il bianco e nero e i dettagli colorati di capelli, pelle e labbra. Le figure mascherate entrano in scena una ad una come fantasmi giunti a perseguire la memoria dell'attrice che si trova gradualmente circondata e sopraffatta fino a rimanere torturata e vittima delle loro violenze.

La sequenza a colori si conclude con un piano americano della protagonista, messa a fuoco sullo sfondo di un'inquadratura *deep focus* e questa immagine funge da transizione visiva verso lo scenario narrativo seguente.

Con un'ulteriore acrobazia diegetica, l'attenzione è condotta ora sulla personalità del regista Henri-Georges Clouzot<sup>14</sup> il quale, secondo il racconto di Killick, era ossessionato dalla figura estrema di Medea e anelava farne interpretare la parte a Birgit Walter.

////////////////////////////////////

14 Regista francese del Novecento, Clouzot è noto per i suoi film *thriller* che gli valsero numerosi premi in ambito cinematografico. Negli anni Quaranta scrisse alcune commedie per il teatro, di scarso successo, ma si affermò sulla scena europea con importanti sceneggiature per il cinema.

All'epoca dei fatti, spiega ancora il narratore, durante la rigorosa preparazione dell'attrice al personaggio di Medea, si scatenò in lei una tale forza devastatrice che tutto il materiale filmato dallo stesso Clouzot venne distrutto inesorabilmente e la sua furia divenne presto leggenda. L'intenzione corrente degli attori su quello stesso palco in quel momento, conclude Killick, è quello di riproporre la brutalità di quella rabbia: mentre i danzatori e lo stesso narratore si scatenano a suon di balzi estremi, giravolte aeree e cadute rumorose, le fotografie di Willems sfoggiano una serie di ritratti in bianco e nero di Birgit Walter trasformata in attrice o danzatrice stile primi Novecento. Le sue pose retoriche esibite nella serie di fotografie, celebrano alcune grandi figure femminili del cinema tra le quali Romy Schneider "as she appears in George-Henry Clouzot's unfinished and crazed film *L'enfer*"<sup>15</sup>, o Maria Callas "as she recites her famous monologue from Pasolini's film *Medea*"<sup>16</sup>.



Fotografia *live* di Danny Willems (proiettata in scena in tempo reale). Birgit Walter-Medea

La successione delle immagini accentua l'azione drammatica in cui l'attrice, ormai mutata nella tragica figura della maga della Colchide, uccide i suoi tre figli uno alla volta fotocopiandone i volti, prontamente proiettati sullo schermo grazie alle fotografie di Willems. La fotocopiatrice, strumento che rappresenta la celebrazione del duplicato, è investita del potere di provocare la morte<sup>17</sup>.

////////////////////

15 H. Ploebst, *Taking delight in postmodern looting*, «Der Standard», 08 agosto 2012.

16 *Ibidem*.

17 Il notissimo saggio di Walter Benjamin, diffuso in tedesco nel 1955 e tradotto in italiano con il titolo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (pubblicato da Einaudi nel 1966, 1991 e 2000) riflette sul rinnovato statuto di produzione dell'arte e della relativa perdita dell'aura, ossia del valore culturale attinente l'unicità, l'autenticità e l'autorità dell'opera stessa. Nel testo *Piccola*

In un'intervista Vandekeybus dichiara:

When I was young I putted my little son on a photocopy machine and I copied him. Was fifteen years ago, but I always did it. Is beautiful, the result is beautiful [...] The face deformed. But Is also like die. Photocopier here is a killing machine. Medea kill her kids with a copy machine, and you see the result immediatly, how people sweat, how they get printed. The fact that you see the result makes you think about it.<sup>18</sup>

La bellezza di un volto deformato a causa della pressione sul vetro della macchina, il passaggio repentino in un'immagine a due dimensioni, l'effetto della chiusura degli occhi a causa della luce sono i pretesti che hanno spinto il coreografo ad inserire nello spettacolo questo ennesimo elemento. Ma soprattutto, sostiene Vandekeybus, l'idea che appoggiarsi su quel vetro sia un po' come morire senza andarsene veramente e perdurando come immagine permanente, è ciò che lo ha spinto a concepire la fotocopiatrice come macchina della morte.

Sulla fotografia *live* che ritrae una Walter/Medea imbrattata di lacrime di inchiostro nero, prosegue in scena la ricostruzione della storia della sua vita.

Il narratore riferisce l'episodio propulsivo che la convinse a diventare attrice quando aveva solo nove anni e viveva con sua madre, a servizio di una nota star tedesca degli anni Trenta. Durante uno spettacolo nel grande Reich Theater di Berlino, a cui assistette lei stessa, la famosa diva imitò alla perfezione alcune mansioni domestiche di sua madre, emulando la pulizia di un pavimento e suscitando il tripudio del pubblico. Irritata dal successo di un gesto, riprodotto in scena, che sua madre eseguiva umilmente ogni giorno, la piccola Walter giurò a se stessa che nessuno le avrebbe mai più rubato nulla in futuro, ma che al contrario sarebbe stata lei a saccheggiare emozioni, gesti, storie. «[...] She stoled feelings!» afferma Killick, aprendo una breve parentesi che lo vede recitare in italiano con la Walter un frammento del dialogo tra Medea e Giasone 'carpito' dal film di Pasolini. Lo schermo, finora consacrato alle immagini fotografiche, ospita a questo punto le didascalie che traducono in inglese il discorso, permettendo al pubblico di leggere e seguire il testo mentre viene recitato dai due attori.

Le fotografie *live* in bianco e nero proseguono anche sull'ultimo monologo dello spettacolo in cui il danzatore Kip Johnson descrive confusamente il trauma della sua nascita. I ritratti a Birgit Walter si fanno più aggressivi e disperati: ripresa da Willems mentre è seduta a terra a fondo scena, sotto al grande schermo, l'attrice si imbratta il volto e il petto con sostanze vischiose, terra e fango, producendo espressioni del viso che ne trasfigurano i lineamenti. Si tratta dell'ultima serie di immagini che vengono riportate sullo schermo, poiché nell'azione successiva tutto l'apparato viene trivellato da una raffica di

////////////////////

*storia della fotografia* del 1931, ivi contenuto, Benjamin sostiene che la condizione di riproducibilità diventa emblematica con l'avvento della fotografia, la "grande e misteriosa esperienza" che ha saputo conservare una forma di sopravvivenza dell'aura nella rappresentazione del volto umano. Il ritratto, con la sua "malinconica e incomparabile bellezza" è unico ed irripetibile ed esprime il profondo legame dell'immagine con il tempo e la morte.

18 L'aneddoto raccontato da Vandekeybus è tratto da *An informal interview to Wim Vandekeybus*, video intervista apparsa su La Biennale di Venezia Channel, <https://www.youtube.com/watch?v=tnwMYnPE5pk>.

colpi inferti dalla danzatrice Elena Fokina.

Infine lo schermo viene strappato con un bastone rivelando la sua natura cartacea e corruttibile, affine a quella delle altre immagini fotocopiate durante lo spettacolo e della fotografia stessa. Killick intanto, esasperato da tutte quelle messe in scena, interrompe l'ultimo intervento orale del danzatore urlando il vero significato di tutto quello che è avvenuto sul palco fino a quel momento: «[...] I know that, you know that, they know that, they know that everything is bullshit!», grida incessantemente in preda al delirio, mentre gradualmente si toglie i vestiti fino a rimanere completamente nudo.

Il quadro finale lo vede aggirarsi per il palco palleggiando ininterrottamente un palloncino viola. L'attrice e il danzatore Johnson sono seduti davanti al fondale posticcio riportato in scena mentre irrompe la chitarra di Blijweert che riempie lo spazio di suoni ipnotici.

Sullo sfondo continua la proiezione delle fotografie, questa volta predisposte, pre-prodotte e azionate dal laptop di Willems, che si trova a bordo palco. Le fotografie sempre più cupe ed illeggibili si avvicinano sul muro scuro, mentre la luce si fa sempre più tenue.

L'ultima immagine visibile a malapena, quella che rimane impressa nella retina dello spettatore quando la luce si spegne definitivamente, è un grande occhio spalancato.

## Memories are distorted by photographs

Se la partitura complessa di *booty Looting* rende i piani interpretativi intricati e molteplici, appare chiaro tuttavia come la fotografia sia impiegata alla stregua di collante tra le storie narrate. Come un *fil rouge* che valica il tempo e lo spazio della narrazione, il mezzo fotografico appare come l'unico elemento in grado di transitare indenne sul campo di battaglia del palcoscenico, con il suo interrompere per un istante i movimenti convulsi, per poi riprendere a seguirne il flusso.

Il fotografo sulla scena, introdotto come testimone imprescindibile dello spettacolo, evidenzia i passaggi da una situazione all'altra attraverso la riproposizione di diversi stili fotografici.

Dal primo piano del volto deformato – che ricorda l'indagine ottocentesca sulle trame espressive del volto umano per valutare eventuali risvolti psicologici – alla ritrattistica seriale novecentesca o al motivo del travestimento davanti all'obiettivo, fino alle istantanee da album di famiglia, le immagini che si avvicinano sullo schermo a fondo palco sembrano citare incessantemente la storia della fotografia. In perfetta coerenza con la scelta del titolo, la fotografia è dunque concepita come strumento predatorio, che "ruba" frammenti dalla realtà ma anche dall'arte stessa, cristallizzandone la memoria.

*Booty Looting*, infatti, significa letteralmente saccheggiare il bottino, ovvero sottrarre ciò che è già stato rubato, a riprova del fatto che i diversi linguaggi artistici si appropriano gli uni degli altri<sup>19</sup>. Vandekeybus afferma: «Photography is a medium that can steal, that can

////////////////////

<sup>19</sup> Il riferimento al movimento denominato *Appropriation art* appare evidente. Il termine, in italiano tradotto con *Citazionismo*, deriva da alcune pratiche artistiche risalenti alle avanguardie storiche, ma

lie, that can change things. Sometime see a pictures it can change your memory. But it's also about lies»<sup>20</sup>.

Nel programma di sala dello spettacolo si legge inoltre:

Memories are often created or distorted on the basis of photographs. Proust once accused the visual memory of actually erasing memories. Taste and touch are much sensitive, but the visual is dominant. Which is why you can perfectly well remember things you have never experienced, simply because you have seen pictures of them<sup>21</sup>.

Per il coreografo dunque si può usare la fotografia per rubare e per mentire, quindi per modificare la memoria dei fatti e raccontare storie diverse. Si possono sempre creare falsi ricordi grazie alle fotografie, ma se qualcuno muore senza mai essere stato fotografato significa che non è mai esistito perché ciò che non è visto non può essere ricordato.

La fotografia risulta tuttavia più interessante quando cessa di riprodurre la realtà e ricor-

//////

viene assunto dalla critica d'arte americana intorno alla fine degli anni Settanta. Nel 1977, il critico Douglas Crimp, fu invitato a riunire in mostra una serie di artisti accomunati non tanto dall'uso di uno stesso strumento espressivo quanto da una nuova e diversa consapevolezza del fare arte, attraverso immagini di chiaro stampo antimodernista. *Pictures*, che inaugurò all'Artists Space di New York, rappresentò una soglia fondamentale per l'arte americana, poiché nel decennio successivo le idee di quegli artisti attecchirono e vennero radicalizzate. Le immagini esposte in quella mostra furono un «palinsesto di rappresentazioni, spesso trovate o "appropriate", raramente originali o uniche, che complicavano, anzi contraddicevano le pretese autorialità e autenticità così importanti per la maggior parte dell'estetica moderna». Secondo quanto riportato nel noto testo di H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, il lavoro di questi artisti sostanzialmente si impossessava di immagini provenienti da altri supporti integrati nella cultura di massa, quegli "universi archetipici" di giornali, riviste, pubblicità, ma anche nell'arte stessa. Eclissando dunque il principio di creazione autentica e unica dell'opera e sospendendo qualsiasi affermazione di autorialità (e dunque di autorevolezza), l'*Appropriation art* scavalcava l'idea modernista della specificità del medium che doveva fornire, attraverso il suo stesso uso, un principio di verità materiale all'opera: invece di venire dopo la realtà e dunque come diretta emanazione del mondo, le rappresentazioni la precedevano e la costruivano. Rovesciando il rapporto modernista tra realtà e rappresentazione, gli artisti cominciarono ad interrogarsi sui meccanismi dell'immagine e della sua cultura nell'epoca contemporanea. L'immagine "appropriata" diveniva così paradigma di un'arte contemporanea qualificata dalla riproduzione meccanica, dalla ripetizione, dallo «statuto di multiplo senza originale». Negli anni successivi al 1977, alcuni degli artisti in mostra estremizzarono questa posizione attraverso la concezione di opere che impiegavano la fotografia come dispositivo visivo principale. Sherrie Levine (1947 -) e Cindy Sherman (1954 -) in particolare, rappresentarono questo concetto di appropriazione, seppur in modi diversi, scegliendo la fotografia e i materiali fotografici per il suo rapporto inestricabile con il referente, e piegarli in modo da esercitare una visione dell'arte come forma radicale di postmodernismo. «Dietro ad ogni immagine c'è sempre un'altra immagine» scriveva Crimp nel suo saggio introduttivo alla mostra del 1977, mentre gli artisti di *Pictures* compresero che la condizione stessa della fotografia era proprio quella di costituire un «multiplo senza originale, [che] rende solo tecnicamente più facile e più trasparente realizzare quel tipo di furto – eufemisticamente detto appropriazione – che era sempre stato endemico delle belle arti [...]», H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit. p. 581-583.

20 Dall'intervista *Booty Looting the Memory a Wim Vanderkeybus*, realizzata da Estelle Spoto il 15/10/2013 e pubblicata sul sito web <http://www.agendamagazine.be/en/blog/wim-vanderkeybus-booty-looting-memory>.

21 Pubblicato nella recensione di P. Mahasarinand, *A Day in the Life of Booty Looting*, sul sito <http://www.nationmultimedia.com/life/A-day-in-the-life-of-Booty-Looting.html>.

da ciò che non esiste più, ripete spesso Vandekeybus parafrasando Proust e rammentandone la critica nei confronti della memoria viva, accusata di adulterare i ricordi e addirittura di cancellarli.

La fascinazione discontinua e contraddittoria di Proust nei confronti di tutte le immagini fotografiche<sup>22</sup> era legata alla sua personale idea di fotografia, colpevole di una “terribile fissità”, impersonale e meccanica, deludente per la parzialità del segno che è forzata a restituire, a differenza della scrittura che possiede per natura l'autorevole funzione di eternizzare<sup>23</sup>: «Al visivo, troppo legato [...] all'intelligenza e alla memoria volontaria, Proust preferisce gli choc tattili e uditivi, più adatti ad affrettare i veri ritorni del passato»<sup>24</sup>. La memoria involontaria – vero paradigma stilistico dell'opera proustiana – nasce dal caso e dall'occorrenza e la fotografia ne insidia la complessità, scomponendo il passato e parcellizzandolo<sup>25</sup>.

Nonostante il coreografo ritenga che sul suo palcoscenico non ci siano gerarchie di valori<sup>26</sup>, la forma visiva risulta indubbiamente predominante, ed è esercitata fino ad affermare che talvolta si può ricreare il ricordo personale di un fatto solo sulla base di una fotografia.

A tal proposito risulta interessante un passaggio riportato nella già citata intervista per Stalkaart, nel quale Vandekeybus esprime una sorta di intenzione progettuale muovendo da una serie di considerazioni sul rapporto tra immagine e memoria:

[There is a] story of a boy who tells a girlfriend that he has only two powerful memories of his father's funeral: the coffin being taken outside and her father crying out loud. The girl is stunned and tells him that her father never made the funeral because he missed his plane. What must the boy do with this memory? It is the memory of an extremely important moment in his life and it appears incorrect. Should he keep it or discard it? [...] I'm sure I have masses of

22 Nei sette volumi de *À la recherche du temps perdu*, Proust assegna alla fotografia una posizione ricorrente pur palesando verso di essa un certo scetticismo. Senza addentrarci troppo nei complessi piani di decifrazione dell'opera, ci soffermeremo su di un punto in particolare, funzionale alla nostra analisi: l'autore considera l'immagine fotografica illusoria e mistificatoria, vanamente aderente al referente e soggetta ad un'inevitabile sedimentazione temporale che la rende percettibilmente sempre diversa, in sostanza «una strana contraddizione della sopravvivenza e del nulla». In nessuno dei ritratti fotografici citati nella *Recherche* inoltre, avviene un riconoscimento della persona anzi, in diversi passi l'autore sostiene che memoria destata da una fotografia ne risveglia anche il dolore associato alla visione e che la persona non può essere ripresa nella sua essenza.

23 R Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Mondadori, Milano 2007, p. 69, (trad. italiana a cura di Vincenza Costantino e Andrea Lissoni), *L'entre-images*, S.N.E.L.A.-La différence, Paris 2002.

24 Ivi, p. 67.

25 Cfr. J.-F. Chevrier, *Proust et la photographie. La résurrection de Venise. Avec une lettre inédite de Marcel Proust*, Paris, L'Arachnéen, 2009. Sulla relazione di Proust con la fotografia si vedano inoltre: J. Cléder, J.-P. Montier, *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003; S. Ferrari, *Il perturbante della fotografia. Qualche indagine sulle implicazioni psicologiche del fotografare*, «Studi di Estetica» n. 14, 1996, pp. 93-116; S. Kracauer, *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985, (trad. italiana a cura di Salvatore Pennisi), *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York, 1969.

26 I. Minten, *This Performance is a set of building blocks. Wim Vandekeybus on booty Looting and the 25h Anniversary of Ultima Vez*, cit.

them, but I am not aware of them. You also see it in simple things: you remember having an enormous horse when you were a child, but later on it emerges that it really was quite small. You have grown, so your reference has changed.' This is precisely what happens with more complex material [...] A photo adds something, transforms, omits things, can deceive the viewer<sup>27</sup>.

La memoria di un avvenimento può essere corrotta dal tempo, che inesorabilmente modifica le stesse immagini mentali, producendo nuovi ricordi e confondendo le tracce del reale. La fotografia aggiunge o rimuove dettagli, trasforma e omette cose, e implica un processo di inevitabile distorsione, prospettiva su cui si basa la narrazione dello spettacolo.

Così, la vita di Birgit Walter, della quale sono narrate numerose versioni e mostrati diversi punti di vista, oscilla in un incastro continuo e destabilizzante di dubbi e contraddizioni, di storie verosimili e false, sottolineate dalla testimonianza della fotografia, che certifica e mente allo stesso tempo.

L'immagine scattata in tempo reale congela il flusso fluido dell'azione scenica, estrapolandone istantaneamente un *frame*, che inevitabilmente rimane impresso nella mente dello spettatore come uno dei momenti salienti e tangibili dello spettacolo.

In termini proustiani, la logica della fotografia in *booty Looting* consiste nello sforbiciare la realtà dei fatti secondo precise scelte drammaturgiche – che comprendono la restrizione condizionata dallo sguardo del fotografo – con lo scopo di mostrare una voluta alterazione del ricordo e produrre un ulteriore scollamento con la rappresentazione.

Inoltre, la sospensione temporale dell'atto e la sua restituzione attraverso una singola immagine, rappresentano in questo modo una sorta di inadeguatezza della fotografia di delineare chiaramente e integralmente una storia e quindi di poterla riportare per intero. In questo senso risulta inattuabile una lettura dello spettacolo solo attraverso le immagini fotografiche, abili nella restituzione del frammento ma ontologicamente incapaci di restituire esaurientemente l'evento.

## La morte, la madre, il ricordo

Analizzando l'opera di Proust dal punto di vista fotografico, Roland Barthes<sup>28</sup> nota in più occasioni come la stratificazione del ricordo, capace di autogenerarsi in modo accidentale e automatico, possa essere alterata da un'immagine, da una fotografia in particolare, soprattutto quando il soggetto ritratto è una persona cara<sup>29</sup>.

////////////////////  
27 *Ibidem*.

28 Barthes viene citato da Vandekeybus in più occasioni, compresa la già nominata intervista rilasciata a Ionescu per [Inhalemag.com](http://inhalemag.com): «[Barthes] said that people were afraid of being photographed because they thought their souls were being stolen. Photography has a lot to do with death because it immortalizes something that is gone/dead and Barthes talks also about a special function of photography, confirming that something happened, something real», cfr. <http://inhalemag.com/wim-wandekeybus-show-booty-looting>.

29 R. Barthes, *Proust et la photographie. Examen d'un fonds d'archives photographiques mal connu, La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, Mi-

E' certamente noto l'apprezzamento di Barthes nei confronti dell'universo stilistico proustiano<sup>30</sup>, e il conseguente riconoscimento della funzione demistificante della fotografia, al cui filtro imputa una potenziale sofisticazione del quadro affettivo, basata sul ricordo. Il confronto tra Barthes e Proust muove una serie di considerazioni su un elemento ricorrente nei testi dei due autori nonché in *booty Looting*, ossia la rievocazione della figura della madre.

Scrive Barthes, a proposito delle immagini della genitrice defunta:

Secondo le foto, in certune riconoscevo una regione del suo volto, il tale rapporto del naso con la sua fronte, il movimento delle sue braccia, delle sue mani. Io la riconoscevo sempre solo a pezzi, vale a dire che il suo essere mi sfuggiva e che, quindi, lei mi sfuggiva interamente. Non era lei, e tuttavia non era nessun altro. L'avrei riconosciuta tra migliaia di altre donne, e tuttavia non la "ritrovavo". La riconoscevo differenzialmente, non essenzialmente. La fotografia mi costringeva ad un lavoro doloroso; proteso verso l'essenza della sua identità, mi dibattevo fra immagini parzialmente vere, e perciò totalmente false<sup>31</sup>.

Questa esperienza specifica descritta ne *La camera chiara* sottolinea ancora una volta la posizione di Barthes nei confronti della fotografia: le immagini di sua madre sono sostanzialmente contraffazioni dell'essenza del soggetto, in quanto l'inevitabile congelamento in una posa o un'espressione tra le infinite possibili ne eternizza l'apparenza ma non ne comunica la sostanza, cioè l'anima.

Per quanto oggettiva e da sempre concepita come puro rinvio ad un'identificazione effettiva, secondo Barthes la fotografia manca di senso in quanto tratta frammenti statici, 'fette' di una realtà che non va concepita come punto di arrivo<sup>32</sup>, ma come posizione di partenza di un processo più ampio. Opinione certamente derivata da Proust, per il quale

[...] *l'istantanea* [...] nasconde dunque tutto questo [...] quando essa raffigura una persona, può facilmente entrare in contrasto con il ricordo che ne possediamo, costruito sulla base di un numero certamente superiore di 'scatti' immagazzinati nella nostra memoria<sup>33</sup>.

Nel romanzo *À la recherche*, Proust afferma che di una persona amata si possono conser-

////////////////////////////////////

lano, Mimesis, 2010, vol. II, pp. 453-525, (trad. italiana a cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio), *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France, (1978-1979 e 1979-1980)*, Paris, Seuil-IMEC, 2003, pp. 385-457.

30 Diversi studiosi ritengono che molte opere di Barthes siano di intera ispirazione proustiana. Ne *La chambre claire* ad esempio, si riscontrano diverse corrispondenze con *À la recherche du temps perdu*, come il parallelismo tra la riapparizione della *grand-mère* del narratore grazie alla memoria involontaria e il recupero dell'essenza della madre di Barthes, ad opera della fotografia di lei bambina scattata nel Giardino d'Inverno. Sulla questione si vedano, tra gli altri, Montier, J. P., *La Photographie «...Dans le temps»: de Proust à Barthes et réciproquement*; G. Girimonti Greco, *Cento occhi, gli occhi di un altro. Proust e la visione totale*, Arcoiris, Salerno 2014.

31 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., pp. 67-68.

32 Cfr. M. Piazza, *L'oggettività della fotografia e la conoscenza stereoscopica: da Proust a Barthes e ritorno*, in «Lebenswelt. Aesthetics and philosophy of experience», n. 5, 2014, p. 101, <http://riviste.unimi.it/>.

33 *Ibidem*.

vare solo "photographie manquées"<sup>34</sup> e in perfetta linea con il suo pensiero, Barthes considera la fotografia un inganno a causa della sua staticità oggettivante, che non coincide con la vera natura del soggetto.

Come nel caso della fotografia della madre, l'immagine tende a rendere la figura umana uno spettro, un "imbalsamatura"<sup>35</sup> innaturale in una singola posa destinata a durare in eterno, e perciò opinabile: il ricordo della defunta è demistificato dalla fotografia in quanto produce una discrasia con la disposizione delle immagini mentali, ma in compenso la sottrae all'oblio del tempo. Barthes riconosce che la vera forza della fotografia sta piuttosto nel suo potere evocativo: l'immagine attesta che quella persona è realmente esistita, che è stata davvero davanti all'obiettivo, anche se non è più.

"Ciò che è stato" (*ça à été*) in fotografia suggerisce un rinvio verso qualcosa che ha cessato di essere, che è morto e che fa parte di un passato finito e concluso.

Tale 'noema' barthesiano<sup>36</sup> è presente sulla scena di *booty Looting* nelle cronache di Killick su Birgit Walter, la quale sembra relazionarsi creativamente con il suo passato di madre, asserendone l'esistenza tramite la fotografia, attestando quel passato inverosimile grazie alla fotografia, che pur dichiarando la sua opinabilità, dimostra il suo inoppugnabile valore certificatorio: i fatti che avvengono in scena sono reali, visti dagli spettatori e garantiti dall'immagine fotografica, pur nella contraddizione della loro stessa logica di senso. Il fascino della fotografia per Vandekeybus sta proprio in questo doppio volto della fotografia descritto da Barthes<sup>37</sup>: «A photo freezes something that is actually already past. This means you are constantly working on time and its creation. [...] Photographs are time's



34 M. Proust, *À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs, À la recherche tu temps perdu*, La Pléiade, Paris 1954, p. 490.

35 Nel saggio intitolato *Ontologia dell'immagine fotografica*, anche lo studioso di cinema André Bazin, introduce la concezione della fotografia come «pratica dell'imbalsamazione». Secondo la sua idea l'immagine fotografica, esattamente come scultura e pittura prima di lei, sarebbero derivate dalle antiche pratiche funebri egizie atte a difendere il cadavere dall'usura del tempo per salvarne le apparenze. Il cosiddetto "complesso della mummia" distingue la fotografia dal cinema in quanto quest'ultimo, con l'aggiunta del movimento, cattura l'anima del reale e non solo la sua sembianza. La critica alla fotografia si basa dunque sul suo innato tentativo di esorcizzare il tempo custodendo le fattezze di ciò che è destinato a scomparire.

36 Secondo Barthes, la fotografia inaugura una nuova categoria spazio temporale, quella dell'è *stato*. Non si può negare che ciò che appare in un'immagine fotografica sia effettivamente stato là, cioè che sia apparso fisicamente di fronte all'obiettivo. Il presente fotografato dalla fotocamera è *stato là*, ma in quanto oggetto irrimediabilmente separato dal reale è trascorso, e ora non è più. Questa doppia posizione congiunta di realtà e passato rappresenta l'essenza stessa della fotografia, il suo *noema*, che è una prova, in quanto diretta emanazione del referente, ma al tempo stesso una ratifica di ciò che è già trascorso e sostanzialmente diviene ricordo, per quanto impreciso e talvolta fuorviante.

37 Fin dalle prime righe de *La camera chiara*, Barthes dichiara che il suo interesse per la fotografia è di tipo ontologico e ammette che talvolta può assumere una «coloritura culturale». Ma più avanti aggiunge che il suo "realismo" deriva dalla necessità di porsi di fronte alle immagini in modo "selvaggio", senza sovrastrutture, e con una peculiare disposizione logica. Riflettendo sulle immagini in qualità di *operator*, *spectrum* e *spectator* l'autore esplora solo alcuni campioni fotografici, quelli che sicuramente possiedono una particolare importanza nella sua vita: in questo modo la pretesa riduttiva di parlare della fotografia diventa una più concreta analisi euristica delle fotografie. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., pp. 5-12.

memory»<sup>38</sup>. Costruire una quotidianità artefatta, confezionarla in un'immagine per farne ricordo e poi dimenticarla per procedere verso un nuovo scenario: questo è il processo seguito in scena da tutti i personaggi.

Le fotografie della vita di questa madre ambigua, dalla personalità contorta e malvagia, con le sue trame immaginarie e fantastiche in cui è coinvolta la sua stessa prole, sono atte a fornire il ricordo delle sue gesta, cristallizzato nel flusso inarrestabile degli eventi.

«Attraverso le fotografie, ogni famiglia si costruisce una cronaca illustrata di sé stessa, un corredo portatile di immagini che attestano la sua compattezza», scrive Susan Sontag, che aggiunge: «far fotografie, che è un modo per attestare un'esperienza, è anche un modo di rifiutarla, riducendola ad una ricerca del fotogenico, trasformandola in un'immagine, in un souvenir»<sup>39</sup>.

Fotografarsi con i propri figli, veri o presunti, diviene per la Walter un rituale della propria vita familiare, un modo per tesaurizzare la sua esperienza di madre e consegnarla al mondo.

Ma in scena i figli esprimono sentimenti discrepanti, la ricordano in maniera sempre diversa e contribuiscono a rafforzare l'immaginario contraddittorio delle sue tante realtà. Su di un aspetto, però, tutti concordano, la sua fragilità e spietatezza nell'affrontare la vita: madre invadente ma disinteressata, incestuosa e infine omicida, intimamente connessa alla figura di Medea, che in preda al delirio, sul finale, uccide uno alla volta i suoi figli schiacciandoli su di una fotocopiatrice.

## Il fotografo performer

Nel sistema di intersezioni diegetiche che si avvicendano in *booty Looting*, il fotografo Danny Willems ricopre una posizione tutt'altro che complementare, nonostante venga inizialmente presentato come semplice testimone, convocato per osservare e confermare gli avvenimenti.

Benché contrario ad una vera e propria gerarchia dei ruoli sul palco, Vandekeybus ammette di avere concesso uno speciale privilegio al fotografo, incoraggiato ad intervenire, coadiuvare e spesso avviare la narrazione attraverso le sue immagini *live*:

The show's starting point was to see what photography is and how it could be present onstage as an active medium and not just be something whose results you see in magazines or in a frame hanging on a wall. To see how photographs are made, how they can lie and tell a different story, and to see how the photographer can single out one element of a complex reality and draw attention to something that other people didn't see<sup>40</sup>.

La fotografia in *booty Looting* è vissuta come un medium attivo, concretamente operativo

////////////////////

38 I. Minten, *This Performance is a set of building blocks*, cit.

39 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 9.

40 Dichiarazione del coreografo tratta dall'intervista *Wim Vandekeybus: Booty Looting the memory*, tratta dal sito web <http://www.agendamagazine.be/en/blog/wim-vandekeybus-booty-looting-memory/15/10/2013>.

sulla scena e imprescindibile per restituire allo spettatore il sottotesto narrativo, offrendo inoltre un inatteso punto di vista sulla storia. Fronteggiando sistematicamente le acrobazie dei danzatori e carpando loro attimi essenziali "rubati" dal movimento frenetico, il fotografo si erige a intermediario tra la platea e la scena, diventando di fatto l'imprescindibile punto di contatto per procedere lungo l'intreccio narrativo.

In questo senso Willems, pur interpretando se stesso, diviene una sorta di *alter ego* del regista e spesso sembra orchestrare gli episodi, indirizzandone persino gli spostamenti nello spazio.



*Still da video.*

Danny Willems "performa" insieme ai danzatori sul palco

E il dislocamento del fotografo lungo le diverse traiettorie spaziali che percorrono tutto il palcoscenico assomiglia esso stesso ad una vera e propria danza. Come fa notare Vandekybus: «[...] when you watch a good photographer in action, that's already choreography»<sup>41</sup> e in effetti in diverse situazioni Willems non esita a lanciarsi a sua volta in volteggi azzardati e agili andature paragonabili ad una performance. Che l'azione del fotografare racchiuda in sé una dimensione gestuale e un veritiero atto performativo, è opinione condivisa già da alcuni anni<sup>42</sup>, e per molti fotografi che accolgono questa "visione comportamentista", il gesto fotografico è un rituale addirittura più importante del

//////  
41 *Ibidem*.

42 Su questo argomento si vedano soprattutto P. Dubois, *L'acte photographique*, Labor, Bruxelles 1983, e il già menzionato C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*.

risultato estetico<sup>43</sup>.

Le operazioni dell'inquadrare nella totalità dell'azione, del trovare il giusto punto di vista, di avvicinarsi ed allontanarsi con la fotocamera puntata sul soggetto, figurano di per sé come autentici assoli, apprezzabili in tutta la loro euritmia. Il fotografo sul palco è però rilevato più frequentemente come minaccia che come alleato, tanto che gli stessi co-protagonisti lo accusano più volte di essere importuno, aggressivo e prevaricatore.

Willems usa la macchina per impadronirsi dello scatto perfetto da poter mostrare al pubblico come un trofeo, e non esita ad inseguire incessantemente l'occasione, scagliandosi nel bel mezzo degli eventi per carpire l'attimo preciso. Come un esperto fotoreporter d'assalto interferisce con l'azione, si apposta e invade il campo<sup>44</sup>, sollecitando «[...] ciò che sta accadendo perché continui ad accadere»<sup>45</sup>.



Still da video. Il campo di battaglia del palco

Come nota Sontag, spesso la macchina fotografica è esercitata come strumento per abusare simbolicamente gli altri individui e deprecare il mondo, alla stregua di un fallo o di un'arma<sup>46</sup>, che si "carica" e si "punta"<sup>47</sup> per colpire. Ma nonostante questo tipo di arma non possa uccidere, sottolinea ancora Sontag, fotografare significa trasformare il soggetto in qualcosa di dominato e posseduto, e per estensione metaforicamente assassinato.

43 C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, cit., p. 227.

44 In questo frangente il fotografo in scena sembra ispirarsi ai grandi fotogiornalisti del Novecento come Robert Capa, il quale dichiarò: «Se le fotografie non sono abbastanza buone significa che non sei abbastanza vicino», R. Capa, *Leggermente fuori fuoco*, Contrasto, Milano 2002, (trad. italiana di Piero Berengo Gardin), *Slightly out of focus*, Modern Library, New York 2001.

45 S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 12.

46 Ivi, p. 13-14.

47 Come osserva la Sontag, in inglese il verbo *to shoot* è utilizzato per indicare l'azione del fotografare e anche il gesto dello sparare.

«Fotografare qualcuno è un omicidio sublimato»<sup>48</sup>, è rubare ad un individuo un istante della vita esattamente come farebbe un soldato che combatte in guerra.

Come hanno notato alcuni recensori dello spettacolo<sup>49</sup>, l'esperienza di *booty Looting* lascia agli spettatori l'impressione di aver partecipato ad una battuta di caccia, o addirittura ad una vera e propria guerra. Sul campo di battaglia del palcoscenico si succedono ininterrottamente conflitti e scontri violenti, sistematicamente favoriti e fotografati da Willems il quale, tuffato nel bel mezzo del furore caotico, 'uccide' costantemente anche il tempo dell'azione, interrompendo istantaneamente e radicalmente la continuità dell'evento scenico. La coesistenza dell'immagine fissata dal fotografo e l'azione che continua simultaneamente a procedere sulla scena, produce una scollamento temporale che stratifica i piani semantici e che, al pari di una detonazione, trafigge la percezione.



Still da video. Il campo di battaglia del palco

«Se osserviamo i movimenti di un uomo munito di un apparecchio fotografico (o piuttosto di un apparecchio fotografico munito di un uomo)» riscontra Flusser, «abbiamo l'impressione di assistere ad un agguato: è l'antico gesto venatorio del cacciatore nella tundra»<sup>50</sup>. Nella corsa verso la conquista del bottino, il fotografo è ancora una volta paragonabile ad un predatore, equipaggiato com'è per conseguire il suo proposito.

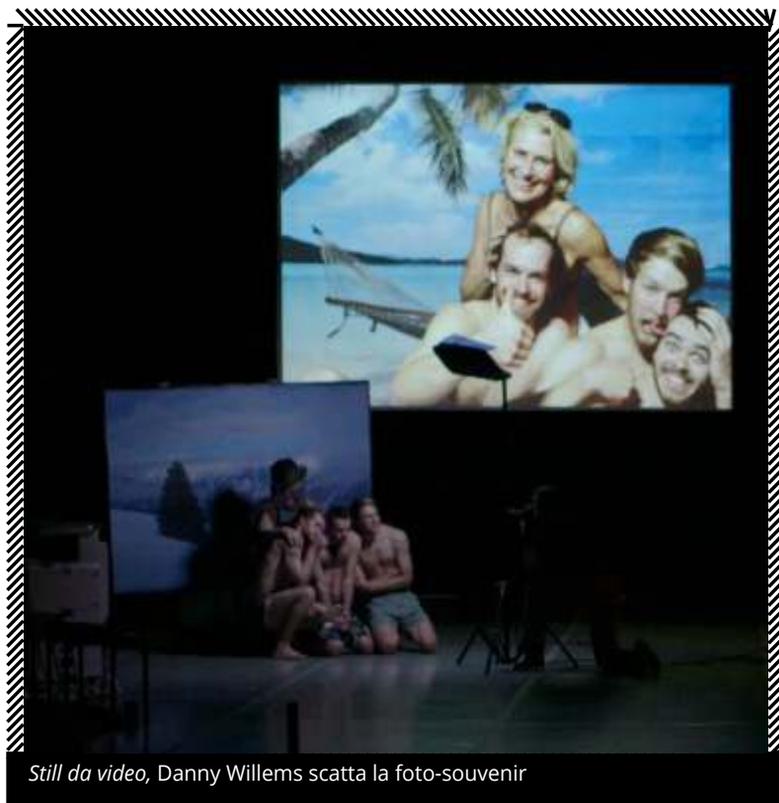
«Durante la caccia, il fotografo passa da una forma di spazio-tempo all'altra, adeguando le categorie spaziali e le categorie temporali le une con le altre secondo diverse combi-

48 *Ibidem*.

49 Cfr., tra gli altri, Becerra A., *Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebatado de Wim Vandekeybus en booty Looting*, cit; S. Vankersschaever, *Deceit in Venice*, pubblicato sul sito della compagnia [www.ultimavez.com](http://www.ultimavez.com).

50 V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano 2006, p. 39, (trad. italiana a cura di Chantal Marazia), *Für eine Philosophie de Fotografie*, European Photography Andreas Muller-Pohle, Berlin 1983.

nazioni»<sup>51</sup>, ma il suo potenziale di scelta tra queste occasioni è sottomesso all'uso della macchina fotografica.



*Still da video, Danny Willems scatta la foto-souvenir*

L'apparente libertà decisionale di fotografare qualcosa, che ogni fotografo identifica come un'intenzione personale, è in realtà limitata alle categorie connaturate alla fotografia, ovvero insite nell'apparecchio fotografico. Secondo Flusser, la disposizione che innescia lo scatto è "puntiforme" e "quantica", "programmata" e "postideologica"<sup>52</sup>, contempla il dubbio fenomenologico, inteso come esitazione di fronte ad una serie di possibilità offerte dal soggetto, ma sostanzialmente è legata al potenziale di risorse esperite della fotocamera più che del fotografo.

L'aspetto tecnico è decisamente rilevante anche in *booty Looting*, ma non ne inficia la traccia concettuale che sorregge la trama. Se alcune fotografie sono estorte brutalmente al vortice dell'azione, altre sono allestite in estemporanea usando illuminazioni da studio e fondali posticci, davanti ai quali i personaggi assumono le pose più ordinarie e stereotipate della foto-souvenir<sup>53</sup>.

51 Ivi, p. 42.

52 Ivi, p. 48-49.

53 Anche il tema della foto ricordo di famiglia, cimelio di una memoria esistenziale perduta, riporta al già citato desiderio dell'uomo di sopravvivere alla morte attraverso la testimonianza del suo

In questo continuo andirivieni di circostanze sceniche, gran parte dei movimenti coreografici sono programmati e cedono solo in parte all'evenienza del caso, e anche se gli spostamenti sul palco sono pianificati, solo di rado gli interpreti si concedono un margine di improvvisazione, seppur ritenuto rischioso.

"60 % of my movements on stage are predetermined", ammette il fotografo, ma per quanto stabilito a priori ogni movimento può subire delle variazioni dovute all'improvvisazione o a possibili problemi tecnici:

Framing, exposure and focus are more or less fixed. After  $\pm$  45 shows I still need to work focused and must make fast decisions when actors or dancers are not standing or running at the agreed spot. This makes it interesting and keep me awake. [...] My big concern is still loosing the connection with the screen during the show<sup>54</sup>. Because what you see on stage is not always the same as what is projected on the screen, images lie sometimes. What you get is not always what you see<sup>55</sup>.

## «You left with the feeling of having been tricked»

La relazione con lo spettatore in platea ha preoccupato il coreografo fin dalla concezione iniziale dello spettacolo. Vandekeybus si è chiesto in diverse circostanze quali sarebbero stati gli effetti sul fruitore di fronte a questo complesso sistema di segni: «*booty Looting* is anything but a fell-good play. It demand a lot from the audience. [...] This is also something I set out to do: how can I manipulate the audience?»<sup>56</sup>.



passaggio. Qui ci interessa l'aspetto performativo della costruzione della posa ripresa da Willems, che spesso avviene sotto gli occhi del pubblico ma che talvolta è celata alla vista e riportata solo fotograficamente sullo schermo a fondo palco. La disposizione dei personaggi davanti al fondale è preordinata ma viene diretta dal fotografo che aggiusta continuamente la scena per ottenere una certa impeccabilità compositiva. La pratica del mettersi in posa presuppone l'appartenenza ad una cultura figurativa che impone alcuni cliché rappresentazionali, come indica Barthes quando afferma «[...] non appena mi sento guardato dall'obbiettivo tutto cambia [...] mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine», ma sottende soprattutto alla strategia visiva e gestuale del fotografo. Come nota la semiologa Dondero, «[...] l'adattamento psicomotorio ipoiconico del corpo del fotografo non è solo quello guardato attraverso il visore, [...] si tratta [piuttosto] della *conversione* di uno spazio di esperienza in uno spazio strategico di enunciazione del sé», R. Barthes, *La camera chiara*, cit. p. 12; M. G. Dondero, *Semiotica della fotografia*, Op. cit., p. 272.

54 Il sistema digitale che consente la riproduzione delle fotografie *live* è generato da un transitto rapido dell'immagine dalla macchina fotografica al laptop, attraverso un semplice cavo USB. Un effetto analogo è fornito anche da software professionali come *Canon Image Transmitter* - usato nello studio fotografico dello stesso Willems per esaminare la fotografia sullo schermo del computer prima dell'intervento di post-produzione - ma il tempo di visualizzazione di circa 15-20 secondi è apparso sproporzionato rispetto al concetto di tempo reale. La scelta di un cavo USB lungo più di 20 metri ha adeguato il ritardo di visualizzazione ad un più accettabile mezzo secondo, permettendo nel contempo una disinvoltura nel movimento del fotografo, ma ha originato anche incognite logistiche come la possibile perdita di collegamento durante lo spettacolo o l'intralcio delle dinamiche coreografiche.

55 L'affermazione è tratta da *Framing, exposure and focus*. Intervista a Danny Willems, fotografo di *booty Looting*.

56 I. Minten, *This Performance is a set of building blocks*, cit.

Dilettrandosi a sfidare la percezione degli spettatori attraverso il continuo gioco di riman- di tra tempo passato e presente scenico<sup>57</sup>, tra realtà e rappresentazione e per mezzo di traiettorie narrative confermate e subito infrante, *booty Looting* si dipana su di una labile linea di confine, spostata di continuo ai margini della disponibilità del pubblico.

Ogni spettatore che assiste allo spettacolo vive un'esperienza individuale, vorticoso e scomoda e, pur ghermendo la grande energia esplosiva proveniente dal palco, viene messo incessantemente in difficoltà, ingannato, distratto dalla simultaneità dell'azione ed esortato a mettere insieme le tessere di quel puzzle sconclusionato.

«Here, the spectator has to make an effort», riconosce ancora Vandekeybus, che aggiunge: «Plato said that the theatre is made of innocent people who go to see the suffering of others. For him, the passivity of the audience was something negative»<sup>58</sup>.

La platea viene sistematicamente interpellata da Killick e dai suoi proseliti, viene fotografa- ta da Willems in un paio di occasioni e tramutata in elemento attivo della scena, in un paio di casi viene addirittura rimproverata di non essere abbastanza attenta ed esortata ad una maggiore adesione ai fatti.

La sensazione è che lo spettatore sia indotto a partecipare a questa grande caccia in- sieme al fotografo, nel tentativo di impadronirsi di un proprio personale bottino, di ru- bare immagini per ricomporre la trama, nella condizione totale di predone che vuole conquistare più elementi possibili da portare a casa per districarsi nel groviglio di segni. Vandekeybus confonde esplicitamente gli spettatori mettendoli continuamente su piste false, fabbricando diverse storie che sistematicamente decostruisce. E il gioco è in ef- fetti coerente: lo spettatore si sente irretito e stimolato, deve necessariamente fare uno sforzo di comprensione nel processo di traduzione dei contenuti, percepisce l'inganno e la mistificazione nel continuo rovesciamento di visioni, e cerca il bandolo della matassa dall'inizio alla fine dello spettacolo.

E' come se ogni singolo componente del pubblico fosse sollecitato ad abbracciare una personale versione della storia, stabilendo cosa è evidente e cosa non lo è, e definendo delle priorità. Dopo ogni intervento del fotografo, all'apparire in tempo reale della foto- grafia appena scattata, lo spettatore è messo di fronte ad una scelta: continuare ad inse- guire la vorticoso vicenda scenica o fermare gli occhi sull'immagine che ne ha sottratto un palpitato?

L'immagine fotografica si impone allo sguardo dello spettatore, che le attribuisce codici di identificazione specifici per il grande impatto estetico e la potenza visiva, ma soprattutto perché rappresenta una sorta di pausa emotiva che sospende per un attimo il tumulto e permette al singolo di tirare il fiato.

Cosa ricorderà lo spettatore dopo *booty Looting*, si domanda ancora il coreografo. Le im-  
////////////////////

57 Sulla questione relativa al tempo presente della scena in rapporto all'istantanea fotografica come contenitore di memoria del passato, si veda il saggio pubblicato in «Culture teatrali 24», dedicato al terzo caso studio analizzato nella seguente tesi: A. Novaga, *La fotografia pro-rompe la scena. The dead di Città di Ebba*, in Mei S., (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture teatrali 24», Annale 2015.

58 L'affermazione di Wim Vandekeybus è tratta dall'intervista *booty Looting the memory*, cit.

magini fotografiche aggiungeranno o toglieranno particolari? Forniranno un supporto a questi ricordi o ne impediranno una memoria incondizionata ed esauriente? Le pratiche di rimemorazione degli eventi scenici, per quanto rigorosamente personali, sono tuttavia condizionate dal processo di affioramento mnemonico vincolato dalle immagini fisse.

Ogni individuo che "lascia il teatro nella convinzione di essere stato gabbato", porta con sé una interpretazione esclusiva, ma è a sua insaputa totalmente condizionato dalla sequenza delle fotografie che si sono avvicendate sullo schermo a fondo palco.

Si deve riconoscere che le immagini fotografiche viste in scena in *booty Looting* costituiscono il dispositivo più opportuno per ricollocare organicamente nella memoria gli avvenimenti.

La scelta di Willems che decreta cosa fermare e riprodurre in immagine dal continuum delle azioni, implica che quello sia il momento da ricordare, solo quello e nessuno dei restanti, né prima né dopo lo scatto. Grazie al suo intervento che spezza l'azione per restituirne un frammento extra-temporale, gli spettatori non solo possono seguire più agevolmente quel processo di realtà e finzione che avviene in contemporanea – al di là della scelta su cosa concentrare la propria attenzione e quando – ma registrano indelebilmente nella memoria una serie di impressioni comuni e partecipate.

Le immagini fisse costituiscono infatti involontariamente il riferimento soggettivo, e insieme condiviso, che riunirà la memoria dello spettacolo nel tragitto di costruzione di un'identità collettiva.

Quelle fotografie fallaci, inattendibili e simulate che sappiamo essere bugiarde, come avvalorava *booty Looting* lungo tutta la sua catena di eventi, ma che sono la cornice gnoseologica della nostra conoscenza e della cui «mediazione iconica abbiamo bisogno per dimostrare agli altri che siamo esistiti»<sup>59</sup>, che anche noi siamo stati là, in quell'*analogon* del mondo che è la fotografia.

////////////////////

59 A. Becerra, *Entre realidad y simulacro escénicos. El arrebato de Wim Vandekeybus en Booty Looting*, cit.



# Mimo di voci, mimo di corpi: intervocalità in scena

Helga Finter

Traduzione dal francese di *Valentina Ajmone Marsan*  
cura e revisione di *Piersandra Di Matteo*

## ABSTRACT

Il saggio *Mime de voix, mime de corps: l'intervocalité sur scène* è stato pubblicato in *Le corps de l'audible, Écrits français sur la voix 1979-2012*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2014, pp. 179-197.

*As one of the keynote conferences at the Lyon Firth Congress of 2000 on Theater: Sound Space, virtual Space, this text proposes the concept of intervocality to seize the phenomena of plural vocal quotations (colour, timber and melos of voice conduction) in one single voice. Intervocality is first discussed in its general aspects as result of psychogenesis and socialization as well as gender, and second as an esthetic vocal feature in theatre praxis. Considering voice as a heterotopic phenomenon between body and language (Guy Rosolato) its force to project utopian and imaginary bodies in daily life is shown as giving place to vocal rhetoric of scene personae in theatre. In this context, Artaud's voice experiments reveal intervocality as being part as well of the vocal psychogenesis as of the social vocal norms of language and voice delivery. Artaud's extreme personal and theatrical voice is then confronted to the extreme public voice of Hitler, both defying the rhetoric code of decency of their time. The quotation of these extreme voices by performers of different contemporary productions (I magazzini, Jan Fabre, Einar Schleaf, Bert Brecht/Heiner Müller, Christoph Marthaler, Robert Wilson etc.) is analyzed in its psycho-semiotic and historical functions implicating a History of theatrical voice and their dialectics with public historical voices as for instance the voice battle of Fritz Kortner against Hitler's voice, The conclusion enounces eight theses on intervocality modellized on the conceptualization of intertextuality as proposed for the text by Julia Kristeva and Michael Riffaterre: they focus for the voice the impact of intervocality on the projection of body and/mind of the staged persona as well as its affirmative or analyzed status.*

\* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

## Voci e loro ombre

Dall'esperienza estrema di Antonin Artaud fino alle ricerche condotte da poesia e musica contemporanee, la voce che proferisce parola è indagata sulla scena. Oggi l'ascoltiamo amplificata dal microfono, trasformata e modificata dai sound designer o anche prodotta elettronicamente. Meno di un organo (o di uno strumento) – sebbene le pedagogie della voce la trattino sempre come tale – la voce a teatro appare piuttosto come produttrice di uno spazio sonoro a sorgenti multiple, provenendo sia dai corpi presenti in scena, che da registrazioni o *samplers*.

Noi che la ascoltiamo nel chiuso dei nostri teatri, assomigliamo spesso ai personaggi di un racconto di Edgar Allan Poe intitolato *Shadow. A Parable* ("Ombra" nella traduzione italiana<sup>1</sup>). Perché stupefatti, o addirittura incantati, da quel fenomeno sonoro, a un tempo inquietante ed esaltante, ricordiamo i sopravvissuti a una catastrofe atomica che, chiusi in un rifugio insieme al cadavere di un amico, vedono improvvisamente sorgere un'ombra sovradimensionata che risponde alla loro invocazione con una voce così tratteggiata:

[...] il timbro della voce dell'ombra non era il timbro di un solo individuo, ma quello di una moltitudine di esseri, e questa voce, variando l'inflessione di sillaba in sillaba, penetrava confusamente nelle nostre orecchie imitando gli accenti conosciuti e familiari di migliaia di amici scomparsi<sup>2</sup>.

Una tale voce, che un tempo era ineluttabilmente sovranaturale, oggi non ci appare affatto inaudita. Perché, come nel racconto, le nostre voci teatrali convocano spesso le ombre. Proiettano un tessuto polifonico e polilogo, un palinsesto o addirittura un testo vocale fatto di voci venute da fuori: voci di morti, uscite dai testi di un autore che – come il narratore di *Shadow* – «è già da molto tempo nel regno delle ombre»; voci di un tempo, come quella registrata del giovane Krapp in *Krapp's Last Tape* di Samuel Beckett, che dialoga con quella del vecchio personaggio in scena, un dispositivo vocale che permise – come nella regia di Klaus Michael Grüber del 1987 a Francoforte – di accostare il corpo sonoro della voce dell'attore (Bernhard Minetti), registrata a Brema quattordici anni prima, a quella dell'attore invecchiato presente in scena; accostamento anche delle voci registrate o "samplées" (*campionate*) – come quelle del defunto Heiner Müller o dei cantori ebrei – con le voci emesse in diretta in *Schwarz auf Weiß* ("Nero su bianco"), spettacolo del 1996 di Heiner Goebbels, realizzato con l'Ensemble Moderne<sup>3</sup>.

Siamo sbalorditi e incantati da queste voci, perché, pur mettendoci di fronte alla morte, fanno anche rivivere per noi i defunti, li rendono presenti in un corpo sonoro immateriale, moltiplicano l'ombra di questi spettri in corpi molteplici, polifonici e poli-loghi. Ogni volta sono il *timbro* di queste voci, le loro qualità sonore, anche il loro *melos*, lo stile personale dell'eloquio, che sono soggetti a una dialettica della presenza e dell'assenza viva della sorgente sonora. Da esse dipende allora una teatralità che mette in gioco un *altrove*,



1 Edgar Allan Poe, *Ombra*, in *Nuovi Racconti Straordinari*, trad. it. di Rodolfo Arbib, Edizioni Sanzogno, Milano 1885, pp. 122-125.

2 Ivi., p. 306.

3 Cfr. Helga Finter, « Théâtres des ombres. Notes sur les arts de la scène et la technologie », in «Puck», n. 13, 2000, pp. 103-107.

aprendo all'ascolto uno spazio sonoro. Ogni volta sono il *timbro* e il *melos* individuale che ci suggeriscono la presenza di un corpo fisicamente assente.

## Voci fra corpo e linguaggio

Allora, come rendere conto di queste voci che non sono necessariamente legate alla presenza di un corpo univoco, e invece moltiplicano quello presente fisicamente? Sembra un compito difficile. Perché anche senza l'intervento dei media, di amplificatori e registratori, ci sono dei virtuosi o degli attori straordinari già in grado di far vivere una *intervocalità* tale da suggerire la molteplicità di corpi sonori, che sfida la verosimiglianza sonora convenzionale.

Questa *intervocalità* consiste nell'enunciazione che caratterizza l'individualità di una voce: il *timbro* – per un verso l'impronta vocale differenziale – è un dispositivo di armoniche, e dipende da costituenti allo stesso tempo fisici (forma della laringe e spettro ormonale del soggetto) e psichici (modelli psichici e culturali) – e, per un altro, il *melos* personale dell'eloquio al di fuori dell'intonazione significativa – riconoscibile dalla 'musica' della voce, dalla sua melodia e dal suo ritmo specifici. Può trattarsi delle caratteristiche di voci reali, ma anche di voci culturalmente codificate, così come le ha formalizzate il teatro nei suoi inventari di retorica vocale: ad esempio le voci dei tipi della *commedia dell'arte*, o delle voci sociali come il parigino sbadato e nasale del "parlare di Marie Chantal", o quello di Ménilmontant, spinto dalla gola e piuttosto smozzicato. Vediamo già che parlare della semplice voce proferita ci mette al centro di un immenso campo epistemologico dove fisica e metafisica, fisiologia e psicologia, socio e psicolinguistica si contrappongono, e dove invece psicanalisi, psico-fonetica e psico-semiotica tendono ad articolarne l'intersezione.

La voce – quest'oggetto a un tempo sensibile e fisico, prodotto dal corpo, ma non completamente controllato e dominabile da esso – è solo in parte afferrabile. Essendo allo stesso tempo sia fisica che psichica, oscilla fra corpo e linguaggio, senza ridursi completamente a uno dei due poli. Questo statuto della voce "entre-deux" (*intermedio*), sottolineato già nel 1967 dallo psicanalista Guy Rosolato<sup>4</sup>, implica che la voce possa proiettare uno spazio sonoro fra questi due poli. La voce è *intermediaria*, non è un medium, né uno strumento, né un semplice organo. È invece un *oggetto transizionale*<sup>5</sup>, che permette di esplorare nella psicogenesi un *corpo sonoro* primario, involucro sonoro costituito in eco, che fornisce una identità già prima dell'immagine speculare dello stadio dello specchio lacaniano, e che sarà a quel punto la condizione affinché si possa stabilire un rapporto affettivo con il linguaggio verbale, il cui avvento rimodellerà la struttura del soggetto nel terzo stadio della psicogenesi<sup>6</sup>.

////////////////////

4 Cfr. G. Rosolato, *La voix*, in *Essais sur le symbolique*, Gallimard, Paris 1967; *La voix entre corps et langage*, in «Revue française de psychanalyse», XXXVIII, n. 1, 1974, pp. 77-94.

5 D.W. Winnicott, *Play and Reality*, Tavistock, London 1971, (trad. it. *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1974).

6 Cfr. D. Vasse, *L'Ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Seuil, Paris 1974 e D. Anzieu, *Le moi-peau*, Dunod, Paris 1985; per un compendio delle attuali ricerche cfr. M.-F. Castarède, *La voix et ses sortilèges*, Les Belles Lettres, Paris 1987.

La voce si riconnette al corpo primario, materno, affettivo; traccia il proprio rapporto con il *corpo della lingua*, con il/i corpo/i sonoro/i del testo, prefigurato/i dallo stile e dalla sua propria musica. Così la voce crea uno spazio *eterotopico* nel senso che Michel Foucault ha dato a questo termine: spazio *altro*, proiezione di uno spazio u-topico a partire da un luogo reale e che è allo stesso tempo luogo materiale, immaginario della Madre, e luogo simbolico del Padre, contemporaneamente fuori dal tempo – in un tempo mitico – e nel tempo, perché traccia di un sacro privato in uno spazio pubblico. La voce proiettata ci informa due volte: su *chi la emette* e su *ciò che dice*. Per quanto riguarda colui che parla, ci informa sul suo rapporto con il corpo e con il linguaggio. Ci dice il suo godimento o la sua impossibilità di godere. Ci fa sapere quello che non vuole o può far sentire quello che vuole tacere. Con la parola proferita la voce modula un'immagine di corpo: corpo artefatto, corpo sociale, corpo etnico, corpo incosciente. Ci propone un'immagine dello stato fisico e psichico di questo corpo, può farla coincidere con il corpo fisico visibile o distanziarla da esso. Può darne un'immagine verosimile, corrispondente alle attese culturali e sociali, può anche proporci dei corpi *altri*.

*Ora la voce può essere* verosimilmente quella di un corpo ma può anche essere la voce verosimile di una parola o di un testo. Nella civiltà "logocentrica" la retorica ha da molto tempo regolato il grado di corporalità vocale ammessa negli spazi pubblici. Ne parlano i trattati dell'*actio retorica* previsti per i pulpiti delle chiese, i seggi dei tribunali, le cattedre delle Università e le tribune dei Parlamenti. Ne parlano i manuali di conversazione e le poetiche della poesia drammatica. In compenso, alla voce del corpo e al suo godimento sono state riservate istituzioni specifiche – come il canto lirico e l'opera<sup>7</sup>. Solo nel nostro secolo abbiamo potuto vedere – grazie a una teatralizzazione specifica della vita pubblica della società dello spettacolo – delle voci estreme mettersi in mostra sulla scena pubblica: l'attore politico impregna la sua voce di corporeità, e trasgredisce la retorica ammessa pur servendosene. Così il fascino esercitato per esempio da Hitler risiedeva in gran parte nella proiezione vocale di un corpo pulsionale che sembrava aver promesso, a quelli che l'hanno seguito, un godimento indicibile di cui oggi conosciamo l'orribile verità<sup>8</sup>.

Il teatro e la sua arte vocale non sono uscite indenni dalle esperienze compiute nella scena politica. Artaud già l'aveva compreso proponendo il suo teatro della crudeltà contro «Hitler, l'impuro moldavaccio della razza delle scimmie innate», contro quello

[...] che si è mostrato in scena con un ventre di pomodori rossi, strofinato di immondizia come se fosse un prezzemolo d'aglio che a colpi di segherie rotative ha perforato nell'anatomia umana perché il posto gli era stato lasciato su tutte le scene di un teatro nato morto<sup>9</sup>.

////////////////////

7 Cfr. M. Poizat, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra*, Métalié, Paris 1986.

8 Cfr. W. Maser (a cura di), *Mein Schüler Hitler. Das Tagebuch seines Lehrers Paul Devrient*, Ilmgau Verlag, Pfaffenhofen/Ilm 1975; C. Schnauber, *Wie Hitler sprach und schrieb*, Atheneum, Frankfurt/Main 1972; H. Finter, *Geste de vérité ou vérité du geste?*, in «Théâtre/Public», n. 51, 1983, pp. 6-19. Cfr. inoltre *Le corps de l'audible*, cit., pp. 31-37.

9 Cfr. A. Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, in «La Rue», 12 luglio 1947, ripreso in «Art press», n. 18, 1978, p. 11; cfr. A. Artaud, *Préambule*, in *Œuvres complètes*, 1, Gallimard, Paris 1986, pp. 7-12; anche H. Finter, *Artaud and The Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty*, in «The Drama Review», n. 41, 4 (T146), 1997, pp. 15-40.

L'aria che rendeva sospetta un'arte vocale incrollabile, ha contagiato i teatri europei dopo gli Anni Cinquanta, prima in Italia, poi in Germania e dopo il Sessantotto in Francia. Per reazione la voce per un verso è stata messa in disparte, restituita come parlare comune, e per un altro è stata esplicitamente elaborata nelle sue componenti corporali. Limitandomi a quest'ultimo aspetto, dominante in un certo teatro d'arte, prima di tutto vorrei proporre un inventario non esaustivo del lavoro vocale che elabora il rapporto con il corpo e il linguaggio. Vorrei, in seguito, abordar il problema della specifica *intervocalità* che si mostra, in diverse regie, come citazione delle caratteristiche sonore e dal *melos* personale della voce hitleriana, per rendere conto delle poste in gioco in un'*intervocalità* siffatta.

## Voci di teatro e loro corpi

Oggi, dopo anni di ricerche sul corpo della voce sulle orme di Artaud, ma anche della musica contemporanea dopo Arnold Schoenberg e Alban Berg, possiamo elencare per il campo del teatro d'arte cinque modalità, che segnano due tendenze<sup>10</sup>. La prima dispone la voce dalla parte del corpo, la seconda la mette piuttosto dalla parte del testo, tenendo conto di quello che nel testo crea corpo – l'iscrizione semiotica (Julia Kristeva), vocale e ritmica della sua struttura poetica – e di quello che del corpo vocale produce senso. Così le prime tre modalità dell'eloquio vocale includono l'ancorarsi in un corpo realmente o immaginariamente fisico, dando così un'origine visibile in scena:

1. La pura realtà fisica della voce – esibita contro il testo in produzioni recenti – proietta il reale di un *corpo carnale*, manipolandone la voce o sottolineandone i difetti fisici. Ne è un primo esempio il teatro della Societas Raffaello Sanzio, diretto da Romeo Castellucci. Nel *Giulio Cesare* del 1997, il corpo fisico di voci specifiche viene esaminato da una endoscopia della laringe, proiettata su uno schermo durante la declamazione dell'attore; un handicap vocale viene mostrato con la voce fischiante di un attore laringotomizzato che recita a fatica – per lui e per lo spettatore – il lungo monologo di Marco Antonio; anche la voce dell'attore che interpreta Bruto è trasformata da un'inalazione di elio.

Nello stesso modo opera Jan Fabre quando, per l'assolo *Who Shall Speak my Thought*, collega il corpo dell'attore Marc van Overmeier a degli elettrodi legati a una sorgente elettrica che gli permette, nascosto sotto un abito da Ku-Klux-Klan, di modificare fisicamente con una tastiera (attraverso la quantità di corrente) sull'eloquio dell'attore in costume da lepre di peluche. L'accettazione o la rimozione di un dolore reale fanno variare l'eloquio della voce; diventano modulazione di un affetto imposto o sublimato da un influsso corporeo diretto<sup>11</sup>.



10 Qui è preso in considerazione essenzialmente il teatro parlato. Malgrado questa distinzione sia stata cancellata dopo il teatro americano degli Anni Settanta (per esempio Robert Wilson, Meredith Monk, Richard Foreman), lasciamo da parte il problema del teatro musicale e il rapporto fra parola cantata e parola detta di cui si è discusso altrove. Cfr. H. Finter, *Corps préférés et corps chantés sur scène*, in S. Badir – H. Parrett (a cura di), *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, Presses Universitaires (PULIM), Collection Nouveaux Actes Sémiotiques, Limoges 2001, pp. 173-188. Cfr. inoltre *Le corps de l'audible*, cit., pp. 163-177.

11 Theater am Turm (TAT), Francoforte sul Meno, Febbraio 1993.

2. Del desiderio di fissare la voce – e quindi il testo – al corpo è testimonianza anche *Voyage au bout de la nuit* della Societàs Raffaello Sanzio, presentato al Festival di Avignone nel luglio 1999. In questo concerto scenico, la declamazione futurista delle *parole in libertà* si combina con il lavoro vocale delle radiofonie di Artaud per rendere presente il paesaggio sonoro della guerra del romanzo di Louis-Ferdinand Céline. L'intonazione ritmica sostituisce l'intonazione semantica: una preminenza assegnata al rumore delle consonanti, alla colorazione delle vocali-timbro, ai salti di altezza della voce oltre l'ottava all'interno delle parole e delle sequenze, un'accelerazione e un rallentamento dei ritmi, un'agglutinazione dei suoni ci propongono altrettante modulazioni dei corpi sonori. Discendono da una simile ambizione gli spettacoli in cui la parola è solo gridata o scandita: in entrambi i casi la voce rivela un corpo-sintomo, un *corpo isterico* individuale e collettivo, con il quale vuole affermare una realtà fisica immaginaria contro la legge simbolica: la verità del corpo sarà quella del senso e del significato della parola.
3. Esiste una terza modalità di radicamento della voce al corpo che è allo stesso tempo immaginaria e culturale: sovra-determinando, attraverso l'intonazione, gli accenti e le specificità fonatorie di una prima lingua, quella seconda parlata in scena, la voce non è più messa al profitto della produzione significativa del testo, ma la parassita designando un *altrove*: "questo è il mio vero, autentico corpo vocale". Si tratta, questa volta di evidenziare un *corpo etnico*, ponendo l'enfasi sulla *lingua madre* come origine, come si trovava in certe produzioni degli Anni Ottanta di Peter Brook o di Ariane Mnouchkine. In questo modo si può riconoscere una tendenza in scena attraverso la voce che afferma una *verità del corpo* – fisica, pulsionale, etnica – contro il testo per modificare il suo dire, per *essere*, in modo più verosimile, questo dire. La dialettica fra voce personale del corpo e voce del testo si riduce al profitto del corpo. Vi sono altre due modalità di eloquio della voce in scena, molto differenti. La dizione del testo beneficia allora delle ricerche sulla voce intraprese dagli Anni Sessanta. Queste richiedono all'attore di esplorare non solo il rapporto con il suo corpo – come nel caso delle prime tre modalità –, ma anche quello con il linguaggio, che deve assumere nella sua alterità come *Altro*.
4. Quando l'eloquio vocale è guidato solo dalla struttura sonora e ritmica del testo – come nel lavoro scenico di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, di Klaus Michael Grüber o di Jean-Marie Villégier –, si presenta come *corpo vocale del testo*. Mettere in tal modo l'arte vocale al servizio del testo non giova soltanto al significato testuale, ma è un modo per scoprire le potenzialità significanti delle strutture sonore e ritmiche. Questo lavoro risulta insieme raddoppiato dalla musica delle qualità sonore effettive o mimate degli attori che tessono in quel momento un testo vocale: così Straub-Huillet usano gli accenti stranieri e il modo di parlare degli attori italiani nell'*Othon* di Corneille come tratto significativo, pur rispettando la prosodia del francese: le proprietà singolari di queste voci rinviano allo stesso tempo al rapporto contrastato con una legge simbolica (il francese dell'alessandrino) e alla violenza dell'Impero Romano e delle sue vicissitudini che il testo drammatizza. Nello stesso modo, con la voce, rendono corporalmente sensibile l'alienazione dei personaggi di

*Sicilia!*, facendoli interpretare da attori, immigrati dal Mezzogiorno<sup>12</sup>, che pronuncia come *soffiato* l'italiano letterario di Elio Vittorini. Anche l'eloquio asmatico dell'attore di Empedocle, nel film tratto dalla versione hölderliniana della tragedia, fa percepire, con la materialità del corpo vocale, l'affezione indicibile del personaggio.

Così per Grüber e Villégier, il corpo della voce dell'attore è altrettanto potenzialmente significativa. Vi riconosciamo una distribuzione degli attori secondo la qualità del timbro personale e del colore di voce *mimata*<sup>13</sup>. Così in *Bérénice* (1984), Grüber fa colorare le voci dei personaggi secondo il loro rapporto con il corpo presupposto e con il potere: il Titus di Richard Fontana ha la voce di tenore nella prima parte della tragedia di Racine, invece nella seconda parte, quando rinuncia al suo amore e sposa il potere, la sua voce è bianca e senza corpo. La voce di gola della Bérénice di Ludmila Mikael scende sempre più nella gola e dà una colorazione vocale cupa al dolore della separazione da Titus, e la voce di baritono dell'Antioco di Marcel Bonzonnet perde, insieme alla speranza di successo della sua passione, colore e rimane bianca, senza marcatura del corpo, per tutta la tragedia.

5. Se qui c'è una *intervocalità* che associa la materialità della voce, il suo corpo, all'immagine di un'affezione corporale attraverso il timbro o il colore, con la quinta modalità troviamo la proiezione di uno spazio vocale 'fra-due' (*entre-deux*) che moltiplica allo stesso tempo i corpi della voce e i corpi del testo: da una parte questa intervocalità mette in gioco i tratti propri della voce dell'attore mentre fa risuonare i toni e il *melos* di altre voci appartenenti a sfere pubbliche, politiche, teatrali, etc. D'altra parte, questa modalità permette di far comprendere le potenzialità *polilogali* del testo. Proiettando nella voce un *corpo molteplice, polifonico*, l'attore realizzerà l'equilibrio precario di un *corpo polilogo*. È quello a cui sono arrivati grandi attori come Robert Lühr nel 1982 o David Warrilow nel 1985 in *The Golden Windows* di Robert Wilson<sup>14</sup>, e oggi Isabelle Huppert nell'*Orlando* di Robert Wilson<sup>15</sup> come anche Wilson stesso nel suo *Hamlet*<sup>16</sup>.

Con questa quinta modalità che tende a rendere verosimile il corpo al personaggio attraverso una vocalità che eccede il testo e non si riduce ad esso. Nella materialità della voce modificata, interviene un'*intervocalità* che propone un *dialogo fra corpi vocali carnali, immaginari e testuali* grazie a una memoria vocale.

Se la quarta modalità di eloquio della voce può essere intesa come *incarnazione* di un testo che modula i due poli della voce, essa resta tuttavia ancora tributaria di una concezio-

////////////////////

12 In italiano nel testo francese (N.d.R.)

13 Distinguiamo il timbro dal colore della voce: il timbro, individuale per ogni voce, è un insieme di proprietà fisiche (forma della laringe e caratteristiche endocrine del soggetto) e psichiche (rapporto immaginario con la prima voce e con il modello familiare e sociale). Il colore della voce si modula a partire dalle sue proprietà, per esempio dall'apertura e chiusura della laringe che permette di colorare le vocali fra petto, gola e testa.

14 R. Wilson, *The Golden Windows*, Kammerspiele Munich, 1982 con Robert Lühr nel 1985; al Brooklyn Academy of Music, con David Warrilow.

15 Cfr. H. Finter, *Der Körper und seine Doubles: Zur (De-)Konstruktion von Weiblichkeit auf der Bühne*, in «Forum Modernes Theater», n. 11/1, 1996, pp.15-32; trad. inglese in «Women & Performance», t.9/2, 18, 1997, pp. 119-141, ripreso in *Die soufflierte Stimme*, Lang, Frankfurt am Main 2014.

16 Alley Theatre, Houston Texas 1995.

ne dualista del soggetto, che oscilla fra corpo e spirito, inconscio e conscio, voce e testo. Il soggetto che emerge da questa quinta modalità è invece *in progress*, non localizzabile in un solo corpo, allo stesso tempo familiare e estraneo, *inafferrabile* ma *sensibile* come le voci che lo modellano. La performance dell'attore è qui un'incarnazione che fa *danzare* l'idea di incarnazione. Questa danza è come quella della danzatrice di Mallarmé, la danza di uno *scriba* che vi traccia una *scrittura vocale scenica* del testo. La voce lo fa vivere, ma lo fa vivere dentro un *geste-avis* (Philippe Sollers), un gesto vocale che indica allo stesso tempo l'avviso del corpo e della sua memoria vocale. Questa scrittura vocale ci mette davanti a un fenomeno che decostruisce sia il mito della voce originata in *un* corpo, sia quello della voce puramente testuale. Si mostra, in effetti, come un tessuto di *intervocalità*, un dispositivo singolare di voci *soffiate* che, solamente assunte e lavorate, permettono di avere una voce, e quindi di raggiungere la propria voce.

## **L'intervocalità nella psicogenesi della voce: l'esperienza di Artaud**

Quest'ultima concezione della voce tiene conto della lezione di Artaud, che voleva costruire un corpo nuovo, *senza organi*, espellendo le voci *soffiate* che lo costituivano. Ricordiamo brevemente i risultati delle sue ricerche dovuti a un'esperienza dei limiti e che oggi si chiariscono grazie alle ricerche della psico-fonetica e della psico-semiotica<sup>17</sup>.

La voce non è innata, è *soffiata*, dalle voci dei genitori e dalle voci sociali. Proietta un corpo sonoro immaginario, determinato allo stesso tempo fisicamente, psichicamente e culturalmente. Il primo corpo è un corpo sonoro, modellato sul timbro e il *melos* della voce materna, che traducono il rapporto di lei con la lingua e con il suo corpo. L'esplorazione di questa voce viene portata avanti secondo le caratteristiche di intonazione della lingua base – per esempio ecolalie francesi, inglesi, tedesche a partire dall'ottavo mese. Il timbro di questa voce – pur essendo un segno personale come l'impronta digitale – non è tuttavia un semplice segno di origine. È un dispositivo psicosomatico complesso che attiene al fisico (forma della laringe e caratteristiche endocrine del soggetto) e all'immaginario (modellazione sui timbri familiari marcati dal desiderio o dalla sua assenza, scelta del modello sessuale genitoriale di riferimento e di ulteriori modelli sociali ideali). Il *melos* individuale, lo stile personale di parlare può rivelare uno stesso complesso dispositivo psico-culturale. Allora, i tratti caratteristici e il *melos* individuali di una voce sono già il risultato di una prima *intervocalità* che chiamerei, secondo il termine di Julia Kristeva, *semiotica*.

La voce, oggetto transizionale, è il primo oggetto che permette di sublimare la pressione pulsionale a beneficio di un godimento vocale orale: la produzione di suoni sostituisce il piacere del succhiare, in tutte le lingue, infatti, le consonanti bilabiali formano la prima parola pronunciata indicante la madre; la padronanza della glottide coincide con quella

////////////////////

<sup>17</sup> Mi riferisco qui alle ricerche di Julia Kristeva, agli studi di Ivan Fónagy, e ai lavori di Jacques Derrida riguardanti Artaud. Cfr. più modestamente H. Finter, *Der Subjektive Raum*, t.2, Tubinga, Narr 1990, (trad. spagnolo *El espacio subjetivo. "...el lugar donde el pensamiento ha de encontrar su cuerpo"*: Antonin Artaud y la utopia del teatro, Buenos Aires 2006). Cfr. anche H. Finter, *Artaud and the Impossible Theatre. The Legacy of the Theatre of Cruelty*, in «The Drama Review», 41, 4 (T156), 1997, pp. 15-40.

degli sfinteri. La voce e il suo godimento derivano da uno spostamento verso l'alto delle pulsioni che si inscrivono nella produzione vocale. Le ricerche di Ivan Fónagy e di Julia Kristeva mostreranno che il pulsionale s'inscrive nella parola, nel testo attraverso ricorrenze sonore marcate da una specifica forma di godimento (orale, aggressivo-ale ecc.) e la strutturazione ritmica<sup>18</sup>.

Nella parola, nel testo, il "semiotico" – *sémiotique* secondo la definizione di Julia Kristeva – coabita con il simbolico. Dei tratti corporei vocali determinano il nostro stile individuale di parlare e anche di scrivere in un modo più o meno marcato, più o meno elaborato e cosciente. Quindi una voce e il suo stile ci informano – oltre alle caratterizzazioni sociali – sul soggetto inconscio del parlante, sul suo corpo immaginario e il suo rapporto con la lingua.

L'esplorazione della voce nella sua scrittura dopo il 1945, come anche le sue radiofonie, mostrano che Artaud fa danzare con le parole le voci e i timbri che costituiscono la propria voce, per proiettare un corpo molteplice di parole e voci *soffiate*, facendo allo stesso tempo sentire un godimento e percepire il processo di un soggetto che rifiuta la fissazione sull'Uno. L'esperienza di Artaud non è tuttavia riducibile al teatro, ne costituisce il suo limite come esperienza singolare. Sebbene citi anche delle voci sociali che potrebbero derivare da una tipologia sociale in quelle radiofonie – per esempio voce di testa di donna anziana, voce impostata retorica di personaggio ufficiale, voce sottile di giornalista –, il suo lavoro non si limita a una *intervocalità semantica*, tributaria delle retoriche della vita pubblica e privata che codificano abitudini sociali e stati psicologici. Così chi voleva trarne una retorica della sua voce aveva messo a profitto un malinteso, con risultati più o meno fruttuosi.

Oggi la voce o quella che si ritiene la voce di Artaud visita da spettro il nostro teatro, come lo visita anche quella del suo antipodo nella scena del teatro politico, Adolf Hitler. Due voci estreme che hanno saputo iscrivere un certo godimento – ma per Artaud anche la sua analisi – nel corpo di una voce proferita in pubblico. Che funzione può avere la *citazione* delle caratteristiche di una tale voce? Che cosa di essa è *mimabile*? Si tratta di una semplice *maschera* di voce, o si arriva a penetrare, analizzare ciò che ne fa il nodo più personale? Proporremo qualche ipotesi sulla funzione dell'intervocalità dopo aver analizzato degli esempi di intervocalità in scena – qui, le voci di Artaud e di Hitler.

## Le voci di Artaud e di Hitler in scena

Nel 1980 Sandro Lombardi in *Artaud*, spettacolo dei Magazzini diretto da Federico Tiezzi<sup>19</sup>, aveva già ben marcato i limiti d'uso della voce di Artaud: ripetendo, parola dopo parola, la conclusione della sua trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, e partendo dalla registrazione, l'attore dà forma, infatti, a una *imitazione* quasi perfetta di quella voce, a parte un leggero spostamento di timbro. L'attore sposa il corpo vocale

////////////////////

18 J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974, (trad. it. *La Rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia 1979, anche Spirali, Milano 2006); I. Fónagy, *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983.

19 Debutto a Documenta, Kassel 1980.

dell'altro, lo aspira e lo fa suo, fagocitandolo. Tuttavia la sua presenza fisica in costume di lamé argentato e la sua parrucca beckettiana denunciano questo gesto come assurdamente teatrale. Assumere l'arte di Artaud e superarla implica quindi l'esplorazione della propria voce attraverso il testo, cosa che i Magazzini faranno da allora, con produzioni spesso ammirevoli tratte da Dante, da Beckett, da Pasolini.

Artaud può indicare la direzione per un'esplorazione vocale, non il metodo: così le riprese attuali della sua voce ne sottolineano una differenza. Il già citato *Voyage au bout de la nuit* per esempio, confrontava la meno radicale delle esperienze futuriste della voce con quella di Artaud, per liberare la base pulsionale (l'aggressività, la lotta) della musica del testo di Céline. Lo stesso Castellucci riprenderà la voce registrata di Artaud della radiofonia già menzionata in *Genesi from the Museum of Sleep* del 1999: il *loop* della frase "voi delirate Signor Artaud, siete matto da legare", tratta dalla conclusione dell'emissione, informa in contrappunto, *semioticamente*, la seconda parte muta dello spettacolo che vuole suggerire scenicamente l'esperienza dei campi di concentramento nazisti. La voce di testa di Artaud, stridente e compressa, commenta così la verità pulsionale di un'altra voce estrema, contemporanea di Artaud, propagata appunto attraverso la radio.

Questa voce di Hitler è citata negli ultimi anni in una serie di spettacoli teatrali: Christoph Marthaler fa assumere un eloquio spezzato, scandito ed esplosivo, con sostenuto accento strozzato bavarese al Faust di Josef Bierbichler alla fine dello spettacolo *Faust. Racine carrée de 1+2. Faust. Wurzel aus 1+2 (Faust radice di 1+2)*<sup>20</sup>.

Si trattava dell'ultima replica di Faust, nella scena *Palast großer Vorhof* ("Palazzo, grande vestibolo"), dal quinto atto di *Faust II*, in cui riassume la quintessenza dell'uomo faustiano – la riuscita del suo sforzo sovrumano e il compimento della sottomissione della terra come anche la soddisfazione finale che provocherà la sua morte.

Se questo esempio si limita ad aggiungere, attraverso la citazione della voce del dittatore, un chiarimento storicamente significativo al passaggio del testo goethiano, una serie di spettacoli con l'attore Martin Wuttke come protagonista, ci insegnano, insieme alla voce di Hitler, un'analisi delle implicazioni inconsce di questa terribile voce. La prima occasione in cui Martin Wuttke esibisce la maschera vocale di Hitler, sarà ancora un Faust, quello di Einar Schlee del 1990<sup>21</sup>.

Wuttke vi recita la parte di un personaggio che pronuncia davanti a una pletera di discepoli le parole di Mefistofele e quelle del direttore del teatro del *Prologo al teatro*, presente nella parte esordiale della tragedia. Conciato con un tutù e pettinato con la mèche caratteristica di Hitler, pronuncia le parole del direttore alla maniera dell'istrione che anche fu Hitler: gesti da automa, eloquio di un'espressività goffa e banale, timbro compresso, prosodia scandita e spinta da un'energia espulsiva. Dà così una caricatura del cattivo attore, dell'attore sociale in un contesto spettacolare (lo *spectaculaire concentré* di Guy Debord), caratteristico delle società totalitarie.

Jan Fabre integrerà l'imitazione di questa performance alla scena VII nelle sue *Sweet*

////////////////////

20 Schauspielhaus, Amburgo 1993. In merito a questo spettacolo cfr. *Corps proféré et corps chanté*, in *Le corps de l'audible*, cit., pp. 163-177.

21 Bockenheimer Depot, Städtische Bühnen, Francoforte sul Meno 1990.

*Temptations* del 1991<sup>22</sup> l'attore Markus Danzeisen riprende di fatto il gesto vocale hitleriano di Wuttke – con lo stesso costume di ballerina, la stessa acconciatura e la stessa maschera mimica – non solo per re-citare il primo monologo faustiano della prima parte della tragedia – *Habe nun ach* (“Filosofia ho studiato...”) della scena *Notte* – che era stato prununciato in coro nella produzione di Schlee<sup>23</sup>, ma anche per cantare i versi dello gnomo *Rumpelstilz*, incarnazione della malignità nelle favole dei Grimm, che esprime la sua gioia malsana danzante intorno al fuoco.

Il contesto e la memoria di questi due ruoli saranno riattivati – sia per l'attore che per lo spettatore – quando Martin Wuttke reciterà Arturo Ui nella messa in scena del 1995 di Heiner Müller<sup>24</sup>. *La resistibile ascesa di Arturo Ui* è l'opera in cui Bertolt Brecht commenta l'ascesa al potere di Hitler. Nella sua visione, il dittatore è solo uno strumento del capitale la cui riuscita si deve solamente alle lezioni di teatro prese da un attore della vecchia scuola. Per Bertolt Brecht – come testimoniano anche altri<sup>25</sup> – la fascinazione di Hitler era dovuta prima di tutto al convincente gioco di un attore che prende in prestito dalla retorica la logica accusatrice di qualcuno che «assume il tono di un uomo accusato ingiustamente per pura cattiveria<sup>26</sup>». Per Brecht il segreto di Hitler doveva cercarsi nei trucchi dell'attore tradizionale trasferiti sulla scena pubblica.

Eppure oggi sappiamo che le lezioni che Hitler prese da Paul Devrient – e non da Basil come pensava Brecht – erano in parte fallite, perché il suo stile personale faceva saltare il quadro verosimile della retorica teatrale dell'epoca. Hitler era incapace di elaborare la sua voce senza testo e senza pubblico. Perché, abituato a produrre i propri testi dettandoli nel bel mezzo dell'azione, faticava molto a rielaborarli<sup>27</sup>.

I suoi discorsi furono delle scariche energetiche con dei tratti vocali specifici: eloquio affrettato, strozzato e teso che si scaricava in isteriche esplosioni urlate. Hitler si sgolava, la voce si arrochiva, l'articolazione diveniva imprecisa. Le lezioni servivano allora a prevenire l'afonia, senza però poter mantenere la condotta della sua voce nei limiti del verosimile e del lecito. Sostenuta da un *melos* personale che segmentava le frasi contrariamente alle unità di significato, con salti da una a due ottave, senza cambio di registro, ma anche con frequenti alternanze di registro fra voce di testa e voce di petto, corrispondenti a un'alternanza tra un tono citato, ironicamente civile, e il suono aggressivo di un odio esplosivo, sembrava che questa voce fosse continuamente alle prese con un oggetto su cui si fissa una passione negativa, e che tende a espellere, a annientare. La vernice di una organizzazione apparentemente logica del discorso e di una elocuzione con minima in-

22 Theater am Turm, Francoforte sul Meno 1991.

23 Ringrazio per questa precisazione Miam Dreysse, autrice di una monografia su Einar Schlee, *Szene von dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Francoforte/Berlino/Berna, Peter Lang, coll. Theaemai, Studien zu den performativen Künsten 1, 1999.

24 Berliner Ensemble, Theater am Schifferbaudamm, Berlino.

25 Cfr. B. Brecht, *Der Messingkauf* – 1937-1951, in «Gesammelte Werke», n. 16, tradotto in italiano come “L'acquisto dell'ottone” (1937-1951), in Id, *Scritti teatrali II*, Einaudi, Torino 1975) e anche il testo inedito di B. Brecht, *Ein fähiger Schauspieler* (“Un attore capace”), in «Der Spiegel», 50, 1996, pp. 234-235.

26 Cfr. B. Brecht, *Ein fähiger Schauspieler*, cit.

27 Cfr. W. Maser (a cura di), *Mein Schüler Hitler*, cit.; C. Schnauber, *Wie Hitler sprach und schrieb*, cit.

tonazione significativa è continuamente bucata da accessi di pulsioni aggressive e piene d'odio, che si traducono in ruggiti, in latrati. La voce di Hitler, come ce la fanno sentire le registrazioni dei suoi discorsi, proietta l'immagine *sensibile* di un essere che controlla difficilmente le sue pulsioni: prendendo il sopravvento, esse si scaricano in un godimento delirante e osceno. È un corpo di voce che, nella sua rigida tensione in una turgescenza permanentemente, sembra aspirare a costringere le parole, a farne un tutt'uno con questa pulsione e a ridurle a essa. Così, trasmette il modello di un godimento esclusivo che rappresenta quello, inconscio, dei suoi uditori affascinati. Riassumendo, abbiamo in superficie una espressività codificata secondo le regole, resa da un cattivo attore. Ma ostacolata da eruzioni e deragliamenti di timbro, in profondità è il godimento terrificante che trasmette il messaggio di un desiderio di sterminio di ogni altro, dell'*Altro*.

Heiner Müller tiene conto della complessità contraddittoria di questa voce. Ci mostra Arturo Ui prima con una vocalità pulsionale afasica o con parole appena udibili. In questo modo rende scenicamente presente la metafora attribuita da Thomas Mann a Hitler: per lo scrittore era effettivamente «la voce di un cane da attacco incatenato, cattivo e mordace» («*Die Stimme eines bösen, bissigen Kettenhundes*»)²⁸. Ui di Martin Wuttke è qui essenzialmente un animale a quattro zampe: ansima, vomita, rutta, biascica, gorgoglia, abbaia; è solo bave e sputi abietti. Questo corpo pulsionale s'innesta nella parola nella VI scena in cui interviene il personaggio dell'attore che gli dà lezioni di contegno e di elocuzione: i gesti e i movimenti caratteristici di Hitler saranno il risultato di un'interpretazione meccanica dei gesti dell'attore e questo nuovo *homo erectus* plasmerà allora l'eloquio della sua voce seguendo lo stile che conosciamo. Sarà tuttavia leggermente sfasato, perché in scena modellato sulla lezione, sullo stile dell'eloquio del suo professore-attore, interpretato da Bernhard Minetti²⁹.

Attraverso l'interpretazione di Martin Wuttke, il testo di Brecht è doppiato da un altro dramma: quello della nascita di una parola singolare, risultato dell'iscrizione del pulsionale nel corpo del linguaggio. Questa decostruzione della voce hitleriana in corpo di voce pulsionale e corpo di voce elocutoria propone una intervocalità semiotica *mimata* che diventa *significante* sulla scena. Si riferisce al *verosimile* di un *anteriore-già-qui* – l'immagine della voce di Hitler – e del suo personale *melos*. Questo mimare un corpo vocale esistente può allora essere integrato nell'orizzonte verosimile delle voci a livello *semantico* e a livello *elocutorio*. Rendendola storicamente e socialmente probabile, la citazione di una tale voce estrema sulla scena permette allo stesso tempo di affrancarsi, in un rito liberatorio, da quello che fu una volta, per un'intera Nazione, il modello di godimento vocale: il cattivo attore diventa comico nella sua lotta per padroneggiare un corpo scatenato che esige i suoi diritti.

Con l'interpretazione del personaggio di Danton da parte dello stesso attore, nella messa in scena di Robert Wilson de *La Morte di Danton* di Georg Büchner (Festival di Salisburgo,

////////////////////

28 Cfr. C. Schmölders, *Führers Stimme. Das rhetorische Attentat oder: zur auditorischen Seite der Politik*, in «Frankfurter Rundschau», n. 271, 20 novembre 1999; la scrittrice Annette Kolb, citata, parla anche di tono «tritacarne» et Kurt Tucholsky, citato, di una voce che «odora del fondo delle mutande».

29 Con Heiner Müller sono, alternativamente, due attori che erano stati all'apice della carriera sotto il nazismo – Marianne Hoppe e Bernhard Minetti – che interpretano questo personaggio.

1998), la maschera vocale di Hitler è messa in prospettiva rispetto al contesto teatrale: si riferisce a un'interpretazione storica del personaggio, quella di Fritz Kortner. Associando, attraverso il suo eloquio vocale, il retore della rivoluzione francese a Hitler, nell'ultimo grande discorso pubblico di Danton, Martin Wuttke commenta al contempo il fiasco politico di una certa arte teatrale. Di fatto Fritz Kortner, che aveva recitato nel ruolo di Danton dal 1929, fissandolo poi nel film di Hans Behrendt nel 1931, aveva invano voluto opporre la vera arte oratoria dell'attore all'eloquio vocale di Hitler. Fritz Kortner, attore espressionista eccellente, esempio di un'autenticità di recitazione il cui modello era l'attore della Burg viennese Josef Kainz – apprezzato anche da Hitler che l'aveva potuto vedere nel 1908 – si opponeva agli attori della vecchia scuola. Nell'ultimo discorso di Danton – ascoltato nel film – Kortner rivela, in effetti, qualche caratteristica dell'eloquio che può superficialmente essere associata a quelle di Hitler: scansione ed esplosione della voce alla fine del discorso davanti al Tribunale Rivoluzionario, salto di tono e di gradazione, voce compressa e tesa nei momenti aggressivi, contrasto di registro tra ironia recitata e affermazione urlata. Inoltre la colorazione di un accento austriaco che dà una voce annodata (*Knödelstimme*), soprattutto nelle consonanti velari, fa percepire una certa parentela. Tuttavia in Kortner i timbri, la colorazione e anche la prosodia seguono e sottolineano il senso del detto, la segmentazione e il *melos* restano nel quadro degli elocui al servizio del significato testuale. Pare quindi che Hitler abbia – sembra dirci questa regia – rubato non solo i baffi a Charlie Chaplin, ma anche la voce al teatro tedesco. Come riprenderla? Siamo di fronte a un compito immenso, perché la teatralità vocale del Terzo Reich non si limitava alla semplice voce di Hitler. In effetti, la regia di Robert Wilson rende udibile anche questa intervocalità: nel film di Behrendt, il Danton di Kortner era messo a confronto con il Robespierre di Gustav Gründgens, il contrasto fra i due personaggi e attori era sottolineato anche dall'opposizione dei colori – scuro e chiaro – dei loro costumi e delle loro acconciature. Wilson riprende questa differenza di abbigliamento nella sua regia. Ma non è l'attore di Robespierre (Sylvester Groth), bensì quello di Saint Just (Wolfgang Maria Bauer) che col costume chiaro e la parrucca bianca di Gründgens citerà qualche suo caratteristico tratto vocale, come il suono rotondo, l'eloquio regolare, freddo e distintamente articolato, la parola tagliente. Saint Just è qui la voce del suo maestro Robespierre, del quale sembra esibire, teatralmente, l'eloquio riservato. Così facendo, sorge nello stesso tempo lo spettro sonoro di un'altra voce, quella del Ministro della Propaganda Nazista, Joseph Goebbels. Le voci di Gründgens e di Goebbels, in effetti, contrastano con quelle di Kortner e di Hitler: le prime due hanno in comune il culto del bel suono, un eloquio regolare senza bruschi salti, la coincidenza fra la punteggiatura sintattica e il *melos* individuale, e un costante registro di testa. Perfino le parti gridate da Goebbels non danno mai la stessa impressione di aggressività, perché la sua voce è sempre distesa, mai strozzata. A loro è anche comune una vicinanza di timbri, colorata da un leggero sospetto di accento renano. Quando Goebbels riprende i modi prosodici di Hitler, conserva però il continuo *legato*. Anche quando la voce si arrochisce, non è un tratto semiotico, l'articolazione resta chiara e precisa. L'eloquio di Goebbels è *recitato* a partire da un testo ben preparato, la sua voce cerca l'effetto, imita quella dei suoi nemici – in modo straniato.

Rispetto a Hitler, la voce di Goebbels riprende le caratteristiche vocali dell'eloquio del suo maestro e solo raramente mima quelle semiotiche. La voce di Goebbels è la voce di un

attore capace di *citare* altre voci senza implicarvi il corpo. Il suo modello potrebbe essere il direttore del Teatro Statale della Prussia a Berlino dal 1933 al 1944, Gustav Gründgens. Al contrario di Kortner che non evita i rumori o il fruscio della voce, Gründgens coltivava il suono brillante, facendosi portavoce solo del testo. Così le voci di *La morte di Danton*, nella regia di Wilson, raccontano, nello spessore significativa della loro materialità e dei loro eloqui, la storia del teatro tedesco a partire dagli Anni Trenta. Rendono al teatro le voci rubate dai principali attori nazisti, facendo delle loro voci *le voci del teatro*: una vocalità semiotica viene da questa intervocalità resa *semantica* ed *elocutoria*.

## Conclusione: l'intervocalità in otto tesi

Concludo con otto tesi sull'intervocalità in scena:

1. Come l'intertestualità fa dialogare i testi, l'intervocalità in scena propone un dialogo tra voci presenti e assenti.
2. Per l'intertestualità, il punto di riferimento è il *verosimile* di una parola, di un discorso precedente, con i quali si stabilisce una corrispondenza. Questo verosimile si articola su due livelli:
  - a) *semantico* che presuppone una somiglianza con un *déjà-là* anteriore;
  - b) *sintattico* che lo rende conforme alle leggi retoriche della struttura discorsiva data, e alla legge della grammatica<sup>30</sup>.
 Dato che l'intervocalità ha delle voci come oggetto, ci troviamo di fronte a un fenomeno più complesso: perché la voce, come abbiamo visto, è essa stessa già situata tra due poli. Da una parte dialoga con il corpo e il linguaggio, e d'altra parte con il somatico e lo psichico. La voce in queste caratteristiche personali (*timbro* e *melos*) è già – e questa è la mia seconda tesi – il risultato di una *intervocalità semiotica*.
3. A teatro l'intervocalità può essere convocata a due livelli di articolazione:
  - (a) a livello *semantico* sorretto dalla somiglianza e quindi dall'immaginario, dove queste caratteristiche raggiungono l'inventario culturalmente codificato delle voci verosimili. Ne fanno parte le qualità vocali che si presuppone fossero presenti anteriormente ai tipi di voci sociali, teatrali ad esempio, ma anche le voci retoriche delle passioni inventariate e degli stati d'animo probabili;
  - (b) le caratteristiche semiotiche di una voce si possono citare a livello *elocutorio*, che è il suo livello *sintattico* di concatenamento: esso è regolato dal simbolico, in cui lo stile individuale dell'eloquio è messo a confronto con il verosimile della prosodia di una lingua data allo stesso modo di un idioma linguistico o di un idioletto culturale o sociale. Allora, mimato a teatro, il *melos* personale di Hitler può diventare un idioletto elocutorio inventariato.
4. Come l'intertestualità<sup>31</sup>, – questa è la mia quarta tesi – l'intervocalità può essere *strutturante* per l'intero eloquio di una voce, può anche avere la funzione di una semplice *citazione*, di una *connotazione occasionale* o dipendere da una *associazione* indotta per l'uditore.

////////////////////

30 Cfr. J. Kristeva, *La productivité dite texte*, in *Sémeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, pp. 208-245, (trad. it. *Sémeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978).

31 M. Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, in "La Pensée", n. 215, ottobre 1980, pp. 4-18.

5. In quinto luogo, l'intervocalità può avere una funzione semantica e/o elocutoria *affermativa* o *analitica* rispetto alla voce del testo, e può avere anche una funzione semantica e/o elocutoria *affermativa* o *analitica* rispetto al corpo della voce emessa.
6. Nel caso di una funzione contemporaneamente affermativa e analitica a livello semantico e/o elocutorio, l'intervocalità mette in gioco quella che con Roland Barthes possiamo chiamare *la grana della voce*<sup>32</sup>. Secondo la sua definizione, la *grana della voce* non si riduce al timbro, ma è il punto, reso *sensibile*, in cui il legame intimo fra corpo e lingua si annoda. Barthes aveva proposto questo concetto complesso per caratterizzare la voce del cantante.
7. Estesa alla voce della parola – è la mia settima tesi –, la grana della voce sarebbe il nodo esibito in cui si incontrano le voci di corpo, le voci immaginarie e le voci del testo: è il punto sensibile dove il soggetto si costituisce contemporaneamente come effetto del Reale, dell'immaginario e del simbolico.
8. Nella voce di parola – e questa è la mia ultima tesi – è la *flessibilità* del legame al corpo di voce immaginario a decidere del suo potenziale di analisi.

Una tale *intervocalità* è rara, giacché consiste in una riflessione pragmatica sulla voce e sulla lingua. È *scrittura* vocale. Forse solo Artaud ha potuto realizzarla in scena, con i rischi e le sfide che conosciamo e che hanno messo in gioco contemporaneamente le frontiere stesse del teatro.

////////////////////

32 R. Barthes, *Le grain de la voix* [1972], in *Œuvres complètes*, t.2, Seuil, Paris 1994, pp. 1436-1442, (trad. it. *La grana della voce*, Einaudi, Torino 1986).



## L'odore del video

Jean-Paul Fargier

Traduzione dal francese di Anna Pirri

### ABSTRACT

La video arte , sostiene Fargier , in passato parlava del video e unicamente del video: vi si respirava un odore puramente elettronico, mentre con il nuovo millennio gli artisti parlano del mondo. A questa premessa fa seguito la descrizione di una serie di opere video presentate al festival di Clermont-Ferrand: OBOT (One Beat One Tree) creata dall'architetto Naziha Mestaoui. Grazie alla sua foresta virtuale e interattiva, chiunque può piantare un albero mettendo i piedi su un cuscino tondo (che nasconde un sensore): da qui si sviluppano le radici di un albero in 3D che inizia a crescere, a moltiplicare i rami e a ricoprirsi di foglie. Frontex 16 di Mariana Carranza un' opera interattiva che posiziona il visitatore davanti ad un grande schermo dove il suo corpo, rilevato da un Kinet, si ritrova trasformato in una figura in movimento. In queste opere Fargier ritrova una nuova giovinezza del video, come quando Nam June Paik proclamava che il video avrebbe abolito le frontiere, instaurato la democrazia ovunque nel mondo.

*Fargier said that, in the past, video art spoke of video and of nothing else: you could smell a completely electronic smell, while with the new millennium artists speak of the world. This premise is followed by a description of a series of video works presented at the Clermont-Ferrand festival: OBOT (One Beat One Tree) created by architect Naziha Mestaoui. Thanks to its virtual and interactive forest, anyone can plant a tree by putting their feet on a round cushion (which hides a sensor): from here the roots of a 3D tree grow, multiply the branches and are covered with leaves. Frontex 16 by Mariana Carranza is an interactive work that places the visitor in front of a large screen where his body, detected by a Kinet, turns into a moving figure. In these works Fargier finds a new youth of the video, as when Nam June Paik proclaimed that the video would abolish borders, establishing democracy everywhere in the world.*

\* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

« ...qualcosa come l'odore  
elettronico del tempo... »

Cominciamo da questa citazione, messa qui in epigrafe. È presa da un romanzo di Aurélien Bellanger, *Le Grand Paris* (2017, Gallimard, p. 264).

L'eroe è un giovane urbanista che svolge presso il Principe (pseudonimo romanzesco di Sarkozy) il ruolo di consigliere all'urbanistica. Un giorno, nel bel mezzo delle sue peregrinazioni nelle *banlieues* che dovrebbe trasformare nella Gande Parigi (una megalopoli in grado di competere con la Grande Londra o la Grande Berlino), si imbatte, deviando dal lato de la Défense, nella casa dei suoi genitori ormai morti, casa che invano cercava di vendere. Ha la chiave, entra e, una volta arrivato nella sua stanza situata sotto il tetto, percepisce un *odore*.

«I traslocatori stranamente avevano lasciato in un angolo una scatola di legno piena di apparecchiature elettroniche vecchie. C'era ancora il mio Super Nintendo e la radio sveglia che con i suoi LED rossi aveva vegliato sulla mia adolescenza, il mio walkman per cassette Aiwa e un telecomando con i tasti in caoutchouc, innumerevoli e ordinati in file parallele, che si erano riappropriati di una relativa libertà della linfa della gomma ritrovando il loro tipico essere appiccicoso- quello del videoregistratore di famiglia, che era stato l'oggetto che ho saputo usare meglio nel corso della mia corta esistenza.

Questo insieme di oggetti sprigionava un odore di plastica vecchia, di chiuso, di un qualcosa di indescrivibile, come l'odore che si sente nelle fodere imbottite di lana di vetro o quando ci si avvicina troppo vicino al monitor di un tubo catodico, qualcosa come l'odore elettronico del tempo...»

Sospendo qui questo lungo passaggio per tornarci più tardi.

Questo odore, per il narratore/personaggio che si diverte a scrivere lunghe frasi 'proustiane', avrà per lui la stessa funzione della madeleine nella *Ricerca del Tempo Perduto*.

Come una rivelazione di un mondo scomparso, che non possiamo ottenere che nei meandri di una memoria avendo concentrato intere sezioni di un passato in sensazioni diffuse, evanescenti, sepolte, potendo ciononostante risorgere in blocco grazie a un incontro imprevisto con un oggetto, un colore, un gusto o un odore. E qui, questo odore è (continuo la citazione):

«...quello dell'elettricità statica, un odore che sentiamo, senza in realtà sapere se si tratta di un odore o di una sensazione più profonda, di un allarme invisibile che segnala un possibile pericolo, come la paura di un fulmine in epoca primitiva nella savana alberata»

Questo odore, io l'avevo già sentito? Potevo pure pensarci a lungo, ma non riuscivo a capire di cosa potesse trattarsi concretamente, anche se trovavo l'espressione «odore del video» bello e in ogni caso pertinente. Se questo odore esisteva, e non ne dubitavo, questa sensazione doveva essere nascosta in me così profondamente che rimaneva impalpabile, ma inestirpabile allo stesso tempo.

E poi un giorno, mentre stavo cercando una cassetta che mia figlia Alice mi chiedeva per-

ché conteneva foto di lei che balla su un palco da bambina, ho tirato fuori la scatola dei VHS dove c'era quella cassetta dal titolo *Baiser Fanny*, un breve film che avevo montato con quelle immagini, e, prima di dargliela, l'ho aperta: era vuota, la cassetta era probabilmente rimasta in un videoregistratore inutilizzato da anni, abbandonato in una casa in occasione di un trasloco.

Così ho avvicinato il viso a quel contenitore vuoto per, come si fa talvolta con un vecchio libro, infilare il naso nello spazio aperto: e ho pensato di percepire un odore. Era proprio quello, quello che evocava Aurélien Bellanger: *l'odore elettronico del tempo!*

Qualche settimana dopo, stavo visitando una mostra in una galleria di Marsiglia che aveva il nome degli antichi locali commerciali lì preesistenti: La Pescheria. Non c'era nessun odore di pesce, i pescatori di Marsiglia non setacciano più il mare da tanto tempo, e il mercato del pesce, La Criée, si è trasformato in un teatro da più di mezzo secolo.

Ciò detto a La Pescheria c'era un odore che aleggiava tra le sue mura bianche, e l'ho riconosciuto: l'odore elettronico del tempo. Ma aveva una fragranza più forte di quella che aveva rivelato il romanziere. Non rivelava soltanto un'epoca passata, si sentiva la vita odierna.

## **Un odore di fiammiferi,**

di braci calde e di ceneri tiepide, con un accenno di latte cagliato. Pascale Pilonni proponeva qui un'installazione video composta da un grande schermo centrale, a muro, accompagnato sui lati da due schermi più piccoli, uno poggiato su un tavolo l'altro sospeso dal soffitto. Con *Iskra*, parola che significa scintilla in russo, l'artista lanciava allo spettatore una sfida: rianimare le braci di un passato diventato cenere. Questo passato era quello della guerra in Spagna, riportato dai ricordi di una donna molto anziana, dal viso rigato, Carmen, che aveva assistito da piccola all'insurrezione di Franco contro la Repubblica spagnola. Suo zio era stato fucilato dai franchisti ed era stata lei che gli aveva portato i vestiti da lui indossati per andare al plotone di esecuzione. Ha udito il rumore dei fucili che l'hanno assassinato. Si ricorda di tutti questi dettagli fumando una sigaretta, che si illumina di rosso, mentre alza il pugno. Pascale, tra le frasi di Carmen, ricama qualche frase circa il modo migliore di uscire dalla storia dell'oblio. Lei ne ha trovata una che occupa il grande schermo: proiettare su un assemblaggio di piccole scatole di fiammiferi vuote, socchiuse, delle minuscole immagini offuscate e struggenti.

Le scatole formano come un esercito di cofanetti contenenti dei gioielli il cui splendore si è estinto. O invece, se continuano a brillare, è a traverso uno spesso strato di polvere, depositata dagli anni, dai decenni, come i corpuscoli di un ammasso di stelle infinitamente lontane. Ma allora, delle due l'una: o questo ammasso di stelle si allontanano, o si avvicinano a noi. Secondo la Storia le scomparse non sono mai eterne, basta poco, una scintilla, anche se infima, per ravvivare il fuoco dei sentimenti soppressi. Questo è quello che sembrano comunicare le mani che danzano su una ciotola sospesa, sulla quale bisogna avvicinarsi per comprendere che contiene un'immagine in più, un'immagine chiave. Queste mani sono come delle fiamme che iniziano a elevarsi (e non è di secondaria importanza sapere che le mani sono quelle della mamma dell'artista), a rielevarsi. Parto

metaforico, dolce, lento, irresistibile, lontano dalla violenza della Storia, più vicino possibile ai corpi che la abitano. E l'accelerano, senza riuscire a dimenticare. La proposta di Pascale Pilonni sconvolge. Sconvolge tutto: gli spiriti, i cuori di coloro che vi si avvicinano; le strategie ghiacciate dei piccoli maligni del Digitale. Qui c'è un ardore di lava sepolta che circola da un'immagine all'altra. Allora ci si ricorda che le stelle brillano anche di giorno, anche se noi non le vediamo. È sufficiente, per aspettare il loro ritorno di notte, ricordarsi il loro odore.



Pascale Pilonni, *Iskra*

Qualche giorno dopo, ero ad un festival di video arte. E lì, visitando le installazioni, sono stato assalito da alcuni odori indubbiamente del nostro tempo, elettronico certamente, ma non del tutto.

## **Un odore di ferro,**

di aria umida, di petrolio bruciato, di sangue e di lacrime. Questo è quello che fiutiamo davanti all'installazione di Mariana Carranza: *Frontex 16*.

Come aveva già fatto in altre opere interattive (*Constelaciones* 2012, per esempio) l'artista uruguaiana/tedesca posiziona il visitatore davanti ad un grande schermo dove il suo corpo, rilevato da un Kinet, si ritrova trasformato in una figura in movimento. Questa volta, al festival Vidéoformes di Clermont-Ferrand, lo spettatore si ritrova nella posizione di un migrante che cerca asilo politico in Europa, nell'istante in cui si avvicina al filo spinato sorvegliato dalla Polizia di Frontiera. Una raffica di simboli nazionali si muovono in una danza al di là del filo spinato: Tour Eiffel, Statua della Libertà (creata dal francese Bartholdi e di cui una copia si trova su un ponte di Parigi), Atomium (di Bruxelles), il David di Michelangelo (Italia) etc. Il (o i) visitatore/i gioca/no ad incorporare queste icone nella

loro figura. In due possono darsi la mano e far scivolare, complici, un migrante in Europa. In tre si forma una catena di solidarietà. In quattro, in cinque, si fa esplodere il filo spinato, l'immagine è invasa, i simboli assorbiti. Un odore di fiori e di fiumi si insinua facendo scoppiare risa di gioia, un po' increduli di aver così facilmente ribaltato le paure nazionali.

Come ai suoi inizi, quando Nam June Paik proclamava che il video avrebbe abolito le frontiere, instaurato la democrazia ovunque nel mondo, dissolto le differenze tra le grandi potenze e i paesi piccoli, la video arte qui ottiene una nuova giovinezza. L'aria putrida della vecchia chiesa dove si dà spettacolo cambia in vapori primaverili: è possibile accorgersene uscendo, le strade imbalsamano la dolcezza di una speranza. Il video è contagioso.



Mariana Carranza, *Frontex 16*.

## Un odore di mangrovia,

di acqua salmastra, di corteccia, di foglie nuove, questi sono i profumi che provengono dall'operazione *OBOT (One Beat One Tree)* creata dall'architetto Naziha Mestaoui (nato a Bruxelles nel 1975). Grazie alla sua foresta virtuale e interattiva, chiunque può piantare un albero mettendo i piedi su un cuscino tondo (che nasconde un sensore): il peso dei piedi innesca l'apparizione sopra lo schermo di una cascata di luce che cade verticalmente sul suolo paludoso: da questo seme si dipanano le radici di un albero in 3D che inizia a crescere, a moltiplicare i rami e a ricoprirsi di foglie.

Se si è in tanti a fare il contadino, dal momento che lo schermo è grande e le postazioni interattive a gruppi di tre, si assiste alla crescita di tre alberi contemporaneamente, e così anche l'odore della foresta si moltiplica. Con un po' di immaginazione si può sentire anche l'anidride carbonica diminuire, l'acqua diventare più sana, il fertilizzante espandere la sua fragranza. È al museo Bargoin di Clermont-Ferrand che ho partecipato, con gioia, alla riforestazione dell'Amazzonia (dove l'artista ha tratto ispirazione, convivendo con alcune delle tribù in pericolo). La didascalia dell'installazione annuncia che si sarebbero potuti piantare simbolicamente più di 73'000 alberi (da quando l'installazione esiste, è stata esposta già in diversi musei). Il disegno in diretta delle piante è molto bello, la grandezza del dispositivo e la sua semplicità di coinvolgimento danno vita ad un sentimento di meraviglia moderna, alla portata tecnica di tutti.



Naziha Mestaoui , *OBOT (One beat one tree)*. Foto di Ludovic Combe.

## Un odore di piume,

di foglie di tabacco e di inchiostro rovesciato: ci troviamo di fronte ai tre totem eretti da Joris Guibert, nella sala Gaillard di Clermont-Ferrand. *Totemtronic* è il titolo dato dall'artista a diverse installazioni che mettono in gioco un gran numero di schermi catodici (di cui fa collezione). La loro forma dipende dal luogo: se il soffitto è alto, e gli organizzatori assumono la verticalità, allora saranno, come qui, delle colonne formate da una dozzina di monitor ciascuna; se invece la Sicurezza si oppone, i monitor saranno raggruppati in cerchio, come la disposizione presente questa estate a Pont Saint-Esprit nel coro di una chiesa, in omaggio a Nam June Paik. Con le sue vecchie apparecchiature che nessuno

vuole più, tranne lui, Joris Guibert rianima e amplifica, scava e orchestra le esperienze del pioniere della video arte che deformava il segnale elettronico modificandolo in modi diversi al fine di produrre delle immagini astratte, geometriche. Cerchi intrecciati, linee spezzate, punti fluttuanti, scatti convulsi, cadute controllate, e ogni sorta di fenomeno causato dalla vicinanza a dei campi magnetici di questo mucchio vertiginoso.

Un crescendo spettacolare fa convergere, divergere, incrociare, esplodere gli effetti registrati su 4 DVD sincronizzati. Si assiste allo sviluppo musicale e ritmico di forme che rispondono e che si aggrovigliano armoniosamente. Nam June Paik, avendo fretta di passare ad altre cose, non ha superato la sperimentazione di queste forme astratte prodotte dai magneti inseriti in apparecchi televisivi. In qualità di musicista, avrebbe potuto lavorare ad una composizione per grand'orchestra di monitor. Ma molto rapidamente è passato alla manipolazione di immagini concrete e ha inventato gli spartiti per installazioni sempre più performanti (di cui l'apice è *The more The better* con i suoi 1003 schermi). Joris Guibert, va sempre più a fondo in questa miniera, in questa massa elettronica, alla ricerca di pepite ancora non trovate. Prova che il video analogico, nell'era del trionfo del Digitale, ha ancora molti tesori da produrre.



Joris Guibert. *Totemtronic*. 2017

Ad un certo punto, emanato da questi tronchi brulicanti di fiori elettronici, un profumo di cortile della ricreazione, di scuola elementare, del tempo in cui, scolari, scrivevamo con l'inchiostro (e non con una tastiera), tracciando le nostre frasi con piume Sergent-Major, in acciaio, mentre le nostre maestre fumavano in classe e ci restituivano i compiti corretti con qualche briciola di tabacco.

## Une odeur de whisky,

di bicchiere rotto, di piombo e carta stropicciata. Niente odora meno, in teoria, di un vetro colorato. Ma con John Sanborn ci si può aspettare di tutto. Quando Gabriel Soucheyre, direttore del festival video di Clermont-Ferrand, gli ha proposto di lavorare con un maestro vetraio e un solo video proiettore, in modo da cambiare un po' le sue grandi composizioni spaziali (come i 9 grandi schermi di *V+M* del 2015 che occupavano tutti i muri di una chiesa), il californiano coglie l'occasione di dimostrare che è possibile creare un'immagine elettronica non solo in larghezza, bensì anche in profondità. *Ellipsis*, con una sola immagine proiettata su un insieme di vetri colorati, disposta in cornici aperte a diverse distanze dal fascio luminoso, produce un millefoglie iconica. Riflessi, refrazioni e cambi di tonalità sfalsate ripercuotono nello spazio i motivi dell'immagine. Sfilano, incrociandosi qua e là come in un cubo, sia dei visi conosciuti (Trump, Jane Berkin, Elvis Presley, Gainsbourg), sia dei segni basilari (soprattutto delle mani, ripetendo la mano tampognata su un pavimento di vetro posto a terra, sotto la vetrata principale, verticale), sia dei segni grafici caleidoscopici (linee, macchie, curve) che si moltiplicano a perdita d'occhio.

John Sanborn dimostra, ancora una volta, la sua abilità dello spettacolo mitologico contemporaneo. Invece degli avatar di dei e dee delle sue opere precedenti, questa volta chiama a raccolta delle star della nostra epoca, erette in figure di vetro, finestre sacre non di un luogo religioso ma di un banale locale (in questo caso di un salone di parrucchiere deserto). E tutt'a un tratto, ci si ritrova in fondo ad un pub, quando il sole pallido di fine pomeriggio entra a traverso i vetri colorati e si ferma su tazze Stout. Mentre su un tavolo vicino, un odore di puro malto si innalza dai bicchieri.

In precedenza, ai suoi inizi, la video arte parlava del video e unicamente del video: vi si respirava un odore puramente elettronico. Oggi gli artisti parlano del mondo. È per questo che oltre al suo odore il video sprigiona anche ogni altro tipo di profumi. Ecco dunque un consiglio: il video è come l'acqua per la vita (e certamente come il vino): prima di bere (vedere) bisogna odorare, fiutare, aspirare dal naso i profumi che si mischiano, si fondono, si annidano. E così si percepisce subito se il video sa di tappo o se deve maturare ancora. Aprite le vostre narici così come i vostri occhi, non avete finito di inebriarvi: spezie, chiodi di garofano, vecchie pelli, frutti rossi, funghi e cespugli di fiori: che insieme di meraviglie<sup>1</sup>!

////////////////////

1 In francese, «toute la lyre» è il titolo di una raccolta di poesie di Victor Hugo che include tutti i generi possibili.(N.d.T.)



## Dio scrive dritto con delle linee curve

Jean-Paul Fargier

Traduzione dal francese di *Matteo Martelli*

### ABSTRACT

Lo studioso prende in esame delle opere video (come *Grimoire magnétique* di Joëlle de la Casinière) che utilizzano dei testi come se fossero immagini, da far leggere sul piccolo schermo e immagina un nuovo tipo d'autore, che comporrà per il video dei libretti da mettere «in pagina» (un termine che Averty rivendica per sé). Fargier tenta di prefigurare cosa potrebbe essere un libro sullo schermo catodico, vedere fin dove si può trasformare lo spettatore in un lettore.

*The scholar examines some video works (such as Grimoire magnétique by Joëlle de la Casinière) that use texts as if they were images, to be read on the small screen and imagines a new type of author, who will compose booklets for the video to put "on page" (a term that Averty claims for himself). Fargier tries to foresee what a book could be on the cathode screen, to see how far the viewer can turn into a reader.*

\* Contributo scelto dal comitato editoriale per rilevanza del tema e dell'autore.

L'Arte video aspetta ancora il suo Claudel, colui che scriverà la sua opera maggiore su e per uno schermo catodico.

In compenso, non le manca affatto chi scrive dritto con delle linee curve. Eppure, per quanto ne sappiamo, costoro non si credono Dio (il Dio del proverbio portoghese che Claudel mette in epigrafe a *La scarpina di raso*). E nemmeno degli scrittori.

Scrivere su un'immagine, dentro un'immagine, contro un'immagine, al posto di un'immagine, tra due immagini, non è (non ancora?) posare la propria pietra, una pietra nuova, nella letteratura (poco importa quale sia la lunghezza e il brio delle frasi che componiamo). È più semplicemente, molto semplicemente, continuare a creare delle immagini attraverso dei mezzi diversi. Tutt'altri mezzi.

Integrandosi a delle immagini, le parole non diventano immagini (qualunque sia la maniera in cui vi si inscrivono): restano fundamentalmente delle *non-immagini*. Così deve essere, affinché possano interpretare il proprio ruolo. Il ruolo dell'Altro.

Vi è stato il sogno di coloro che pensavano che avremmo potuto utilizzare – e teorizzare – le immagini come delle parole, grazie ai molti prestiti fatti dalla linguistica. C'è, al contrario e simmetricamente, il tentativo, non ancora del tutto discredito, di confondere le parole con le immagini, non appena queste giungono nell'aria dove regnano le altre.

Le parole hanno la propria logica, le immagini ne hanno un'altra. Quando queste due logiche si trovano a contatto, forzatamente una delle due la vince sull'altra. Ma non senza danno. Quella che trionfa non resta integra. Perché, mentre l'altra si lascia circoscrivere, la intacca. Il risultato non è sempre il medesimo. Varia secondo le situazioni, *le posture*.

Eccone alcune tratte dai miei ricordi, dalla mia esperienza (qualche volta, anch'io ho scritto nei miei video)

## **LE TUBE: IL TUBO CATODICO**

Da due anni, nella metropolitana di Parigi si trovano centinaia di monitor sospesi ai soffitti o installati su delle piattaforme. Diffondono una programmazione, colma di pubblicità, per i viaggiatori in attesa. C'è voluto molto tempo perché costoro vi si interessassero. Hanno cominciato a farlo solo il giorno in cui *le Tube* ha iniziato a diffondere soprattutto delle informazioni: (non più delle immagini) delle parole. Delle parole che scorrono da destra verso sinistra nella parte inferiore dello schermo, ricordando, *in miniatura*, quei giornali luminosi installati sulle facciate delle stazioni, a certi incroci (Godard, in *Fino all'ultimo respiro*, ne utilizza uno per braccare il suo eroe).

Era già molto, per le immagini del primo periodo (dei video musicali, degli esercizi di stile affidati a qualche artista video brillante, dei corsi di cucina, dei brevi reportage, etc. in sostanza della abituale televisione più concentrata, più *fast-food*), era già molto se le persone si degnavano di gettarvi uno sguardo, quando non reagivano in maniera aggressiva, sentendosi aggrediti.

Adesso invece ognuno sorveglia le parole, le attende, l'occhio attaccato al loro scorrere ininterrotto. Il loro piccolo treno è una sorta di metropolitana permanente: quando ci

imbarchiamo al loro seguito non abbiamo più l'impressione d'attendere. Moltiplicando le sequenze di informazione (meteo, cinema, spettacoli, sport, politica) a scapito degli intervalli d'immagini (anch'essi in un montaggio molto corto), *le Tube* ha trovato la sua formula. Il flusso ininterrotto e senza fine cattura l'attenzione, mentre la frammentazione la disperde. Così, guardiamo in maniera diversa le immagini. Prestiamo loro solo un poco dell'attenzione che accordavamo allo scorrere delle parole. La loro forza e presa è tale che si potrebbero tirare avanti tutti i vagoni. Da dove viene questa forza? Senza dubbio dalla realizzazione, in una forma depurata, molto densa, del primo principio di tutti gli schermi catodici: il flusso ininterrotto di elettroni. Queste parole che si seguono goccia a goccia, poco importa in fondo quali, operano una *mise en abîme* della televisione. Non sono sempre insondabili i «disegni» di Dio.

## IL SUGGERITORE ELETTRONICO

Quando ho registrato Philippe Sollers mentre leggeva per un'ora il suo *Paradiso*, testo fiume, senza punteggiatura, la metà del mio lavoro è stata la decisione di farlo leggere su un suggeritore elettronico.

Il suggeritore è quell'apparecchio che usano i presentatori televisivi per poter dire il loro testo senza mai smettere di guardare i telespettatori. Consiste in due specchi a 90 gradi, di cui l'uno è uno specchio antiriflesso posto davanti l'obiettivo della camera, che questa può dunque attraversare per filmare il suo interlocutore mentre la guarda *nell'asse*. Lo specchio antiriflesso mostra il testo riflettendolo da un secondo specchio dove si visualizza, come in tutti gli specchi, rovesciato. Il secondo specchio, quello antiriflesso, opera dunque l'inversione di un'inversione. Su questi specchi il testo scorre dal basso verso l'alto: non più di tre o quattro parole per linea, sei o sette linee visibili contemporaneamente.

L'effetto del suggeritore è trasformare colui che legge in *telescrivente* di un testo invisibile, come scritto con un inchiostro simpatico. Diventa testo, testo tutto intero. Il suo corpo ne porta le stigmate, si metamorfizza fisicamente. Non controllato, l'effetto è temibile, e temuto da coloro che si vedono costretti ad utilizzare il dispositivo per il loro mestiere. Posture rigide, sguardo freddo, perfino della paura nel modo di parlare. Paura d'annegare (se il treno di parole imbizzarrisce), paura di soffocare (se rallenta). Per ovviare a questi effetti nefasti, che «disumanizzano» il presentatore, alcuni pensano sia utile guardare ogni tanto dei fogli, reali o ipotetici, su un tavolo, come se il loro testo non fosse che là. Con il rischio poi di perdersi quando rialzeranno gli occhi verso il suggeritore per continuare la loro presentazione. Con il rischio di apparire, in questo gioco che non è altro che un'interpretazione d'attore, ancora peggiori di quello che sono. Non si deve barare con il suggeritore.

Di fronte al suggeritore, Philippe Sollers non bara nemmeno per un secondo. In due sessioni ininterrotte di trenta minuti (il passaggio dall'una all'altra resta indistinguibile), Sollers compie una vera impresa, gridando verità. La verità che grida è quella del testo, del suo testo. Della logica secondo la quale quel testo si produce. La voce che lo enuncia,

a una velocità difficilmente immaginabile, non è solo lo strumento per proferire il testo, ma ne è l'organo vitale. Voce scritturale: così si è mostrata di fronte al dispositivo. Sollers diventa il terzo specchio rinviando nuovamente il testo alla rovescia. Ciò che noi *ascoltiamo* è propriamente il *rovescio produttivo* del testo *Paradiso*, testo fiume: laddove sulla pagina del libro non vediamo punteggiatura in quel flusso serrato, appaiono ora ogni tipo di scansioni, pause, riprese, arresti, respirazioni, scivolamenti, salti, fischi, ispirazioni, tutto ciò che è effetto del respiro. Distruzione dello scritto per mezzo della voce, decomposizione della voce per mezzo di un testo che vi opera come una reale *azione partecipe*: in televisione, a volte lo scritto non si materializza che nella folgorante immaterialità d'una voce. Se al posto di dare a vedere questa immaterialità folgorante dello sguardo *senza protezione* di un lettore inaudito (e per aggiunta autore) gli chiudete gli occhi in un faccia a faccia, con la testa abbassata, con le carte del libro tra le mani, voi impedito lo sguardo anche allo spettatore, e impedendogli di vedere gli chiudete le orecchie. A buon intenditore!

## IL GERGO INCOMPRESIBILE

L'opera di Joëlle de la Casinière, sostenuta da Michel Bonnemaïson e Enrique Ahriman, con la musica di Jaques Lederlin, è sicuramente tra le esperienze più originali che mescolano il testo all'immagine video. Prima di *Televesel*, prima di *Que sera sera*, prima del *Chant du satellite*, c'è stato il *Grimoire magnétique* che, in maniera strabiliante, ha posto le basi di un sistema di sovrapposizione, incastro e intreccio di grafie, lettere e vignette certamente nuovo. Di qui il suo successo.

Il suo motivo più evidente consiste nel *raddoppiare* attraverso uno scritto (meccanico o manuale) tutto ciò che viene detto o cantato. Questo oratorio che celebra i meriti di un santo musulmano, Al Hadj, incatena una moltitudine di strofe e ritornelli, alimentando diversi modi d'articolazione dal testo alle immagini. Se in generale i ritornelli si mostrano al centro della pagina-schermo a colpi di frasi *manoscritte* e ornate, diversamente le strofe s'accompagnano con il crepitio *sintetico* di sillabe che zampillano su un lato, in basso a sinistra. Nello schermo passa tutto il testo. Abbiamo a che fare con una sorta di totale *sgranatura*, quasi lettera per lettera, come se le parole fossero delle bolle, una serie di bolle che scoppiano in superficie. Una iscrizione compressa (come lo si dice dell'aria) difficile da seguire, tanto più che nella lettura e decifrazione di una stessa immagine si offrono altri segni: illustrazioni, gesti del cantore-presentatore che traduce il suo discorso in linguaggio dei segni. Ma questo conta poco, poiché l'effetto ricercato è quello della *saturation* dei codici ridondanti. Si tratta di dire la stessa cosa nel maggior numero di modi possibili e allo stesso tempo. Per rompere l'apparenza dell'Identico. Perché l'esultanza che il *Grimoire* ha suscitato, questo *Gergo incomprensibile magnetico* così ben intitolato, è caduta con le opere successive, che in fondo non facevano che perfezionare questo sistema? Forse, molto semplicemente, poiché in questo campo come altrove il meglio è nemico del bene e il troppo è troppo. Senza dubbio, anche in ragione dei soggetti delle opere successive: mentre *Grimoire* celebrava un personaggio stimabile, il *Chant du satellite*, *Televesel*, etc. se la prendono con questi mastodonti di negatività che sono i canali televisivi, le leggi della comunicazione, con una certa pesantezza di spirito che finisce per

schiacciare una derisione di nani. Testi e immagini si ingarbugliano in una meschinità contorta, stucchevole, patetica. Ed è tanto più un peccato poiché lo stesso discorso ci ricordiamo d'averlo ascoltato dire con una semplicità ideale nel *Sermons sur la télévision* di Michel Bonnemaison. Chi troppo vuole perde il volo.

## **BABADADALGHARAGHTAKAMMINARRONNKONNBRONN- TONNERRONTUONNTHUNNTROVARRHOUNAWNSKAWNTO- OHOHOORDENENTHURNUK !**

Una volta, ho scritto questa parola di cento lettere in un video. Le ho fatto attraversare lo schermo in diagonale. In *Joyce Digital*. La parola, ovviamente, è un'invenzione di Joyce. L'ha composta unendo la parola *tuono* da diverse lingue. Questa onomatopea inaudita ritorna dieci volte in *Finnegans Wake*, differente ogni volta (la seconda comincia con *Perkohushurunbarggruau...*). Mentre questa parola scorreva sullo schermo, tra due capitoli del mio video, ho fatto risuonare qualche tuono. Un'altra volta, ho fatto ascoltare questo passaggio di Joyce dalla bocca d'un joyciano d'assalto (un musicista dell'Ircam) su un'immagine di lampi che laceravano la notte. Spostamenti: la parola, l'immagine, la voce... Non è certo che lo spettatore comprenda che questa serie di lettere in fila indiana sia *una parola*, ch'essa imiti il rombo del tuono, e ancora meno che questa parola rinvii al significante tuono preso da un gran numero di lingue diverse. Ma allora? Se sono ancora necessarie delle parole per spiegare le parole che disseminiamo nelle immagini, dove ci fermeremo! Una parola, in un'immagine, deve avere l'ultima parola.

## **CRISALIDE**

A volte le parole si trasformano, il baco da seta diventa farfalla. Lo abbiamo visto almeno una volta in un video di Gary Hill, *Happenstance*. Le parole si organizzavano in calligrammi, alla maniera d'Apollinare, per poi liquefarsi e far nascere altre arborescenze di parole che mimavano un'immagine, minando la loro funzione rispettiva. Una voce insidiosa presiedeva alla dissoluzione delle frontiere della rappresentazione. Spesso, quando una avventura importante si profila, facendo configgere parole e immagini, un terzo incomodo conta i punti. Non è la prima volta che possiamo verificarlo. La stessa regola è presente per tutti gli esempi citati in questo articolo. E questo terzo incomodo è sempre la voce. È la voce che curva le linee dritte e raddrizza quelle storte invocate da Claudel.

## **TEXTO/TESTUALE**

In questo momento sto lavorando a un seguito di *Robin des voix*, che avrà per titolo *Robin Texto*. Cerco di *dare a leggere* un ampio numero di frasi, che cominciano tutte per *Io*, trovate tra le carte postume di Armand Robin, per descriverla attraverso i suoi scritti, come l'ho fatto una prima volta attraverso la sua voce. Il problema che incontro per inscrivere questi testi sullo schermo è il poco spazio di cui alla fin fine si dispone per scrivere. Anche se sono tentato di eliminare tutte le frasi che superano una pagina. Scrivere prende dello spazio. E del tempo. Sarebbe molto più semplice, e soprattutto più rapido, far

dire queste parole da una voce. Ma non è la stessa cosa: dare a leggere o ascoltare. E voglio lavorare, questa volta, con lo scritto. Tentare di prefigurare cosa potrebbe essere un libro sullo schermo catodico, vedere fin dove si può fare dello spettatore un lettore. Certamente sullo schermo non c'è solo il testo, ma è il testo che attira, in questo caso, le immagini, piuttosto che il contrario. Che le attira a sé e le une contro le altre, per farle precipitare verso *un senso*. Altrimenti le immagini si sparpaglierebbero, secondo la loro metamorfosi.

L'irruzione di un testo in un corso d'immagini arriva sempre a cambiarlo. Questo corso si trova allora deviato, raddoppiato, capovolto, rallentato, accelerato, aggiustato, canalizzato, sbarrato o anche fermato, congelato, a meno che non sia rilanciato, rinforzato, etc. Bisogna ancora che questo testo sia iniettato a giusta dose, secondo delle giuste proporzioni, che non sia, per esempio così lungo, invadente al punto che si finisca di perdere di vista le immagini alle quale mira, anche se queste ultime gli servono da base, da fondo, da quadro. Di qui lo stile *lapidario* condiviso da quasi tutti gli autori dell'Arte video: Godard, Nyst, Sanborn et Ashley, Burki, Gautreau, La Casinière (d'altronde, notiamolo, tutti specialisti dei sortilegi della voce). Chi ha detto – senza dubbio Ponge – che non aspirava a scrivere che delle frasi che sarebbero potute essere incise sulla pietra? Se l'Arte video aspetta ancora il suo Claudel, ha già i suoi Ponge.

L'Arte video attenderà ancora per molto tempo il suo Claudel che comporrà per essere letto su uno schermo un capolavoro di dodici ore. E anche di un'ora. Per quanto tempo possiamo far leggere delle parole sul piccolo schermo? Questo tipo di lettura affatica presto gli occhi. Nondimeno, possiamo immaginare un nuovo tipo d'autore, nel senso letterario del termine, che comporrà per il video dei *libretti* come si dice all'opera o delle *drammaturgie* come si dice a teatro, dei quali non resterà in seguito che metterli «in pagina» (un termine che Averty rivendica per sé). In fondo, *La scarpina di raso* non è che lo script di una messa in scena: non esiste realmente che sulle assi d'un palcoscenico, portato da degli attori, dei movimenti, delle luci. Per il momento, in mancanza di scriverli noi stessi, siamo obbligati ad andare a cercare questi testi nei recessi bizzarri delle nostre letterature. Magari si sta avvicinando il tempo in cui riceveremo per posta un dischetto contenente le parole di un libretto-video, che avremo commissionato ad un video-librettista, e leggendole sul nostro computer ci metteremo a fantasticare sulla sua *messa in immagine* più favolosa, che qualche mese più tardi il nostro pubblico si litigherà nel reparto «Arte video» di tutti i supermercati del paese. Poi vedremo tornare i compratori di diritti, i traduttori, tutti coloro che fanno commercio d'adattamenti, e glieli venderemo molto cari. Ci sarà il film del video. L'artista video e il suo amico librettista, intervistati, diranno d'essere stati traditi, come d'abitudine, ma che se ne fregano perché diventati molto ricchi e che hanno una nuova idea per un altro video-testo ancora più irresistibile.



Atlante fotografico:  
Anagoor, Città di Ebla,  
Muta imago, Ortographe,  
gruppo nanou

Arianna Novaga

ABSTRACT

Si propone un estratto della sezione iconografica della tesi di dottorato di Arianna Novaga, dedicata ad alcuni gruppi teatrali emersi negli anni Duemila che hanno utilizzato la fotografia come elemento drammaturgico, o sperimentato soluzioni visive originali a partire da immagini fisse o in movimento.

*An abstract of the iconographic section of the doctoral thesis of Arianna Novaga is proposed, dedicated to some theatrical groups that emerged in the 2000s who used photography as a dramaturgical element, or experimented with original visual solutions based on still or moving images.*

L'Atlante completo è disponibile su:  
[webzine.sciami.com/atlante-fotografico-teatro-2000](http://webzine.sciami.com/atlante-fotografico-teatro-2000)

The Atlas is published on:  
[webzine.sciami.com/atlante-fotografico-teatro-2000](http://webzine.sciami.com/atlante-fotografico-teatro-2000)

L'aspetto visuale fa emergere sempre più spesso un uso generoso di immagini fotografiche, fruite o generate nei più svariati modi, impiegate al posto del video.

Si può azzardare l'ipotesi di trovarsi di fronte ad un processo fenomenologico in via di edificazione? La fotografia come coefficiente drammaturgico, come elemento testuale e talvolta come materia fondante dello spettacolo, introduce un elemento di novità poiché annulla i confini spaziali e le restrizioni e temporali, stimola una inedita riflessione sul rapporto tra corpo in movimento e immagine statica, tra presente e memoria, e produce un tipo di ricezione inconsueta da parte dello spettatore.

Si propongono alcune immagini di spettacoli "fotografici" di alcune compagnie: il ravenate gruppo nanou concepisce oggetti e figure in scena componendo sequenze statiche dal taglio prettamente fotografico (Trilogia Motel, John Doe); i forlivesi Città di Ebla utilizzano la pratica del real time shooting per estendere la dimensione narrativa e mnemonica (The dead), immergono la scena in un profluvio di immagini fotografiche (Wunderkammer) o producono oggetti alternativi allo spettacolo che raccontano una diversa visione drammaturgica (Pharmakos); la componente figurativa primeggia anche per i veneti Anagoor, che attraverso proiezioni di immagini fotografiche spesso alternate a video, costruiscono la loro peculiare cifra espressiva (Fortuny, Santa Impresa); i romani Muta imago, generano ombre e fantasmi con sistemi ottici sempre originali e riconducibili ai dispositivi fotografici ((a+b)<sup>3</sup>, Lev, Displace); Ortopraphe, omaggiando la fotografia ottocentesca e le prime macchine della visione, mette in scena spettacoli in una camera ottica (Ortopraphe de la physionomie en mouvement, Tentativi di volo).

## **Anagoor: *Fortuny* (2010/2011), *Santa Impresa* (2015)**



Anagoor. *Fortuny*. 2010/2011. Foto di Alessandro Sala.



Anagoor. *Santa Impresa*. 2015. Teatro Nazionale Gobetti Torino. Foto di Andrea Macchia.

**Città di Ebla: *Wunderkammer* (2006), *Pharmakos* (2006/2008),  
*The dead* (2010/2012)**



Città di Ebla. *Wunderkammer*. 2006. © foto di Laura Arlotti.



Città di Ebla. *Pharmakos V*. 2008. © foto di Gianluca "Naphtalina" Camporesi.



Città di Ebla. *The dead*. 2012. © foto di Laura Arlotti.

**Muta imago:  $(a+b)3$  (2007), Lev (2008), Displace (2010/2011)**



Muta imago.  $(a+b)3$ . 2007. Foto di Laura Arlotti.

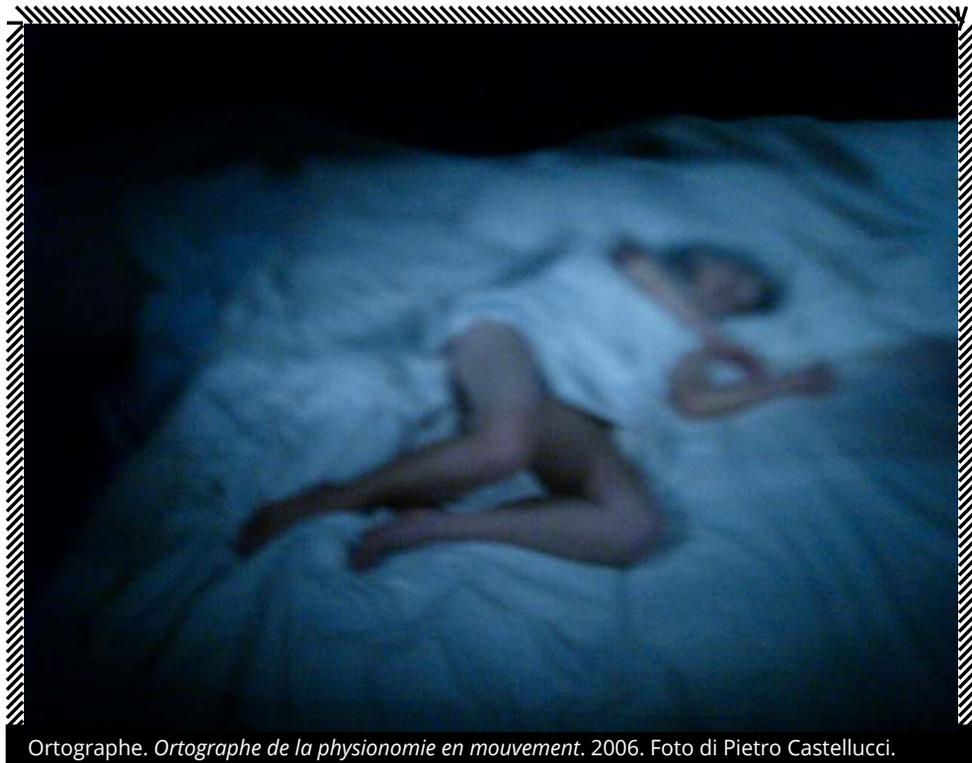


Muta Imago. Lev. 2008. Foto di Luigi Angelucci



muta imago. *displace*. 2011. ph© Luigi Angelucci.

**Ortographe: *Ortographe de la physionomie en mouvement* (2006), *Tentativi di volo* (2007)**



Ortographe. *Ortographe de la physionomie en mouvement*. 2006. Foto di Pietro Castellucci.



Ortographe. *Tentativi di volo*. 2007. foto di Cesare Fabbri.

**gruppo nanou: *Trilogia Motel* (2008/2011), *John Doe* (2015)**



gruppo nanou. *Trilogia Motel*. 2008-2011. Foto di Laura Arlotti.



gruppo nanou. John Doe. 2015. © INFLUX | Federico Fiori, Francesca Lenzi

# Allegati

Ogni numero di *Sciami | Ricerche* pubblica degli allegati che attengono ai percorsi di ricerca presenti nel network (teatro, suono e vocalità e videoarte). In particolare, con periodicità semestrale, dei focus dedicati a compagnie di teatro italiane che vanno a comporre nel loro insieme il percorso di ricerca *Nuovo Teatro Made in Italy* in grado di fornire un rigoroso inquadramento analitico della pratica teatrale della compagnia presa in esame.



## Babilonia Teatri

a cura di

Renata Savo

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/babilonia-teatri>



## Carrozzone- Magazzini criminali- Magazzini-Lombardi Tiezzi

a cura di

Mauro Petruzzello  
Andrea Scappa

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/carrozzone-magazzini-criminali-magazzini-lombardi-tiezzi>



# Carmelo Bene

a cura di  
Donatella Orecchia

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/carmelo-bene>



# Mimmo Cuticchio

a cura di  
Valentina Venturini

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mimmo-cuticchio>



# Fanny & Alexander

a cura di  
Alice Fadda

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/fanny-alexander>



## Roberto Latini

a cura di

Francesca Bini  
Serena Terranova

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/roberto-latini>



## Carlo Cecchi

a cura di

Donatella Orecchia

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/carlo-cecchi>



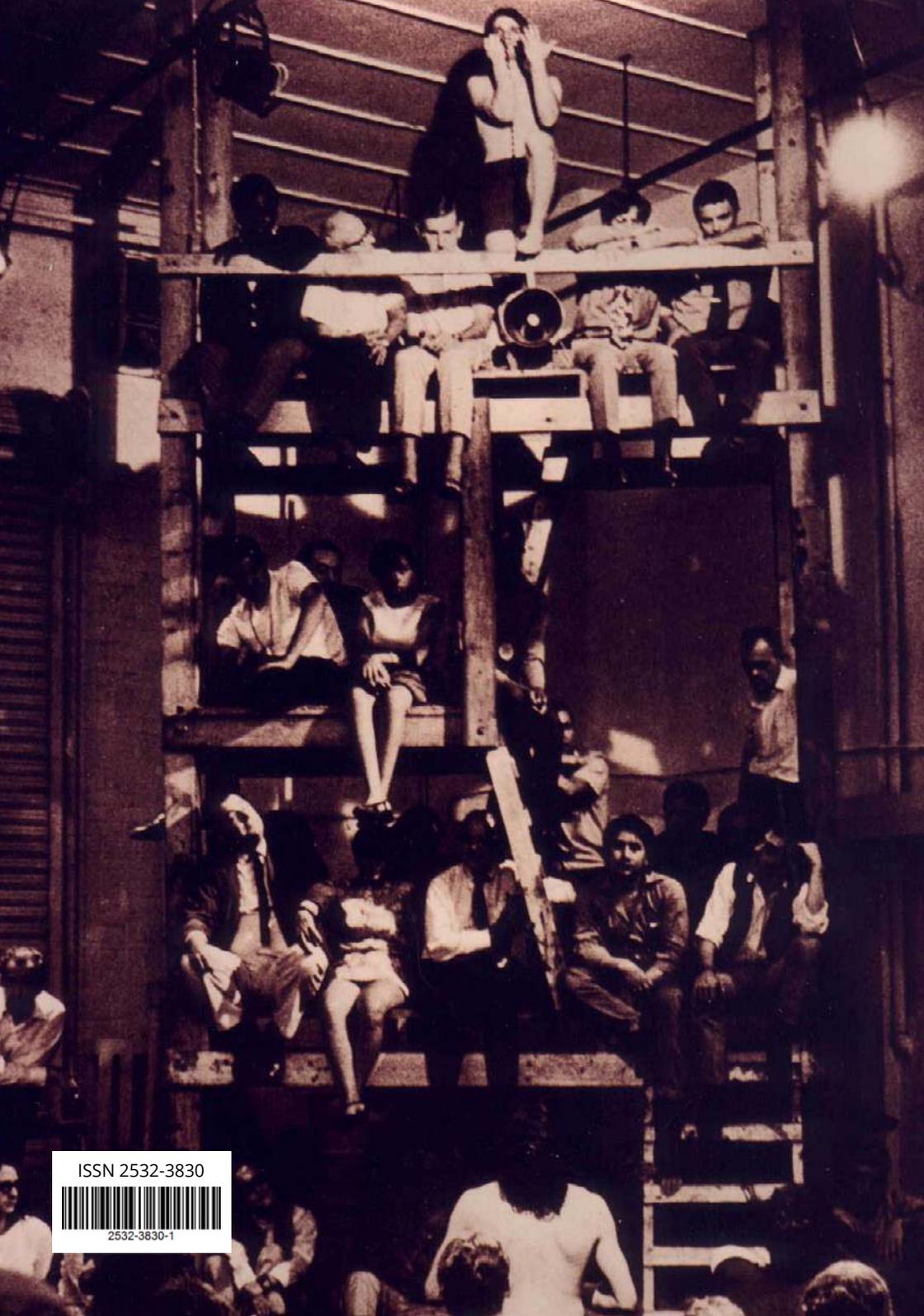
## Leo De Berardinis e Perla Peragallo

a cura di

Donatella Orecchia  
Pier Paolo Cesarano  
Andrea Scappa

*Il focus è consultabile all'indirizzo web:*

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/leo-de-berardinis-e-perla-peragallo>



ISSN 2532-3830



2532-3830-1