

5
4/2019

SciAmi (RICERCHE)

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



5
4/2019

Sciàmi | RICERCHE

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

Editoriale

Valentina Valentini

Il presente del futuro

Dmitrij Volček e Anatolij Vasil'ev

Asini grandi e piccoli

Valentina Valentini e Chiara Lagani

Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture

Dalila D'Amico

Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica

Marilena Borriello

L'Archivio Demarco. La poetica dello spazio e l'artista come esploratore

Riccardo Fazi

Un altro ordine del tempo - parte II

Milena Massalongo

I sommersi e i salvati. A proposito di *Disgraced* di Ayad Akhtar

Cosetta G. Saba

Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale

Teatro
Video
Suono

Atlante

a cura di Dalila D'Amico

Atlante video-iconografico: *Nine Evenigs: Experiment in Art and Technology, 1966*

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Achille Perilli e il gruppo Altro | Sylvano Bussotti

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**¹. 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. 5, Aprile 2019

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-5>

www.sciami.com / 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



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

La cura redazionale di questo numero è di Andrea Vecchia e Daniele Vergni

Copertina

Alicia Martin, *Singularidad*, 2012. Città della cultura galiziana, Santiago de Compostela.

Retro di copertina

Joseph Beuys, *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, Edimburgo. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Immagine di copertina di ogni articolo

Steel video da *Asino* di Anatolij Vasil'ev, presentato all'International Film Festival Rotterdam 2018.

Fanny & Alexander, *Ponti in core*, 1996.

Copertina del catalogo della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Pontus Hultén e Frank Königsberg (a cura di), *Experiments in Art and Technology*, The Foundation for Contemporary Performance Arts, New York 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

1975. Ben Vautier consulta la mappa di Edinburgh Arts 1975, Nizza. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Amir Reza Koohestani e Mehr Theatre Group, *Timeloss*, 2013. Foto di Mani Lotfzadeh.

Ayad Akhtar, «Disgraced», regia di Martin Kušej, 2017. Foto di Andrea Macchia.

Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, Still video. Fondazione La Biennale di Venezia.

Alex Hay, «Grass Field» (1966), 13th e 22 Ottobre, 1966. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

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.



Un altro ordine del tempo

parte seconda

Riccardo Fazi

La prima parte di questo testo è pubblicata su «Sciami | ricerche», n. 3, 04/2018

ABSTRACT

Negli ultimi dieci anni si è assistito nella scena europea a un radicale ripensamento delle modalità narrative e di fruizione dell'opera teatrale e performativa. Le pratiche di artisti come Milo Rau, Tino Sehgal, Marten Spangberg, Rabih Mrouè, Amir Reza Koohestani, Richard Maxwell si strutturano intorno a una riflessione sul tempo e sul modo in cui questo viene restituito sulla scena. "Un altro ordine del tempo" è il secondo capitolo di un testo in tre parti, che muove dall'analisi del lavoro di una serie di artisti e punta a far dialogare questi lavori con lo stato attuale dell'indagine sul tempo da un punto di vista filosofico, sociale e scientifico. In quali modi l'arte performativa disegna oggi il nostro costituirci in quanto individui, attraverso la relazione con il tempo? Come si configura il racconto collettivo attraverso questa narrazione, artistica e utopica allo stesso tempo? Di quali strumenti di analisi bisogna dotarsi per poter effettivamente incontrare queste opere?

During the last decade there has been a radical rethink, in the European context of both theatre and performing arts, on how a performance or a spectacle is narrated and enjoyed. Artists like Milo Rau, Tino Sehgal, Marten Spangberg, Rabih Mrouè, Amir Reza Koohestani, and Richard Maxwell structure their practices on a reflection about the concept of time and on how it can be returned on stage. A different order of time is the second chapter of a three-parts essay focused on the analysis of the artists' works; the essay aims to create a dialogue between the artistic works and the actual point of the debate about time through a philosophical, scientific and social perspective. How does performing arts design the relationship between time and our evolution as individuals today? In which manner the collective tale configures itself through this artistic, utopian narrative? And what about the analysis tools we might need to effectively enjoy these works?

Questo è il secondo di un saggio diviso in tre parti, dedicato a un'indagine sul rapporto tra nuove forme di drammaturgia spettacolare e la riflessione che queste attivano sul tempo e sulle possibili modalità di relazione con esso attraverso la condivisione dell'atto performativo.

Il campo d'indagine individuato muove dall'osservazione e dall'esperienza diretta di spettacoli e pratiche artistiche incontrate in Europa e in Italia negli ultimi anni: un materiale vasto e non categorizzato che si vuole, qui, incontrare di nuovo, per cercare di intuire quali proposte, quali utopie, quali possibilità l'arte performativa sta aprendo oggi attraverso la costruzione di drammaturgie ed esperienze teatrali e performative che presentano una rimodulazione e reinvenzione del rapporto che, come spettatori e come persone, instauriamo con il tempo.

1.

Ascolto consigliato: The Kinks, *This Time Tomorrow*

Nel 2002, nel salone centrale del *Musée des beaux-arts* di Nantes un ragazzo e una ragazza sono stretti in un abbraccio. Si baciano intensamente, noncuranti degli sguardi che si posano su di loro. Il loro bacio da passionale diventa dolce, si siedono a terra, sulle ginocchia, si guardano e lentamente ricominciano ad abbracciarsi. Il ragazzo ora è a terra, completamente sdraiato, la ragazza si mette sopra di lui e iniziano a muoversi come se stessero facendo l'amore. I due si muovono all'unisono, cambiano posizione in perfetta sincronia, a volte si fanno uno lo specchio dell'altro, a volte si incastrano perfettamente come pezzi di un puzzle. Quello che sembrava un evento estemporaneo e di natura voyeuristica si mostra, gradualmente, per quello che è: una coreografia attentamente costruita. Si potrebbe non notarlo, ma ognuna delle posizioni che i due amanti assumono è la replica, o meglio, *l'embodiment* di altrettanti quadri famosi che rappresentano due persone in un momento di intimità amorosa: i dipinti erotici di Courbet, la famigerata scultura di Rodin, *Le Baiser* (1886), *Il Bacio* di Brancusi (1908) e *Made in Heaven* di Jeff Koons sono tutti lì, accadono di fronte ai nostri occhi all'interno di un flusso di movimenti ininterrotto che sembra non rimandare a nient'altro se non a se stesso. In una dimensione di trance i movimenti dei due performer si svuotano completamente dell'enfasi che le azioni vere portano con sé e diventano puro movimento che accade indipendentemente dallo sguardo del visitatore. È una delle prime *constructed situations*¹ dell'artista ed economista tedesco Tino Sehgal, esperienze interattive che non si dichiarano in quanto opere d'arte (ma che vengono vendute come tali, attraverso un particolare sistema contrattuale di natura orale) e che vengono presentate all'interno di contesti museali, per esistere soltanto nel tempo dell'esecuzione: non lasciano nulla se non la traccia nella memoria degli osservatori. La bellezza di *Kiss* risiede proprio in questo: nell'essere un canto dedicato alla maniera in cui facciamo esperienza dell'arte, del modo in cui l'esperienza di fruizione scava, senza che ce ne accorgiamo, nella memoria e si trasforma in carne e perturbamento, ma solo per un istante, prima che i pensieri prendano il sopravvento sullo sguardo, prima



¹ T. Sehgal, *The artwork is the constructed situation which arises between the audience and the interpreters of the piece*, in «Magasin 3», Stockholm, march 6 – may 4, 2008.

che il ricordo² e il desiderio prevalgano sull'esperienza diretta.

Man mano che procedono nella loro coreografia degli affetti (in loop, fino alla chiusura del museo), i due performer accumulano in sé stessi il tempo; prendersi il tempo di osservarli, stare con loro nel presente di un accadimento che prescinde dalla nostra presenza, significa passare da una percezione lineare del passaggio del tempo alla sensazione di trovarsi all'interno di un presente continuo, che rimanda in continuazione a se stesso.³

Quali conseguenze può avere l'attivazione di questa particolare modalità percettiva del presente, nel momento in cui essa si struttura all'interno di una dimensione di recupero e di riattivazione non di opere d'arte ma di eventi e documenti reali?



Tino Sehgal, *The Kiss*, 2002. Copyright Tino Sehgal.

Dodici anni dopo *The Kiss*, nel 2014, al Festival di Avignone debutta *Archive* di Arkadi Zaides⁴: uno spettacolo replicato nei più importanti festival europei e nordamericani che

2 Qui e di seguito indicheremo con il termine ricordo o rimemorazione l'atto volontario di rappresentanza (il ricordo cosciente), azione riflessiva che interrompe la continuità della pura relazione percettiva con il mondo.

3 G. Stein, *A continuous present is a continuous present*, in «Composition as Explanation», Hogarth Press, London 1926.

4 Arkadi Zaides è un coreografo bielorusso immigrato in Israele nei primi anni '90. Il suo lavoro esamina le maniere in cui determinati contesti politici e sociali possano comportare delle conseguenze sul corpo e, di conseguenza arrivare a determinare una coreografia di gesti, azioni, movimenti che può costituire materiale di indagine. Il lavoro di Zaides non è solo sul palcoscenico: assieme alla dramaturg Sandra Noeth ha fondato il progetto *Violence of Inscriptions*, che unisce artisti, pensatori e attivisti nel tentativo di negoziare il ruolo del corpo nel produrre, mantenere, legittimizzare, rappresentare ed estetizzare la violenza strutturale.

tutt'oggi continua a circuitare in Europa e nel Medioriente.

Lo spettacolo si apre con il racconto di ciò che andremo a vedere. In una scena vuota, chiusa in fondo da due grandi schermi per proiezioni, il coreografo entra in scena e recita al microfono:

Good evening. Thank you for coming. My name is Arkadi Zaides. I am a choreographer. I am Israeli. For the last fifteen years, I have been living in Tel Aviv. The West Bank is twenty kilometers away from Tel Aviv. The materials you are about to watch were filmed in the West Bank. All the people you will see in these clips are Israeli, like myself. The clips were selected from a video archive of an organization called B'Tselem.⁵

B'Tselem è un centro di informazione israeliano che si occupa dei diritti dell'uomo nei territori occupati e che, come recita la homepage del sito⁶ «ha come obiettivo quello di porre fine all'occupazione dei territori palestinesi, l'unica strada verso un futuro dove i diritti umani, la democrazia, la libertà e l'eguaglianza potranno essere assicurati a tutti, palestinesi e israeliani.»



5 «Buona sera, grazie per essere venuti qui. Il mio nome è Arkadi Zaides, sono un coreografo. Sono israeliano. Negli ultimi quindici anni ho vissuto a Tel Aviv. La Cisgiordania si trova a venti chilometri da Tel Aviv. I materiali che state per vedere provengono da lì. Tutte le persone che vedrete nei video sono israeliane, come me. Le clip sono state selezionate dall'archivio video di un'organizzazione chiamata B'Tselem».

6 www.btselem.org.

Un progetto, dunque, di documentazione delle violazioni dei diritti umani compiuti dagli israeliani nei territori occupati gestito e promosso dagli israeliani stessi e che, tra le pratiche che mette in campo ha quella di consegnare strumenti di registrazione audio e video agli abitanti dei territori perché possano filmare direttamente la loro vita quotidiana, senza intermediazioni. Il materiale a partire dal quale Arkadi costruisce la sua performance coreografica è proprio questo: una raccolta di immagini video che documentano la vita quotidiana dei palestinesi all'interno dei territori occupati della Cisgiordania. Un archivio di materiali che sono stati prodotti come forma di *proof, information and dissuasion*: documenti, dunque, realizzati con scopi ben precisi. E il coreografo, a inizio spettacolo, mette tutto in chiaro, annullando così qualsiasi possibilità di relazione astratta o simbolica con il contenuto della performance, prima che sulla scena inizino a sfilare immagini di violenza ordinaria tra palestinesi e coloni, mescolate a scene di varia quotidianità (contadini che spostano un gregge, riparazioni di case etc...): sullo schermo di destra scorrono le immagini, su quello di sinistra le informazioni relative alle stesse (data e luogo di ripresa per ogni video, descrizione breve) e, a inizio spettacolo, una breve sinossi di quello che verrà mostrato, nella quale si specifica che saranno esclusivamente cittadini israeliani.

Le prime immagini sono molto sfocate e difficilmente riconoscibili: la descrizione ci dice che si tratta di attacchi compiuti da israeliani su una casa di palestinesi a Nablus, poi, lentamente, tutto si fa più chiaro: vediamo lo stesso evento, ripreso dagli abitanti della casa. A questo punto il coreografo attraversa il palcoscenico e si mette al centro della scena: osserva le immagini che scorrono davanti a lui e, lentamente, inizia a replicare davanti a noi, dal vivo i gesti e i movimenti dei protagonisti che osserva; e lo fa come se stesse studiando: utilizza un telecomando per fermare le immagini, o tornare indietro; si mette tra noi e queste, come se stesse metaforicamente cercando il suo posto al loro interno e da lì inizia a riprodurre le posture delle figure sullo schermo, attivando così un'analisi del gesto che passa per la sua ripetizione. Sceglie alcuni gesti, li analizza, li ripete fino a quando non ritiene di averli completamente assunti e solo a quel punto inizia eventualmente ad "abitarli" al presente, prolungandoli, ampliandoli, ripetendoli in loop: costruisce così una coreografia della violenza che lo fa passare da un corpo all'altro, senza soluzione di continuità, trasformandosi davanti ai nostri occhi nel ragazzo che getta le pietre, nell'adolescente che guida il gregge, nel soldato israeliano che spara ad altezza d'uomo o in quello che lancia un gas lacrimogeno, nell'uomo che cade a terra ferito e così via.

La struttura dello spettacolo, lentamente e gradualmente si palesa per essere in continuo crescendo. Quasi senza accorgersene lo spettatore si trova di fronte ad un processo di accumulazione di gesti, azioni, movimenti che parossisticamente finiscono per riempire la scena e sostituirsi completamente al materiale video di provenienza. Ad un certo punto dello spettacolo, al lavoro sul corpo si sovrappone anche il lavoro sul suono prodotto dal vivo: Arkadi inizia a replicare determinati suoni provenienti dai video, imitandoli al microfono e costruendo, attraverso una loop-station, un tessuto sonoro sempre più stratificato e intenso dove il respiro, l'affanno, i colpi, i passi e tutto ciò che il performer riesce a produrre in scena diventa partitura ritmica finalizzata a costruire un'acme emotivo che chiude lo spettacolo.

Per tutta la durata della performance Zaides non smette mai di spostarsi e di spostare in

continuazione il nostro sguardo; il suo diventa un vero e proprio corpo-archivio che rilancia al presente, in forma di esperienza condivisa, materiali che, per le loro caratteristiche visive e di provenienza, si trovavano inevitabilmente rinchiusi nel passato: un passato fatto di immagini assolutamente non spettacolari ma che anzi appartengono all'immaginario comune legato al conflitto israeliano-palestinese, un immaginario nei confronti del quale è difficile non dirsi, tristemente, assuefatti. Attraverso il gesto di *re-embodiment* dell'artista però, i materiali originali si liberano dalla loro origine e si aprono alla nostra possibilità di lettura, purificata da tutte le stratificazioni contenute nelle immagini di provenienza, permettendoci di entrare in relazione con questi gesti di violenza per la prima volta come se fossimo davvero lì e ne facessimo esperienza diretta: non a caso, nell'ultima sezione dello spettacolo, Zaides decide di non mostrare più le immagini di provenienza liberando così definitivamente il gesto coreografico dalla sua fonte e, complice la stratificazione sonora, entrando così in una sorta di dimensione di trance e portando la performance alla sua vetta fisica ed emotiva.

Zaides, attraversato, quasi ormai "posseduto" dai suoni e dai gesti che ha studiato così a lungo, attiva così una stratificazione di tempi al presente rafforzata dai suoni che diventano l'ossatura portante della struttura ritmica dello spettacolo: una vera e propria condensazione nel presente dell'evento passato (testimoniato dalla ripresa video), di quello presente (il gesto incarnato e restituito dal performer) e di quello futuro (lo spazio interpretativo dello spettatore improvvisamente generato dalla liberazione del gesto dalla sua contingenza, ovvero dalla sua provenienza e contestualizzazione).

«Ogni ripetizione diventa un atto di astrazione»⁷: il gesto si caratterizza sempre più per essere una mancanza: mancanza del contesto originario, degli oggetti coinvolti, del significato, delle ragioni. Ma è proprio a partire da questa mancanza che si apre lo spazio per l'esperienza al presente dello spettatore:

to see the movements for what they are in themselves and not only for the part they play in the world, to perceive their inherent violence, their postural and dynamic similarities, and finally to detect the recurrence of a body image where, beyond the singularities, something like a collective body becomes apparent.⁸

L'archivio, scrive André Lepecki, «è ormai la frontiera (border), che diventa pelle sulla quale qualsiasi tipo di riscrittura ontologica e politica può prendere atto, inclusa la riscrittura del movimento coreografico, inclusa la riscrittura dell'archivio stesso.»⁹

La questione in campo non è più dunque solamente attivare una ricerca documentaristica su materiali più o meno dimenticati, né cercare fonti al di fuori delle narrazioni ufficiali

7 F. Pouillade, *Dance as documentary: conflictual images in the choreographic mirror*, in «Dance Research Journal», 01/08/2006.

8 «Osservare i movimenti per ciò che sono in loro stessi e non solo per il ruolo che rivestono nel mondo, percepire la loro insita violenza, le loro somiglianze dinamiche e posturali e finalmente riconoscere il ricorrere dell'immagine di un corpo dove, oltre le singularità, emerge un corpo collettivo». *Ibidem*, p. 20.

9 A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», 42, 2010, 2, pp. 28-48.

per poter dedurre da queste una presunta verità teatrale più profonda e vera di quella presentata dai media tradizionali per poi proporla al pubblico. Si tratta del contrario: il teatro viene utilizzato come il luogo ideale dove poter problematizzare la continua negoziazione tra la realtà e le sue inevitabili rappresentazioni (provengano esse dai media, dalla tecnologia dei social-network, dalla storiografia o dalla politica), non ultima quella che compie, di continuo, la coscienza nel gesto di rimemorazione del passato.

Milo Rau è forse oggi il regista che più di ogni altro mette in scena questo confronto tra realtà, storia e memoria, giocando abilmente con i concetti di fattualità, reale e rappresentazione in spettacoli, video, documentari costruiti intorno a indagini su conflitti di natura storica o sociopolitica. Quello di Rau potrebbe dirsi un tipo di teatro-documentario che alla stregua di quello di altri suoi contemporanei come Rabih Mrouè, Thomas Belinck o i Rimini Protokoll, utilizza la forma del documentario per costruire drammaturgie che si muovono all'interno di un confine sempre più labile tra realtà e *fictionalizzazione* della stessa. Ogni suo spettacolo è il risultato di un lungo processo di ricerca, spesso sul campo, dove il gesto di creazione artistica è conseguente a un approccio di natura allo stesso tempo giornalistica, storiografica al tema trattato, ma che non porta a esiti di natura documentaristica. Il gesto di creazione, soprattutto nei suoi primi spettacoli, viene completamente messo al servizio di meccanismi di ripetizione, duplicazione o comunque forme di imitazione del reale che, secondo il regista, provvedono a creare un accesso privilegiato alla realtà, molto più diretto e veritiero di qualsiasi tentativo di interpretazione o di analisi dei fatti.



Milo Rau e Simone Eisenring, *Gli ultimi giorni di Ceausescu*, 2009, HAU 2 Berlino.

Nel 2009/2010, ad esempio, nello spettacolo *Die Letzten Tage der Ceausescu* Rau invita un gruppo di attori rumeni con un forte legame biografico al tema trattato (spesso negli spettacoli del regista la biografia degli attori in scena diventa elemento stesso intorno al quale costruire la drammaturgia dello spettacolo) a ricostruire l'evento più clamoroso legato alla rivoluzione rumena del 1989, esattamente venti anni dopo. Lo spettacolo, al suo debutto a Bucarest, presentava, senza nessun tipo di introduzione o filtro, il *re-enactment* del processo militare che portò all'esecuzione dei coniugi Ceausescu, un processo stalinista fuori da ogni minima tutela giuridica, risolto in poco più di un'ora la notte del 25 dicembre 1989 e che portò alla fucilazione del dittatore e della sua compagna.

Di quel processo esiste una registrazione video che lo riprende per intero, da un angolo dell'angusta stanza nel quale fu allestito. Milo Rau decide di ricostruire in scena, per filo e per segno, a partire da quelle riprese, l'intero processo. Con un piccolo intervento "integrativo" però. Nel filmato originale infatti la telecamera mostrava solamente un angolo della stanza. Per ricostruire l'evento nella sua integralità Rau ha svolto un lavoro di ricostruzione a partire dalle testimonianze di una serie di persone presenti al processo, offrendo così alla fine un resoconto dove l'immagine storica viene integrata da azioni derivate da frammenti di testimonianze (inoltre, nelle repliche successive al debutto il *re-enactement* del processo è anticipato e seguito da una serie di video testimonianze e di estratti di documenti di archivio). Ovviamente il regista è perfettamente cosciente del divario esistente tra i fatti storici e la verità storica. Il suo obiettivo non è certo quello di ricostruire una realtà storica nel presente scenico, pretendendo che la ricostruzione possa raggiungere un livello di attendibilità che le permetta di sostituirsi allo studio delle fonti; ma proprio attraverso il tentativo di riattivarla al presente, così come è stata registrata nel passato, di affermare con forza che la realtà storica continua ad accadere. È tutta qui la sfida che il regista svizzero lancia alla nostra modalità percettiva del tempo, in questo come in molti altri dei suoi progetti: attraverso un processo di ricostruzione, di *re-enactment* fattuale di un evento Milo Rau mostra che la realtà non si fa chiudere nel passato, ma continua a influenzare il presente che da quel passato è ancora infestato.

L'estetica di Milo Rau spinge inoltre lo spettatore a riflettere sulla manipolazione nei media e sul rapporto tra *fiction* e documentario: ricostruendo momenti fondanti della Storia (piccola e grande) recente, suscita una presa di coscienza politica non solo in relazione al passato dal quale quegli eventi provengono, ma anche e soprattutto in relazione al presente del contesto nel quale vengono presentati. È questo il caso di *Ceausescu*, ma anche del *re-enactement* del discorso pronunciato davanti alla Corte di giustizia da parte del terrorista di estrema destra Anders Breivik in *La déclaration de Breivik* (visto a Santarcangelo nel 2013) o della ricreazione in scena di una puntata dell'emissione radiofonica di propaganda hutu durante il genocidio ruandese in *Hate Radio* (2011). Sono spettacoli e performance che puntano a sensibilizzare lo spettatore, facendo appello «ai suoi sensi, suscitando in lui emozioni – attraverso l'esperienza diretta di un evento, spesso legato ad episodi di violenza – che precedono la riflessione relativa a una situazione storica o un fatto politico.»¹⁰ Per Milo Rau si tratta non tanto di criticare una data situazione, quanto di arrivare a cambiarla attraverso il gesto artistico; perché questo accada, bisogna toccare

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

10 P. Wind, *L'art du reenactment chez Milo Rau*, in «Intermedialités», 28-29, Montreal, 2016.

profondamente lo spettatore, al di là del dibattito intellettuale, per portarlo verso una visione nuova del reale attraverso un'esperienza che riesca ad essere intima e diretta. Ri-presentare a teatro la ripresa video di un processo avvenuto ed emesso in diretta televisiva europea venti anni prima e che è sempre stato accessibile a tutti (è presente anche su youtube) non significa attivare una pratica investigativa o di archivio, ma dichiara la volontà di far rivivere l'avvenimento traumatico per accedere al suo significato attraverso i sensi.



Milo Rau, *Hate Radio*, 2011.

Ci torna qui utile di nuovo André Lepecki¹¹, per il quale il *re-enactement*, la ri-messa in azione come forma d'arte risulta essere un gesto interpretativo che non si esaurisce nella semplice ripetizione (impossibile da ottenere, in fondo), ma che crea piuttosto un ulteriore, inatteso livello di senso proprio grazie a questa riattivazione al presente di un evento passato. Per Milo Rau il *re-enactement* sembra avere come obiettivo quello di riattivare nello spettatore il desiderio corporale e mimetico di assistere e partecipare a un momento storico e il suo desiderio di riuscire a comprenderlo attraverso l'esperienza diretta. La dimensione traumatica degli avvenimenti ricreati in scena (poco importa da questo punto di vista, se si tratta di eventi ricreati tali e quali o di *mélange* tra *fiction* e realtà costruita sulla base di ampi studi documentari), implica necessariamente un sentire personale del fatto politico che non si potrebbe comprendere altrimenti se non vivendolo di nuovo. In questo senso, la Storia, qui, diventa personale e soggettiva, come i ricordi di ognuno.

11 A. Lepecki, *Il corpo come archivio, volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, tr. it. di A. Pontremoli, in «Mimesis Journal – Scritture della performance», 5, 1, 2016, pp. 30-52.

È il ricordo di un'esperienza vissuta che lo spettatore riporta a casa e sulla base di quel ricordo poggia la sua successiva analisi del fatto storico di cui è stato testimone: il posto dell'affezione nel *re-enactement* rianima la dialettica tra Storia e memoria tanto quanto quella tra memoria e identità, singola e collettiva.

Il passato si struttura come troppo complesso e troppo in continua trasformazione, (l'archivio B'tselem di Zaides è ancora attivo e continua a crescere di anno in anno; nessuna delle promesse della rivoluzione rumena del 1989 è stata ancora oggi mantenuta) per poter essere interpretato e raccontato: l'obiettivo dell'artista in questo caso è quello di immaginare strumenti e modalità per poterlo restituire salvaguardandone la complessità. E uno degli strumenti principali per ottenere questo scopo risulta essere proprio quello della riattivazione al presente dell'evento passato, a partire da un lavoro di natura archivistica su materiali pre-esistenti; ci troviamo, oggi, d'altronde, in un regime di storicità caratterizzato dall'egemonia del presente sul passato e il futuro. In questo "presentismo" performativo l'immediatezza, la simultaneità, l'oggettività, la pura restituzione sembrano acquisire, un ruolo preponderante.

2.

Il passato è oltre il possesso, oltre il controllo dei vivi.
Woolf¹²

Jacques Rancière, nel saggio *In What Time Do We Live?*¹³, afferma che al momento presente, nella particolare congiuntura storica nella quale ci troviamo, l'unica maniera perché l'arte possa davvero essere politica è rappresentando il tempo come etero-cronico, o come "montaggio di tempi". Secondo il filosofo francese una vera emancipazione che sia politica ed etica allo stesso tempo, a fronte della sempre più forte imposizione temporale dei media dominanti e della società tardo-capitalista, può passare solamente attraverso la scoperta di «a way of putting several times into the same time»¹⁴ ovvero pratiche (artistiche, politiche, sociali) che riescano a far dialogare e a tenere insieme tempi diversi all'interno dello stesso tempo. In questo senso Rancière riconfigura la dimensione utopica che normalmente viene declinata al futuro e in relazione a dei luoghi (spaziali e temporali) diversi da quello presente declinandola invece al presente, inteso come unico luogo possibile all'interno del quale attivare pratiche di eterocronie che facciano incontrare tempi che normalmente vengono percepiti come incompatibili e mettendo così in discussione la linearità temporale dominante. Con il termine eterocronie Rancière, riprendendo l'utilizzo che ne fece Foucault in relazione al concetto di eterotopie (spazi che non rientrano nella normale distribuzione dei territori), vuole indicare tutti quei dispositivi (artistici e non) che riescono a costruire possibilità diverse di sguardo sul presente attivando e facendo venire insieme temporalità incompatibili e lontane. Rancière non è ovviamente il solo a sottolineare come il nostro presente sia un tempo sempre

12 V. Woolf, *Orlando*, Mondadori, Milano 1996.

13 J. Rancière, *In What Time do We Live?*, in AA.VV., *The state of Things*, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books, London 2012.

14 *Ibidem*.

più caratterizzato dalla convergenza di tempi diversi. Per Peter Osborne ad esempio¹⁵ lo stesso termine “contemporaneo” non può più semplicemente riferirsi a un determinato tipo di arte aggiornata rispetto al mondo attuale, né può essere utilizzato solamente per identificare un certo periodo della storia dell’arte e dunque per distanziarlo da ciò che è moderno. Il termine contemporaneo va piuttosto utilizzato in relazione alla nostra “condizione” attuale, alla nostra specifica maniera di relazionarci al tempo, che è caratterizzata appunto dall’essere insieme nel presente di differenti temporalità. Il contemporaneo si definisce dunque come l’ “essere con il tempo” (cum – tempus), cioè, con più tempi allo stesso tempo.

Uno degli esempi più forti di scrittura drammaturgica che si struttura intorno alla compresenza di diverse temporalità viene dal teatro di Toshiki Okada¹⁶ in particolare nel gruppo di spettacoli che il drammaturgo ha composto in seguito agli eventi legati al terremoto del 2011. *Current Location* (2012), *Ground and Floor* (2013) e soprattutto *Time’s Journey Through a Room* (2014) affrontano la questione di come la società e gli individui in Giappone hanno reagito al trauma della perdita e di come un senso diffuso di perdita del futuro (e dunque, di nuovo, una caduta in una dimensione di assoluto presente) possa invece contenere delle possibilità inaspettate.



Toshiki Okada – Chelfitsch, *Time’s Journey Through a Room*, 2016. Copyright Toshiki Okada.

In ognuno di questi spettacoli la drammaturgia di Okada sperimenta forme di tempo



15 P. Osborne, *Anywhere or not at all*, Verso Books, London 2013.

16 Drammaturgo, scrittore, regista giapponese. Nel 1997 fonda *chelfitsch*, compagnia per la quale ha scritto e diretto tutte le produzioni da allora messe in scena dalla compagnia.

eterocronico dove l'“ora” viene messo costantemente in discussione dalla compresenza di passato e di futuro in scena. Cosa significa vivere nell'“ora”, sembra chiedersi l'autore, costantemente pressato dall'invadenza del passato e del futuro? Nella sua scrittura Okada compone con estrema attenzione una texture temporale complessa, stratificando e giustapponendo tempi e temporalità divergenti con l'obiettivo di trasformare la percezione del tempo nello spettatore. Ciò è vero in particolare per quanto riguarda l'ultimo spettacolo della trilogia, *Time's Journey Through a Room*, la cui drammaturgia si struttura intorno a una texture temporale complessa che andremo ad indagare.

La scena dello spettacolo è spoglia, fatta eccezione per un tavolo, due sedie, e alcuni oggetti scultorei minimali che puntellano il vuoto scenico qui e là. In fondo, una cornice con una tenda bianca chiude lo spazio scenico. Lo spettacolo si apre brechtianamente con una delle attrici che ci informa di ciò che sta per accadere: «Entrerò nella stanza e diventerò l'amante di un uomo che ora non c'è». Più volte, in seguito, l'azione scenica verrà interrotta da questi a-parte dell'attrice-personaggio che sospenderanno l'azione. Per ora, l'attrice chiede al pubblico di chiudere gli occhi, prima di sparire dietro le quinte. Quando, ad un determinato segnale li riapriamo, ci troviamo all'interno di una casa, presumibilmente in Giappone, nel 2012. Un uomo è ora seduto al centro della stanza, le spalle al pubblico. Viene raggiunto da una donna che vediamo per la prima volta e che, dal dialogo che i due iniziano lentamente a svolgere, comprendiamo che si tratta del fantasma di sua moglie, Honoka, morta a causa dell'esplosione di Fukushima. Honoka cerca di riportare l'uomo al passato, gli ricorda gli ultimi giorni passati insieme, cerca di riattivare nell'uomo un processo di rimemorazione mentre, allo stesso tempo, gli parla delle speranze che ripone nel futuro, un futuro dal quale sappiamo che ella ormai è esclusa. L'uomo cerca di resistere al fantasma, di mandarlo via. Da un momento all'altro la sua nuova amante, Alisa, tornerà a casa e non vorrebbe proprio che le due si incontrassero. Inizia così un gioco di andate e ritorni, di domande che aspettano una risposta e di risposte che tardano ad arrivare: il dialogo si fa sempre più rarefatto, bloccato, come il protagonista maschile, tra il passato e il presente e tra due visioni contrastanti del futuro. Le preghiere della moglie scomparsa di tornare al passato insieme e l'attesa dell'arrivo di Honoka nel presente sono impossibili per lui da sostenere: l'uomo rimane muto e immobile per la maggior parte del tempo e la sua immobilità si intensificherà con l'arrivo di Alisa. La donna, a differenza del fantasma che si muove in continuazione nello spazio, condivide la lentezza dell'uomo nello stare in scena: lentamente, attraversa lo spazio nel tentativo di raggiungere l'amante, per riuscire a guardarlo negli occhi, ma i loro gesti paragonati a quelli del fantasma sembrano subacquei per quanto sono dilatati. È come se la presenza del passato rendesse liquido e impenetrabile il presente stesso: Honoka è un punto energetico in continuo movimento che impedisce al presente di scorrere come dovrebbe. Ognuno dei personaggi dello spettacolo appare in qualche modo *out of time*, fuori dal proprio tempo di pertinenza: ognuno di loro appare bloccato nel proprio momento e non riesce a relazionarsi al presente in maniera compiuta. In questo senso la figura del fantasma, che spesso ritorna nella drammaturgia di Okada, è una figura emblematica: figurativizza, dando voce e corpo al passato all'interno del presente scenico. Per il regista i fantasmi sono come gli attori: esistono solo quando sono visti da qualcuno, quando c'è un testimone e il loro ruolo è quello di riattualizzare il passato nel presente, di riportare il passato

alla vita in forma di esperienza e non semplicemente di racconto. Ed è proprio questa possibilità di relazionarsi con il passato in maniera esperienziale, offerta dalla figura del fantasma, che permette la possibilità di ripensamento, di immaginazione e di prefigurazione del futuro, necessaria per poter andare avanti nel racconto e nella vita dei personaggi. Da un certo punto di vista il cammino che il protagonista è costretto a percorrere è un cammino di auto-analisi, che va compiuto fino in fondo per potersi riappropriare della possibilità di agire nel presente: solo una volta abbracciata in pieno l'esperienza temporale del lutto, fatta di un continuo, incessante ritorno al momento del trauma così da poterlo finalmente superare, ciò che è congelato può finalmente sciogliersi e il tempo riprendere il suo corso. Alla fine dello spettacolo l'uomo e la sua nuova amante riescono finalmente a raggiungersi, ovvero, a riappropriarsi del tempo, dopo essere stati separati e isolati proprio da questo: seduti uno di fronte all'altro intorno al tavolo, in silenzio, arrivano a comporre l'immagine di un abbraccio congelata nel tempo, mentre cercano di stringersi le mani. Una *still life* (natura morta, ma anche vita ferma, vita di immagini) che come le nature morte dei film di Ozu, diventa "immagine-cristallo" deleuziana dove tutti i tempi del racconto convergono, sospesa in un presente che contiene ciò che è accaduto, ma anche il futuro a venire.

È interessante notare come, rispetto alle dinamiche "attive" di riproposizione del passato presenti nei lavori di Zaides e di Rau, nel momento in cui si tratta di drammatizzare, di fictionalizzare l'eterocronia, la compresenza dei diversi tempi all'interno del presente scenico non diventa più una scelta, ma assume i caratteri di una possessione, di una situazione che travalica la volontà dei protagonisti.

Lo stesso accade nei personaggi di un altro drammaturgo-regista contemporaneo, Amir Reza Koohestani. Pensiamo ad esempio ai protagonisti di *Dance on Glasses* (2001), spettacolo-rivelazione che rese famoso in Europa l'autore iraniano, che metteva in scena un dialogo tra un uomo e una donna nel momento più buio della loro relazione. Separati da un tavolo lungo più di quattro metri, i due attori mettevano in scena la storia della fine di un amore e di una relazione professionale allo stesso tempo. Dodici anni dopo Koohestani realizza *Timeloss* (2013) che mette in scena gli stessi protagonisti di un tempo, di nuovo uno di fronte all'altro, come se si fossero appena lasciati. Il testo riprende il filo interrotto nello spettacolo precedente e sviluppa i temi di allora declinandoli in relazione a un passato non condiviso (né tra i due attori né con il pubblico). I due attori si ritrovano perché chiamati a doppiare loro stessi a causa della pubblicazione di un dvd dello spettacolo di dodici anni prima: questa volta si trovano seduti su due tavoli separati, e alle loro spalle due schermi mandano le immagini del loro ultimo incontro, avvenuto dodici anni prima e che ora si trovano costretti a ripetere per ragioni di lavoro. Ma di nuovo la compresenza dei tempi porta all'impossibilità di agire, in questo caso persino di comprendersi. I due attori non riescono a ripetere (in senso letterale e in senso metaforico) il lavoro passato: le voci sono cambiate, il parlato originario è spesso incomprensibile, ma soprattutto, le continue incursioni del presente dei due protagonisti (del loro futuro, visto dal punto di vista del video che scorre alle loro spalle) impediscono al lavoro di continuare come dovrebbe. Ben presto i livelli del testo iniziano a mescolarsi inevitabilmente e i livelli di realtà che si moltiplicano tra attore, personaggio, interprete, doppiatore tessono gradualmente una trama narrativa dove passato e presente diventano presto indistinguibili. Così come

in Okada, la figura della prima persona viene costantemente messa in discussione, in bilico tra passato, presente e futuro, costretta a districarsi tra tempi diversi per poter veramente situarsi nel presente; e, di nuovo, come in *Time's Journey Through a Room*, si tratta di compiere un'azione di immersione completa nel passato per poter riaprire possibilità di futuro.



Amir Reza Koohestani e Mehr Theatre Group, *Timeloss*, 2013. Copyright Amir Reza Koohestani.

3.

Viviamo in un'epoca che, sempre di più, struttura il proprio presente in relazione al passato.

Da questo punto di vista si può affermare che negli ultimi trent'anni si è assistito al predominio di quella che viene definita "cultura della memoria", sia all'interno dei meccanismi di strutturazione delle identità individuali, sia a livello delle società: il presente storico viene artisticamente e socialmente definito, sempre di più, come un tempo della memoria, del recupero, della celebrazione.¹⁷ Si pensi ad esempio all'importanza sempre maggior accordata nella storiografia ai documenti, agli archivi e alle figure dei testimoni.

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

17 Con il termine "cultura della memoria" si intende quella dimensione del sapere collettivo fondato sulla condivisione di un passato comune, «il passato sul quale un gruppo fonda la consapevolezza della propria unità e della propria peculiarità». Secondo J. Assmann la cultura della memoria si costituisce sul «patrimonio particolare di ogni società e di ogni epoca fatto di testi, documenti, immagini, riti destinati ad un utilizzo ripetuto nel tempo», cfr. J. Assmann, *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1997, p. 97.

Questa modalità di strutturazione del presente in relazione a un passato accaduto e posizionato inevitabilmente nella zona della memoria, non è certo priva di problematiche. Nell'atto di ricordare infatti, se da una parte si valorizza e sottolinea l'importanza di ciò che non va dimenticato, dall'altra si articola marcatamente la distanza tra il presente che ricorda con il passato che viene ricordato. Una frase come "ricordate, perché questo è accaduto" si mantiene all'interno di questa problematicità: marca da una parte l'importanza del ricordo, dall'altra la netta separazione tra questo e la realtà presente. La pratica del dialogo con l'evento passato, che dovrebbe caratterizzarsi come processo attivo costantemente messo in discussione attraverso il dialogo con la realtà presente, viene pienamente identificata e quindi ridotta alla dimensione del gesto rimemorativo, del ricordo, come si riferisce o avesse direttamente a che fare solo con chi quel passato l'ha vissuto, ovvero i testimoni. La rimemorazione ha preso sempre più il posto della coscienza storica¹⁸, fin quasi a sostituirla. E gli eventi passati si staccano sempre di più dalla continuità percettiva del presente, in nome di una loro collocazione ideale, in nome della costruzione di una Storia sulla quale un'élite di potere, politica o culturale struttura la propria identità presente e futura.

Riattivare invece una dimensione di fruizione esperienziale di un evento o un fatto passato all'interno del presente scenico come nel caso del teatro-documentario di Milo Rau, dove la testimonianza diretta si unisce alla ricostruzione finzionale di un evento, il linguaggio del documentario (video) si fonde con quello dell' hic et nunc teatrale, dove gli stessi attori incarnano in uno il duplice ruolo di testimone e protagonista, significa dunque proporre una pratica di relazione diretta, orizzontale, apparentemente non mediata con l'evento storico, che si contrappone alle immagini delle rappresentazioni storiche di cui abbonda la post-modernità capitalista in cui viviamo. Allo stesso modo Okada sembra affermare che ogni evento traumatico, sia esso individuale o collettivo, problematizza in primis il nostro rapporto con il tempo e continua ad accadere, al presente, all'interno della molteplicità di tempi che caratterizza la nostra soggettività. Noi viviamo continuamente in tempi diversi, ci dice Okada, nella sua drammaturgia di matrice bergsoniana: siamo una configurazione labirintica di flussi tenuti uno dentro l'altro: percezione, memoria, anticipazione e fantasia generano una disposizione a nido della nostra esperienza del tempo.

Nel suo testo *Anywhere or not at all* Peter Osborne afferma: «la memoria rischia di diventare paradossalmente un medium di dimenticanza: ci si dimentica del valore del passato in quanto "elemento attivo all'interno del presente"». ¹⁹ Tutti gli esempi sopracitati, pur nelle differenze di pratiche ed estetiche cercano di riattivare questo collegamento, di riportare il passato ad una dimensione esperienziale che permetta un'eventuale, successiva possibilità di intervento sul reale, nel presente e nel futuro.

La storia, sembrano dirci questi artisti, può essere esperita solamente nel momento in cui viene vissuta come esperienza. Come rendere il fatto storico di nuovo disponibile come esperienza? Come riportare l'evento passato all'interno di un racconto, di una dimensio-

18 Nella coscienza storica è presente un momento speculativo fondamentale che mette in relazione la conoscenza del passato con l'immaginazione del futuro.

19 P. Osborne, *Anywhere or not at all*, Verso Books, London 2013, p. 190.

ne estetica esperienziale e condivisa nel presente? Come costruire forme di drammaturgia eterocronica che restituiscano al meglio tutta la complessità del reale e del nostro modo di relazionarci al tempo e di strutturare la nostra identità in relazione ad esso?

Queste pratiche cercano di ricucire la ferita della separazione tra passato e presente, di rendere la storia, o meglio, le storie, disponibili come esperienze. E di conseguenza, lavorano su forme drammaturgiche che cercano il più possibile di salvaguardare la contemporaneità dei tempi che caratterizza il nostro vivere presente, in tutta la sua complessità: non per ridurre l'esperienza estetica all'interno di una dinamica nostalgica per un passato che non c'è più o per un futuro che sembra sempre più lontano, ma proprio per permettere a nuove forme del possibile di incarnarsi nel presente scenico condiviso.

In questo senso, si trasforma il ruolo stesso dell'archivio e l'utilizzo di materiali documentari in quanto pratica artistica: l'archivio diventa agente attivo che attraverso il gesto artistico dà nuova forma all'identità personale e alla memoria sociale e culturale; dispositivo processuale che, assunto come materiale da "incarnare" o "riattivare" modella e rimodella di continuo il passato riattivato al presente del tempo della performance.

Questi artisti ci parlano dell'impossibilità di un resoconto storico univoco e veritiero, della rinuncia alla possibilità di scrivere la storia (personale o collettiva che sia) intesa come racconto unitario di cui l'autore si assume la responsabilità (Milo Rau); della necessità di esaminare e riesaminare le fonti non solo per fare i conti con ciò che è accaduto ma soprattutto per incarnare quei materiali e restituirli in forma di esperienza in un presente che continua ad assistere alla prosecuzione di tale passato (Zaides); per costruire una rinnovata immagine identitaria più autentica e attuale e per mettere in luce ciò che è rimasto sommerso e aspetta di essere ascoltato (Okada, Koohestani).

In ogni caso, si tratta di potenti tentativi di ripristinare una modalità di relazione con il passato metaforicamente più ampia che sostituisca l'esperienza comunicativa del ricordo con quella perturbante della memoria, e la consapevolezza della finitezza di un evento con l'emozione della sua durata, della sua persistenza nel presente e, di conseguenza, nel futuro.

Ancora oggi, è soprattutto al filosofo francese Henri Bergson che immediatamente associamo un concetto come quello di durata: il suo fu uno dei più potenti tentativi messi in campo per liberare definitivamente il tempo dalle maglie della rappresentazione spaziale.

Nel suo *Essai sur les données immédiates de la conscience* Bergson afferma che «il tempo, concepito nella forma di un medium omogeneo è un concetto spurio dovuto all'attraversamento dell'idea di spazio nel campo della coscienza pura»,²⁰ riferendosi all'immaginario comune che porta a visualizzare la forma e la maniera di comportamento del tempo in termini spaziali (la famosa "freccia" del tempo che si muove in realtà spazialmente da un punto, l'origine, verso il futuro).

Il filosofo francese continua: «il tempo non è nient'altro che il fantasma dello spazio che

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

20 H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Flammarion, Paris 2013, pp. 98-100.

infesta la coscienza riflessiva»²¹ e che dunque le fa credere che gli eventi si dispongano puntualmente lungo un asse che gradualmente ci allontana dal passato e ci avvicina a un ipotetico futuro. È a questo punto che appare il concetto di durata, fondamentale per la sua filosofia del tempo: la durata pura, a differenza del presente, che si distingue da ciò che è appena accaduto, è “successione senza distinzione”, dunque pura differenziazione qualitativa, senza misura quantitativa: «la forma che la successione di nostri stati coscienti assume quando il nostro ego si lascia vivere, quando si astiene dal separare il suo stato presente da quelli precedenti». ²² Vivere significa dunque essere nella durata, immersi in questa “molteplicità continua e qualitativa” che coincide con l’essere nel mondo. L’immagine, ripresa potentemente in seguito anche da Husserl, è quella dell’unità delle note di una melodia, dove le percezioni delle singole note che si susseguono non appaiono discrete alla coscienza, ma continue, “ognuna che permea nell’altra”. Il flusso del presente, assoluta soggettività dove l’esperienza si tramuta continuamente in memoria, continua ad esistere fintantoché non viene oggettivizzato attraverso azioni riflessive, o verosia nel gesto del ricordo cosciente, che separa il passato dal presente.

La differenza tra l’esperienza (e la memoria ad essa conseguente) e la ri-memorazione è tutta qui: mentre la prima accade, e inevitabilmente ci si trova immersi in essa, la seconda prevede un gesto della volontà; mentre la prima ha a che fare con la percezione ed è implicitamente temporale, la seconda ha a che fare con un atto volontario di rappresentazione (il ricordo), un gesto immaginativo rivolto a qualcosa che viene percepito come lontano e dunque “staccato” dalla dimensione dell’esperienza presente; dove la prima unisce, la seconda separa.

In ogni istante della mia vita la totalità di quello che vedo, sento, provo, si sdoppia in percezione e in ricordo: è questo slittare uniforme e continuo che costituisce la mia identità, che mi fa percepire nel mondo, questa durata. Ed è proprio nel tempo della durata, che, secondo il filosofo francese «risiede la possibilità di invenzione, la creazione delle forme, la continua elaborazione del nuovo»²³: ed è a questo tempo-non-tempo questo tempo dove tutto persiste contemporaneamente che le pratiche di questi artisti rimandano, ogni volta che ci offrono la possibilità di trovarci di fronte a un’esperienza nel suo svolgersi, di nuovo, ogni sera.

Il passato non si situa più in opposizione al presente, così come l’immaginario non si situa più in opposizione al reale: piuttosto ne rappresenta il contro-campo e le loro temporalità specifiche si mescolano in continuazione all’interno degli spettacoli di questi artisti. Si tratta di scenari multi-temporali nella loro stessa essenza, dove il presente scenico ospita tutto ciò che *non è presente, o non è più presente* all’interno di una dimensione non discreta ma continua del tempo. Si tratta di un tempo continuo ad intensità variabile che ben si rispecchia nel pensiero contemporaneo di Tristan Garcia sul rapporto tra tempo e intensità di presenza. Secondo il filosofo francese infatti «il tempo è sì un’estensione, ma la presenza è un’intensità»²⁴: il tempo è la prova del fatto che il concetto di presenza esi-



²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ T. Garcia, *Un autre ordre du temps. Pour une intensité variable du maintenant*, in «Revue de métaphys-

me dalle rigide categorie di ciò che è assolutamente (il presente) e ciò che assolutamente non è più (il passato) o non è ancora (il futuro). Tutto ciò che conosciamo, tutti gli eventi, le cose, le persone che ci circondano o che non ci circondano più, può essere compreso all'interno di una scala di variazioni di intensità di presenza: ciò che è passato, è ancora presente, come lo è il presente stesso, ma *meno*. Il presente è *ciò che è più presente*: rappresenta un massimo di presenza possibile ma non una presenza *assoluta*. All'interno del presente, ciò che è appena passato, continua a passare (e in questo Garcia si ricollega direttamente alle riflessioni di Husserl e Bergson) allontanandosi piano piano e sempre di più dal presente, secondo diversi gradi di intensità: ciò che passa, non passa allo stesso modo: ci sono eventi, fatti, azioni, persone (Honoka che non lascia la casa; le immagini di *Dance on glasses* dentro *Timeloss*; le parole pronunciate dall'emittente radiofonica di *Hate Radio*) che più di altri continuano a condividere con il presente un certo grado di intensità maggiore all'interno di una dimensione temporale dove il passato non scompare ma continua ad esistere, ad accumularsi nel presente, diminuendo gradualmente la propria intensità di presenza. Il presente non è una presenza assoluta ed esclusiva – è solo la massima presenza possibile – e il passato vi si innesta nel suo essere *relativamente* presente e nel suo continuare ad esserlo, sempre di meno, fino a diventare gradualmente assenza, ma senza mai diventare assenza totale, posizione questa occupata, secondo la filosofia di Garcia, solamente dal futuro, "la più grande assenza che possa esistere", l'indeterminatezza totale, lo spazio del libero possibile.

Il passato dunque si muove in continuazione fra i due poli della presenza massima (del presente) e dell'assenza massima (il futuro), e il presente si configura come lo spazio (il tempo) dove secondo un principio di accumulazione tutto ciò che è accaduto al suo interno (ciò che è appena accaduto, come ciò che è accaduto molto tempo fa) continua ad agire e ad avere conseguenze sul presente secondo un grado di intensità decrescente.

A partire da questa caratterizzazione degli eventi temporali Garcia arriva alla conclusione che esiste un ordine del tempo e un ordine del passato; nell'ordine del tempo il soggetto è *ciò che il presente è*, ovvero sia il momento presente, che lascia il posto a quello immediatamente successivo; nell'ordine del passato il soggetto è *ciò che è presente*, ovvero sia, ogni momento, ogni evento, che rimane fisso nel suo esistere e che si allontana gradualmente dall'ora.

Le drammaturgie proposte da questi spettacoli è come se facessero costantemente incontrare i due ordini del tempo di Garcia: ogni evento che mettono in scena è contemporaneamente nel tempo (nel tempo presente della rappresentazione e della ri-presentazione) e allo stesso tempo nel passato dal quale provengono e nel quale tornano man mano che la rappresentazione procede. La presenza di un evento passato (il processo ai coniugi Ceausescu, il terremoto di Fukushima, il primo spettacolo fatto insieme dai due attori di Koohestani etc.) viene ri-intensificata al presente ma solamente per venire, inevitabilmente, di nuovo inserita nello scorrere del tempo che accade. In questo modo noi spettatori riusciamo finalmente ad attivare una relazione emotiva, personale e allo stesso tempo collettiva con ciò che credevamo passato per sempre, accaduto una volta per tutte.



Bibliografia di riferimento

AA.VV., *The state of Things*, Office for Contemporary Art Norway, Koenig Books, London 2012.

Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, Nottetempo, Roma 2008.

Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Einaudi, Torino 1972.

Assmann, *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1997.

Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Flammarion, Paris 2013.

Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Presses Universitaires de France, Parigi 2011.

Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Le Seuil, Paris 2003.

Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York 2006.

Osborne, *Anywhere or not at all*, Verso Books, London 2013.

Pouillade, *Dance as documentary: conflictual images in the choreographic mirror*, in «Dance Research Journal», 01/08/2006.

Raad, *Scratching on Things I Could Disavow: Some Essays from The Atlas Group Project*, Walther König, Köln, 2007.

Stein, *Composition as Explanation*, Hogarth Press, London 1926.

Wind, *L'art du reenactment chez Milo Rau*, in «Intermedialités», 28-29, Montreal 2016.



ISSN 2532-3830



2532-3830-5