

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 University 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 Lotfizadeh.

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.



Il presente del futuro

Valentina Valentini

Il futuro non è dei vincitori, è di chi ha la capacità di vivere. E chi ha la capacità di vivere, di essere totalmente se stesso, è inevitabilmente sconfitto, [...] una sconfitta di straordinaria bellezza. Le facce degli sconfitti, le loro voci, continuano ad esistere. Sono i vincitori che non esisteranno più. Questo è il grande splendore dell'esistenza.

Franco Scaldati

Esaminiamo uno dei temi che attraversa i sette testi pubblicati in questo numero di Sciami | Ricerche, precisando che non abbiamo proposto un argomento su cui far convergere i contributi: questo filo rosso scaturisce piuttosto da una lettura orientata, o meglio da un'urgenza. Si tratta della questione del tempo, dell'esperienza del passato, del modo in cui viene riattivata nel presente, della memoria che tende a prendere il posto della storia.

Sull'impossibilità di lasciar traccia, di registrare "la non scrivibilità dei miei testi", verte uno dei temi toccati nella conversazione con Chiara Lagani (attrice-drammaturga dei *Fanny&Alexander*). Il dispositivo costruttivo dell'etero direzione – in atto in molti spettacoli di questo gruppo – accentua la dimensione *live* del testo che si scrive direttamente in scena. Qui l'attore riceve le indicazioni sia delle azioni che dei gesti e dei discorsi attraverso la voce di persone fuori scena o tramite un piccolo monitor che dispiega partiture preregistrate. Questa qualità del testo che si compone in diretta, con tutte le imprevedibilità di una relazione che si rinnova sera per sera, corrisponde alla dimensione di *evento dello spettacolo* difficilmente archiviabile. Fattore che, esaltato da alcuni e messo fra parentesi

da altri, apre ad una serie di considerazioni sulla permanenza del presente.

Cancellazione, impermanenza, procedure di conservazione, storicità delle opere, archivio “quale complesso ‘dispositivo’ di costruzione della ‘memoria’ nel presente”, sono i temi che attraversano il saggio di Cosetta Saba sulla videoarte a partire dal caso studio *Art/tapes 22* di Firenze, una collezione di opere video prodotte nei primi anni Settanta che rende possibile tracciare una storia di questo fenomeno. L'ignoranza della storia e delle pratiche del video equivale a cancellare la sua stessa identità: un'omissione che impoverisce il mondo dell'arte audiovisuale, favorendo l'egemonizzazione dei media più forti e potenti e le conseguenti strategie di omologazione, a discapito della molteplicità delle forme espressive.

Il saggio di Riccardo Fazi, *Un altro ordine del tempo* (seconda parte), offre ulteriori riverberi sul tema del tempo, proseguendo l'indagine (la prima parte in *Sciami* | *Ricerche* n. 3) su come venga declinata/vissuta/incorporata la dimensione temporale nel territorio del teatro e della *performance art*. Analizzando diverse opere (Okada, Koohestani, Zeides, Milo Rau) l'autore desume come nel teatro contemporaneo il tempo passato acquisti consistenza ed effettualità solo qualora venga rivissuto/*reenacted* nel presente, filtrato dalla memoria del soggetto in grado di riportarlo a una dimensione esperienziale ed emozionale.

Ci sembra dunque che il binomio immediatezza/ipermidiazione, conoscenza incarnata/memoria digitalizzata sia diventato la questione fondante nell'estetica contemporanea. L'enfasi e il ruolo che ha assunto l'archivio come categoria concettuale e come pratica è in funzione della riattivazione dell'evento passato attraverso una operazione di digitalizzazione e ricombinazione di documenti in cui l'immediatezza e la simultaneità rafforzano la dimensione di un presente performativo, come hanno rilevato numerosi studiosi, da Foucault a Derrida, da Jameson a Agamben.

Ed ecco la nostra domanda e preoccupazione: tale “presente performativo”, in cui rive il passato fuori da una distanza storica, è in grado di restituire la complessità del reale, strutturare la nostra identità individuale e collettiva e “iniziare a tracciare degli spazi di utopia”? È questa l'urgenza che inquieta e attraversa non solo gli autori dei testi ma anche noi come lettori: cosa sopravvive della distanza storica, della declinazione di differenti temporalità, del futuro semplice, del futuro anteriore, del passato prossimo e del passato remoto, se si riesce a coniugare solo il tempo presente? Quale indicazione ricaviamo da esperienze come *Nine Evenings: Theatre and Engineering* (1965)¹, ricostruita da Dalila D'amico che testimonia – oltre che di uno scambio proficuo fra artisti e tecnologie – di una trasmissione di saperi, competenze, esperienze, tecniche, metodologie emigrate dalla scuola del Bauhaus (dopo la sua chiusura a opera del nazismo nel 1933) al Black Mountain College, fondato nel North Carolina, istituzione da cui sono germinate figure e opere significative dell'avanguardia artistica degli anni '50/'60? Il contrario di quanto, secondo Anatolij Vasil'ev, si è verificato con la nuova generazione di attori e registi russi – artefici di un rinascimento del teatro – per i quali, osserva il maestro, l'eredità del passato – quella

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

1 Il progetto ha coinvolto ingegneri dei Bell Laboratories (in New Jersey, USA) e artisti di varie discipline come Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton, John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Robert Whitman.

dei registi- pedagoghi della generazione di Vasil'ev- viene felicemente ignorata.

Dagli interventi convocati in questo numero di Sciami | Ricerche ci sembra che il rapporto con il passato assuma vari aspetti: trasmissione dinamica, cancellazione (il presente non sente più il proprio passato come vivo), riattivazione immanente (la ricerca del *genius loci* attraverso il viaggio che Richard De Marco aveva proposto a trentatré artisti, raccontato da Marilena Borriello); tracce di natura evenemenziale, oltre che incorporata, nell'attuale esperienza del soggetto. Se è vero che il luogo in cui il passato può vivere è il presente, che ne è dell'enunciato al futuro di Franco Scaldati che abbiamo posto in esergo a guisa di viatico: "Le facce degli sconfitti, le loro voci, continuano ad esistere. Sono i vincitori che non esisteranno più"?

Per noi indica e sostiene l'immanenza, l'impermanenza, il "divenire minore", il presente dell'utopia.



Asini grandi e piccoli

Dmitrij Volček e Anatolij Vasil'ev

Traduzione dal russo di Alessio Bergamo.

Originariamente pubblicato in russo in: Dmitry Volček, *Ослы большие и малые. Разговор с режиссером Анатолием Васильевым*, www.svoboda.org

ABSTRACT

Prendendo spunto dalla presentazione di *Asino*, primo lungometraggio dell'eminente regista di teatro Anatolij Vasil'ev, l'intervistatore interroga il Maestro su alcuni aspetti del film (che è interamente girato in Italia), sulla situazione del teatro russo attuale e sul lavoro teatrale di Vasil'ev in Europa.

Nelle risposte a queste domande il Maestro offre una breve ma suggestiva panoramica delle sue posizioni estetiche: sul concetto di trasformazione del personaggio, sulla creazione di un film "post-documentario", sui rapporti tra estetica e politica, tra arte e spiritualità, tra teatro e potere politico in Russia, tra esigenze artistiche e dinamiche produttive in Europa e, contestualmente, ci permette di osservare alcuni fenomeni italiani con il suo sguardo di straniero.

Taking the presentation of Asino, the first feature film of the eminent theater director Anatolij Vasil'ev, the interviewer questions the Maestro on some aspects of the film (which is entirely shot in Italy), on the situation of the current Russian theater and on theatrical work of Vasiliev in Europe.

In the answers to these questions the Master offers a brief but suggestive overview of his aesthetic positions: on the concept of character transformation, on the creation of a "post-documentary" film, on the relationships between aesthetics and politics, between art and spirituality, between theater and political power in Russia, between artistic needs and productive dynamics in Europe and, at the same time, allows us to observe some Italian phenomena with his foreign eyes.

Dmitrij Volčëk [da qui in poi **DV**]. Prendiamo spunto dal primo asino che compare nel film, quello chiamato Pirandello. Ci dica che ruolo ha avuto Luigi Pirandello, lo scrittore intendo, nel suo film.

Anatolij Vasil'ev [da qui in poi **AV**]. È stata una grande sorpresa trovare nella stalla un asino che si chiamasse Pirandello. Non sarei mai riuscito ad immaginarmi una cosa del genere. Hanno spesso nomi pomposi: Zeus, Ulisse... Ma il fatto che a un asino fosse stato dato il nome di uno scrittore l'ho trovato un'intuizione geniale. Intuizione che ho subito collegato ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, più precisamente al momento più importante, alla questione centrale che viene posta in questa *pièce* e cioè: "Chi sei tu, per davvero?" e alla possibilità di ispirarmi a quel materiale nel film. Per questo ho dato a questo caso curioso il valore di un segno, di un'indicazione su ciò che andava fatto. L'opera di Pirandello, di per sé, mi sembra, non ha legami particolari con gli asini. Ora non ricordo esattamente. Ce n'è qualcuno nelle novelle, ma nei drammi non ne ricordo. C'è anche una fotografia molto simpatica di Pirandello che si china verso un asino che è accucciato per terra. Tutto qui.

DV. Quando ho visto questo film, mi è venuta l'idea folle di trasferirmi in Italia, in campagna, e di prendere un asino. Sono meravigliosi. Lei si ricorda la prima volta in cui un incontro con un asino è stato per lei importante, significativo?

AV. Nella mia vita non ho comunicato spesso con gli asini, almeno non con quelli a quattro zampe. Li ho sempre osservati da lontano in qualche paese dove erano diffusi, ad esempio nel nord del Caucaso, in Grecia o in Marocco. Ma provenendo io dalla Russia centrale, dalle steppe attorno a Rostov, dove non ce ne sono, non ne ho visti molti in vita mia. Ma ricordo bene la prima volta che li ho visti in Italia. Era a Fagagna, vicino Udine, tanto tempo fa. Stavo facendo una *master class* piuttosto lunga, nel quadro della *École des maîtres* organizzata da Franco Quadri. Lavoravo su *Il giocatore* di Dostoevskij. La master class durava due mesi, era in autunno, forse ottobre e mi invitarono a vedere il palio degli asini, che si correva lì. Non immaginavo esistessero le corse degli asini. Ci andai. Rimasi veramente molto colpito. Non tanto, come dire, dal fatto sportivo in sé, quanto dalla comicità della situazione nel suo complesso.

DV. Immagino: l'asino non sembra un animale tagliato per le corse...

AV. Sì, non lo è affatto! Anche questo mi sembrò un segno. Anni prima avevo lavorato a Mosca sui dialoghi contenuti in *Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam¹ e da quel tempo avevo sempre considerato questa formula, la lode della stupidaggine, come una sorta di paradigma culturale, un dato senza il quale l'arte e la cultura non possono esistere, non possono svilupparsi. Il senso è che non può esistere un'arte seria. L'arte seria, solamente seria, diventa propaganda. E la propaganda appartiene ad un partito e non all'umanità. Per questo tutta la grande arte, ogni grande opera contiene in sé un principio comico, come succede in Dostoevskij. Sicché, diversi anni dopo lavorando assieme a Jurij Krestinskij ad un'imponente sceneggiatura cinematografica basata sul dramma di Pirandello *Vestire gli ignudi*, mi ricordai di queste corse. La *pièce* è divisa in tre atti e nel terzo atto quest'eroina, nuda, vive degli avvenimenti molto tragici. Io avevo deciso di ambientarli,

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

1 In russo è tradotto come *Elogio della stupidaggine* (n.d.t.).

nella sceneggiatura, durante un palio degli asini. Nella *pièce* di Pirandello, ovviamente non è scritto così, gli avvenimenti si svolgono a Roma. Ma io avevo deciso di ambientarla durante una corsa degli asini. Perché mi sembrava che per la sua stupidaggine e comicità fosse proprio questo l'ambiente più adatto per questa tragedia. Ovviamente, poi, come sempre, il film non riuscimmo a farlo e rimanemmo lì sospesi con la domanda: e ora che facciamo? Che i soldi non ci sarebbero stati io e Jurij lo capimmo a Torino, dove eravamo andati a cercarli, invano come al solito. E ricordo che gli dissi: "Jurij, mettamoci una pietra sopra a questa storia di *Vestire gli ignudi*; sai cosa, invece? Facciamo un film sugli asini. E questo film sarà l'elogio della stupidaggine, ho chiaro in mente quello che devo fare".

DV. Mi pare ci siano delle citazioni importanti, in particolare di Pasolini, su Medea. Ci sono queste cave dove è ambientata una delle scene con l'asino, che sembrano essere proprio quelle di Medea.

AV. No, no, è un altro posto quello di Pasolini...

DV. Come avete scelto le *location*?

AV. Tutto si è svolto in maniera piuttosto spontanea, come fosse casualità oppure destino. Stavamo riprendendo le corse degli asini in una piccola cittadina piemontese, non distante da Torino, che si chiama Cocconato. La cittadina non ha nulla di particolarmente notevole... eccezion fatta per le corse degli asini. Lì l'uomo corre assieme all'asino. Lo tiene per le briglie e gli corre a fianco. Le corse degli asini sono di tre tipi differenti. O con l'asino che traina un calessino, o con il fantino che è a cavallo dell'asino, oppure, appunto, con il fantino, se si può chiamare così, che corre accanto all'asino tenendolo per le briglie. Ed è una corsa piuttosto complessa, perché assieme all'asino, ad una certa velocità, bisogna andare su e giù per il paese e fargli fare tutte le svolte del caso. E quindi, ero lì che mi occupavo già del futuro film seguendo le corse degli asini, e ne approfittai per dare un'occhiata ai dintorni della cittadina e cercare un posto dove poter riprendere l'asino. Volevo riprenderlo come se si trovasse in un grandioso teatro antico. Ero venuto a sapere che c'erano delle cave lì vicino e mi sembravano il posto ideale per rendere l'idea dell'anfiteatro. Ed effettivamente risultarono essere un posto grandioso, unico. Quando le ho viste ho capito subito che sarebbe stato il posto giusto dove portare l'asino. Ci mettemmo d'accordo con il padrone perché la portasse lì. "La portasse", dico, perché era un'asina e non un asino. Un'asina incinta. E non solo: aveva ancora un cucciolo abbastanza piccolo. E quindi, viste le sue condizioni e visto che la stavano trascinando in un posto che non era uno dei suoi posti soliti e doveva anche lasciare il piccolo, faceva resistenza, non voleva venire, faceva i capricci. Lessi il soggetto che veniva fuori da questa situazione come una sorta di viaggio (nostro) di Giasone e degli Argonauti che si trascinavano a forza Medea, una Medea-asina, sulla loro nave verso Corinto, rappresentato da questo anfiteatro, dove si sarebbe svolto l'epilogo tragico della sua storia. Questa, in qualche maniera, è l'assonanza, la rima di questa sequenza con Pasolini.

DV. C'è anche un secondo teatro romano, che è all'interno di un museo delle migrazioni, e che viene utilizzato in questo film. Lì ci viene portato un altro asino, un asino che ha una corona in testa.

AV. Sì, sì, questo è un secondo anfiteatro, lo abbiamo trovato dopo il primo, dopo che

avevamo ripreso la prima scena nell'anfiteatro naturale. Io amo molto quando gli episodi trovano un loro doppio, quando possono essere associati, duplicati, rispecchiati in qualche altro episodio. Qualche tempo dopo eravamo andati a girare in una regione totalmente differente, nella cittadina di Gualdo Tadino. Lì ho trovato un teatro romano di dimensioni assai piccole, ho pensato che avremmo dovuto trovare un asino, diciamo così, libero, da portare in questo teatro romano e che lo avremmo dovuto lasciar circolare lì liberamente e tranquillamente per un po'. Va detto che quello che succede nel film non è recitato, non è organizzato prima. Il principio è quello del documentario. Ci sono delle premesse, una sorta di intento generale, però poi si filma quello che succede. L'idea era che quest'asino camminasse per la città ed entrasse nell'anfiteatro e lì avremmo visto quello che succedeva. E infatti una volta che l'asino è entrato nell'anfiteatro ho capito che sarebbe successo qualcosa sul piano filmico e cioè che avremmo potuto fare questa coppia formata dall'asino in quest'enorme anfiteatro naturale della cava e da questo asino in questo piccolissimo anfiteatro romano. Si tratta di due animali totalmente differenti. L'asino maschio si chiama Marco-il-grande, ed è effettivamente un grande. È una gloria di Gualdo Tadino, dove ha vissuto più di trent'anni, che è molto per un asino, e dove ha vinto tantissime corse. Per questo gli vengono tributati onori e cure particolari, un posto privilegiato nella stalla con una mangiatoia e un abbeveratoio personali... insomma è un asino particolarmente rispettato e importante. Il suo aspetto curato lo testimonia. Ha dei finimenti molto belli e decorati. Quelli che si vedono nel film sono i suoi. Non sono io ad averlo acconciato così, quelli sono proprio i suoi, quelli che porta normalmente, quelli di Marco-il-grande. Io ho aggiunto solo la corona di rose. Ed è così famoso che in molte case di Gualdo Tadino è appesa una sua foto. Ecco è così che si è fatto il film, in maniera graduale, e abbastanza spontanea. Si formava da delle circostanze un episodio, poi ne nasceva un altro... Così che da una serie di avvenimenti spontanei, di casi della vita, si è accumulato del materiale del quale sono riuscito a venire abbastanza velocemente a capo, a capire di che si trattasse, che opera avesse dentro.

DV. C'è ancora un asino difficile da dimenticare nel suo film. Un asino che gira in una vigna accompagnato da un piccolo bacco. Com'è comparso?

AV. È un piccolo asino, un asino cucciolo, ed è l'ultimo a comparire nel film. È andata così, ho fatto conoscenza con il padrone di una grande fattoria, che includeva una vigna e che aveva anche molti animali, tra i quali anche asini. Con i suoi compagni della fattoria questo signore era riuscito a promuovere l'edizione di un libro dedicato alla cucina di diverse città di una stessa regione italiana. Mi aveva raccontato che gli articoli, le ricette e le informazioni contenute nel libro, erano merito dei suoi asini. Perché lui, grazie a questi asini, si era iscritto ad un'associazione asinina (o asinofila, non saprei come dire), e questa associazione aveva finanziato e contribuito a comporre questo libro. Gli ho chiesto di mostrarmi il libro, lui me lo ha mostrato e allora mi è venuto in mente l'episodio che si vede nel film. Gli ho chiesto se mi dava il suo bambino per le riprese e lui mi ha detto che non me lo poteva dare. Allora sono andato in giro e ho trovato un'altra famiglia che mi ha detto: "Tieni il bambino e prenditi pure l'asino". Così ho messo insieme bambino e asino e ho pensato che potesse essere una cosa molto bella farli andare insieme. Mi piaceva quest'idea: di un bambino che negli anni del dopoguerra (anni che io ho vissuto) scappa da scuola e insieme al suo asino va a nascondersi in una vigna dove si mette a leggergli

un qualche libro idiota, poi gioca con lui, corre e alla fine torna al paese. Questo tipo di storiella infantile era piena per me di sapori, di aromi, di profumi di piante basse, non di alberi, ma di erba, di viti, di cui io mi sono ricordato. Erano le piante e i cespugli tra i quali mi nascondevo da piccolo. Mi sono ricordato di come prendevo i frutti dell'uva spina quando anche io non ero più alto di quei cespugli. E quando ho pensato questo soggetto, ho pensato di chiedere ai genitori se potevano spogliare il bambino. Ma siccome mi imbarazzava chiederglielo, e poi pensavo che avrebbero potuto rifiutare di spogliarlo interamente, ho chiesto loro di levare solo il sopra e lasciare i pantaloncini. Poi col montaggio e con le riprese ho fatto sì che non si vedessero mai i pantaloni e che sembrasse completamente nudo... E dava l'effetto di Bacco. Sino ad un certo punto però, perché poi si mette a correre, si vedono i pantaloncini e si capisce che non è Bacco, ma solo un ragazzo di paese. O meglio, si trasforma in un ragazzo di paese.



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

DV. Cioè da un dio si trasforma in una persona reale.

AV. Sì, esatto. Questo perché mi piacciono molto le trasformazioni nell'arte. Mi è sempre piaciuto quando in forza della storia un personaggio subisce una metamorfosi, si trasforma, diventa un altro personaggio.

DV. Anche nell'immagine dell'asino finale si instaura la metamorfosi. Da una parte la stupidaggine, la cocciutaggine, dall'altra un Dio, Cristo che entra a Gerusalemme, poi la mandibola d'Asino, l'asino del profeta Balaam, poi Bacco... Insomma ci sono un milione di associazioni possibili. Deve pensare a tutto questo lo spettatore? Chi è per lei l'asino? C'è una divinità nascosta in lui o è semplicemente un animale cocciuto che si oppone al volere altrui?

AV. Mi sono sempre rapportato agli asini come a personaggi biblici. Quando ho avuto a che farci in termini più ravvicinati, ho capito che non era un errore considerarli così,

soprattutto dopo aver riletto alla luce di questa mia esperienza i testi biblici. Quella che invece mi era sempre sfuggita era la connessione tra l'asino e la letteratura classica, greca e romana. Però poi ho capito che c'era una qualche correlazione tra queste due cose, tra il tema biblico e quello classico. Il tema dell'uomo asino e dell'asino uomo. Di qui, nel film, c'è il tema delle rose che si connettono all'asino e lo trasformano in uomo. Il tema delle rose, attraversa tutto il film. Rose che trasformano l'asino in una figura umana. Insomma per me è sempre stata una figura biblica. E quando ho visto questo paesaggio con un albero isolato in cima ad un colle, ho capito che avrei ripreso, diciamo così, l'entrata a Gerusalemme. Dopo di che, però, ho capito che non sarei riuscito a filmare il soggetto come avrei voluto, cioè sostanzialmente, filmare una persona a cavallo di un asino, perché il terreno era molto morbido, era stato seminato da poco e l'asino non ce l'avrebbe fatta a portare l'uomo. Quindi non c'è l'immagine dell'uomo a cavallo di un asino. D'altronde è un documentario e quindi dovevo riprendere quello che succedeva e la cosa importante era quello che succedeva. E quindi ho chiesto semplicemente al proprietario di prendere l'asino per le briglie e di fargli attraversare quello spazio. E da queste indicazioni si sono poi sviluppati gli avvenimenti sorprendenti che lei ha visto nel film.



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

DV. Lì c'è anche un altro asino.

AV. Sì, sono due asini, uno grande e uno piccolo. Io gli ho chiesto di legarli assieme e di portarli. Quando ho fatto questo lavoro avevo già accumulato un'esperienza enorme di lavoro su testi metafisici, antichi, sacri, religiosi, poetici e così via e questo mio lavoro si manifesta in quella sequenza, si riflette. Senza quel lavoro questa sequenza non avrebbe avuto quel portato.

DV. Infatti ho pensato subito a Pasolini e al suo Vangelo, con questo albero e questo campo coltivato.

AV. Più che delle citazioni c'è una memoria diffusa di quella cinematografia. Anzi, ad essere sinceri io non ricordo di aver fatto citazioni vere e proprie, però appunto, si tratta di film che sono nella mia memoria. Il cinema italiano ha lasciato in me tantissime tracce. Il cinema italiano mi ha formato quando ero giovane, mi ha sempre toccato nel cuore, nella mente, nell'anima. Questa memoria mi è rimasta dentro e volevo si riflettesse nel film.

DV. So bene che il suo asino non ha nulla a che fare con il più famoso asino cinematografico, *Balthazar*, di Bresson. Sicuramente tutti le porranno questa stessa domanda. Ma ecco lei, adesso, rivedrebbe quel film?

AV. Sì l'ho rivisto. E mi è piaciuto molto. Non vorrei fare nessun confronto con Bresson, le nostre grandezze non sono comparabili e non vorrei mettermi in questi termini... Però è molto differente da quello che ho fatto io.

DV. Oltre a questi ci sono tanti altri "asini" nella sua vita che l'hanno privata del suo teatro e costretta ad andare via da Mosca. Ora lei è ritornato a Mosca, vi ha fatto uno spettacolo. Che impressione le ha fatto la Russia del 2017?

AV. La Mosca teatrale degli ultimi dieci anni è veramente molto forte, mi piace molto. Perché a differenza di molti miei coetanei, che sono cresciuti nel teatro negli stessi miei anni e che per molto tempo si sono opposti all'entrata in scena di nuove generazioni, io, siccome sono un pedagogo, ho un altro rapporto con i giovani. E anche se non accettavo, se non mi piacevano molte cose che venivano fatte, se non mi piacevano da un punto di vista metodologico, dal punto di vista del vocabolario che veniva usato, ho però accolto subito le intenzioni di questi giovani artisti. Ho accolto la loro maniera di pensare il teatro. Li ho subito accolti e salutati. E ho visto che non solo a Mosca, ma anche a Pietroburgo e in tutta la Russia, è in corso una sorta di rinascimento teatrale. Oddio, la parola rinascimento non va bene, diciamo una sorta di *boom* teatrale. E questa situazione, soprattutto a Mosca, mi è piaciuta molto e mi piace ancora. La mia generazione collocava se stessa all'interno del teatro delle generazioni precedenti e all'interno di questo teatro cercava di formulare, di modellare un nuovo teatro. La nuova generazione invece non ha considerato necessario prendere nel suo bagaglio tutto il teatro del passato e ne ha mandato al diavolo una considerevole parte. Ne è risultata una sorta di "generazione sgradevole". Ovviamente, però, ogni salto in avanti riceve una risposta, difficile che passi inosservato e senza conseguenze. Io spesso ho avuto incontri molto accesi con loro. Spesso ho litigato violentemente. Spesso ho detto loro di stare attenti, di andare cauti, che il pendolo della storia avrebbe avuto un ritorno e li avrebbe fatti piangere. Una volta Oleg Nikolaevič Efremov invitò un dirigente dello stato a vedere delle prove, forse addirittura un segretario del PCUS, che gli disse una frase tipo, "non ho tempo, adesso devo ricaricare il pendolo e dopo che sarà ripassato anche sul teatro, verrò a vedere com'è il teatro". Ecco io ho avuto chiara la sensazione che il pendolo sarebbe tornato indietro prima o poi, una sorta di risacca. Lo so bene come ex marinaio, quando l'onda ti riporta al punto di partenza. Per questo li sgridavo, dicevo loro di stare attenti a quello che facevano, perché quando arriva lo *tsunami* ti travolge. Dicevo: "siete parte di un organismo culturale complesso, di una storia, di un tutto, ne fate parte e dovete tenerne conto". Ma la saggezza delle generazioni che ci hanno preceduto non la possiamo fare nostra, dobbiamo fare le nostre esperienze. Non hanno capito cosa è successo ai registi degli anni ottanta come me.

Perché queste esperienze di cui parlavo ai giovani le ho vissute sulla pelle e quando le ho vissute ho capito quelle delle generazioni precedenti: ho capito cosa era successo a Efros, a Efremov, a Ljubimov e anche alla Knebel². Per farla corta, adesso siamo nel bel mezzo del problema, perché è cominciata l'ondata di reazione. E l'epicentro, l'eroe e la stella che sta pagando questo problema è Kirill Serebrjannikov³. E lo è perché lui solo è riuscito a fare non degli spettacoli (ne ha fatti tanti), ma UN TEATRO. Cioè non ha solo fatto uno spettacolo, o tanti spettacoli, per tante persone, ma ha aperto l'aria, l'atmosfera per tutto il teatro russo. Perché è giovane ed è stato capace di portarsi dietro la nuova generazione teatrale che ha visto il suo lavoro e ha pensato "allora è possibile essere nel teatro, farlo in questa maniera". Kirill ha mostrato come fosse possibile fare tante cose e ha aperto spazi per molti. Ha aperto a molte possibilità. E ha mandato al macero molte consuetudini consolidate. Ovviamente come ogni Mephisto, anche Kirill ha avuto una vita difficile, difficile da gestire. Ovvio. Perché non sarebbe riuscito a fare quello che ha fatto se non avesse danzato, giocato, scherzato con il potere. Ci giocava e rischiava. Perché il potere, per quanto possa sembrare saggio, in realtà è una furba belva, non si fa fregare più di tanto.

DV. Un po' come un asino?

AV. Magari! Fosse un asino sarebbe molto saggio. Mentre invece il potere, sostanzialmente, è belluino, è bestiale. Più duro di un asino.

DV. Anche Boris Juchananov, suo allievo, è riuscito a creare un suo teatro, lo Elektroteatr Stanislavskij. Che ne pensa?

AV. Penso che sia un'impresa molto bella. Juchananov è il secondo, assieme a Kirill, ad aver creato un suo teatro. Sono totalmente differenti per lo stile, per il tipo di lavoro che fanno. Differenti i punti su cui si focalizzano, gli scopi, gli orientamenti, ma penso che comunque Boris Juchananov abbia fatto qualcosa di veramente eccellente. Vado spesso a trovarlo al teatro, vado nel suo ufficio, ufficio che è stato il mio per cinque anni, tanto tempo fa⁴, e mi sento a casa. Siamo in buoni rapporti di insegnante e allievo, ma anche di compagni nell'arte. Penso che quel teatro sia indispensabile a quella parte di gioventù che sente una sete di tipo estetico. Non una sete di tipo sociale, politico, civile, ma proprio di tipo umanistico, estetico. Ha raccolto attorno a sé una gran quantità di persone. E non solo giovani che creano, ma anche molti spettatori che anelano a questo tipo di lavoro.

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

2 Si tratta di grandi maestri del teatro russo di differenti generazioni il cui sviluppo artistico è stato ostacolato, quando non totalmente bloccato, da critiche filogovernative, spesso addirittura istigate direttamente dai vertici dello stato, e da conseguenti decisioni politiche e amministrative ostili alla loro attività artistica. Nello specifico: Maria Knebel' fu licenziata dal Teatro d'Arte dopo la morte di Nemirovič-Dančenko; Anatolij Efros fu dimesso da regista principale del Teatro Lenkom nel 1967; Oleg Efremov, nonostante il ruolo di prestigio di regista principale del Teatro d'Arte, dovette subire pesanti intromissioni sulla sua politica di repertorio; Jurij Ljubimov la cui attività artistica in epoca sovietica fu sotto costante minaccia di censura, venne privato della cittadinanza nel 1984 e dovette rimanere all'estero, dove si trovava per lavoro, (n.d.t.).

3 Si tratta di un regista attualmente in carcere per un'accusa di malversazione nella gestione dei soldi pubblici destinati al teatro che dirigeva; è diffusa però l'opinione che dietro questa accusa infamante si celi una volontà politica persecutoria, (n.d.t.).

4 Vasil'ev ha lavorato come regista al Teatro Stanislavskij dal 1977 al 1982, (n.d.t.).

Credo che la cosa più importante che abbia fatto sia stato di dare spazio a una nuova opera e alla nuova musica. Non fosse stato per lui, nessun'altro lo avrebbe fatto a Mosca. E questo nuovo caleidoscopio musicale, forte, vive, progredisce solo grazie a Boris. Non fosse stato per lui, non avrebbe avuto luogo per esprimersi. Boris peraltro non ha solo permesso a tante persone di entrare in questo teatro, ma lui stesso ha fatto un buon lavoro da regista, insomma una figura importantissima.

DV. Mi sembra che anche il suo film sia connesso a necessità estetiche più che politiche; e trovo sorprendente che in un film che abbia nei titoli tutti questi nomi russi non ci sia nessuna connessione con la Russia. Come mai è successo?

AV. Perché ormai sono europeo, sono anni e anni che lavoro quasi solo in Europa. La cultura sovietica è bellissima, ma è comunque di origine proletaria. Noi abbiamo sempre voluto connettere la cultura sovietica a quella nobiliare russa, abbiamo comunque tentato di nobilitare, di elevare Cechov in tutte le maniere possibili immaginabili (e sì che Cechov non è poi così nobile, almeno non tanto quanto avremmo desiderato... insomma è Cechov, non Turgenev). Comunque io, per le mie radici, per i miei gusti, non sono mai stato vicino alla cultura proletaria. Mi dispiace, sono colpevole ovviamente, però è così. È una differenza che sentii già negli anni in cui frequentavo l'istituto teatrale. Forse per i miei studi scientifici⁵, forse per una biografia particolare, forse per gli amici che avevo, fatto sta che non ho mai condiviso questa sorta di impostazione culturale. Per questo ho così poche radici. Soprattutto nella metodologia teatrale mi sono subito allontanato dagli intenti dell'arte proletaria, dalle intonazioni, dalla gesticolazione, dalle tematiche che la caratterizzano. E questo è valso anche quando ho fatto uno spettacolo che sembrava di estrema attualità politica, che toccava dei nervi scoperti della società degli anni '70, e cioè *La figlia adulta dell'uomo giovane*, di V. Slavkin. Questo spettacolo divenne quell'avvenimento importante che fu proprio perché da una parte era riconoscibile, si capiva bene di cosa parlasse, di quale tema trattasse, ma dall'altra non c'era niente di riconoscibile, perché non c'era neanche una piccola nota di cultura proletaria, di quotidianità; il colorito di ogni azione era preminentemente estetico. Ho sempre pensato che un'enunciazione di tipo estetico sia sempre più forte di un'enunciazione di tipo sociale. Perché quella estetica può includere in sé anche il paradigma sociale, solo che il passaggio tra questi due livelli diventa così potente che è capace di suscitare molta più ira di quanto non possa farlo un'enunciazione smaccatamente sociale.

DV. Andando via dalla Russia lei aveva promesso di non farvi più spettacoli e invece...

AV. No, si sbaglia, non è così. *Il vecchio e il mare* che ho mostrato al Teatro Vachangov non è uno spettacolo vero e proprio, è un omaggio a Jurij Ljubimov. L'ho sempre definito un'AZIONE. Certo c'è chi lo considera uno spettacolo, magari anche un bello spettacolo, ma io non l'ho considerato uno spettacolo. L'ho considerato come una sorta di omaggio dedicato non solo alla memoria di quest'uomo ma anche alla sua capacità di contrapporsi, di essere in protesta. Jurij Petrovič Ljubimov da sempre, da quando l'ho conosciuto nei suoi primi spettacoli sino alla fine, è sempre stata una figura animata da uno spirito di protesta violentissimo, spirito con cui non è mai riuscito a fare pace. Non riuscì mai

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

5 Prima di dedicarsi al teatro Vasil'ev è stato dottore di ricerca in chimica, (n.d.t.).

a comprimere la sua protesta, a rimanere tranquillo. Sino alla fine. E a questa figura in protesta ho dedicato *Il vecchio e il mare*, perché questa storia la vedo connessa a questo spirito. Però non penso di fare altri spettacoli.

DV. Quindi la sua promessa è ancora valida.

AV. Sì, sì, la mantengo. È stata un'azione specifica e limitata.

DV. E se in maniera inattesa un qualche burocrate la chiamasse e dicesse "le rendiamo il teatro solo, per carità, rientri a Mosca"?

AV. È già successo, ci siamo già passati, poi si è visto come è finita. No grazie, va bene così.

DV. Cos'è la cosa più difficile per lei quando lavora sulla scena francese.

AV. La cosa più difficile del teatro francese è il teatro francese. Credo che dopo il teatro russo non ci sia teatro più difficile, più farraginoso di quello francese. La sua *routine* è pesantissima, rovinata da un'amministrazione esorbitante, pervasiva. Tutto è sotto il segno dell'amministrazione. Tutto dipende da questo. La messa in scena, la metodologia, come si organizza il percorso formativo alla scuola di teatro. È il regno, anzi l'impero delle esigenze amministrative. Il nostro *cliché* del mondo teatrale francese è quello in cui regna una sorta di leggerezza, addirittura una sorta di capacità di prostituirsi... leggerezza, come che sia. Neanche per niente! Altro che leggerezza, altro che prostituzione. Sono tetragoni, severissimi amministratori, affetti da una complicazione burocratica esorbitante, maniacale.

DV. E la cosa che le piace di più?

AV. La cosa più bella invece è l'apertura mentale degli attori, il desiderio di venirti incontro, la curiosità per lo straniero, per il russo, una colossale curiosità per la cultura russa, la capacità di adattarsi, la curiosità di scoprire quel se stesso che è rimasto chiuso, nascosto, imbottigliato, l'aspirazione alla libertà. Insomma in molte cose di fatto gli attori francesi con cui ho lavorato sono persone veramente di grande talento. Se mi proponessero se fare uno spettacolo in Italia o in Francia, sceglierei sicuramente la Francia. L'Italia la sceglierei per girarci un film. Con gli attori italiani non farei mai uno spettacolo, mentre invece lavorarci in termini di formazione è un piacere.

DV. Castellucci invece in Italia gli spettacoli li fa.

AV. Sì, Castellucci fa spettacoli, ma non fa opere drammatiche; fa delle installazioni. Ho visto cose importanti italiane in teatro, ma è successo tanti e tanti anni fa. Gli spettacoli di Strehler, quando cominciò ad usare per la scena lo spazio bianco aprì lo spazio bianco⁶, ad esempio... Ma dall'epoca molto è cambiato. Devo dire che in genere molto è cambiato in Europa. Mi sembra che ora l'Europa teatrale sia come un succo d'arancia fatto male.

DV. Perché?

//////////

6 Vasil'ev qui si riferisce a quella serie di spettacoli messi in scena da Strehler, in particolare con la collaborazione dello scenografo Luciano Damiani, nei quali il rivestimento della scena era premientemente di colore bianco (ad es. *La tempesta*, *Il giardino dei ciliegi*, *L'anima buona del Sezuan*, *La vita di Galileo*, ecc.), (n.d.t.).

AV. Perché è andato a male, spiacevole, inespressivo, privo di talento, ordinario.

DV. Dove lo preparano bene il succo d'arancia? In Asia, in America?

AV. Il succo si prepara bene lì dove ci sono gli zar. Lì dove gli zar esercitano il loro potere c'è necessità di opposizione, e gli artisti trovano la forza di esprimersi, trovano in sé la capacità di essere contro.

DV. E noi sappiamo dov'è questo paese in cui regnano gli zar.

AV. Sì, ne sappiamo qualcosa.

DV. Sì però si vive meglio lì dove non c'è lo zar.

AV. (pausa)

DV. Lei ha fatto delle riprese anche a Venezia.

AV. Sì, per lo spettacolo che sta per andare in scena a Parigi. È basato su una novella di Cechov *Il racconto di uno sconosciuto*. Parte dell'azione si svolge a Venezia. È la storia di un terrorista che vive una crisi del suo impegno nella lotta armata e comincia una specie di fuga dalla Russia. Si sposta di continuo e nei suoi spostamenti finisce a Venezia e lì d'improvviso sente un enorme desiderio di vivere. Si tratta di un riflesso della condizione personale di Cechov che, malato e giovane, sentendo questo enorme slancio verso la vita, finisce per attribuirlo anche al suo personaggio. E dunque parte dell'azione del racconto si svolge a Venezia. Ma siccome si tratta di una "persona sconosciuta", buona parte del racconto viene tenuta segreta, non raccontata sino in fondo. Forse Cechov fa così per ragioni tattiche, per evitare l'intervento della censura. O forse lo fa per una precisa volontà letteraria. Fatto sta che non tutto viene raccontato sino in fondo. Ma nello spettacolo io volevo far vedere questi avvenimenti veneziani, far vedere che c'erano stati per davvero e di conseguenza ho deciso di filmare questo episodio, semplice ma abbastanza lungo, che poi a me è piaciuto e che ho intitolato *La gita*. Si tratta dei miei personaggi che in gondola se ne vanno a lungo per i canali di Venezia. Sono riuscito a montare tutto questo insieme in maniera tale che sembri un viaggio in un'altra vita. Assieme al gondoliere che rema, pian piano si ritrovano prima nell'enorme canale della Giudecca e poi passano anche dall'altra parte, oltre la Giudecca e si inoltrano nella laguna. E lì c'è la nebbia. L'umore della gita cambia radicalmente e gli attori vanno a finire in una sorta di nulla, di buco infinito sulla laguna.

DV. Lei ha deciso di dedicarsi più al cinema e meno al teatro?

AV. Mi sembra che la mia strada nel teatro sia finita. Perché è diventato molto più difficile lavorare con gli attori. Mi sembra di essere l'ultimo dei Mohicani. Qualcosa so fare, qualcosa ricordo, ma mi incontro con una generazione che per lavorare con me, per riuscirci deve prima fare una lunghissima strada di laboratori. E per riuscire a fare questo ci vuole un atteggiamento diverso delle produzioni teatrali, che a loro volta non sono assolutamente disposte, non concedono tempo e non investono in risorse per sostenere questi laboratori. Soprattutto non hanno tempo. Vogliono solo che si faccia in fretta e quindi non permettono che si pratichi questa strada. Per questo è arrivato il momento di smettere. In Russia per le ragioni che sappiamo, in Europa per queste altre ragioni. Rimane

solo la formazione, i libri, la teoria (perché devo rimettere un po' in ordine degli aspetti teorici che ho elaborato)...

DV. ...e il cinema.

AV. ...sì, uno spazio più libero, una sorta di *postdok*⁷, nel quale trovi la possibilità di continuare ad essere attivo il mio amore verso le forze degli elementi, verso la natura, verso il caso, verso la vita, insomma verso ciò da cui si possa attingere materiale per una qualche ultima storia. Io sono come un autore che si rivolge alla vita per riuscire ad estrarne qualcosa, un senso, un qualche nuovo senso, ma in quale lingua non lo sa neanche... Lo farò in quella in cui lo so fare.

Rotterdam, 1° febbraio 2018.

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

7 La definizione di *postdok* come genere cinematografico in cui fiction e documentario si intrecciano in una determinata maniera è stata formulata dalla teorica Zara Abdullaeva, cfr. Z. Abdullaeva, *Postdok, recitato/non-recitato*, Novoe literaturnoe obozrenije, Moskva 2011, (n.d.t.).



Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture

Valentina Valentini e Chiara Lagani

Dialogo con Chiara Lagani, "Inquiete, Teatro Angelo Mai", Roma venerdì 14 dicembre 2018.

Trascrizione di Margherita D'Andrea.

ABSTRACT

La conversazione tocca due temi principali: il modo in cui si esplica il lavoro di Chiara Lagani come attrice, drammaturga, traduttrice, all'interno della compagnia Fanny&Alexander, un teatro per il quale lo spettacolo si fa sulla scena, secondo una drammaturgia intermediale che produce testi fatti di immagini, suono, parole, gesti, aldilà della pagina scritta, e che compongono diversi livelli: biografia, cronaca, mito o archetipo. L'altro tema riguarda l'espressione vocale, le sue figure, posture e immagini mitiche. Fare attraversare un attore da mille voci, come avviene con il dispositivo dell'eterodirezione in cui l'attore è parlato da una voce che si impossessa di lui e detta azioni e parole, mette in campo una sperimentazione di notevole interesse in generale e nello specifico del tema trattato.

The conversation tackles two main themes: the way in which the work of actress, playwright, translator Chiara Lagani is performed within the Fanny & Alexander company, a theatre for which the show is created on the stage, according to an inter-media dramaturgy with texts made of images, sound, words, gestures beyond the written page, on different levels: biography, chronicle, myth, archetype. The second theme concerns vocal expression, its figures, postures, mythical images. Making a thousand voices pass through an actor, as happens with the device of "remote acting", in which the actor is "spoken" by a voice that captures him and dictates his actions and words, operating an experimentation of considerable interest in general and specifically of the topic.

Valentina Valentini [da qui in poi **VV**]. Scrivere per il teatro non ha mai coinciso con essere solo scrittori, ma essere scrittori di teatro ha sempre significato praticare il teatro: la figura di Chiara Lagani si iscrive nella tradizione del teatro italiano dell'attore-autore che va da Ruzzante a Dario Fo, da Eduardo De Filippo a Franco Scaldati. Una tradizione che scavalca l'idea di una drammaturgia come testo scritto, in quanto scaturisce dalla scena come testo residuo e spesso non ha un'esistenza sulla pagina, come libro. Il teatro d'autore è un teatro per il quale lo spettacolo si fa sulla scena, e l'autore/gli autori compongono i vari linguaggi della scena, in un lavoro di gruppo, come nel caso di Fanny&Alexander. Chiedo a Chiara: chi viene prima – biograficamente – l'attrice o la scrittrice, ossia l'autrice, che compone l'intero processo di produzione dello spettacolo?

Chiara Lagani [da qui in poi **CL**]. Prima di tutto viene la lettrice, sicuramente, la grande passione per la lettura. Non è una provocazione questa, ma una verità, perché sia scrivere che stare in scena per me procedono da un unico gesto, legato alla pratica della lettura, che potrei definire "l'ascolto di una voce". Mi ricordo che da bambina i primi libri li leggevo ad alta voce e quella era già una maniera di fare teatro per me, anche quando ero da sola nella mia stanza, sentivo di poter comprendere fino in fondo un testo solamente ascoltando una voce (anche la mia) che pronunciava le parole scritte. Sia l'autrice che l'attrice (sono anche parole simili, solo una lettera le rende differenti!) hanno a che fare con la lettrice, nel mio caso particolare.

VV. La tua è una drammaturgia complessa che va dalle scritture originali alle riscritture. Mi chiedevo se hai pensato a una forma per lasciare una traccia dei testi – che non sono solo testi verbali – che hai composto per gli spettacoli di Fanny&Alexander.

CL. Non esistono testi editi dei nostri spettacoli. Abbiamo pubblicato vari libri, ma sempre costruendo racconti paralleli, che si ponessero in attrito con lo spettacolo, senza volere per forza documentare, ma piuttosto con l'idea di aggiungere un tassello ai progetti, spesso pluriennali e seriali, quasi il libro fosse a sua volta, in certo senso, uno spettacolo. Abbiamo raccontato per esempio i nostri progetti in forma di atlante, di fotoromanzo, di romanzo, di romanzo teatrale, abbiamo sperimentato tante forme. È sempre difficile raccontare quello che succede sulla scena e lasciarne traccia, perché appunto è successo altrove, sulla scena, e là è destinato a consumarsi, e così a morire e questo, la sua natura effimera, è anche una delle cose più affascinanti del teatro. Però è vero che se la lettrice è così importante in me, come dicevo prima, sarebbe forse opportuno iniziare a pensare di lasciare una traccia scritta delle parole pronunciate sulla scena, dei testi e dei gesti, una traccia che possa anche essere letta. Occorre solo capire come si potrà fare. Da quando lavoriamo sul dispositivo dell'eterodirezione è più complesso trovare una forma di trascrizione dei testi. L'eterodirezione è una sorta di composizione *live* di un testo nello stesso corpo dell'attore, che va in scena senza sapere cosa dovrà dire e cosa dovrà fare, perché riceve delle indicazioni su quello che deve dire e su quello che deve fare tramite un *ear-monitor*. Il "testo" si genera da una frizione costante tra la persona che è in scena, e chi, in consolle, impartisce le istruzioni, ed è un testo sempre fatto di una parte verbale e di una parte, altrettanto importante, non verbale, che andrebbe ugualmente registrata e trascritta, in un eventuale testo da editare. Inoltre il testo è sempre un elemento variabile, non è mai uguale a se stesso, componendosi *live*, appunto.

Una volta, durante un convegno di drammaturgia, qualcuno mi chiese provocatoriamente: i tuoi testi esistono oppure no? Possono essere scritti, possono essere depositati alla SIAE? Mi piacerebbe trovare una maniera per “depositare” questi testi, non tanto alla SIAE, dove pure in un modo o nell’altro li deposito, ma su una pagina scritta, un giorno. Dovrei inventarmi una forma specifica in cui riversare questa “non scrivibilità” dei miei testi. Per quanto riguarda la variabilità infinita del testo, posso dire che una delle opere letterarie che più mi affascina e che in qualche modo è anche un manifesto per me, se lo fosse almeno io lo sottoscriverei per intero, è *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau. Si tratta di sonetti pubblicati in questo modo: nel libro la pagina è tutta tagliata, divisa in piccole striscioline orizzontali, libere ma attaccate alla rilegatura, una strisciolina per verso: quando il lettore apre questo libro, il sonetto si compone casualmente, a seconda della pagina che si crea dalla sequenza di striscioline che si appoggiano in quel determinato punto. Ogni verso è autonomo e componibile con gli altri e l’introduzione ci invita a una lettura potenzialmente infinita. Il tempo per una lettura totale del libro supererebbe quello di una vita umana, lo stesso autore non arriverà mai a leggere il suo libro. Io trovo questa dimensione assolutamente sincera ed esemplare, una dichiarazione d’impotenza, e al contempo di infinita possibilità, tanto più adatta per il teatro, che è un’arte dal vivo e come la vita ha infinite variabili.

VV. La drammaturgia dell’attrice/autrice/lettrice si declina come intermediale, nel senso che attraversa diversi media: la letteratura (Tommaso Landolfi, Primo Levi); la musica (John Cage, *Europerras*), il cinema (Victor Fleming) per cui produce testi multipli fatti di immagini, suono, parole, gesti, aldilà della pagina scritta.

CL. Ho tenuto l’anno scorso un laboratorio semestrale allo IUAV e tra gli alunni c’era una ragazza che disegnava magnificamente. Con la classe avevo lavorato proprio sull’eterodirezione e alla fine del corso dovevamo comporre una specie di scrittura della parte non verbale del testo. Lei ha creato una notazione speciale, disegnata, di tutto l’alfabeto gestuale che avevamo composto nelle settimane e nei mesi. Così ha dato vita a un codice nuovo e meraviglioso da potere utilizzare nei materiali di scena. F&A dispone di un alfabeto di forse un milione di gesti, accumulati in dieci anni di ricerca sul metodo: sarebbe bellissimo classificarli tutti, disegnarli e poi usarli come lettere di un nuovo alfabeto. Sarebbe un lavoro immenso.

VV. Nel testo che hai scritto per «Alfabeto2», da me curato sul tema del *reality trend* a teatro, hai messo a fuoco come interagisce nel mondo teatro di Fanny&Alexander l’archetipo mitico, «stereotipo schiacciato sulla realtà di ogni giorno (ed è una realtà che per molti versi arriva dalla televisione [...] che produce una “frizione con un presente, un ‘attuale’ che già sembra essere usurato mentre lo si vive».¹ E ti riferivi al lavoro su *Discorso grigio*, in cui «l’idea dello spettacolo era quella di far attraversare un attore da mille voci politiche componendo un testo fatto di frammenti di discorsi reali, non a costruire un blob, ma un vero e proprio discorso, immaginario e coerente. Immaginario perché, per quanto composto da frammenti reali, non era mai stato pronunciato nella realtà»².

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

1 C. Lagani (Fanny & Alexander), *Che cosa è la realtà?*, in «Alfabeto2», *Alfateatro, Reality Trend*, n° 26, febbraio 2013.

2 *Ibidem*.



Fanny & Alexander, *Scrooge*, 2015, Marco Cavalcoli. Foto di Alessandro Sala.

CL. Sono solita dire che qualunque testo teatrale ha tre livelli, più o meno visibili a seconda delle scelte stilistiche che pongono l'accento più su uno o sull'altro. Per noi è diventato

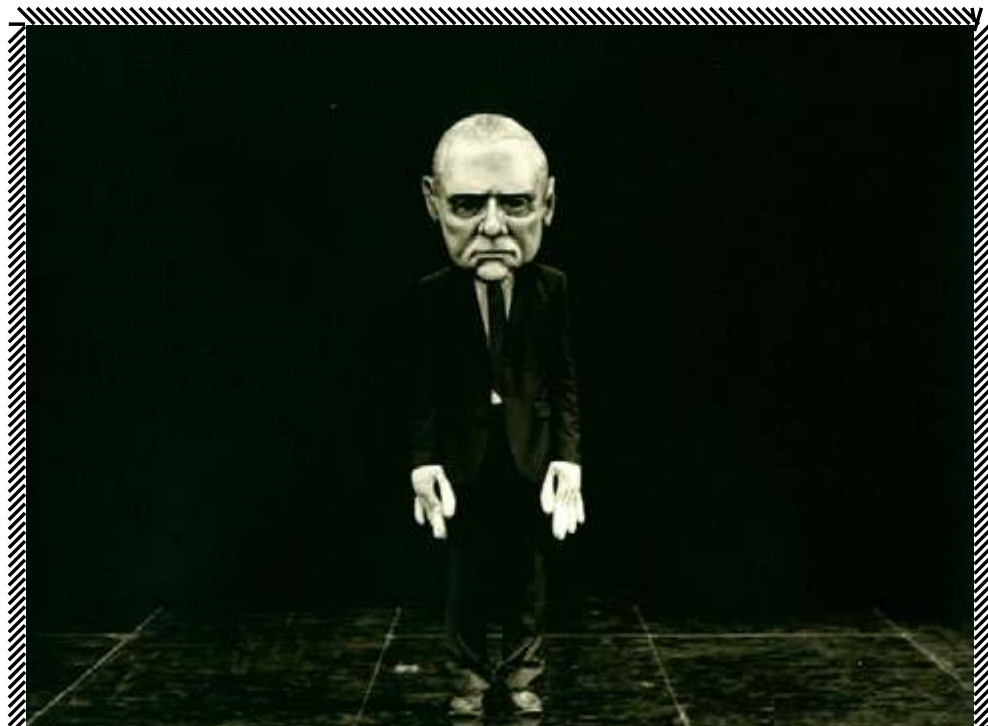
un vero e proprio procedimento drammaturgico tenere ben distinti i tre livelli, o strati del testo, e poi farli deflagrare nella forma finale grazie al lavoro dell'attore. Il primo livello è quello biografico, e ha a che fare con la vita dell'attore. Il livello biografico si *attualizza* nel secondo, che chiamo livello della cronaca, e può appartenere al nostro presente, o anche al passato; il terzo livello è quello mitico, lo sfondo archetipico che *dà profondità* agli altri due, la terza dimensione. L'archetipo può essere la storia di Amleto o di Doroty (*Il mago di Oz*), ma anche una questione mitica meno definita, più "astratta". Se penso a tutti gli spettacoli che amo posso riconoscere in loro i tre livelli, ben distinti, alcuni magari possono essere trattati in maniera ellittica, e allora sono quasi invisibili, leggerissimi. Parliamo di teatro impegnato e sociale a volte, ad esempio, solo perché là la narrazione si sbilancia sulla storia o cronaca, ma tutto il grande teatro in fondo è impegnato, non potrebbe essere diversamente. È che abbiamo sempre bisogno di indicare le cose battenzandole, come se solo così potessimo comprenderle, riconoscerle fino in fondo. Il testo che funziona davvero, per me, però, è difficilmente definibile, è un testo che fa mille scintille diverse, perché questi tre livelli sono sempre in attrito e non è mai possibile decidere quale prevalga.



Fanny & Alexander, *Discorso Giallo*, 2013. Chiara Lagani. Foto di Enrico Fedrigoli.

VV. Nel teatro contemporaneo degli ultimi trenta anni il dato biografico è massicciamente presente per rispondere a un'istanza di autenticità o di verità, una ricerca spasmodica del reale. Io penso che il dato biografico – non è il caso del vostro teatro – porti a un'estensione del privato nel pubblico che non produce socialità, quanto un individualismo sempre più pervasivo che fa diventare insormontabile il passaggio dall'io al noi. La storia si ripiega nel privato, mentre l'io si disperde in una soggettività mobile ed eterogenea. Se

la parola d'ordine del '68, era: "il personale è politico", negli anni '80 la dimensione politica del sociale è collassata nel personale. Il filosofo Byung-Chul Han in un agile e lucido saggio – *Nello sciame* – sostiene che i media digitali hanno provocato lo slittamento dello spazio privato in pubblico e questo in uno spazio mediatico. Il che non comporta affatto una estensione delle relazioni sociali, né un perseguire il bene comune o sostenere valori di solidarietà, quanto un individualismo, che rende insormontabile spostare il discorso dall'io al "noi".³



Fanny & Alexander, *Discorso Grigio*, 2012. Marco Cavalcoli. Foto di Enrico Fedrigoli.

CL. Viviamo in una società spesso chiusa in sé e narcisistica, è vero, però io credo che il problema non sia mai il "cosa" ma il "come" vengono fatte le cose, su cosa si insiste davvero. Adoperare come leva sensibile un fatto autobiografico non è un atto per forza autoreferenziale; se lo è, o lo diventa, è perché interviene una sorta di malattia, di incapacità dell'artista o dell'autore a stringere attraverso quel fatto un legame tangibile con gli altri, con la comunità. Quando parlo di "confessione" (uso proprio questa parola, che è un termine tecnico per me) intendo qualcosa che attinge al campo dell'inconfessabile, ciò che è difficilmente comunicabile a livello sociale: è questo il tipo d'attrito che si produce nei monologhi per via di improvvisazioni o di lunghe sedute di interviste. E questo è quasi sempre il punto di partenza per la produzione degli altri due livelli di testo.

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

3 Byung-Chul Han, *Nello Sciame. Visioni del digitale*, ediz. Nottetempo, Milano 2015.



Fanny & Alexander, *Dorothy. Sconcerto per Oz*, 2007. Allestimento al teatro Comunale di Ferrara. Foto di Enrico Fedrigoli.

VV. C'è qualcosa, nell'ostinata e disperata ricerca del reale nell'arte, che trasforma le storie vere in storie di fantasmi incarnati: l'eterodirezione (*remote acting*) persegue questa strategia? *Giallo. Radiodramma dal vivo*, è un dialogo radiofonico, misterioso e fantasmatico tra una mutevole figura di maestra e la sua classe invisibile...

CL. Una delle questioni cardine del *reality trend* è l'attrazione verso il biografico, inteso come nucleo di verità, da parte di artisti e gruppi molto diversi (Maxwell, Motus, Rimini Protokoll, She She Pop, Ricci-Forte...). C'è sempre un elemento *confessionale*, declinato nelle forme ed etiche più varie (dalla cabina-confessionale del *Grande Fratello* alle sofisticate *locations* di Sophie Calle, letti per dormienti, diari privati, agende perdute, lettere di tradimento).

Nel lavoro di F&A chiamo *confessione* una pratica attoriale e drammaturgica che si nutre del sentimento dell'inconfessabile: ciò che non si può proferire o raccontare se non attraversando in maniera empirica un concreto mistero personale. È la sola forma linguistica che ad *Emerald City*, ad esempio, assumono le richieste sconsolate dell'umanità. Nello spettacolo *Emerald City*, del ciclo su *Il mago di Oz*, Oz resta in ascolto nella Città di Smeraldo della mutevole voce dell'umanità: è in ginocchio, nel suo studio-laboratorio privato. Dietro di lui è una parete composta da altoparlanti, coni di varia misura e forma da cui

escono parole di uomini e donne: le confessioni-preghiere di tutto il mondo rivolte a Lui (Him).



Fanny & Alexander, *HIM*, 2007. Marco Cavalcoli. Foto di Enrico Fedrigoli.

VV. Passerei al secondo blocco che riguarda la vocalità e i miti che disegnano diverse figure e posture vocali. Mi attraggono i miti sulla voce: Eco è una delle ninfe delle montagne che è stata punita da Era e costretta a dover ripetere solo le ultime parole che le venivano rivolte o che udiva (l'integrità spezzata). Ma Eco è anche la voce senza corpo, pura voce

perché il corpo si è liquefatto con le lacrime per il dolore di aver perso Narciso. È la voce che si è liberata dalla prigione del corpo.

Hai mai desiderato essere solo voce, e quindi hai mai percepito il corpo come resistenza all'espressività vocale? Quale voce, quale canto oggi ha un potere di seduzione tanto pericoloso come quello delle Sirene omeriche?⁴ Cos'è per te la seduzione della voce, la consideri come qualcosa di pericoloso?

CL. La questione dell'incarnazione della voce in teatro è molto forte: la voce e il corpo sono una sola cosa, in scena la voce è già corpo, non potrei mai pensare a una voce senza corpo. Parlavamo poco fa di lettura e di lettrici: recentemente, per la prima volta mi è capitato di tradurre un testo, e credo in definitiva che la traduzione sia una delle forme in cui si manifesta il mio amore per il teatro. Definirei dunque la traduzione proprio e ancora l'ascolto di una voce: tradurre è frequentare assiduamente per alcune settimane, alcuni mesi, anni, una voce sola, la voce di una persona viva o magari morta, continuamente con te, la voce che non ti abbandona mai, di notte e di giorno. Quella voce rimanda anche a un corpo, naturalmente, un corpo materiale, ma soprattutto fantasmatico e il compito del traduttore, che è simile a quello dell'attore sulla scena, è proprio incarnare quella voce, restituirle un corpo attraverso cui possa risuonare ancora, in tutta la sua bellezza. L'attore fa questo sulla scena, incarna dei fantasmi col suo corpo. Essere eterodiretti dunque vuole anche dire fare spazio a una voce, lasciare che la voce entri *fisicamente* dentro di te e poi permettere che fuoriesca di nuovo, come se tu fossi un grande e complesso amplificatore vivente. Io credo che la maggior parte delle tecniche attoriali insistano in tanti altri modi su questo stesso punto: quando si parla di possessione, dall'antica Grecia in poi, si allude a un'entità che misteriosamente si manifesta e prende il controllo di una parte di noi, modificandosi e modificandoci per dare vita a una nuova entità.

Parlavi prima anche di Eco. Eco per me è una figura specchio dello spettatore: la sua voce che ritorna spezzata ci ricorda che il senso è qualcosa di fragile, mai darlo per scontato, mai credere di potere possederlo da soli. La totalità è fatta sempre di due pezzi che si ricongiungono.



4 In *Il silenzio delle Sirene* Franz Kafka rivolge l'enigma del canto alla modernità. In questo caso, a Odisseo manca il coraggio dell'eroe omerico e si tura le orecchie come i compagni. Nella reinterpretazione del mito le Sirene hanno una nuova arma: il silenzio, una finzione di morte e di debolezza. Mancanza di eroismo, devozione verso il divino o totale ignoranza? Kafka non dà una risposta precisa, e resta il dubbio se il silenzio delle Sirene sia un preludio al nulla della vita umana o se sia Odisseo a non voler più ascoltare, rivelando la distanza dell'uomo nei confronti del divino. Bertolt Brecht in *La menzogna di Ulisse* continua la decostruzione del mito iniziata da Kafka e afferma che le Sirene negarono il loro canto a Odisseo, rifiutandosi di sprecare la loro arte per un uomo meschino che non poteva cedere al loro canto e che, in realtà, finse di sentire la loro voce di miele. Paragonando la poesia al canto delle Sirene, Brecht si domanda come sia ancora possibile l'arte se il pubblico non vuole essere coinvolto. L'arte non ha più una dimensione partecipativa e coesiva e l'uditorio, al pari di Odisseo, non è in grado di lasciarsi trasportare da un godimento passeggero. Una promessa di conoscenza, un suono inarticolato, pura voce senza contenuto, un canto difettoso, che è solo un invito a perdersi nell'abisso di ogni parola, un continuo inizio... le interpretazioni sono molteplici. Secondo Italo Calvino le Sirene cantano «ancora l'Odissea, forse uguale a quella che stiamo leggendo, forse diversissima». Il canto delle Sirene continua a suscitare mille domande e, forse, è proprio questo il suo segreto e la sua forza.



Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*, 2017. Fiorenza Menni e Chiara Lagani. Foto di Enrico Fedrigoli

VV. Forse questa totalità non è afferrabile.

CL. Non è afferrabile nel senso che ogni volta rinnova un mistero. Il mistero è lo spazio che lasciamo tra noi e l'opera, tra lo spettatore e l'opera: è uno spazio difficile da sostenere, fa paura, ma è proprio la condizione necessaria alla vita delle opere.

VV. Come dimostra l'indagine antropologica, la voce intesa come vocalità, oltre che come parola o linguaggio, è – insieme o in alternativa ad altri gesti del corpo – uno dei possibili indicatori semantici. Uomini e donne non riservano lo stesso privilegio alla vista che, più degli altri sensi, oggettifica e domina. Stabilisce una distanza, mantiene la distanza. Nella nostra cultura, la sua supremazia su olfatto, gusto, tatto e udito ha condotto all'impoverimento delle relazioni fisiche... Nel momento in cui la vista domina, il corpo perde la sua materialità⁵ vale a dire si trasforma in immagine. Questa tesi è sostenuta dalla filosofa belga Luce Irigaray. Nel vostro teatro il rapporto tra l'immagine e la distanza, il maschile della vista e il femminile della voce come si armonizza, oppure come stride, oppure come convive armoniosamente?

CL. Noi abbiamo sempre avuto una strana modalità per manifestare i due lati di questa medaglia: femminile e maschile sono sempre stati tanto mescolati in noi, nelle nostre più

5 Cfr. Luce Irigaray, (a cura di M.F. Hans e G. Lapouge), *Les Femmes, la pornographie, l'erotisme*, Seuil, Paris 1978.

intime nature, fin dalla scelta del nome: Fanny & Alexander. Fanny e Alexander sono due, due bambini, sono il femminile e il maschile in un unico marchio, ma è anche una coppia, il due generativo. A volte ci siamo divertiti a giocare con la reversibilità delle attribuzioni: Chiara/Fanny, Luigi/Alexander. Dicevamo che era anche il contrario, che io ero Alexander e Luigi Fanny. Noi diamo due definizioni delle nostre due competenze, drammaturgia e regia, molto simili perché parliamo entrambi di un atteggiamento concavo. Luigi parla di architettura delle scelte, io parlo di alchimia. Vedo l'immagine di un laboratorio chimico, in cui il drammaturgo abbia il compito di condurre alcuni elementi. Se ha scelto bene assisterà a una straordinaria alchimia, che però non dipende da lui, al di là della scelta iniziale. Ciò che il drammaturgo può fare è solo tutelare la sicurezza di quel luogo, delle persone coinvolte, e allo stesso tempo tutelare la qualità del processo; altro non può fare, può soltanto accogliere ciò che accade.

Riguardo alla voce e alla vista: dipende sempre da cosa si intende per vista. Se vedere è solo una forma di definizione e dunque presa di possesso della realtà, oppure se è un fatto più complesso e interiore: la vista procede allora anche per sfocature, alimenta il miraggio, l'illusione. Noi abbiamo sempre molto lavorato sull'idea di illusione, ad esempio sul 3D, su dispositivi scenici che creavano l'illusione di un'immagine: la vedevi, era lì e al contempo non c'era. Credere in quell'immagine, poterla davvero "vedere", vuol dire forse anche affrontare il mistero dell'indefinibile, dell'invisibile, della fede nell'immaginazione. La voce invece a suo modo è sempre portatrice di una certezza, perché ha sempre un corpo, anche quando non lo vedi: sentire la voce è sentire il corpo, quindi – da un certo punto di vista – la vista è più incerta della voce, che invece ha dalla sua una potente certezza, quella del corpo che la genera.



Fanny & Alexander, *Kansas*, 2008. Chiara Lagani.

VV. Eppure la voce ha una capacità narrativa incredibile. Ne *I libri di Oz* la capacità di raccontare era così potente che creava delle immagini, la suggestione narrativa di trascinarci nel racconto che era di per sé immagine. Sono convinta che la voce abbia una capacità narrativa in grado di creare immagini.

CL. Nella storia del Mago di Oz c'è una scena memorabile, quella in cui Doroty e i suoi compagni vanno a trovare il Mago. Al cospetto di Oz si è soli, non è possibile andarci in gruppo; è un rapporto di tipo ancora una volta "confessionale" con un'entità che noi vediamo come possiamo. Ognuno dei personaggi infatti vede una cosa diversa: una grande testa, una bestia feroce, una bellissima donna, una palla di fuoco. Ognuno vede quello che i suoi occhi, la sua vista, gli consentono di vedere. L'unica cosa che viene sentita e percepita nel suo essere terribile, anche se mutevole e metamorfico, è per tutti la voce. Questa voce non è localizzabile, non sai mai da dove viene, poi scopriremo che il Mago è solo un imbroglione e che anche quella voce terribile era solo un grande imbroglio, era solo un "trucco teatrale". Eppure resta vivo il ricordo spaventoso di quella voce che riduce al silenzio e allude al senso di mancanza, al vuoto scuro che ci ha condotti là, ognuno con la sua piccola grande richiesta.

VV. Non è un problema di classificazione, mi riferisco al femminile e maschile, vista e udito, una dimensione complessa in cui nella voce c'è l'immagine, c'è il tatto, c'è questa plurisensorialità che ti offre una dimensione percettiva più complessa rispetto alla vista. Vista che, al di là del femminile/maschile, mi pare più omogenea e lineare.

CL. La voce è certo un fatto molto forte e complesso, tutte le esperienze potenti della vita si incidono nella voce: quando si sta male la voce muta, l'emozione modifica la voce, la voce è sempre la cosa più vicina al corpo, è *corpo*, come si diceva, così malleabile, così pronta a modificarsi. La voce è anche legata alle paure ataviche, come la paura di cadere, di soffocare...



9 evenings: Theatre and engineering

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

Dalila D'Amico

ABSTRACT

Il saggio analizza tre casi studio di collaborazioni tra artisti e aziende ritenuti particolarmente emblematici poiché nella prima metà del Novecento hanno portato all'invenzione di dispositivi sonori e/o luminosi destinati ad un'esecuzione dal vivo e all'istituzione di dipartimenti di ricerca congiunta tra ingegneri e artisti: l'incontro nel 1927 tra il dadaista Raoul Hausmann e l'ingegnere Daniel Broido dell'azienda elettrica AEG di Berlino che conduce al brevetto dell'*Optofono*, un dispositivo di conversione di luce in suono e viceversa; la collaborazione tra il direttore d'orchestra Modest Altschuler e l'ingegnere Preston S. Millar dell'Electrical Testing Laboratories che porta alla realizzazione del *Chromola*, un proiettore/tastiera di fasci luminosi; la mostra *Nine Evenings: Theatre and Engineering*, curata nel 1966 dall'artista Robert Rauschenberg e l'ingegnere della compagnia Bell Telephone Laboratories Billy Klüver, a partire dalla quale nasce il dipartimento E.A.T. (*Experiments in Art and Technology*), un centro di ricerca e sviluppo ad opera di artisti e ingegneri della Bell Telephone Laboratories. L'obiettivo è quello di portare in luce il ruolo che gli artisti hanno avuto nel corso del Novecento come attori di anticipazione, sperimentazione e promozione di innovazione e sviluppo non solo di artefatti tecnico-culturali, ma anche di pratiche discorsive e metodologie di creazione e condivisione di sapere.

The essay analyzes three cases of collaborations between artists and companies considered particularly emblematic since in the first half of the twentieth century led to the invention of sound/light devices and the establishment of joint research departments between artists and engineers: the meeting in 1927 between the Dadaist Raoul Hausmann and the engineer Daniel Broido of the Berliner electric company AEG which leads to the patent of the Otophone, a device for converting light into sound and vice-versa; the collaboration between the director Modest Altschuler and the engineer Preston S. Millar of the Electrical Testing Laboratories which leads to the realization of the Chromola, a keyboard for light; the exhibition Nine Evenings: Theater and Engineering, curated in 1966 by the artist Robert Rauschenberg and the engineer of the company Bell Telephone Laboratories Billy Klüver, which leads to the establishment of E.A.T. (Experiments in Art and Technology), a research and development center for artists and engineers. The aim is to highlight the role that artists have had during the twentieth century within the field of innovation and development of technical-cultural artefacts, and also of discursive practices and methodologies of creation and sharing of knowledge.

Introduzione

In alcuni momenti storici la comparsa di specifiche innovazioni tecnico-scientifiche ha apportato importanti svolte linguistiche nella sfera artistica. Reciprocamente, alcune delle accelerazioni nel campo dell'ingegneria e della produzione tecnologica sono state generate dalle utopie di alcuni artisti. L'obiettivo del saggio è quello di portare in luce il ruolo che questi ultimi hanno avuto nel corso del Novecento, con ricadute sulla nostra quotidianità, come attori di anticipazione, sperimentazione e promozione di innovazione e sviluppo non solo di artefatti tecnico-culturali, ma anche di pratiche discorsive e metodologie di condivisione del sapere.

Per rispondere a questa istanza il saggio si sofferma su tre casi studio di collaborazioni tra artisti e aziende ritenuti particolarmente emblematici¹ poiché nella prima metà del Novecento hanno portato all'invenzione di dispositivi sonori e/o luminosi destinati ad un'esecuzione dal vivo e all'istituzione di dipartimenti di ricerca congiunta tra ingegneri e artisti.

Il primo caso è l'incontro nel 1915 tra il direttore d'orchestra Modest Altschuler e l'ingegnere Preston S. Millar dell'Electrical Testing Laboratories che portò alla creazione del *Chromola*², una "tastiera per luce". Questo esempio si installa in quella ricchissima fucina di riflessioni sulla sintesi luce-suono della *Color-Music*³: un panorama stratificato di espe-

1 Il saggio qui proposto riporta una parte dei risultati della ricerca "Luce e Suono in scena tra patrimonio e innovazione" svolta tra il 2017 e il 2018 presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterati di Padova con la supervisione della Prof.ssa Cristina Grazioli nell'ambito del progetto "Teatro, Ricerca e Innovazione. La Scena digitale", un gruppo di ricerca interdisciplinare che ha coinvolto tre Università venete (Ca' Foscari, IUAV e Padova). Le citazioni da S. Bradford (1989), M. Betancourt (2006), R. Hausmann (1921; 1922; 2005), B. Klüver (1961; 1967; 1972), L. Moholy Nagy (1947), M. Schroeder (1967), T. Wilfred (2006), ivi riportate sono tradotte tutte da Flavia Dalila D'Amico.

2 Uno strumento brevettato dall'ingegnere Preston S. Millar e il direttore d'orchestra Modest Altschuler nel 1915. Cfr. K. Peacock, *Instruments to perform Color-Music: two Centuries of Technological Experimentation*, in «Leonardo», vol. 21, n. 4 MIT Press, Cambridge 1988, pp. 397.

3 Per approfondimenti sull'argomento cfr. A. Bernard Klein, 1926; D. D. Jameson, 1844; J. Zilczer, 1987;

rienze che dalla fine dell'Ottocento agli inizi del Novecento ha generato diversi strumenti ottico musicali come il *Colour-Organ*⁴, il *Clavilux*⁵ e lo *Spectrophone*⁶.

Il secondo è segnato dalla collaborazione tra l'artista dada Raoul Hausmann e l'ingegnere dell'azienda elettrica tedesca AEG, Daniel Broido, nell'elaborazione dell'*Optofono*, brevettato nel 1927 una prima volta e nel 1934 una seconda⁷. Tale dispositivo mai realizzato era stato concepito dall'artista per trasformare il segnale luminoso in suono e viceversa, attraverso l'uso di tecniche di conversione elettrica. L'analisi delle diverse riflessioni di Hausmann concernenti l'*Optofono* ci consente di accostarci ad un altro periodo imprescindibile per quanto concerne le connessioni tra gli artisti e le aziende, quello prolifico di innovazioni delle avanguardie storiche⁸.

La responsabilità sociale dell'artista nel processo di tecnicizzazione della società post-industriale è infatti un'istanza modernista che affonda le sue radici nel contesto delle avanguardie storiche e trova forse la sua più efficace sintesi nella scuola del Bauhaus, fondata da Walter Gropius nel 1919⁹. Certamente fondanti per l'analisi che qui si propone, sono infatti i *Bauhausbücher*, gli scritti elaborati nell'ambito della scuola, che tracciano un cospicuo sfondo teorico alle sperimentazioni degli artisti: una prassi metodologica di vivace scambio tra ricerca industriale e artistica che portò alla nascita del *design* così come lo concepiamo oggi.

Infine, di notevole importanza è certamente l'arco cronologico che va dagli anni '50 agli

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

K. Peacock, 1988; O. Darrigol, 2010; P. Bolpagni, 2011 e 2015; P. Rousseau, 2004.

4 Dispositivo brevettato da Alexander Wallace Rimington, nel 1893. Cfr. A. W. Rimington, *Colour-Music*, Wildside Press LLC, Rockville 1911.

5 Uno strumento brevettato dall'artista Thomas Wilfred nel 1924. Cfr. M. Betancourt, *Visual Music Instrument Patents: Volum one*, Wildside Press LLC, Rockville 2004.

6 Uno strumento brevettato dall'artista Zdeněk Antonín Pešánek nel 1924. Cfr. La piattaforma Monoskop, dedicata ai media e alle arti e fondata dalla ricercatrice del Media Studies Department dell'University di Dušan Barok: www.monoskop.org/Monoskop

7 Cfr. J. Donguy, *Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone*, in «Leonardo», n. 3, vol. 34, MIT press, Cambridge 2001, pp. 217-220.

8 Cfr. «Film-Kurier», vol. 11 no. 139, 1920; «Filmblatt» no. 11, 1999; «Lichtbildbühne» vol. 22, no. 145, 1929.

9 In molti dei suoi scritti Walter Gropius ha sottolineato quanto il Bauhaus fosse emerso dallo spirito della lega artigiana Deutscher Werkbund, fondata da Hermann Muthesius a Monaco nel 1907 come associazione di artisti, architetti e commercianti. Accanto a questo esempio di integrazione pragmatica tra arte e industria, il Bauhaus dei primi anni assorbe le istanze "dell'ala visionario-contemplativa dell'Espressionismo". I primi artisti coinvolti nella scuola furono infatti quelli adunati attorno al *Blauer Reiter* tra cui Paul Klee e Wassily Kandinsky e alla rivista «Der Sturm», fondata nel 1910 dal musicista e critico d'arte Harwarth Walden. Il primo corso preliminare di pittura venne affidato all'artista Johannes Itten, sostituito nel 1923 da Laszlo Moholy-Nagy. Questo passaggio si può considerare anche come spartiacque di una virata della scuola verso un'impronta maggiormente sperimentale e tecnicista ispirata dal costruttivismo russo e da una più intensa riflessione sulla relazione tra etica ed estetica degli oggetti e dell'impiego della macchina. Cfr. L. Moholy-Nagy, A. Somaini, *Pittura, Fotografia e Film*, Einaudi Editore, Torino 1987; H. M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33*, Feltrinelli, Milano 1987 ed. or. Das Bauhaus, 1919-1933, 1975; C. Grazioli, *Drammi dell'espressionismo*, Costa & Nolan, Genova 1996; C. Grazioli, *Dal Futurismo al Bauhaus: modello meccanico e civiltà tecnologica*, in U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma 2004.

inizi degli anni '70. Un periodo pertinente non solo per le numerose sperimentazioni realizzate dagli artisti in merito alle tecnologie elettroniche, ma soprattutto perché è in questo periodo che viene a consolidarsi la ricerca applicata degli artisti nell'ambito della produzione aziendale e che porta alla nascita di laboratori sperimentali, oggi parte costituente delle grandi *corporations* tecnologiche.

In questo periodo l'analisi si sofferma particolarmente su un caso sintomatico di quello che diverrà quasi una norma a partire dagli anni '90: la mostra *Nine Evenings: Theatre and Engineering*, proposta dall'artista Robert Rauschenberg e curata dall'ingegnere Billy Klüver. In occasione della mostra gli artisti Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton, John Cage, David Tudor, Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Robert Whitman collaborano con gli ingegneri dei Bell Laboratories in Murray Hill, New Jersey, realizzando diverse performance multimediali e dando vita al laboratorio di ricerca E.A.T. (Experiments in Art and Technology) oggi di proprietà della Nokia¹⁰.

Nonostante le prolifiche occasioni che hanno investito l'artista di un ruolo preponderante nella progettazione di sistemi tecnologici e di pensiero di cui oggi beneficiamo, pratica artistica e produzione aziendale sono due ambiti tendenzialmente considerati come non dialoganti e quasi antitetici, almeno per quanto riguarda la critica delle arti. Già nel 1928 l'artista Moholy Nagy, insegnante nella scuola del Bauhaus lamentava:

Si potrebbe facilmente supporre che l'attuale sistema di produzione industriale, e in particolare il nostro progresso tecnologico, debbano essere condannati. Numerosi scrittori e politici sostengono questo confondendo però l'effetto con la causa. Nel XIX secolo sono stati fatti alcuni tentativi di analisi del problema, ma ne seguirono determinazioni errate. Nonostante la ribellione verso le macchine, il progresso tecnologico è un elemento vitale che si sviluppa organicamente [...] fondamentalmente non furono né i tecnici esperti né l'industria ad osare tanto proclamando il concetto di "esattezza funzionale", bensì gli artisti pionieri. "La forma segue la funzione" affermarono Sullivan e Adler [...] questo creò un ambiente fertile che motivò una nuova comprensione della forma sulla base delle mutate condizioni tecnologiche, economiche e sociali [...] Venne riconosciuto uno spirito creativo nell'uso delle macchine determinato da inventori audaci e genuini. Nonostante ciò l'industria, ignorando le sue potenzialità creative, continuò, per la maggior parte dei casi, a fabbricare prodotti sulla base di prototipi tradizionali già sviluppati dall'artigianato.¹¹

Oggi, questa tendenza a separare l'ambito di produzione artistica da quello di produzione tecnologica è una problematica superata nei suoi aspetti pragmatici, come dimostrano le numerose collaborazioni tra industrie e artisti, ma molto meno nei suoi aspetti critico-teorici. Non esiste infatti una letteratura critica di riferimento che delinei se e in quale misura gli artisti abbiano collaborato con le aziende, ma solo dati parziali e sparsi. La ricostruzione che qui si propone si impianta sull'analisi di documenti di diversa natura: i brevetti dei dispositivi luminosi o sonori, riviste di settore, manifesti delle avanguardie, saggi o monografie dedicate a un artista, programmi e cataloghi di mostre o fiere¹².

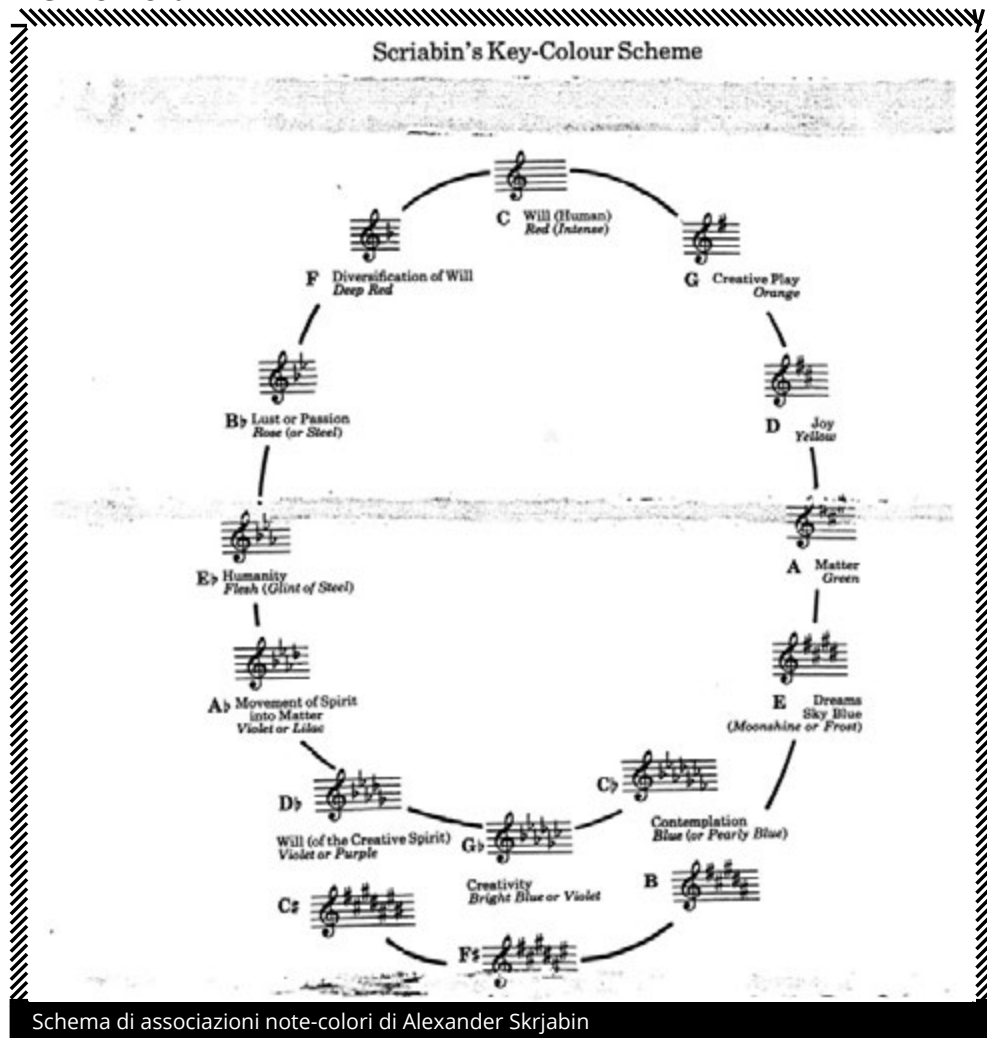
10 Cfr. Il sito del laboratorio www.belllabs.com.

11 L. Moholy Nagy, *The New Vision and Abstract Film*, Wittenborn Schultz, New York 1947, p. 20.

12 A. W. Rington, 1911; B. Bishop, 1893; B. Klüver, 1972; C. Grazioli, 2008, 2010 e 2016; D. Palazzoli,

Abbozzare la mappa che i collegamenti tra tali documenti tracciano e prendere in considerazione tre differenti contesti storici ci consente di cogliere i mutamenti che hanno investito il ruolo dell'artista nell'alveo dell'innovazione tecnologica e intrecciare un *continuum* complesso di vicendevoles scambio tra arte, tecnologia e società che possa aiutarci a leggere meglio il nostro presente.

II Chromola



1976; G. Giusti, 1973; J. Donguy, 2001; J. Fiala, 1980; J. Svoboda, 1997; K. Peacock, 1988; M. Hagen, 2007; L. Moholy-Nagy, 1947; P. Bertetto, 1983; P. Drummond, 1979; P. Hultén, F. Königsberg, 1966; R. Hausmann, 1921 e 1922; V. Catricalà, 2013. Riviste nelle quali appaiono i programmi delle mostre dedicate alle sperimentazioni delle avanguardie tedesche: «Film-Kurier», vol. 11 no. 139, 1920; «Filmblatt» no. 11, 1999; «Lichtbildbühne» vol. 22, no. 145, 1929.

Nel 1910 il compositore russo Alexander Skrjabin scrive il *Prometeo. Poema del fuoco op. 60*, la prima opera a prevedere nella partitura delle didascalie riguardanti la luce¹³. Ogni colore è associato da Skrjabin a un significato simbolico del mito di Prometeo: il blu è il colore della ragione e della volontà, il rosso rimanda alla materia, il giallo segna i momenti in cui l'Uomo prende coscienza della propria dignità; il verde, che scompare quasi definitivamente con l'ingresso di Prometeo (musicalmente rappresentato dal pianoforte), è il Caos¹⁴. Tuttavia, nella concezione del compositore, come sostiene lo studioso Luigi Verdi, suono e luce rappresentano un *continuum* di pari intensità e l'associazione dei colori all'andamento sonoro non è da intendersi in maniera automatica: è la combinazione di diversi suoni a produrre sottili sfumature cromatiche, non omogenee, ma discontinue¹⁵. "La luce procede in accordo con la sua melodia, e il suono allo stesso modo [...] Così la melodia può partire dai suoni ma continuare in una sinfonia di linee luminose."¹⁶

Per ottenere l'effetto desiderato lo stesso Skrjabin immagina una "tastiera per luce" denominata *Clavier à Lumières* che commissiona al fotografo e insegnante di elettromeccanica alla Scuola di Istruzione Tecnica Superiore di Mosca Aleksander Mozer. Tuttavia lo strumento progettato da Mozer non entusiasma il compositore poiché limitato ad accendere delle lampadine colorate.

È nel 1915 che il direttore d'orchestra Modest Altschuler esegue presso il Carnegie Hall di New York il *Prometeo*, assecondando le descrizioni di *Skrjabin*, grazie alla collaborazione dell'ingegnere Preston S. Millar dell'Electrical Testing Laboratories. Per realizzare lo strumento sognato da Skrjabin, Modest Altschuler aveva contattato il presidente dell'Electrical Testing Laboratories, il quale incarica l'ingegnere Preston S. Millar, uno specialista di illuminazione, di supervisionare la realizzazione di uno strumento volto alla proiezione luminosa. Dopo tre mesi di lavoro, questo incontro porta alla creazione di *Chromola*, un proiettore/tastiera di fasci luminosi costituito da quindici tasti, dodici dei quali collegati a dodici lampadine di differenti colori, i tre rimanenti volti a ripetere i primi tre colori della scala.¹⁷

Tale strumento richiese anche la collaborazione della General Electric Company per la realizzazione di lampade che consentissero la proiezione di dodici colori separatamente. Nonostante il risultato non fosse accolto con entusiasmo dalla critica¹⁸, questa esperienza aprì la strada a numerose sperimentazioni sulla stessa scia.

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

13 M. Girardi (a cura di), *SKRJABIN, Appunti e riflessioni. Quaderni inediti*, Studio Tesi, Pordenone 1992, pp.69-88.

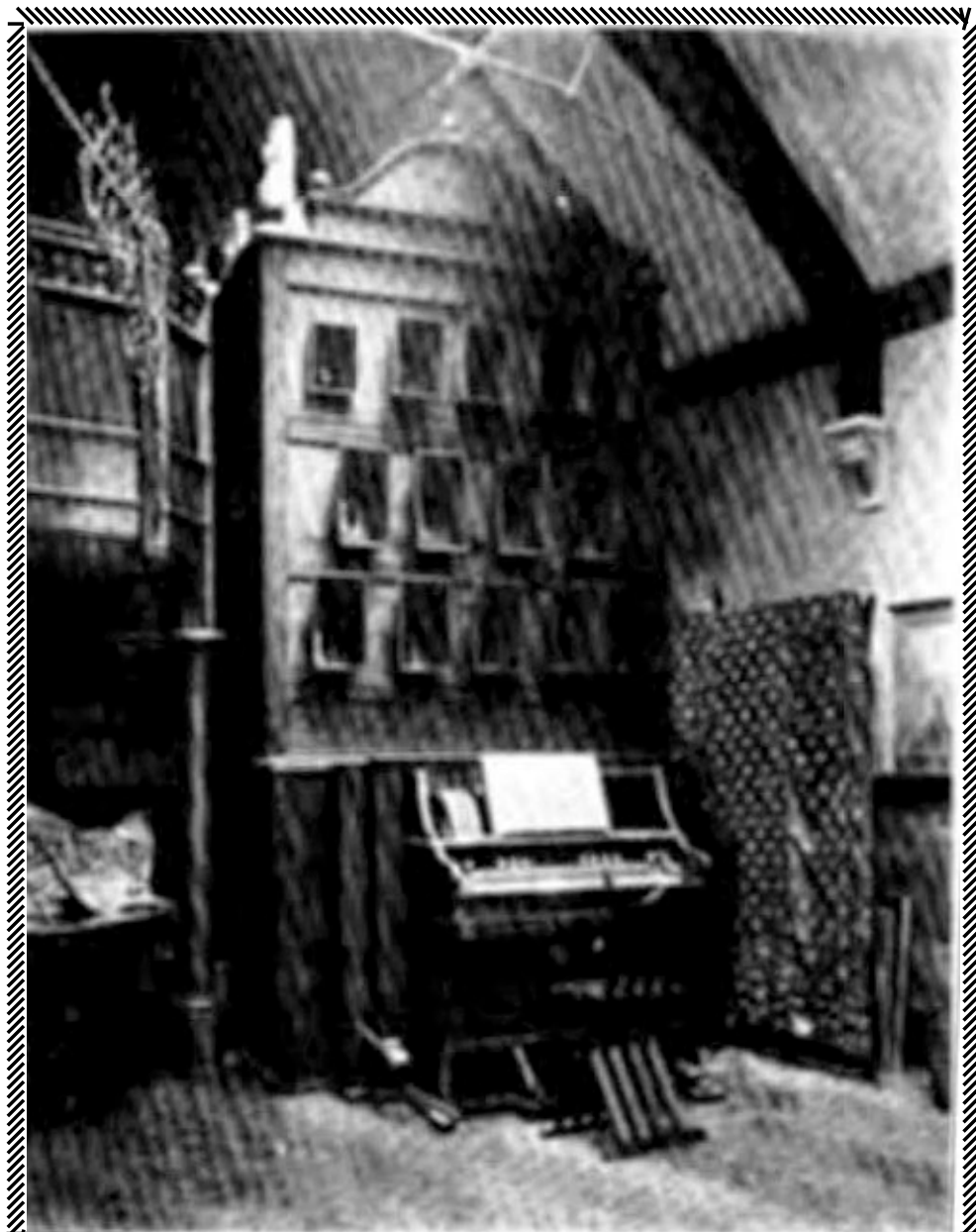
14 C. Ceroni, «Parol, quaderni di arte ed epistemologia», 2013, Rivista Online consultata l'8 Febbraio 2019. http://www.parol.it/articles/cristina.htm#_edn9.

15 Cfr. L. Verdi, *Kandinskij e Skrjabin*, Akademos, Lucca 1996, pp. 63-64.

16 M. Girardi, 1992, cit., pp. 69.

17 Cfr. K. Peacock, 1988, cit. p. 397.

18 Il critico Clarence Lucas scrive in proposito: «Uno schermo bianco fu illuminato da raggi e fasci di luce di vari colori senza alcuna possibile connessione con la musica, che servivano solo a distrarre i sensi dell'uditorio da un ascolto troppo concentrato sulla musica». Cfr. L.Verdi, 1996, cit., p. 62.



Alexander Wallace Rimington (1854-1918), Color-Organ.

Bisogna però precisare che la storia della *Colour Music* affonda le sue radici già nel Seicento e difficilmente può essere riassumibile in questa sede¹⁹. È importante tuttavia segnala-

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

¹⁹ Per darne un'idea, il filosofo e matematico gesuita Mario Bettini affronta nell'*Apiaria universae phi-*

re che nel Settecento, il matematico gesuita, Louis-Bertrand Castel (1688-1757) teorizzò il *clavecin oculaire*, un clavicembalo per gli occhi²⁰ ispirato alla teoria dei colori di Isaac Newton²¹ e a quelle precedenti del gesuita Athanasius Kircher (1601-1680)²², entrambe basate sulla convinzione dell'esistenza di una stretta correlazione tra le onde sonore e quelle luminose. Ma è nell'Ottocento, con la comparsa della luce elettrica, che si assiste alla proliferazione di invenzioni di questo tipo. Negli Stati Uniti, nel 1877, Bainbridge Bishop costruì una macchina collocata sopra un organo domestico: un sistema di piccole finestre dotate di differenti vetri colorati e otturatori collegati ai tasti dell'organo in modo da ottenere una corrispondenza tra le note e i colori al sollevarsi dell'otturatore.²³

In quest'ambito, lo strumento forse più noto fu brevettato nel 1893 da Alexander Wallace Rimington (1854-1918): il *Color-Organ*, termine mediante cui nei decenni successivi vennero denominati tutti i dispositivi progettati per proiettare la luce colorata. Rimington descrisse il suo strumento e le teorie sui colori nel libro *Color-Music: The Art of Mobile Color* (1911)²⁴. Il *Color Organ* era costituito da quattordici lampade ad arco e diversi filtri verniciati, i cui colori venivano miscelati e proiettati su di uno schermo tramite dei diaframmi attivati per mezzo di una tastiera e dei pedali. Tuttavia, come i precedenti strumenti, anche quello di Rimington non era in grado di produrre alcun suono. Quando il 6 giugno 1895, Rimington presentò lo strumento durante una conferenza-dimostrazione privata a Londra il suo *Color-Organ* fu infatti accompagnato da un pianoforte²⁵.

Quello che differenzia questi progetti pioneristici da quelli che seguirono la proposta di Skrjabin, è la premessa teorica su cui si basano. I primi strumenti erano stati concepiti per rivelare e dimostrare un'associazione fisica diretta tra i colori e il suono, sulla base degli studi di epoca barocca e delle speculazioni successive dello scienziato Isaac Newton,

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

losophiae mathematicae, trattato edito nel 1645, i problemi legati alla riflessione del suono sulle superfici curve, valutando metodologicamente il rapporto di queste riflessioni con l'indagine sull'ottica. Il parallelismo tra acustica e ottica porta il gesuita a formulare strumenti che potessero permettere la messa a fuoco dei raggi sonori: nelle immagini del *Propositio VII* ipotizza un tubo in cui è possibile trasmettere il suono attraverso la sua concentrazione in fuochi che riflettono i raggi grazie alla forma ellittica. Cfr. S. Briatore, *Rifrazioni sonore. Percorsi sonori nel Seicento*, Tesi di Dottorato XXIX ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Dottorato Musica e Spettacolo, Roma 2017, pp. 29-31.

20 Sotto forma di una lettera estesa pubblicata nel 1725 nella rivista «*Mercure de France*». Cfr. L. Bertrand Castel, *Clavecin pour les yeux*, «*Mercure de France*», November 1725, pp. 2557-2558.

21 Lo scienziato nell'opera del 1704 *Opticks* aveva proposto una stretta corrispondenza tra i sette colori dell'arcobaleno e le sette note della scala musicale. Cfr. I. Newton, *Opticks. Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light*, Royal Society, London 1704.

22 Athanasius Kirchner, a sua volta erede di Bettini descrive il suono attraverso tavole illustrative che rendono visibile il fenomeno ed elabora la relazione intercorrente tra gli intervalli musicali e i colori. Cfr. A. Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta. Qua vniuersa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque tam theoriae, quam practicae scientia, summa varietate traditur, ex typographia haeredum Francisci Corbelletti*, Roma 1650.

23 Brevettato il 16 Gennaio, 1877 con il numero 186298, in B. Bishop, *A Souvenir of the Color Organ, with Some Suggestions in Regard to the Soul of the Rainbow and the Harmony of Light*, The De Vinne Press, New York 1893, p. 4.

24 A.W. Rimington, *Color-Music: The Art of Mobile Color*, Frederick A. Stokes Company, New York 1911.

25 Cfr., K. Peacock, 1988, cit. p. 398.

studi però mai comprovati scientificamente. Negli anni in cui Skrjabin scrisse il suo *Prometeo* le connessioni tra la dimensione sonora e quella luminosa avevano acquisito uno spessore teorico diverso. L'idea di penetrare la superficie delle cose per far sgorgare la potenza spirituale del reale si stava facendo strada attraverso le istanze dell'arte espressionista e astratta. Basti pensare agli scritti dell'artista Wassily Kandinsky del 1909 sul profondo significato psichico e spirituale del colore:

La forza fisica prima, elementare, diventa la via attraverso la quale il colore raggiunge l'anima [...] Poiché l'anima in generale è strettamente legata al corpo, può darsi che una scossa psichica ne provochi un'altra. Ad esempio il color rosso potrebbe causare una vibrazione psichica simile alla fiamma, poiché il rosso è appunto il colore della fiamma [...] Il colore è il tasto, l'occhio il martelletto, l'anima è il pianoforte dalle molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, mette opportunamente in vibrazione l'anima umana [...] Si può qui facilmente osservare che molti colori vengono sottolineati nel loro valore da talune forme e smorzati da altre. Colori acuti vengono sempre esaltati e acquistano un suono più acuto, quando sono associati a una forma acuta (ad esempio il giallo associato al triangolo).²⁶

Da queste riflessioni scaturirono tra il 1909 e il 1915 composizioni sceniche pensate come movimenti sonori, luminosi e plastici: *Der gelbe Klang*, (*Il suono Giallo*, 1909-1914), *Der grüner Klang*, (*Il suono verde*, originariamente *Stimmen*, Voci, 1909), e *Violhetter Vorhang* (*Il sipario viola*, 1911-1914)²⁷. Gli strumenti che seguirono la realizzazione di *Chromola*, furono pensati sotto quegli impulsi che consideravano il fenomeno luminoso e il colore, non come variante visiva del suono, ma per le autonome qualità estetiche, psichiche e liriche. Su questa scorta nel 1922 fu progettato ad esempio il *Clavilux*²⁸ da Thomas Wilfred. Nel suo saggio *Lumia* (1947) in merito alle teorie sulla relazione suono-colore Wilfred scrive:

In *Zur Farbenlehre* del 1810, Goethe ha chiarito una volta per tutte la questione: "colore e suono non si possono in alcun modo paragonare. Entrambi possono però essere riferiti ad una formula superiore e da questa essere derivati sebbene separatamente. Colore e suono sono come due fiumi che nascono da un'unica montagna ma che scorrono in condizioni del tutto diverse".²⁹

Per Wilfred il fenomeno luminoso si costituiva in maniera autonoma come oggetto di una nuova forma d'arte che definì *Lumia*³⁰. Le sperimentazioni dell'artista risalgono al 1905, tuttavia la prima presentazione al pubblico del *Clavilux* avviene solo il 10 gennaio 1922 a

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

26 V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari 1968, p. 107 ed. or. *Über das Geistige in der Kunst*, 1912.

27 Per un approfondimento del rapporto tra Kandinskij e la musica cfr. N. Pucci, *Scritti intorno alla musica/Vasilij Kandinskij*, Discanto, Fiesole 1979.

28 Brevetato per la prima volta il 14 Febbraio 1922 con il numero 1,406,663 presso l'Ufficio Brevetti di New York.

29 T. Wilfred, *Light and the artist*, in M. Betancourt, *Thomas Wilfred's Clavilux*, Borgo Press, New York 2006, p. 16.

30 Nel Brevetto del 1925 numero 527,783 registrato presso Ufficio Brevetti di New York il 18 Agosto si legge: «Questa invenzione si riferisce all'arte di proiezione della luce, per esempio la proiezione di effetti di luce o colore su uno sfondo. Non si tratta solo di una nuova arte, ma di un nuovo apparato o macchinario». *Ibidem*.

New York³¹. Lo strumento di Wilfred impiegava sei proiettori controllati da una “tastiera” che consentiva non solo di comporre una partitura luminosa per colori, ma anche di regolare l'intensità della luce³². Queste sperimentazioni ci consegnano una mutata attenzione nei confronti della luce³³. Nel 1930 lo stesso Wilfred fonda *The Art Institute of Light* a New York, organizzato come un centro di ricerca no profit in *Lumia*, cui si aggiunsero nel 1933 un *Lumia Theater* con relativi laboratori presso il Grand Central Palace di New York³⁴. Del resto, come scrive la studiosa Cristina Grazioli:

Ci sembra significativo che intorno agli anni Venti del XX secolo appaia in Europa una serie di pubblicazioni di carattere tecnico e insieme di promozione commerciale, che pone la questione della luce in scena non solo dal punto di vista artistico, ma addirittura evidenziandone le potenzialità in quanto strumento di avanzamento della vita spirituale [...] Un volumetto del 1922 dal titolo *Moderne Bühnenbeleuchtung* dedica un breve paragrafo a Luce e colore. Esordisce sottolineando come la vista sia il mezzo a disposizione dell'uomo per orientarsi entro un mondo in cui è arrivato come un estraneo. [...] “La natura è avversa alla desolata monocromia [...] Bianco, grigio e nero sono casi singolari di manifestazione della luce, mentre la varietà dei colori è il suo linguaggio comune, proprio come noi parliamo più facilmente con frasi lunghe e articolate che non con sentenze brevi [...] invochiamo con fervore la luce! Il mondo per noi ha vita solo in quanto le sue parti ci restituiscono la luce in tutte le sue gradazioni: abbiamo vita solo dal riflesso dei colori.”³⁵

L'interesse nei confronti del fenomeno luminoso, considerato per le sue qualità estetiche e psichiche, diventa quindi nei primi decenni del Novecento una sensibilità comune tanto per il mondo dell'arte quanto per quello industriale. Le riflessioni di Skrjabin si inscrivono in questo processo se non come causa prima, sicuramente come motore propulsore di pensieri e pratiche legati alla luce con ricadute sostanziali anche sul campo dell'innovazione tecnica³⁶. A tal proposito risulta utile evidenziare anche l'istituzione nel 1962 del Kazan Aviation Institute con la direzione dello studioso Bulat Galeyev³⁷, un centro di ricerca denominato “Prometeo” in onore dell'opera di Skriabin, allo scopo di esplorare il

31 Ivi, p. 17.

32 Nello stesso brevetto Wilfred scrive: «Il principale obiettivo della presente invenzione è di dotare la proiezione di luci, ombre e colore di infinite variazioni di tono, forma e movimento. Ho già spiegato questa materia nel mio brevetto 1.406.663 concesso il 14 febbraio 1922 e il caso presente comporta caratteristiche di miglioramento rispetto al caso precedente. Un particolare obiettivo del presente brevetto è quello di integrare di nuovi elementi supplementari o sostitutivi quello precedente, al fine di dare maggior rilievo e varietà agli effetti producibili». Ivi, p. 16.

33 Queste sperimentazioni furono realizzate senza il contributo tecnico-economico delle aziende, Wilfred dichiara: «Molte aziende pubblicitarie mi offrono contratti – Stocking, Chewing Gum, Laxatives, Cigarettes. Oggi rabbrivisco quando penso al danno che avrei potuto infliggere su *Lumia* se avessi ceduto e venduto il mio strumento alla schiavitù» cfr. M. Betancourt, 2006, cit. p. 15.

34 Ivi, p. 16.

35 C. Grazioli, *Risonanze Magnetiche*, in S. Tarquini (a cura di), *La luce come pensiero. I laboratori di Fabrizio Crisafulli al Teatro Studio Scandicci 2004-2010*, Editoria Spettacolo, Roma 2010 p. 24.

36 Per maggiori approfondimenti sulle questioni della luce in scena nei primi anni del Novecento Cfr. C. Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

37 Per maggiori approfondimenti si rimanda al saggio: M. Bulat Galeyev, *The Fire of “Prometheus”: Music-Kinetic Art Experiments in the USSR* Author(s), «Leonardo», Vol. 21, No. 4, 1988, pp. 383-396.

rapporto tra suoni e colori³⁸. Il centro negli anni successivi è stato responsabile della realizzazione di diversi sistemi e dispositivi che hanno dato un forte impulso, a livello mondiale, ad allestimenti degni di nota del *Prometeo* e alla progettazione di sistemi hardware e software di interazione tra suono e luce³⁹.

L'Optofono di Raoul Hausmann

Il rapporto suono-luce è stato un fenomeno ampiamente indagato, teoricamente e operativamente, anche nell'ambito delle avanguardie, specialmente quelle tedesche. Tra gli anni '20 e '30 prolifera infatti la creazione di diversi dispositivi e sistemi di sincronizzazioni tra musica e immagine. Nel 1920 Alexander Laszlo, artista del Bauhaus, realizza ad esempio il *Sonchromatoskop*⁴⁰; l'anno successivo Ludwig Hirschfeld-Mack e Kurt Schwerdtfeger (sempre nell'ambito del Bauhaus) creano i *Reflektorische Lichtspiele* (giochi di luce riflessi).⁴¹ Importanti in questa direzione anche le sperimentazioni in ambito cinematografico di sincronizzazione di musica e immagini astratte come quelle di Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger.⁴²

Come già anticipato, in questo panorama sicuramente singolare risulta il caso dell'*Optofono* sognato dall'artista dada Raoul Hausmann. Rispetto ai dispositivi sinora menzionati, quello di Hausmann si distingue perché si configura come uno strumento di conversione elettrica del segnale luminoso in suono e viceversa, non dunque un dispositivo volto all'accompagnamento musicale mediante la proiezione di fasci luminosi. Nel 1922 nel saggio *Optophonetika*, pubblicato sulla rivista "Wjescht, Objet, Gegenstand" curata da El Lissitzky e Ilya Ehrenburg, Hausmann scrive: «con la tecnica appropriata l'*Optofono* può tradurre ogni fenomeno ottico nel suo equivalente sonoro, in altre parole può trasformare la differenza nelle frequenze di luce e suono»⁴³. Sebbene le ricerche tecniche e in campo psicofisiologico dell'artista inizino nel 1922, è solo nel 1927 che vede luce un prototipo del dispositivo grazie alla collaborazione dell'ingegnere della società tedesca AEG Daniel Broido. Da questo incontro fioriscono poi due brevetti, uno del 1930 e l'altro nel 1934.⁴⁴ Altrettanto emblematico risulta in questo caso il rapporto con il mondo industriale. Men-

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

38 Per maggiori approfondimenti sui diversi dispositivi messi appunto dal Centro di Ricerca è possibile consultare il sito: <http://prometheus.kai.ru>.

39 C. Ceroni, 2013, cit.

40 Per maggiori approfondimenti cfr. J. Jewanski, S. Sidler (eds.), *Farbe, Licht, Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Peter Lang, Bern 2006, p. 267.

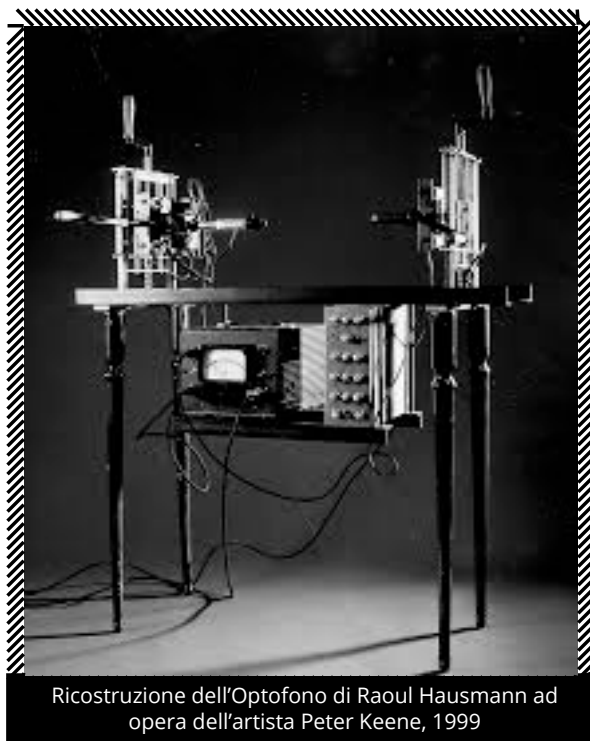
41 Cfr. A. Hapkemeyer, P. Stasny (eds.), *Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär*, Ostfildern-Ruit, 2000.

42 Per maggiori approfondimenti cfr. P. Bertetto, *Il cinema d'avanguardia (1910-1930)*, Marsilio, Venezia 1997.

43 R. Hausmann *Optophonetika*, «Wjescht, Objet, Gegenstand» n. 3, May 1922, trad. ing., in «MA» n.1 October 1922, ora in Lista, M., *Raoul Hausmann's Optophone: 'Universal Language' and the intermedia*, in Dickerman L., Witkovsky S., (eds), *Dada Seminars*, National Gallery of Art, Washington 2005, p. 89.

44 Il primo brevetto del 1930 con numero 446.338 titola "Dispositivo per trasformare i numeri su base fotoelettrica"; il secondo del 1934 con numero 27436 / 34.446.338 titola "Miglioramenti al principio di una macchina calcolatrice". Per la consultazione dei brevetti si rimanda a J. Donguy, *Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone*, «Leonardo», Vol. 34, No. 3, 2001, pp. 217-220.

tre infatti l'Electrical Testing Laboratories aveva svolto un ruolo ausiliario nello sviluppo dell'idea di Modest Altschuler per la realizzazione di *Chromola*, la concezione dell'*Optofono* di Hausmann si nutre di un mutuo scambio e compenetrazione tra i suoi interessi artistici e gli avanzamenti tecnologici dell'AEG e in generale del panorama industriale coevo. Vale la pena spiegare i diversi passaggi che portarono al brevetto del dispositivo.



Ricostruzione dell'Optofono di Raoul Hausmann ad opera dell'artista Peter Keene, 1999

Tra il 1921 e il 1923 Hausmann espone le proprie teorie relative all'*Optofono* in due scritti: Il manifesto *PREentismus*⁴⁵ e il già citato *Optophonetika*. Il primo manifesto dichiarava gli intenti di una rivoluzione sensoriale nella produzione artistica, sulla base di una maggiore attenzione alla dimensione aptica. Ed è proprio l'attenzione alla sensorialità aptica che si costituisce già come un primo discrimine tra lo strumento di Hausmann e gli altri organi cromatici. Il manifesto si presenta come risposta a quello futurista sul Tattilismo, pubblicato da Marinetti nel Gennaio del 1921⁴⁶. Scrive Hausmann:

Dall'Italia sentiamo notizie di Marinetti sul Tattilismo. Egli ha concepito il problema della sensazione aptica in maniera confusa, quindi distruggendola. Noi non pensiamo come Marinetti, l'uomo più moderno d'Europa, perché il suo punto di partenza è il caso, non una forma superiore di coscienza. Noi chiediamo l'aptico e l'odorismo! Lasciateci espandere il senso aptico e fornirgli delle

45 R. Hausmann, *PREentismus*, «De Stijl» 4, n. 7, September 1921.

46 F. T. Marinetti, *Il Tattilismo*, Manifesto futurista, Comoedia, Parigi, 1921.

basi scientifiche aldilà della pura casualità». ⁴⁷

In effetti, il manifesto di Marinetti procedeva per tassonomie delineate sulla base di osservazioni di impulsi sensoriali a detta dell'autore "confusi":

Mentre gli occhi e le voci si comunicano le loro essenze, i tatti di due individui non si comunicano quasi nulla nei loro urti, intrecci o sfregamenti. Da ciò, la necessità di trasformare la stretta di mano, il bacio e l'accoppiamento in trasmissioni continue del pensiero. Ho cominciato col sottoporre il mio tatto ad una cura intensiva, localizzando i fenomeni confusi della volontà e del pensiero su diversi punti del mio corpo e particolarmente sul palmo delle mani. ⁴⁸

Seppur entrambi i manifesti sfidassero la supremazia della vista in favore di una più intensa fusione tra la dimensione tattile e quella visiva, l'artista dada accusava Marinetti di anteporre il risultato al processo. Il manifesto futurista offriva infatti una serie di proposte atte a sviluppare un'arte totalmente tattile, senza però soffermarsi sulle tecniche per ottenerla. Mentre nel suo *PREsentismus* Hausmann scrive: «Grazie all'elettricità noi possiamo trasformare la nostre emanazioni aptiche in colori e suoni in movimento, in nuova musica» ⁴⁹. Come sostiene la studiosa Marcella Lista ⁵⁰ le ricerche di Hausmann furono illuminate dalle tesi filosofiche di Ernst Marcus, il quale assumeva la tecnologia elettrica come fattore determinante di una nuova *sensorialità eccentrica* ⁵¹ alla base delle relazioni tra l'uomo e il mondo. Di conseguenza nel suo Manifesto la dimensione aptica si intreccia strettamente alla tecnologia elettrica:

Noi chiediamo pitture elettriche e scientifiche!! Onde sonore, onde luminose e onde elettriche divergono solo nella loro lunghezza e ampiezza. Fondendo gli esperimenti fatti in America da Thomas Wilfred a quelli sul suono fatti dalla telegrafia in Germania e America, sarà facile dirigere le onde sonore attraverso enormi trasformatori che le trasmettano in spettacoli radio di colore e musica. ⁵²

Nel successivo saggio *Optophonetika*, Hausmann specifica i risultati della sua ricerca sull'*Optofono*, aggiungendo alla radiotelegrafia gli elementi derivanti dalla dimostrazione del *singing arc* inventato dal fisico William Du Bois Duddell nel 1899 ⁵³, e quelli derivanti dall'omonimo *Optofono* inventato e realizzato nel 1912 dal fisico Fournier d'Albe.

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

47 R. Hausmann, 1921, cit. p. 141.

48 F. T. Marinetti, 1921, cit.

49 R. Hausmann, 1921, cit. p. 141.

50 M. Lista, 2005, cit. p. 85.

51 E. Marcus, *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*, Verlag Der Sturm, Berlin 1918.

52 R. Hausmann, 1921, cit. p. 141.

53 In una lettera a Henri Chopin datata 23 giugno 1963, Hausmann scrive di aver visitato il Postal Museum di Berlino nel 1920 per assistere a una dimostrazione del *singing arc*, uno strumento inventato dal fisico William Du Bois Duddell nel 1899. Cfr. J. Donguy, 2001, p. 218. Lo strumento di Duddell era ricavato da una lampada che emetteva la luce mediante un arco elettrico fatto scoccare tra due elettrodi di carbone. Durante i suoi esperimenti Duddell si accorse che variando la tensione applicata alla lampada riusciva a variare la frequenza udibile che l'arco elettrico generava. Per un approfondimento su questo strumento. Cfr. J. Merrich, *Breve storia della musica elettronica e delle sue protagoniste*, Arcana, Roma 2018, p. 104.

Quest'ultimo era uno strumento pensato per persone non vedenti, in grado di convertire i caratteri in suoni mediante l'utilizzo di cellule di selenio⁵⁴. L'incontro di questi esperimenti vengono descritti da Hausmann come segue:

Se un telefono è inserito in un circuito di lampada ad arco, quest'ultimo viene trasformato da onde acustiche emesse da un microfono che corrispondono esattamente in variazioni di frequenze sonore. Cioè, i raggi di luce cambiano la loro forma in relazione alle onde acustiche. Se poniamo una cellula di selenio in movimento acustico nell'arco elettrico essa produce resistenze variabili che agiscono sulla corrente elettrica, il raggio di luce cioè induce un mutamento di corrente mentre i suoni fotografati sulla pellicola posta al di sotto della cellula di selenio compaiono sotto forma di strisce più strette o più larghe, più chiare o più scure, si trasformano di nuovo in suoni, invertendo il processo. Usando una cellula di selenio, l'*Optofono* trasforma i fenomeni di luce in suoni con l'ausilio di un telefono commutato nella corrente, quindi, ciò che appare come immagine nella stazione di trasmissione diventa suono nelle stazioni intermedie, e se invertiamo il processo, i suoni diventano di nuovo immagini.⁵⁵

Questo nuovo passaggio nella concezione dell'*Optofono* risulta più comprensibile se aggiungiamo che nel 1919 l'azienda Tri-Ergon aveva messo a punto un metodo di registrazione fotoelettrica che consentiva di incorporare la colonna sonora in una pellicola da 35 mm aprendo la strada al cinema sonoro. Come l'artista spiega a Henri Chopin in una lettera datata 23 giugno 1963⁵⁶, il procedimento sopra delineato si rifà infatti a quello di Ernst Ruhmer, il quale aveva fotografato le onde sonore create da un arco elettrico su di una pellicola a contatto con una cellula di selenio. Così facendo Ruhmer aveva scoperto che i cambiamenti di luminosità nella pellicola producevano mutamenti di resistenza nella cellula di selenio che a loro volta potevano essere utilizzati per modulare il suono. Tuttavia il suono era visibile sotto forma di linee, ma poteva essere ascoltato solo grazie ad un ricevitore telefonico. Nel 1919 la Tri-Ergon aggiunse a questo sistema un microfono, il *Cathodophone* e un altoparlante elettroacustico. Il risultato venne dimostrato presso il Cinema Alhambra di Berlino il 17 Settembre del 1922⁵⁷. Sempre dalla lettere a Chopin, apprendiamo che Hausmann aveva cercato contatti con gli inventori che avevano collaborato al sistema della Tri-Ergon, ossia Josef Engl, Joseph Massolle e Hans Vogt, senza nessun esito.

È solo nel 1927 che Hausmann incontra l'ingegnere della AEG Daniel Broido e riesce a costruire un modello per il suo *Optofono*. L'ingegnere stava lavorando in quel periodo alla realizzazione di una calcolatrice su base fotoelettrica. Questa nuova possibilità consente all'artista di mutare le precedenti versioni dell'*Optofono* in un "Dispositivo per trasformare i numeri su base fotoelettrica" come dichiarato nel brevetto n. 446.338 del 1930. Data di deposito: 25 settembre 1934. No.27436 / 34.446.338, Deposito della descrizione

54 Per maggiori approfondimenti sul funzionamento di questo dispositivo cfr. E. E. Fournier d'Albe, *On a Type-Reading Optophone*, in «Proceedings of the Royal Society of London», Vol. 90, Issue 619, 1914.

55 R. Hausmann, 2005, cit. p. 89.

56 Cfr. J. Donguy, 2001, cit. p. 218.

57 Per maggiori approfondimenti si rimanda al saggio D. Gomery, *Tri-Ergon, Tobis-Klangfilm, and the Coming of Sound*, «Cinema Journal», Vol. 16, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 51-61.

tecnica: 25 ottobre 1935. Accettazione del file: 27 aprile 1936. Ivi, p. 217.⁵⁸ Infine nel 1934 Hausmann e Broido registrano un nuovo brevetto⁵⁹ dal titolo "Miglioramenti al principio di una macchina calcolatrice" che viene descritto in questo modo:

La presente invenzione si riferisce ad una macchina in cui la combinazione di due o più fattori viene effettuata per mezzo di raggi di luce e il risultato della combinazione viene trasmesso mediante fotocellule ad un meccanismo che ne fornisce un risultato. Lo scopo della presente invenzione consiste nel produrre una nuova macchina per combinare e trasferire una pluralità di fattori in cui vengono utilizzati mezzi ottici.⁶⁰

Queste ultime descrizioni dell'*Optofono* sorprendono particolarmente perché molto simili alle commutazioni di segnali digitali di diversa natura (immagini, video, audio, ecc.) su base appunto numerica. "Una nuova macchina per combinare e trasferire una pluralità di fattori", è infatti qualcosa che si avvicina più agli attuali linguaggi multimediali, che non ai *color organ* di quel tempo. A differenza dei dispositivi precedenti, quello di Hausmann inoltre, non sembra privilegiare una materia espressiva rispetto ad un'altra: dimensione visiva, sonora e tattile, sembrano intrecciarsi senza soluzione di continuità configurando un linguaggio sincretico che non trova forse ancora oggi una corrispettiva applicazione, nonostante il mutato panorama tecnologico.

Inoltre il complesso percorso del dispositivo sognato da Hausmann ci restituisce una figura attenta e ricettiva ai continui progressi tecnici dell'industria. L'artista si misura infatti dapprima con la telegrafia, successivamente con la registrazione fotoelettrica del suono in pellicola e infine con una calcolatrice su base fotoelettrica, senza però mai perdere di vista l'urgenza che l'aveva mosso agli inizi delle proprie ricerche: l'assunzione dell'elettricità come sintomo, causa ed effetto di una nuova espressione artistica guidata dalla sensorialità aptica.

Del resto, i diversi passaggi che puntellano la concezione dell'*Optofono* ci consegnano anche un mutato interesse delle aziende nei confronti degli artisti rispetto al primo decennio del Novecento esaminato nel precedente paragrafo. Le numerose innovazioni tecniche e le diverse entità industriali annoverate da Hausmann ci consentono infatti di intersecare altri punti di collegamento tra la sfera artistica e quella industriale, perlomeno nella Germania degli anni '20 e '30.

Scopriamo infatti che le aziende sembrano in questo periodo trovare nelle pratiche delle avanguardie una prolifica area di sperimentazione e sviluppo per le tecnologie in via di collaudo. Le aziende che negli anni '20 erano impegnate nello sviluppo di sistemi sonori per il Cinema come la Tobis, o la già menzionata Tri-Ergon, contrattualizzarono diversi registi dell'avanguardia come Walter Ruttmann, Hans Richter, Alexis Granowsky, René Clair, per sperimentare le proprie tecnologie e al contempo promuoversi su scala internazionale⁶¹. Il film di Ruttmann *Melodie der Welt* (Germania, 1928/29) fu ad esempio

58 Cfr. J. Donguy, 2001, cit. p. 218.

59 Data di deposito: 25 settembre 1934. No.27436 / 34.446.338, Deposito della descrizione tecnica: 25 ottobre 1935. Accettazione del file: 27 aprile 1936. Ivi, p. 217.

60 *Ibidem*.

61 Ivi, p. 64.

commissionato dalla Tobis-Klangfilm che a sua volta era sostenuta dall'industria elettrica tedesca Siemens & Halske, AEG⁶². La stessa AEG supportò in termini di finanziamento e tecnologie la creazione della scultura cinetica di Moholy Nagy, il *Modulatore Spazio-Luce* del 1930⁶³. Nel 1929 la Tobis produsse l'intero programma del Baden-Baden Festival in relazione al quale l'artista Hans Richter scrive: «è particolarmente notevole il fatto che l'azienda tedesca di sonorizzazione di film Tobis, in occasione del Festival musicale di Baden-Baden il 25 luglio, abbia presentato una serie di film che trattano l'avvento del cinema sonoro come problema artistico»⁶⁴. Da queste parole si può evincere che il rapporto tra la Tobis e il cinema d'avanguardia non fosse circoscritto esclusivamente all'ambito del mecenatismo, o della promozione, quanto piuttosto frutto di una sinergia attenta alle reciproche istanze delle parti coinvolte. In generale le mostre tedesche degli anni 1924-29 sembrano caratterizzate da una forte presenza delle aziende intente da una parte ad esibire i propri prodotti, dall'altra a mostrarsi come principali sostenitrici del cinema d'avanguardia⁶⁵.

Se questo fenomeno risulta maggiormente evidente in Germania che non in altri luoghi, la causa è probabilmente da rintracciare nella presenza della Scuola del Bauhaus, di cui peraltro molti degli artisti menzionati, pur nelle loro rispettive differenze, presero parte. La Scuola era stata fondata da Walter Gropius nel 1919 a Weimar per spostarsi a Dessau nel 1925 e a Berlino nel 1932 per chiudere infine su imposizione di Hitler nel 1933.⁶⁶ Pur non addentrandoci nel merito della complessità che questa fucina di pensiero e attività abbia generato, è importante segnalare il costante impegno, sin dalle sue origini, nello spianare la strada in favore di una consistente sinergia tra mondo industriale e artistico. Già prima nel 1916, tre anni prima della fondazione del Bauhaus, Walter Gropius scriveva in una proposta rivolta al Ministero di Stato del Granducato di Sassonia a Weimar:

Mentre in tempi antichi l'intera massa dei prodotti umani veniva ottenuta esclusivamente con il lavoro manuale, oggi solo una minima parte delle merci mondiali viene prodotta senza l'aiuto delle macchine [...] Alla minaccia di scadimento, che è la logica conseguenza di questo processo, l'artista, cui competono i problemi della forma e dei suoi ulteriori sviluppi nel mondo, può opporsi solo ponendosi con intelligenza di fronte al mezzo più potente della moderna figurazione, alla macchina di ogni tipo, e costringendolo al suo servizio anziché mettersi in disparte [...] Questo esatto modo di vedere condurrà necessariamente a una stretta comunità di lavoro tra il commerciante e il tecnico da

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

62 Cfr. T. Elsaesser, M. Hagener, *Walter Ruttmann*, in S. Andriopoulos, B. Dotzler (eds.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, pp. 316-349.

63 Sul rapporto tra Moholy Nagy e l'azienda cfr. M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 156. Per una dimostrazione del funzionamento della scultura si rimanda al film Moholy-Nagy's film *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau* (Germania 1931/1932).

64 S. Bradford, *Hans Richter und das Baden-Badener Musikfestival*, in M. Hofacker, H. Gehr (eds.), *Hans Richter. Malerei und Film*, Deutsches Filminstitut, Frankfurt 1989, p. 26.

65 Per maggiori approfondimenti sulla partecipazione delle aziende nelle mostre tra gli anni 1920-29 cfr. M. Hagener, 2007, cit.

66 Per maggiori approfondimenti sulla storia del Bauhaus si rimanda a H. M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino 1919-33*, Feltrinelli, Milano 1987 ed. or. *Das Bauhaus 1919-1933*, 1975.

un lato e l'artista dall'altro [...] L'oggetto, ormai ottimo sotto tutti gli aspetti dal punto di vista tecnico, deve essere compenetrato dall'idea spirituale della forma per potersi assicurare una preferenza rispetto alla massa dei prodotti simili [...] Si va tuttavia facendo strada tra i commercianti la nozione di quali nuovi valori vengano apportati all'industria dal lavoro spirituale dell'artista [...] L'artista possiede infatti la capacità di insufflare l'anima nel prodotto inerte della macchina [...] la sua collaborazione non è un lusso né qualche cosa che si aggiunga per compiacenza, ma deve diventare una componente indispensabile dell'industria moderna [...] Una chiara divisione dei compiti, in cui ciascuno ha l'ultima parola nel settore di sua competenza, condurrà immancabilmente al successo dei prodotti del lavoro comune.⁶⁷

Parafrasando Moholy Nagy, "il Bauhaus divenne infatti il punto focale delle nuove forze creative accettando la sfida del progresso tecnologico insieme alla comprensione della responsabilità sociale dell'artista"⁶⁸. Attraverso la formazione artistica, scientifica e laboratoriale, gli insegnanti e gli studenti del Bauhaus furono in grado non solo di realizzare progetti che ebbero il merito di inaugurare la disciplina del *design* come la conosciamo oggi, ma anche quella di promuovere una filosofia di reciproca interdipendenza tra l'apparato economico-industriale e quello artistico. Come vedremo nel prossimo paragrafo, queste istanze che iniziano a germogliare sporadicamente agli inizi del Novecento, trovano negli anni '70 un terreno fertile su cui attecchire per generare una metodologia di lavoro tra artisti e aziende organizzata, puntuale e capillarmente diffusa.

Nine Evenings: Theatre and Engineering

Nel 1966 Billy Klüver, ingegnere della compagnia Bell Telephone Laboratories, organizza insieme all'artista Robert Rauschenberg la mostra *Nine Evenings: Theatre and Engineering*.⁶⁹

L'evento di nove serate, che prese luogo presso il 69th Regiment Armory di New York dal 13 al 23 Ottobre del 1966, era stato concepito come un esperimento aperto tra quattro danzatori (Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton), due musicisti (John Cage, David Tudor), quattro artisti visivi (Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Robert Whitman), e oltre trenta ingegneri dei Bell Laboratories di New York⁷⁰.

67 W. Gropius, *Proposte per la fondazione di un istituto scolastico come centro di consulenza artistica per l'industria*, il commercio, l'artigianato, 25 Gennaio 1915, ivi, pp. 51-52.

68 L. Moholy Nagy, *The New Vision and Abstract Film*, Wittenborn Schultz, New York 1947, p. 20.

69 La documentazione relativa alla mostra è depositata presso il Getty Research Institute (Los Angeles, California, U.S.) e presso l'archivio della Daniel Langlois Foundation dal 2001 disponibile online al sito: www.fondation-langlois.org.

70 I Bell Laboratories (noti anche come Bell Labs, in precedenza denominati AT&T Bell Laboratory e Bell Telephone Laboratories) sono un centro di ricerca e sviluppo, attualmente di proprietà di Nokia. Prendono il nome dalla società americana di telecomunicazioni AT&T e da Alexander Graham Bell che li ha fondati. Nel corso della loro storia, le ricerche condotte nei Bell Laboratories portarono a scoperte e invenzioni rivoluzionarie come la radioastronomia, il transistor, il laser, la teoria dell'informazione, il sistema operativo UNIX, i linguaggi di programmazione C e C++. I lavori svolti nei laboratori hanno portato a sette premi Nobel. Bell Labs has a long and distinguished history in the creation and production of the digital arts. In video, Bell Labs broadcast the first long distance TV signal in 1927, transmitted the first satellite video signal across the Atlantic, invented the

Da questo incontro nasce l'anno successivo il dipartimento *E.A.T. (Experiments in Art and Technology)*, un centro di ricerca e sviluppo ad opera di artisti e ingegneri della Bell Telephone Laboratories, attualmente di proprietà di Nokia.⁷¹



Mimi Kanarek, Frank Stella nella performance *Open Score* (1966) di Robert Rauschenberg, 14 e 23 Ottobre, 69th Regiment Armory, New York, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

Già nel 1960 Klüver aveva lavorato a fianco dell'artista Jean Tinguely nella realizzazione di *Homage to New York*, una macchina autodistruttrice⁷² e tra il 1962 e il 1965 alla scultura sonora *Oracle* di Rauschenberg, un assemblaggio di oggetti recuperati, dotato di radio e trasmettitori orchestrabili dallo spettatore. Inoltre è significativo notare come molti degli

charge-coupled-devices (CCD – digital image sensor) in 1969, and pioneered high definition TV, making seminal contributions to the standard that came to define compressed video (MPEG) and audio (MP3). In sound, Bell Labs invented High Fidelity stereo recording and reproduction in the early 1930s, having also participated in early sound-motion picture productions such as "The Jazz Singer". Cfr. il sito: www.bell-labs.com/explore/experiments-art-and-technology.

71 Cfr. la sezione dedicata sul sito di Nokia www.bell-labs.com/programs/experiments-art-and-technology.

72 Per maggiori approfondimenti su questa collaborazione cfr. B. Klüver, "The Garden Party." *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, «Zero» n. 1, 1961, pp. 161-171.

artisti che presero parte alla mostra provenissero dal Black Mountain College, fondato nel North Carolina da John Andrew Rice e Theodore Dreiser nel 1933, anno in cui a causa del nazismo era stata chiusa la scuola del Bauhaus di cui il College si fa erede negli Stati Uniti. Il Black Mountain fu infatti un leggendario modello di educazione artistica che enfatizzava l'intersezione tra design, tecnologia e arti creative⁷³. Proprio in questo contesto John Cage crea *4.33''* la sua composizione più celebre, che sposta l'ascolto musicale verso i suoni dell'ambiente. Dello stesso interesse di Cage per il dato casuale e l'imprevedibilità si carica *Variations VII* presentata durante *Nine Evenings*. In generale le dieci performance⁷⁴ restituite al pubblico dell'Armory non solo si costituiscono come azioni multimediali complesse, ma in alcuni casi portano alla realizzazione di sistemi sonori e visuali di grande impatto per l'epoca. Un'approfondita documentazione riguardante ciascuna performance è consultabile nell'archivio online della Daniel Langlois Foundation, in questa sede si analizzano quelle che presentano delle innovazioni tecniche significative.

La performance di John Cage *Variations VII* è il frutto della combinazione di differenti segnali sonori catturati da una moltitudine di sorgenti fuori e dentro l'Armory e stratificati in un denso paesaggio sonoro. Cage amplifica i fenomeni sonori già presenti nell'ambiente dell'Armory cui si aggiungono dieci linee telefoniche atte a rilevare i rumori ambientali provenienti da varie località di New York: il ristorante Luchow, il Bronx Zoo, la stazione elettrica Edison, l'ufficio del New York Times e lo studio di Merce Cunningham⁷⁵. Inoltre, sei microfoni a contatto collocati su tutta l'area di azione amplificano i rumori generati dai performer (David Tudor, David Behrman, Antony Gnasso, Lowell Cross, John Cage) nell'atto di suonare elettrodomestici, come uno spremiagrumi o un mixer. Sul finire della performance David Behrman porta degli elettrodi sulla fronte al fine di modulare l'ampiezza delle sue onde cerebrali⁷⁶. La commistione dei suoni catturati è inoltre spazializzata nell'ambiente mediante dodici altoparlanti. Accanto all'attenzione per gli elementi sonori, cospicua è quella rivolta alla componente luminosa. A livello della caviglia degli ingegneri intenti a gestire le differenti sorgenti sonore, vi sono collocati trenta riflettori accanto a trenta fotocellule che a loro volta generano nuovi suoni al passaggio dei performer. Le ombre prodotte da queste luci sono proiettate su due grandi schermi, magnificando tutte le azioni. Il risultato è un incontro di tensioni luminose e sonore attivate dal movimento dei performer e da quello della vita urbana di New York. Anche Alex Hay in *Grass Field* focalizza la propria attenzione sull'aleatorietà del suono generato dall'amplificazione di fenomeni biologici inudibili. All'inizio della performance Hay si presenta al pubblico con degli elettrodi posizionati sul capo e sui muscoli della schiena. Immobile davanti agli spettatori stabilisce un nesso causale tra la sua attività fisica e il sistema di amplificazione. Il

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

73 Per maggiori approfondimenti sul College cfr. C. Collier (ed.), *Starting at Zero: Black Mountain College, 1933-1957*, Arnolfini Gallery and Cambridge University, Cambridge 2005.

74 John Cage: *Variations VII*, 41'; Öyvind Fahlström: *Kisses Sweeter Than Wine*, 71'; Lucinda Childs: *Vehicle*, 38'; Deborah Hay: *Solo*, 45'; Alex Hay: *Grass Field*, 40'; Yvonne Rainer: *Carriage Discreteness*, 40'; Robert Rauschenberg: *Open Score*, 32'; David Tudor: *Bandoneon! (a combine)*, 41'; Robert Whitman: *Two Holes of Water-3*, durata variabile; Steve Paxton: *Physical Things*, 45'.

75 Cfr. Questi dettagli sono appresi dagli intenti dichiarati da John Cage nel programma dell'evento. Cfr. P. Hultén, F. Königsberg (eds.), *9 Evenings: Theatre and Engineering*, Experiments in Art and Technology: The Foundation for Contemporary Performance Arts, New York 1966, p. 2.

76 *Ibidem*.

risultato è un ambiente sonoro scolpito da onde sinusoidali e suoni elettronici generati dalle fluttuazioni delle funzioni biologiche del performer.⁷⁷



John Cage, *Variations VII* (1966), 15 e 16 Ottobre, 69th Regiment Armory, New York, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Fondo Daniel Langlois Foundation. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology e Daniel Langlois Foundation.

La performance *Vehicle* di Lucinda Childs si distingue invece per la presenza di due sofisticati dispositivi: la *Motion Music Machine* (Doppler Sonar) e la *Ground Effect Machine*. Il *Sonar* era stato sviluppato nel 1917 da Paul Langevin nell'ambito della Marina Britannica ed era una tecnologia atta a rilevare la posizione di imbarcazioni, grazie al fenomeno di propagazione del suono sott'acqua. Manfred Schroeder direttore del laboratorio *Acoustics, Speech and Mechanics* scrive: «Lucinda Childs cercava un metodo di traduzioni diretta dei propri movimenti in materia sonora. Così ho proposto il *sonar*, capace di captare gli ultrasuoni provenienti dal suo corpo. Il *Doppler sonar*, denominato successivamente "*Motion Music Machine*" venne successivamente sviluppato da Peter Hirsch, specializzato in suoni subacquei». ⁷⁸ Il *Doppler Sonar* è composto da un trasmettitore ad alta frequenza di ultrasuoni e da un ricevitore. Quando un oggetto in movimento interferisce con la propagazione delle onde viene riflesso verso il ricevitore *sonar*. Il suono generato è determinato dalla differenza proporzionale tra le frequenze emesse e quelle ricevute in accordo

77 Ivi, p. 6.

78 M. Schroeder, *Art and Science: Two Worlds Merge*, «Bell Telephone Magazine», vol. 46, n. 6, 1967, pp.15-16.

con la velocità del corpo in movimento (effetto Doppler). Le onde rilevate dal dispositivo sono inoltre convertite in segnale video per mezzo di un oscilloscopio e proiettate su uno schermo⁷⁹. Grazie a questo dispositivo Lucinda Child può concepire un ambiente organico in cui suono e luci sono determinati dal movimento dei corpi e degli oggetti senza alcuna gerarchia. La partitura coreografica si compone di semplici azioni ripetitive ad opera di tre danzatori (William Davis, Alex Hay, Lucinda Childs) in costante dialogo con gli oggetti in scena: dei secchi oscillanti e una cabina in metallo e plexiglass sospesa grazie al secondo dispositivo: la *Ground Effect Machine*. Tale strumento consente di elevare a pochi centimetri da terra il tubo di plexiglass mediante due motori che aspirando creano un cuscino d'aria.⁸⁰

Open Score di Robert Rauschenberg è invece una partita di tennis tra Mimi Kanarek e Frank Stella. Rauschenberg associa una delle attività più frequentemente ospitate dall'Armory, le partite di tennis, al sistema di improvvisazione della danza, con le sue specifiche regole. Dei microfoni a contatto sono infatti montati sulle racchette in modo da coglierne i riverberi che a loro volta attivano un meccanismo automatico atto a spegnere pian piano le trentasei lampadine collocate sul soffitto dell'Armory. Di conseguenza l'illuminazione, si attenua con il procedere della partita e ciascuna azione dei performer è legata ad un complesso sistema tecnologico disegnato dall'ingegnere Jim McGee⁸¹. Una volta oscurate tutte le lampadine, la partita procede nel buio più totale, mentre delle telecamere a infrarossi riprendono i volti di cinquecento comparse sul palco, proiettati in tempo reale su due schermi. La performance porta l'attenzione sull'oggetto recuperato (la racchetta), costante nella ricerca di Rauschenberg, e sulla dinamica dell'esperimento aperto che soggiace a *Nine Evening*: indeterminatezza e imprevedibilità del rapporto performer-dispositivo si alimentano di un sistema complesso di regole costantemente sul punto di essere disattese.

Infine, significativa ci sembra *Bandoneon! (a combine)* di David Tudor, che adopera due dispositivi, il *Vochrome* sviluppato dall'ingegnere Bob Kieronski e un *TV Oscillator* sviluppato dall'artista e ingegnere Lowell Cross, per combinare il suono di uno strumento tradizionale (il *bandoneon*) ad un circuito di componenti tecnologici in un complesso esperimento plastico-sonoro. I soffiotti del *bandoneon* suonato da Tudor sono dotati di microfoni a contatto che convertono gli impercettibili toni dello strumento in segnali elettronici trasmessi al *Vochrome* e al *TV Oscillator* e ridistribuiti attraverso otto proiettori luminosi e dodici altoparlanti. Il *Vochrome* è un dispositivo di analisi dello spettro elettromeccanico su cui stava lavorando l'ingegnere Bob Kieronski⁸². Le richieste del musicista David Tudor consentono all'ingegnere di implementare le funzioni del dispositivo, nella direzione di gestire i suoni emessi dal *bandoneon* e al contempo controllare anche le luci:

Bob Kieronski, un mio amico, ha progettato un dispositivo che ha chiamato "Vochrome". Il mio desiderio era quello di eliminare il suono delle ance presen-

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

79 Cfr. P. Hultén, F. Königsberg (eds.), 1966, cit. p. 3.

80 *Ibidem*.

81 Ivi, p. 10.

82 Per maggiori approfondimenti sui i dettagli tecnici cfr. l'archivio della Langlois Fondation: www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=599.

ti nel bandoneon. Così ho attaccato due microfoni a contatto all'interno dello strumento in modo da far vibrare le ance. Bob ha progettato il Vochrome in modo tale da far vibrare meccanicamente i relè. Un giorno, mentre stavamo provando, disse "ti piacerebbe se inserissi un interruttore sul tuo bandoneon in modo che tu possa resettare i relè a zero? Era una delle cose più importanti, perché toccando quel pulsante potevo fermare il suono."⁸³

Il *TV Oscillator* è un sistema che combina un televisore a un proiettore nella sintesi di immagini astratte in risposta al suono. Lo strumento era stato messo a punto da Lowell Cross nel 1965 in occasione della realizzazione dell'installazione *Video II*.⁸⁴ Nell'installazione una traccia audio fungeva da input per la generazione di immagini astratte. In occasione di *Nine Evenings* del 1966, Lowell Cross utilizza il *TV Oscillator*, aggiungendo la possibilità di interagire con l'esecuzione di uno strumento dal vivo per creare immagini televisive a colori e in bianco e nero. Il suono è inoltre spazializzato da carrelli telecomandati, dotati di piccoli altoparlanti e oggetti metallici che vibrano in base all'intensità dei suoni emessi. Questa complessa orchestrazione di segnali era modulata dal Sistema di controllo proporzionale messo a punto dall'ingegnere Fred Waldhauer come un'interfaccia agile da usare: una penna elettronica era guidata lungo un tavolo per controllare a distanza fino a sedici segnali elettronici provenienti da fonti diverse (altoparlanti, proiettori, motori, ecc.). Nello specifico della performance di Tudor, lo strumento serviva per modificare il volume dell'audio e la luminosità delle luci in tempo reale e garantire all'ambiente generato sottili sfumature luminose e sonore.⁸⁵

Tutte le performance menzionate ci consegnano una vivace realtà di fitto scambio tra gli ingegneri e gli artisti nell'invenzione o implementazione di sistemi visivi, sonori e interattivi. La mostra tuttavia si configura non tanto come presentazione di tale tecnologia, quanto come momento di verifica degli esperimenti condotti nei tre mesi precedenti. Tutti gli eventi, più che dimostrare un risultato definitivo, sembrano volti a cercare il punto di contatto tra la fallibilità delle azioni umane e quella delle macchine. Ciascuna performance iscrive il proprio principio costruttivo in un complesso e aleatorio circuito di feedback tra l'azione dei performer, il funzionamento del dispositivo, l'intervento degli ingegneri e viceversa. Ogni sistema messo in atto infatti non si attiva se non in risposta al gesto del performer, ma il comportamento in scena di quest'ultimo è regolato a sua volta dalla risposta del dispositivo in dialogo con gli ingegneri, senza soluzione di continuità. E tuttavia, questo complesso processo di rimbalzi di input e output, non arrestano il senso dell'operazione in una consequenzialità automatica tra l'umano e la macchina, ma fanno dell'interferenza imprevista un dispositivo ordinatore di significato. *Variations VII* di John Cage si configura ad esempio come compendio al fallimento, poiché lascia scolpire l'ambiente sonoro dai cortocircuiti generati dalla moltitudine delle sorgenti utilizzate. L'interferenza e i *bug* della tecnologia costituiscono la performance stessa. *Open Score* di Rauschenberg, come suggerisce il titolo, è un sistema aperto il cui risultato è verificato dalle regole proprie del tennis. L'andamento, imprevedibile a priori, della partita orchestra la

////////////////////
83 *Ibidem*.

84 Per maggiori approfondimenti cfr. il sito dell'artista: www.lowellcross.com/articles/statement.

85 Per maggiori approfondimenti sui dettagli tecnici cfr. 'archivio della Langlois Fondation: www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=592.

materia luminosa e sonora della performance, ma la partita non arriva a compimento se non quando ogni fonte luminosa non sia stata oscurata.

La portata di *Nine Evenings*, risulta forse più lampante se consideriamo quello che è stato il suo contesto di ricezione. Bisogna considerare infatti che la strumentazione dell'epoca rendeva estremamente complessa la gestione di ambienti così tecnologicamente stratificati e non poche furono le recensioni che lamentarono il malfunzionamento dei dispositivi. Per Lucy Lippard ad esempio gli errori tecnici distoglievano l'attenzione dall'indagine estetica. La critica inoltre decretava come problematica la casualità cui erano affidate alcune dinamiche e concludeva che le nove serate fossero pratiche teatrali insoddisfacenti.⁸⁶

Queste riflessioni, che oggi potrebbero apparire ingenui, fanno luce sul contesto culturale in cui le sperimentazioni portate avanti dall'E.A.T. si collocavano. Gli artisti coinvolti nella mostra erano quanto più lontani dal voler mettere in atto performance teatrali e tutti in modalità differenti, inglobavano l'errore e la casualità lamentate dalla Lippard, come principio strutturante le proprie azioni. Del resto le riflessioni di Klüver scritte nel periodo antecedente alla mostra si fanno specchio dello spirito sperimentale che vi soggiace: «Così come un esperimento scientifico non è mai un fallimento, questi esperimenti artistici non possono mai fallire. La performance non può essere giudicata in base al funzionamento o meno dei dispositivi».⁸⁷

Più vicina alle intenzioni della mostra è la recensione di Brian O'Doherty, che l'annovera tra gli eventi principali dell'autunno 1966 a New York. O'Doherty situa criticamente le opere tra *Happenings* e teatro, rammentando però quanto la fase sperimentale degli *Happenings* avesse raggiunto il suo massimo splendore tra il 1955 e il 1963 mentre all'epoca di *Nine Evenings* fossero diventati già una convenzione⁸⁸.

Queste posizioni divergenti, sottolineano quanto la portata rivoluzionaria della mostra non fosse pienamente comprensibile ai destinatari del suo tempo. Le nove serate infatti, più che presentare dei progetti artistici da inscrivere in categorie conosciute, riportavano i risultati in fase embrionale di esperimenti tra artisti e ingegneri e inauguravano una pratica collaborativa con ricadute tanto sulla sfera artistica quanto su quella sociale. Aldilà delle implicazioni estetiche, a nostro avviso, ciò che risulta significativo di *Nine Evenings* è la prassi metodologica che vi soggiace: una ricerca aperta, a monte e a valle della sua restituzione, tra artisti, ingegneri e tecnologia. Una prassi metodologica che trova fondamento nell'istituzione l'anno successivo del Dipartimento di ricerca E.A.T. (*Experiments in Art and Technology*).

Tale dipartimento si faceva garante sul finire degli anni '60 sia di consolidare un legame tra due mondi ritenuti complementari (quello tra arte e industria), che di elaborare un'etica alla base di tale rapporto. Nel bollettino che sancisce la nascita dell'E.A.T. firmato da

86 L. Lippard, *Total Theatre?* «Art International» Vol. XI, 20 January 1967, p. 39.

87 Cfr. B. Klüver, 1961, cit. 161.

88 B. O' Doherty, *New York: 9 Armored Nights*, «Art and Artists», n. 9, December 1966, 14-17, ora in D. Garwood, *The Future of an Idea 9 Evenings: Forty Years Later*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 29, No. 1, 2007, pp. 36-48.

Klüver e Rauschenberg leggiamo:

È diventato chiaro che la relazione artista-ingegnere in corso richiede uno sforzo per sviluppare le necessarie condizioni fisiche e sociali. L'obiettivo di E.A.T. è quello di catalizzare l'inevitabile compenetrazione tra l'industria, la tecnologia e le arti. E.A.T. ha assunto la responsabilità di sviluppare una relazione effettivamente collaborativa tra artisti e ingegneri [...] E.A.T. è fondato sulla forte convinzione che una relazione collaborativa industrialmente sponsorizzata guiderà nuove possibilità che andranno a beneficio della società.⁸⁹

Il bollettino prosegue evidenziando i benefici per le aziende e le modalità di rapporto instaurate tra E.A.T e gli artisti. Parafrasando: E.A.T consente agli artisti di accedere alle tecnologie mediante l'ausilio di ingegneri e non come fornitore di attrezzature, evitando di sindacare in qualsiasi caso sulle questioni estetiche. Un altro sforzo del Dipartimento è quello di farsi ponte e garante tra le comunità commerciali e le esigenze degli artisti considerando questi ultimi come pietre miliari nelle aree di sviluppo tecnologico. Per questo motivo il Dipartimento coinvolge direttamente l'artista nel processo industriale in cui si sviluppa una determinata tecnologia.⁹⁰

Nel corso della sua attività E.A.T. si è costituito infatti sia come supporto alle esigenze degli artisti – ha curato ad esempio il sistema sonoro e illuminotecnico della performance *Snow* di Carolee Scheneemann andata in scena presso il Martinique Theater dal 21 Gennaio al 5 febbraio del 1967 – che come coordinatore di progetti commissionati da aziende e da altre istituzioni- ne è un esempio la realizzazione del Padiglione Pepsi durante l'Expo '70 di Osaka – e in ultimo come promotore di attività educative rivolte a un pubblico non professionista. Il dipartimento dunque, attivo ancora oggi, consolida una pratica di collaborazione tra il mondo artistico e quello industriale fondata sull'esperimento, su un processo di prove ed errori più vicino all'operare creativo che non a quello aziendale. Al contempo E.A.T, si fa responsabile di preservare gli interessi delle parti coinvolte, artisti da una parte, ingegneri e industrie dall'altra, seminando un codice etico che andasse a regolare e valorizzare i rapporti innescati.

Manomettere la macchina, seminare pensieri

Se confrontiamo il bollettino di fondazione dell'E.A.T. con la proposta sopracitata di Walter Gropius per l'istituzione della Scuola del Bauhaus del 1916, notiamo come a distanza di oltre cinquant'anni, l'urgenza restasse ancora quella di preparare il terreno culturale per valorizzare la figura dell'artista nel processo di innovazione industriale. Tuttavia i tre casi studio analizzati ci consentono di porre in luce degli elementi di discontinuità tra i diversi contesti storici presi in considerazione. Nel primo decennio del Novecento, la prolifica attività inventiva degli artisti nell'alveo della *Color-Music* resta confinata ad una dimensione autonoma e artigianale. La collaborazione tra Modest Altschuler e l'Electrical Testing Laboratories si costituisce infatti come caso piuttosto isolato di cooperazione tra mondo artistico e mondo industriale. La natura di tale rapporto inoltre sembra ancora

89 B. Klüver, R. Rauschenberg, *Experiment in Art and Technology*, E.A.T. News, Vol. 1, n. 2, June 1, 1967.

90 *Ibidem*.

regolata dalla logica del supporto tecnico e non dello scambio. Dagli anni '20, come dimostrano i casi menzionati, il mondo industriale sembra mostrarsi più ricettivo nei confronti della sfera artistica, perlomeno in area tedesca. Se infatti non abbiamo molti elementi per fornire considerazioni sulle altre aree geografiche, la Germania tra gli anni '20 e '30 configura una fitta mappa di connessioni tra gli artisti e le industrie. Non ci sembra da escludere che a spianare la strada in questo contesto contribuisse la presenza della Scuola del Bauhaus. L'intento programmatico di questa istituzione era infatti proprio quello di potenziare una solida cooperazione tra i due campi, fornendo da una parte agli artisti le competenze tecnico-artigianali necessarie per incidere sull'innovazione sociale, dall'altra alle industrie una sensibilità creativa che operasse come plusvalore rispetto a prodotti già tecnicamente ottimizzati⁹¹. Tuttavia, nonostante l'impegno dichiarato e attuato della scuola a mantenere "un continuo contatto con gli esponenti principali dell'artigianato e dell'industria del paese"⁹², dai casi evidenziati almeno in questa sede, ci sembra plausibile affermare che il rapporto tra artisti e aziende del periodo fosse ancora di natura ausiliaria: è vero che le aziende iniziano a riconoscere il ruolo dell'artista nel processo di innovazione degli artefatti culturali, ma vi collaborano nella misura di ottenere un terreno di collaudo e/o promozione per le proprie tecnologie.

Il caso dell'E.A.T. ci sembra invece operi una significativa svolta nella natura dei rapporti instaurati tra artisti e aziende nella direzione di una reciproca interdipendenza in fase di ricerca, elaborazione e collaudo dei dispositivi tecnologici. Scrive Klüver:

Nel XX sec. sono stati sviluppati mezzi efficaci per diffondere informazioni tecniche e ora l'enfasi va posta sulla relazione tra l'individuo e l'ambiente. Questo implica uno spostamento dell'attenzione dall'oggetto, la sua operatività, funzione ed estetica, al coinvolgimento del piacere, della motivazione e dell'eccezione che lega l'uomo a tale oggetto. L'artista rappresenta l'unica forza in grado di trascendere pregiudizi culturali e percepire come la tecnologia possa essere tradotta in nuovi ambienti volti ad appagare bisogni ed arricchire la vita.⁹³

Queste argomentazioni dell'ingegnere ci restituiscono una rinnovata fiducia nel ruolo dell'artista nel processo di produzione industriale. L'artista infatti non si distingue più "solo" per la sua forza creativa in grado di rendere qualitativamente competitivi i prodotti delle aziende come suggeriva Gropius nel 1916⁹⁴, ma si impone come una figura di dialogo imprescindibile tra l'individuo e la società. A partire dagli anni '70 iniziano a farsi strada numerose esperienze basate su questa filosofia⁹⁵. Potremmo affermare che

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

91 Cfr. il documento redatto da Gropius sopramenzionato, H. M. Wingler 1987, p. 51.

92 W. Gropius, Programma del Bauhaus statale di Weimar, Ivi. p. 46.

93 B. Klüver, *The Pavillion*, in Klüver, B., Martin J., Rose, B. (eds.), *Pavilion: Experiments in Art And Technology*, Dutton, New York, 1972, ora in Wardrip-Fruin, N., Montfort, n., (eds.) *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge 2003 p. 225.

94 Cfr. il documento redatto da Gropius sopramenzionato, H. M. Wingler 1987, p. 51.

95 In Italia un esempio a riguardo è costituito dalla collaborazione tra l'artista Umberto Bignardi e le aziende Olivetti e IBM Cfr. C. Grazioli, *Sulla frantumazione visiva e sonora: Illuminazione di Mario Ricci e Umberto Bignardi*, Focus su Mario Ricci, «Nuovo Teatro Made in Italy», 2016, nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mario-ricci-illuminazione-1967.

l'E.A.T. si costituisca come antesignano di questo processo, con il merito di aver spianato la strada a un paradigma teorico-operativo oggi abbastanza consolidato tra le aziende. A tal proposito ci sembra utile concludere questa trattazione con una riflessione di Klüver scaturita dal progetto con Pepsi durante l'Expo di Osaka nel 1970. L'intera ideazione, progettazione e realizzazione del Padiglione Pepsi fu infatti affidata alla collaborazione di settantacinque membri (tra artisti e ingegneri) dell'E.A.T. sotto la supervisione dell'artista Robert Breer e dello stesso Billy Klüver⁹⁶ che scrive:

Il progetto Pepsi-Cola fu rimarcabile nel suo intento di coinvolgere artisti contemporanei in una situazione non devota all'arte. Questo tentativo sollevò vari quesiti interessanti, particolarmente nell'area di relazione tra l'artista e l'industria e i diritti legali dell'artista. La consueta forma di supporto industriale all'arte è il mecenatismo. In questo progetto invece l'artista era considerato come una risorsa in una situazione fisica reale e con un fine ultimo commissionato. Il fatto che non ci fosse una definizione riconosciuta di un simile ruolo dell'artista fu la radice dei problemi. Tradizionalmente l'artista opera in situazioni legali e istituzionali che rispondono a proprie regole, diverse da quelle del resto della società: le opere d'arte possono essere importate esentasse anche se sono realizzate con materiali tassabili, un'opera d'arte non può essere soggetta alle ordinarie leggi sull'oscenità, gli artisti non hanno il copyright del loro lavoro e nessun controllo su di esso dopo la vendita [...] Questi aspetti quasi legali devono essere presi in considerazione se l'artista contribuisce come risorsa fuori dal proprio campo d'azione. Nel caso specifico del Pepsi Pavillion, suggerii la seguente soluzione a Donald Kendall, presidente di Pepsi-Co., Inc, in una lettera del 8 aprile 1970: "[...] La domanda che si sta sollevando riguarda la distinzione legale tra un lavoro d'arte e un prodotto commerciale o più specificamente tra l'artista creativo e l'artista commerciale o designer. La nostra relazione con Pepsi-cola si è sviluppata in modo che gli artisti siano collocati nella categoria dell'artista commerciale avendo disegnato un prodot-



96 Ispirati dal tema conduttore dell'Expo, "progresso e armonia per l'umanità", la struttura del Padiglione si presentava come un complesso organismo reattivo e adattivo all'ambiente. Al suo esterno il visitatore era catturato da un'enorme scultura di nebbia ideata dall'artista Fujiko Nakaya. Per raggiungere il cuore del Padiglione, il visitatore doveva immergersi lungo un tunnel buio per poi venire accolto in un'enorme spazio sferoidale specchiato, ideato dall'artista Robert Whitman. Per entrambi gli ambienti era inoltre stato appositamente progettato un sistema sonoro che consentiva l'intervento in tempo reale. Scrive Klüver: «I 27 metri di diametro della sfera specchiata e del *sound system* si aprivano ad ospitare numerose possibilità per performance congeniali allo spazio come lo furono quelle di Shakespeare all'interno del Globe Theatre. Il padiglione era un ambiente vivente responsivo: la nebbia che lo circondava rispondeva alle condizioni meteorologiche. La Scultura di Nebbia era la più grande massa di vapore acqueo che era stata mai prodotta senza l'uso di prodotti chimici. L'insistenza ad usare acqua pura per l'alimentazione della nebbia ha portato alla realizzazione di un sistema che offriva interessanti spunti per la progettazione di sistemi di irrigazione, aria condizionata per esterni, e protezione dei raccolti dal gelo [...] L'interno del padiglione era studiato come un esperimento di esperienza individuale. Presentava una nuova forma di spazio teatrale che avvolgeva completamente lo spettatore. Lo spazio generato dalla superficie riflettente era altamente poetico. Ogni giorno abbiamo scoperto nuove complicate relazioni ed effetti ottici che non erano stati mai descritti prima. Era uno spazio tangibile, il coinvolgimento non era psicologico, come quando si assiste a uno spettacolo. Il visitatore diveniva parte dell'esperienza teatrale totale». B. Klüver, *The Pavillion*, in Klüver, B., Martin J., Rose, B. (eds.), *Pavilion: Experiments in Art And Technology*, Dutton, New York, 1972, ora in Wardrip-Fruin, N., Montfort, n., (eds.) *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge 2003, p. 225.

to commerciale. La conseguenza allora è che dobbiamo ottenere i diritti da tutti gli artisti e gli ingegneri rispetto all'uso del padiglione dopo l'Expo '70. [...] Per i critici giapponesi e americani l'abilità degli artisti di partecipare a questo progetto è un successo encomiabile che espande radicalmente le possibilità sociali dell'arte. Quindi ti chiederei di considerare il padiglione come un'opera d'arte. La decisione di riconoscere il padiglione come lavoro d'arte creerà un necessario precedente in quest'area. Il progetto sarà un modello per la futura partecipazione dell'industria ai progetti artistici. Pepsi Cola sarà riconosciuta e apprezzata non solo come la più grande mecenate d'arte del suo tempo, ma come un encomiabile innovatore nelle arti contemporanee.⁹⁷

Sebbene, come apprendiamo dal testo di Klüver, Pepsi-Cola non avesse intenzione di prendere in considerazione le sue proposte⁹⁸, l'esperienza dell'E.A.T e le implicazioni teoriche che ne derivarono aprirono la strada all'istituzione strutturata di laboratori di ricerca fondati sulla collaborazione di artisti e aziende nell'ideazione e sviluppo di tecnologie. Oggi infatti il continuo potenziamento dell'industria collegata al digitale, ha portato le maggiori *corporations* di settore, come Nokia, Samsung, Google, Microsoft, Apple, a dotarsi di laboratori di ricerca e sperimentazione, molti dei quali ospitano in maniera stabile o temporanea, artisti in residenza. Parallelamente alcuni degli storici Festival dedicati alle arti elettroniche e digitali, sono collegati e sostenuti da aziende di produzione tecnologica, mediante dei centri di ricerca di innovazione e sviluppo di tecnologie ad opera di artisti e ingegneri. Per fare alcuni esempi l'Ars Electronica di Linz, ha istituito nel 1996 il centro di ricerca interdisciplinare *Futurelab*, in cui artisti e scienziati afferenti a diverse discipline, collaborano con l'obiettivo di sviluppare contributi che abbiano ricadute di rilevanza artistica e sociale. Il *Futurelab* è direttamente legato a differenti partner aziendali, come Toyota, Vodafone, Toshiba, Audi, Mercedes Benz⁹⁹. In dimensione ridotta, questo è quanto accade anche in Italia con il Media Art Festival di Roma, curato da Valentino Catricalà e sostenuto dalla Fondazione Mondo Digitale. Il Festival invita durante l'anno gli artisti a produrre progetti e contenuti attraverso gli strumenti tecnologici della Palestra dell'innovazione messa a disposizione dalla Fondazione Mondo Digitale. Nell'edizione del 2018 ad esempio, tre artisti italiani, Leonardo Petrucci, Salvatore Insana e Elisa Turco Liveri, hanno realizzato installazioni interattive grazie alla *partnership* con Epson.

In uno studio futuro sarebbe interessante comprendere se questa multiforme e bidirezionale relazione tra arte e industria abbia sciolto le questioni sollevate da Klüver negli anni '70 e in quali modalità.

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

97 B. Klüver, 2003, cit. p. 21.

98 *Ibidem*.

99 Cfr. La sezione dedicata sul sito del Festival www.aec.at/futurelab/en/partners



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

Marilena Borriello

ABSTRACT

L'Archivio Demarco è un'istituzione culturale dal profilo complesso. L'inarrestabile dinamicità del suo fondatore, Richard Demarco, e la densa rete di eventi artistici da lui organizzati sullo sfondo dello storico *Edinburgh International Festival* rendono scivoloso qualsiasi tentativo di definizione; collocarlo entro precisi limiti geografici e disciplinari rischierebbe infatti di offrirne un'idea parziale. L'obiettivo di questo articolo è, pertanto, proporre una possibile lettura attraverso due nodi concettuali: il viaggio, inteso come scoperta dello 'spirito del luogo' (*genius loci*), e il ruolo dell'artista come esploratore. Entrambi sono i punti su cui Demarco, per oltre cinquant'anni, ha orientato la sua carriera di insegnante, impresario, curatore e artista. Intraprendere questa direzione consentirà di toccare alcuni dei principali progetti custoditi nell'archivio, quali *Strategy-Get Arts* (1970) e *Edinburgh Arts Journey* (1972-1980), e di ripercorrere il credo estetico, filosofico e pedagogico del suo fondatore, il cui obiettivo è ristabilire un rapporto tra etica ed estetica così come restituire all'arte la sua originaria funzione rigeneratrice.

*The Demarco Archive is a cultural institution characterized by a complex profile. The unstoppable dynamism of its founder, Richard Demarco, and the dense network of artistic events he organized against the backdrop of the historic Edinburgh International Festival make slippery any attempt at a definition; placing it within precise geographical and disciplinary limits would in fact risk offering a partial idea of it. The objective of this article is therefore to propose a possible reading through two conceptual nodes: the journey, intended as the discovery of the 'spirit of the place' (*genius loci*), and the role of the artist as explorer. Both are the points on*

which Demarco for over fifty years has oriented his career as a teacher, impresario, curator and artist. Undertaking this direction will allow us to touch some of the main initiatives of the archive, such as Strategy-Get Arts and Edinburgh Arts Journey, and to retrace the political, aesthetic, philosophical and pedagogical credo of its founder, whose goal is to re-establish a relationship between ethics and aesthetics as well as restoring the original regenerative function of art.

Ricorrere a una definizione è il modo migliore per tracciare i contorni di un concetto o di un oggetto, per suggerirne le caratteristiche e le proprietà. Tuttavia, una tale direzione non sempre consente di cogliere le proprietà essenziali di una cosa, di distinguerla nettamente da un'altra. Ne è prova l'Archivio Demarco di Edimburgo la cui identità eterogenea si sottrae a qualsiasi cornice concettuale, rendendo scivoloso ogni tentativo di definizione. Il termine stesso 'archivio', nella sua accezione più comune, risulta fuorviante perché non permette di determinarne con precisione la natura. L'obiettivo del suo fondatore, Richard Demarco¹, non è mai stata costruire una raccolta sistematica e ordinata di documenti, semmai tessere un'estesa serie di collaborazioni e connessioni, e dunque diventare promotore di una rete dinamica di idee, utilizzando l'arte visiva e la performance art come strumenti principali. La sua a-sistematicità sembra piuttosto aderire alla logica foucaultiana, secondo cui l'archivio è inteso non come un insieme coerente e lineare, finalizzato a confermare una certa identità culturale, ma come un 'sistema della discorsività', e cioè come un principio che governa la formazione dei significati, la loro possibilità di essere e divenire: gli eventi e i documenti in essi iscritti sono in relazione gli uni con gli altri, non in modo continuato, ma seguendo un rapporto intricato e dinamico². Una tale prospettiva si addice dunque all'ideale di *Gesamtkunstwerk* che Demarco ha tentato di realizzare nelle vesti di produttore di cultura, mecenate, insegnante oltre che di artista; i video, le mappe, i luoghi, le immagini, le pubblicazioni e tutto il materiale che lo compongono non sono altro che i tasselli di un'immensa e fluida opera d'arte totale³, di «un

1 Richard Demarco (Edimburgo, 1930) può essere definito come un curatore d'arte *ante litteram*. Nelle vesti di cofondatore insieme a John Calder e Jim Haynes del *Traverse Theatre Club* (1963) e successivamente come fondatore della *Demarco Gallery* (1966), egli è stato uno dei principali animatori dello scenario culturale scozzese. In seno all'*Edinburgh International Festival*, Demarco ha svolto il ruolo di direttore artistico di eventi sperimentali, contribuendo a dare vita al *Fringe Festival*, una manifestazione artistica e teatrale internazionale d'avanguardia focalizzata prevalentemente sulla performance art. Nell'arco di circa cinquant'anni di attività, Demarco ha tessuto collaborazioni con artisti di fama internazionale provenienti dagli Stati Uniti, Ex Jugoslavia, Romania, Germania e Polonia. Le sue radici italiane hanno inoltre favorito un intenso scambio culturale con l'Italia: Demarco ha infatti collaborato per lunghi anni con Giuseppe Panza di Biumo, Giuliano Gori e con la Galleria del Cavallino – nello specifico con Gabriella Cardazzo –, coinvolgendo alcuni dei più importanti artisti italiani. L. Leuzzi, *Il talento e la sorte. La liaison Edimburgo-Venezia dell'Italian Connection di Richard Demarco*, Enagramma, 2019, n.162, gennaio/febbraio.

2 M. Foucault, *L'Archeologie du Savoir*, Gallimard, Paris 1969.

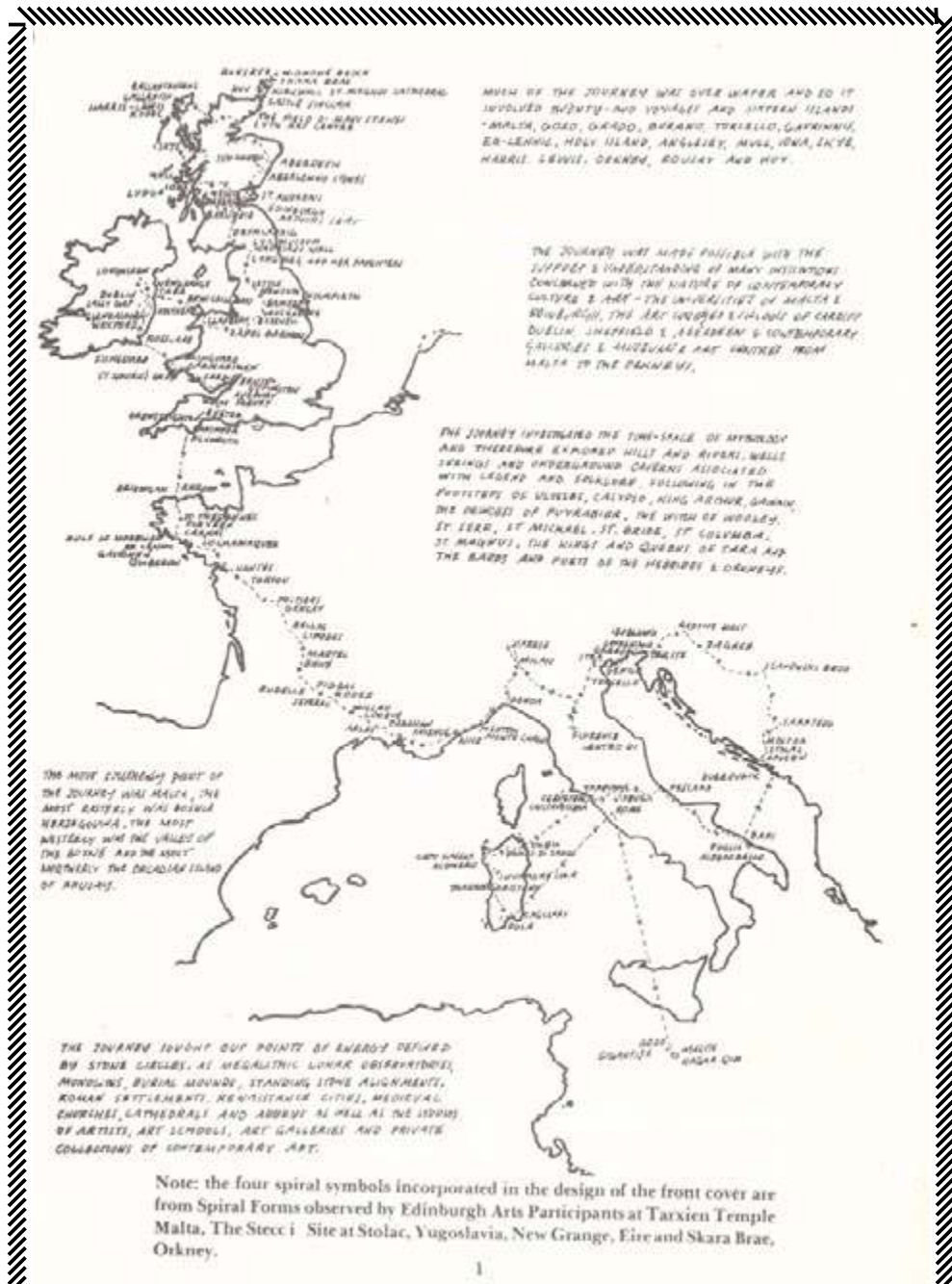
3 L'Archivio Demarco è definito dallo stesso Richard Demarco come un'opera d'arte 'collaborativa' – un esempio di *Gesamtkunstwerk* – realizzata grazie al contributo di innumerevoli artisti e performer. Esso è un archivio digitale di arte, performance art ed eventi teatrali a partire dal 1963. Esso comprende 4.500 opere d'arte contemporanea; circa un milione di foto di opere, performance, eventi

viaggio lungo 7.500 miglia alla ricerca delle origini della cultura europea».⁴

Alla luce della complessità e singolarità dell'Archivio Demarco, il presente articolo intende suggerire un possibile sentiero da seguire per orientarsi nel dedalo di happening, performance, mostre, eventi teatrali, lezioni e conferenze che il suo fondatore ha costruito con dinamismo e entusiasmo inesauribili per più di cinquant'anni. L'unica via possibile è ritenere le fila del credo politico, pedagogico ed estetico che Demarco ha costruito, a partire dagli anni Sessanta, scegliendo di affrancarsi dalle dinamiche convenzionali del mondo dell'arte per poter partecipare al dibattito culturale di allora in totale libertà e autonomia. Percorrendo due degli storici eventi dell'Archivio Demarco – *Strategy-Get Arts* e *Edinburgh Arts Journey* – si intende dunque considerare il 'viaggio' e 'l'artista come esploratore' quali tematiche concettuali centrali. Una tale direzione consentirà di misurare la sua personale visione concettuale dello spazio: se, in linea con lo spirito degli anni sessanta, Demarco avverte l'esigenza di ricorrere a dei luoghi ostili all'arte come segno di contestazione, in seguito ritrovare un rapporto con lo spazio diventerà un fatto imprescindibile per avverare un senso di rituale nell'arte, di unificazione al *genius loci*, dunque per ri-educare, attraverso la performance art, alla dimensione mitologica, magica e storica della natura.

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

e personaggi (molte delle quali sono state scattate da Richard Demarco. Nel 2005, l'Università di Dundee ne ha digitalizzate circa 10.000); una vasta quantità di corrispondenza con artisti, gallerie, istituzioni culturali; filmati inediti di eventi performativi di artisti, come Joseph Beuys, Tadeusz Kantor, Paul Neagu. Nel 1995 parte dell'Archivio è stato acquisito dalla Scottish National Gallery of Modern Art.



1976. «A Journey From Hagar Qim To The Ring of Brodgar». Edinburgh Arts 1976. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Per un contesto storico-culturale: l'*Edinburgh International Festival* e l'*International Drama Conference*

Per indagare gli elementi che rendono l'Archivio Demarco unico nel suo genere, è opportuno conoscere il contesto geografico, temporale e culturale che, per stessa ammissione del suo fondatore, ha determinato la nascita del suo ambizioso e originale progetto culturale.

Sullo sfondo dell'Archivio Demarco, vi è infatti l'*Edinburgh International Festival* (EIF), la manifestazione di teatro tra le più importanti in Europa, nata all'indomani del Secondo Conflitto Mondiale, nel 1947, per auspicare una rinascita civile, culturale e politica, e per lenire le ferite ancora aperte di una guerra tanto insensata quanto atroce⁵. Edimburgo fu scelta come luogo ideale per un festival di teatro internazionale perché in quegli anni era tra le poche città ad aver preservato la sua naturale bellezza, dunque a non essere stata mortificata dai continui bombardamenti. Inoltre, il capoluogo scozzese aveva a disposizione un considerevole numero di sale, teatri e gallerie in grado di 'garantire l'eccellenza artistica' e lo svolgimento del programma culturale annuale⁶.

Nell'arco di circa quindici anni, l'*Edinburgh International Festival* già vantava la produzione di opere di rinomati autori contemporanei, come Thomas Stearns Eliot (*The Cocktail Party*, 1949; *The Confidential Clerk*, 1953; *The Elder Statesman*, 1958), Tyrone Guthrie (*Satire of the Three Estates*, 1948 e successivamente rivisitato nel 1959 e poi ancora nel 1973) e Peter Brook (*The Winter's Tale*, 1951). Sebbene sin dall'inizio questa manifestazione avesse dichiarato la volontà di aprirsi al panorama artistico e teatrale contemporaneo, il suo profilo sperimentale tende a delinearsi con maggiore chiarezza a partire dal 1963. L'*International Drama Conference* che ebbe luogo in quell'anno è ancora oggi memorabile per essere stato scenario di un profetico incidente destinato a diventare leggenda e a preannunciare l'attitudine avanguardista del festival. Il taglio tematico della conferenza del 1963 mirava a interrogarsi sulle sfide che il teatro contemporaneo si apprestava ad affrontare e a permettere al pubblico di familiarizzare con alcuni autori contemporanei, come Bertolt Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Max Frisch, Paul Sartre, Arthur Adamov e Friedrich Dürrenmatt⁷.

Kenneth Dewey e Allan Kaprow⁸ furono gli ospiti del sesto e ultimo giorno del convegno. A entrambi fu consentito di realizzare le loro rispettive performance senza dare alcun preavviso e cioè nel pieno svolgimento della conferenza. *Play of Happenings* di Dewey destò particolare sgomento sollevando numerose critiche a causa dell'illogicità 'dell'azione teatrale' e per aver offeso il pubblico pudore mostrando una donna nuda.⁹ Una

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

5 www.70years.eif.co.uk/history/#plotting-a-new-world-festival.

6 D. Calandra, M.J. Dabrowski, *Experimental Performance at the Edinburgh Festival*, in «Drama Review», 1973, n.4, Dicembre, 53-68. Tuttavia, in rare occasioni, ad alcuni gruppi teatrali è stato concesso di utilizzare spazi meno convenzionali e ortodossi (strade, garage, etc.). È il caso del Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski che nel 1968 presentò in un garage la performance *Akropolis*.

7 *International Drama Conference*, 2nd-7th September 1963, brochure originale dell'evento, p. 6, 1963.

8 *Exit Play* di Allan Kaprow fu una performance 'partecipativa': al pubblico fu chiesto di lasciare il teatro percorrendo uno stretto corridoio, lungo il quale erano stati sparsi dei pneumatici usati.

9 L'azione teatrale consistette in una serie di situazioni assurde: una donna totalmente nuda fu intro-

serie di azioni e situazioni al limite del *nonsense* si sovrapposero nell'arco di pochi minuti, destabilizzando e disturbando le persone presenti.¹⁰ L'intenzione di Dewey e dei suoi collaboratori, Charles Lewsen e Mark Boyle, era rispondere in modo provocatorio al tema del convegno, vale a dire *Il Teatro del Futuro (The Theatre of The Future)*¹¹. Incalzato dalle critiche, l'autore di *Play of Happenings* dichiarò in modo puntuale il suo intento:

ho avuto un'educazione teatrale classica, ma voglio affrontare il mio sentimento rispetto la struttura piramidale del teatro – management, direttore, autore, cast. Questo tipo di teatro è come il jazz; esso è tenuto insieme non dalla legge, non dal controllo ma dal rapporto tra i suoi collaboratori. Stiamo cercando di ridare a te, pubblico, la responsabilità del teatro, [...] di costruire la tua esperienza estetica. Probabilmente otterrai il massimo da tutto questo odiandolo.¹²

L'intervento di Dewey e Kaprow in un festival teatrale contribuì ad accendere il dibattito, in quegli anni attualissimo, sull'emigrazione del teatro verso la performance art e viceversa, e cioè sull'applicazione alla pratica teatrale tradizionale della natura sovversiva e contestatrice della performance art – il cui fine principale era ribaltare l'ordine estetico vigente e destabilizzare la relazione tra spettatore e opera d'arte. Se da un lato la partecipazione dei due artisti americani fu causa di grande clamore, dall'altro permise all'*EIF* di guadagnare un'aurea sperimentale, di ampliare la propria geografia culturale e dunque di accogliere produzioni teatrali, performance avanguardiste, happening e opere artistiche multimediali.¹³

La possibilità di conoscere direttamente il meglio del panorama culturale contemporaneo internazionale permise a Richard Demarco di accedere ad una formazione artistica che allora nessun college avrebbe potuto garantirgli. Nell'arco di tempo compreso tra la fondazione della manifestazione teatrale scozzese e la definizione della sua identità culturale, Demarco ha avuto infatti la possibilità di maturare una particolare sensibilità verso il territorio e con essa un'idea etica di arte; liberare quest'ultima dal superficiale aspetto ludico e spettacolare avrebbe permesso alla cultura di riappropriarsi del suo originario ruolo educativo, di tornare a incidere in modo costruttivo sull'indole e il pensiero umano.

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

dotta su una sedia a rotelle all'interno della sala. Dopo qualche istante, il pubblico fu ulteriormente destabilizzato dal suono assordante di una cornamusa e dallo scheletro di una pecora lasciata penzolare dal soffitto. Inoltre, per accentuare il senso di disorientamento, fu azionata in sala una cassetta registrata che riproduceva voci e mormorii incomprensibili.

10 B. Ferdmán, *From Content to Context: The Emergence of the Performance Curator*, in «Theater», 2014, Volume 44, n.2, maggio, pp. 5-19.

11 S. Malsbury, *The Ken Dewey Collection*, 20 Giugno, 2013, www.nypl.org/blog/2013/06/20/ken-dewey-collection.

12 Calandra, M.J. Dabrowski, *Experimental Performance at the Edinburgh Festival*, cit., p. 56.

«I like to collaborate with people. I am trained the classical traditions of theatre, but my feeling about the pyramidal structure of the theatre – management, director, author, cast – is what I want to deal with. This kind of theatre is like jazz, at one level: It is held together not by law, not by control, but by the rapport between collaborators. We are trying to give back to you, the audience, the responsibility of theatre- performing your own thoughts, building your own aesthetics. Maybe you will get the most out of it by disliking it.»

13 D. Arnold, D. P. Corbett, *A Companion to British Art: 1600 to the Present*, John Wiley & Sons, West Sussex, UK, 2013, p. 120.

La storia del progetto culturale di Demarco è dunque intrecciata con quella dell'*EIF* e della città di Edimburgo, senza tuttavia mai scadere in una sterile forma di regionalismo.

Il forte legame con la propria terra, al contrario, ha alimentato un progetto culturale ambizioso votato a superare barriere di qualsiasi genere e natura – linguistica, culturale e geografica. In questo modo Demarco ha realizzato eventi teatrali e performativi unici nel loro genere, mostre ed esposizioni sperimentali, conferenze e collaborazioni tra gli artisti, come quella tra Joseph Beuys e Tadeusz Kantor. Tutte le attività promosse da Demarco sembrano infatti essere nate da una forte tendenza alla 'disobbedienza', alla rottura cioè di norme e schemi consolidati tanto nell'arte quanto nel comune modo di pensare. L'obiettivo, tuttavia, non era la trasgressione fine a se stessa o il gusto per l'eccentrico a tutti i costi, piuttosto l'esigenza di riscoprire il senso della condivisione estetica e con essa il valore della comunicazione. Per Demarco lo sconfinamento dei generi era dunque una direzione necessaria da intraprendere per promuovere e attuare un risveglio non solo artistico ma anche sociale. Non sorprende dunque che, a partire dal 1959, il primo programma di eventi da lui organizzato ebbe luogo presso la Paperback Bookshop¹⁴, una piccola libreria nel cuore di Edimburgo.

Il suo profilo ibrido e non convenzionale permise a questo insolito spazio di diventare il principale centro delle attività sociali e culturali della città. Periodicamente, la Paperback Bookshop ospitava infatti letture di poesie, performance teatrali, discussioni ed esposizioni.

Fu qui che nacque l'idea di organizzare l'*International Writers Conference* (1962) e l'*International Drama Conference* (1963). A partire dal 1963, l'identità non-programmatica di questa piccola libreria fu accolta e proseguita dal *Traverse Theatre Club* che fu fondato da John Calder, Jim Haynes e Richard Demarco – tutti provenienti da ambiti differenti, quali letteratura, teatro e arte.

Utilizzando come sede uno spazio nel cuore della città che un tempo ospitava un postribolo, i suoi fondatori crearono un luogo di frontiera dove la divisione dei generi artistici non aveva senso di esistere: esso non fu un teatro, ma un centro artistico d'avanguardia che univa con disinvoltura eventi di performance art, teatro sperimentale e arte contemporanea.¹⁵ Tra i punti di forza dunque del *Traverse Theatre Club* non vi fu tanto il fatto di avere una sala di soli 59 posti o di utilizzare l'area ristorante come spazio espositivo, quanto piuttosto la massima libertà nella gestione della programmazione. Grazie allo statuto di club, infatti, il *Traverse Theatre* poté sfuggire all'egida del Lord Chamberlain, l'apparato burocratico addetto al controllo e alla censura. Una tale astuzia permise ai suoi fondatori di gestire in totale autonomia le attività culturali, concedendosi così la libertà di osare e di proporre le opere più sperimentali.

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

14 La Paperback Bookshop fu fondata da Jim Haynes e John Calder.

15 Durante il primo anno furono presentate le opere di Fernando Arrabal, Jean-Paul Satre, Jean Genet, Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Christian Dietrich-Grabbe, William Snyder, Yukio Mishima, Ugo Betti e Stanley Eveling. La programmazione espositiva comprendeva invece opere di Mark Boyle, William Crozier, John Houston, Elizabeth Blackadder, William Johnstone, William Crozier, Ian McKenzie Smith, Louis le Brocquy, Tam McPhail, Abraham Rattner, Martin Bradley, Yago Pericot, Xaier Corbero, Jasper Johns, Patrick Heron e Bryan Wynter.

Da una prospettiva storico artistica più ampia, l'impulso innovatore che Demarco diede alla città di Edimburgo, anche come direttore artistico degli eventi collaterali dell'E/F e del, sembra inserirsi in modo coerente nel contesto postmodernista degli anni '60 e '70, quando la specificità linguistica delle varie discipline artistiche divenne oggetto di una profonda revisione per superarne i limiti espressivi e dunque per esplorare nuovi territori estetistici. Tuttavia, occorre rimarcare un punto essenziale; in generale, se la performance art inizia progressivamente a essere riconosciuta come un genere artistico, in tutta la carriera di Demarco, invece, essa preserva la sua natura amorfa, indeterminata e anarchica. In altri termini, la performance non svolge il ruolo di categoria artistica, semmai di funzione perturbatrice finalizzata a risvegliare, provocare e sollecitare una presa di posizione contro la tradizione, ad affermare cioè una differente relazione tra il pubblico e l'opera d'arte, tra l'individuo e la realtà politica e sociale che lo circonda. Seguendo questa prospettiva è possibile affermare che essa è per Demarco lo strumento ideale per colmare il divario tra i generi e le categorie artistiche e per scoprire o ristabilire una sensibilità unitaria.¹⁶

L'esperienza estetica come un viaggio esplorativo: *genius loci* e l'artista come esploratore

L'impegno artistico, civico e culturale di Demarco sembra proporre allora un modello policentrico difficile non solo da definire, ma anche da ridurre a una semplice concatenazione di eventi cronologici. In effetti, il modo migliore per riportare a una sorta di logica lo sviluppo rizomatico della sua prolifica attività è considerarne i punti cruciali: il viaggio, inteso come scoperta dello spirito del luogo (*genius loci*), e il ruolo dell'artista-esploratore.

Entrambi gli elementi trovano coerenza in un pensiero da sempre critico rispetto a un'arte ripiegata su se stessa e incapace di creare un dialogo fisico e spirituale tra l'individuo e il mondo che lo circonda. La perdita di incanto, la separatezza tra arte e vita, la distinzione tra 'oggetti animati e inanimati' sono, dunque, due gravi colpe imputabili alla maggior parte del mondo dell'arte contemporanea, in modo particolare all'arte visiva. Nella logica di Demarco, questa forma di disincanto non consente di cogliere le innumerevoli meraviglie della Terra, la poesia in essa nascosta, di percepire, ad esempio, una porta come un invito a guardare la differenza misteriosa tra 'dentro' e 'fuori'.

La misura di questo fallimento è data dalla grandezza e opulenza dei grandi eventi espositivi; più essi sono spettacolari e costosi, più il significato di cui sono portatori è misero¹⁷. A suo avviso, né la *Biennale di Parigi*, né *Documenta* possono dirsi delle manifestazioni in grado di creare una dimensione spirituale perché troppo invischiate in una visione



16 L'approccio di Demarco verso la performance art sembra trovare punti di tangenza con quanto affermato da Régis Durand. In *Une nouvelle théâtralité : la performance*, un articolo pubblicato nel 1980 sulla «Revue française d'études américaines», il critico d'arte affermò che la performance non è né un genere né una forma d'arte, essa è probabilmente più una funzione e in quanto tale è possibile individuarla in quasi tutte le arti. Per un'ulteriore riflessione sulla performance art tra funzione e genere, si rimanda alla lettura dell'articolo di Josette Féral, *Qu'est la performance devenue?*, «Jeu, Revue de Théâtre», n. 94, 2000, pp. 157-164.

17 R. Demarco, *Artist as Explorer*, Edinburgh Arts Publication, Edimburgo 1978, p.14.

materialistica dell'arte e pertanto incapaci di avere un senso del tempo e dello spazio. Al contrario, perché una esposizione d'arte possa dirsi valida sul piano storico e concettuale, deve tendere all'irripetibilità ed essere in grado di diventare un punto di equilibrio nel tempo, proprio come le grandi opere d'arte che sono riconoscibili per la loro natura unica e straordinaria.¹⁸

Il contatto diretto con lo spazio, che è un elemento essenziale per la costruzione dell'identità dell'essere umano, appare dunque totalmente dismesso tanto dall'arte quanto dalla vita quotidiana. In quest'ottica, riscoprire lo 'spirito del luogo' – vale a dire la storia naturale o umana di un determinato spazio – e riconnettersi a esso, diviene un imperativo non solo estetico ma anche etico. Questo elemento, che è centrale nell'attività di Demarco come produttore di cultura e insegnante, trova evidenti connessioni con il pensiero di Gaston Bachelard.

Il filosofo francese, da sempre interessato alla comprensione della realtà attraverso la poesia, definiva l'immagine poetica come una sorta di folgorazione in grado di produrre un *retentissement*, dunque di colpire l'inconscio con una 'sonorità di essenza'.¹⁹ In altri termini, alla poesia riconosceva un carattere fenomenologico perché in grado di impadronirsi dell'osservatore (o del lettore), di farlo risuonare insieme ad essa in modo inaspettato, inspiegabile e pertanto non razionale. Ne *La Poetica dello Spazio* (1958), Bachelard parla dell'esistenza di *spazi lodati*²⁰, cioè di luoghi in grado di creare un senso di 'partecipazione', permettendo a chi li pratica di risuonare con essi.

Secondo Demarco, l'arte deve insegnare come trovarli e indicare come riconoscerne il mistero. In questi termini, l'esperienza estetica deve assumere la forma di un viaggio esplorativo, diventare un'alternativa a una visione egocentrica, limitante e falsificante della realtà. Di conseguenza, l'immagine e il ruolo dell'artista deve riguadagnare una responsabilità sia sociale sia spirituale. Per troppo tempo alienato dalla realtà, questi deve tornare a parlare al mondo senza aver timore di rivestire la funzione insieme di giullare, poeta e re dei folli. Il suo compito principale deve essere rendere significativo ciò che apparentemente sembra banale, mostrare elementi di spiritualità nell'ordinarietà. Nell'ottica di Demarco, l'artista deve cercare e trovare l'equilibrio tra irrazionale e razionale. Per poterlo fare deve essere in grado di andare al di là di ogni sorta di limite e di attraversare con disinvoltura scienza, filosofia e teologia.

È auspicabile, insomma, che l'artista-esploratore pratichi il nomadismo come forma di resistenza attiva alla staticità della cultura dominante; il suo lavoro deve consistere nel metterci in allerta.

////////////////////
18 *Ibidem*.

19 G. Bachelard, *La Poetica dello Spazio* (1957), Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 6.

20 *Ibidem*.



James Turrell, *Sky Space I*, Varese, Varese. Edinburgh Arts 1977. Di spalle si vede Giuseppe Panza.
Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Strategy-Get Arts: una non-esposizione in una non-galleria

Il dinamismo, il nomadismo, l'idea di arte come forza rigeneratrice e atto di responsabilità sociale sono i punti su cui Richard Demarco ha tessuto il suo credo. Per più di cinquant'anni, questa teoria e pratica estetica è stata usata per smantellare, capovolgere e sovvertire le regole di un sistema dell'arte inadatto alla pianificazione e realizzazione di un mondo migliore. *Strategy-Get Arts (SGA)* – lo storico evento del 1970 che unì a Edimburgo trentatré artisti, molti dei quali vicini al movimento Fluxus – ben esemplifica l'impegno destabilizzante di Demarco.²¹ L'obiettivo di questo ambizioso progetto era inaugurare gli anni Settanta mostrando quanto lo spirito dell'arte fosse ancora vivo e che il centro propulsivo di questa forza non era New York o Parigi, bensì Düsseldorf. *Strategy-Get Arts* fu rivoluzionario per diversi motivi, uno dei quali quello curatoriale, trattandosi di un evento che non ebbe luogo in un convenzionale spazio espositivo, ma in uno del tutto inusuale: l'Edinburgh College of Art.



Richard Demarco, *Open Air Sculpture*, 1967. Nella foto si vede il lavoro di Denis Mitchell, Edgar Negret e Julian Snelling. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Questa scelta, del resto, era in linea con lo spirito artistico contestatore di quegli anni, quando la ridefinizione del concetto di spazio contribuì a causare la dissoluzione dei confini geografici dei generi artistici, o meglio il passaggio – per dirlo con le parole di

21 Tra gli artisti coinvolti vi furono Joseph Beuys, Gunther Uecker, Gerard Richter, Heinz Mack, Klaus Rinke, Daniel Spoerri, Lutz Mommartz, Dorothy Iannone, Gunther Weseler, Andre Thomkins, Stefan Wewerka, Tony Morgan, Blinky Palermo, George Brecht, Robert Filliou.

Rosalind Krauss – dalla specificità del medium alla sua molteplicità (*medium-specificity* to *medium-multiplicity*).²² Nel teatro, per esempio, il superamento del proscenio o semplicemente l'uso di spazi 'fuori norma' furono tra le cause principali a innescare il processo di 'riteatralizzazione del teatro', dunque dello slittamento dalla referenzialità alla performatività.²³ Nelle arti visive, invece, l'espansione nello spazio – la scultura che non aveva più bisogno del suo piedistallo, la pittura della sua cornice – determinò la 'teatralizzazione dell'arte'.



David Tremlett, *16 Industrial Scarecrows*, 1970. Installazione presentata sul tetto di Goldberg's Stores, Tollcross, Edimburgo. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Nel caso di Demarco, tale direzione fu in parte una naturale conseguenza sia degli anni di attività del *Traverse Theatre Club* e della *Demarco Gallery* – la galleria con sede in un'abitazione di quattro piani che permise al suo fondatore di invitare a Edimburgo artisti di fama internazionale – sia di precedenti progetti artistici come *Open Air Sculpture* (1968) o *16 Industrial Scarecrows* (1970), entrambi eventi site-specific realizzati sul tetto degli stori-

22 R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, MIT Press, vol.8, Ottobre 1979, pp. 30-44.

23 E. Fischer-Lichte, *From Text to Performance: the Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany*, in «Theatre Research International», (1999), 24.2, p.172.

ci magazzini Goldberg's Stores²⁴.

Tuttavia, la storica esposizione *Rosc* ('poesia della visione') del 1967 a Dublino è spesso ricordata da Demarco per aver contribuito ad accendere l'idea. Essa nacque dalla volontà di mostrare come il mondo dell'arte internazionale potesse trovare un collegamento con l'eredità della cultura celtica europea. La presenza di opere d'arte significative non fu il solo elemento innovativo²⁵. *Rosc* apparve originale soprattutto per la scelta dello spazio e del metodo installativo. L'esposizione, infatti, non fu organizzata in un museo o galleria d'arte, bensì nella hall della sede del Royal Dublin Society e i dipinti, invece che alle pareti, furono appesi al soffitto.



Günther Uecker sotto la sua scultura presso l'Edinburgh College of Art, con la sua installazione "di stoffa" per la collaborazione con il compositore Friedhelm Dohl a *Sound-Scene*, un "concerto" di musica elettronica. Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Tuttavia, sebbene *Strategy-Get Arts* abbia rappresentato un punto di rottura con le convenzioni espositive e organizzative, la sua forza rivoluzionaria è da ricercare piuttosto nell'approccio concettuale che lo ha originato. Il progetto artistico, infatti, fu costruito

24 Sia *Open Air Sculpture* del 1968 (a cui vi presero parte Stuart Brisley, Laurence Burt, John Connolly, John Dee, William Featherston, David Gilbert, Ron Haselden, Tom Hudson, Jake Kempself, William Landles, Fenwick Lawson, Tam MacPhail, Denis Mitchell, Edgar Negret and Julian Snelling) sia *16 Industrial Scarecrows* (1970) di David Tramlett furono organizzati in occasione dell'*Edinburgh International Festival*.

25 Tra le opere esposte vi erano quelle di Picasso, Francis Bacon, Joan Miro, Willem de Kooning, Henri Matisse, John Latham, Günther Uecker.

mettendo al centro il *genius loci* di Edimburgo e l'idea di artista come mentore ed esploratore della cultura celtica. In altre parole, a ciascuno di loro fu data la possibilità di gestire liberamente la propria presenza, di tessere un personale dialogo con il territorio e di mostrare, infine, il frutto del loro viaggio esplorativo. Tale autonomia non pregiudicò la relazione tra gli artisti presenti, al contrario *Strategy-Get Arts* fu scenario di importanti collaborazioni, come quella tra Günther Uecker e il musicista Friedhelm Döhl. Insieme realizzarono *Sound-Scene*, un concerto di musica elettronica incorniciato da un'installazione in nylon (*cloth sculpture*) tipica di Uecker²⁶.

Joseph Beuys collaborò invece con il compositore danese Henning Christiansen alla realizzazione della performance di sei giorni *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony*.

L'artista tedesco la ideò dopo aver percorso Road to the Isles, la strada che porta da Edimburgo alle Isole Ebridi, e in seguito al suo viaggio esplorativo nella cultura delle divinità celtiche, Fingal e suo figlio Ossian²⁷. Nelle mani degli artisti invitati, lo spazio dell'Edinburg College of Art fu dunque manipolato, capovolto, rovesciato, reinventato, provocando in alcuni casi il pubblico. Klaus Rinke, per esempio, rese pressoché inaccessibile l'ingresso principale al college con il suo intervento, consistente in un violento e scoraggiante getto d'acqua²⁸. Daniel Spoerri, invece, convertì una sala riunioni in un ristorante che fece da cornice a *The Banana Trap Dinner*, una cena destabilizzante dove la forma e il gusto del cibo erano messi in discussione, facendo sembrare un purè di patate un gelato²⁹.

Ogni aspetto di *Strategy-Get Arts* va inteso come parte di una grande "Azione", a cominciare dal titolo palindromo dell'evento – concepito da Andre Thomkins come un'opera d'arte – sino ad arrivare al catalogo, su cui ogni artista curò il layout della propria pagina. Sulla base di questi elementi, *Strategy-Get Arts* potrebbe essere definito come un evento site-specific trattandosi di un progetto unico, irripetibile, straordinario e costruito sull'identità del luogo. Nell'ottica di Richard Demarco, esso fu un commento critico necessario per riaffermare il ruolo educatore dell'artista nella società³⁰ e per ristabilire un dialogo con un pubblico non avvezzo al sistema dell'arte. Esso fu una non-esposizione e una non-retrospettiva in una non-galleria, in altri termini fu un happening sperimentale.

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

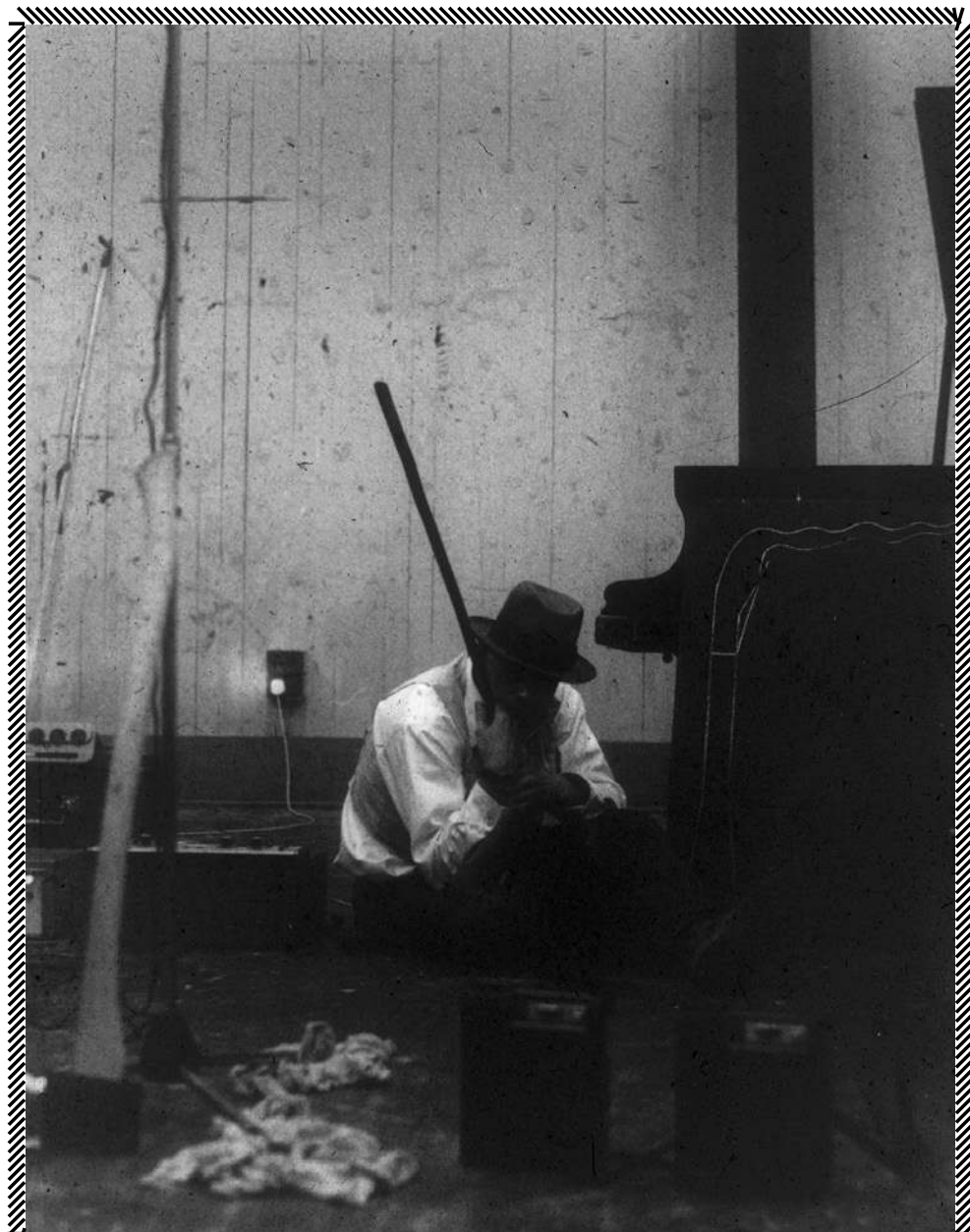
26 Uecker ideò, inoltre, *Sharp corridor blunted by police* (Corridoio tagliente spuntato dalla polizia) trasformando uno studio di scultura dell'Edinburgh College of Art in un'installazione-corridoio. L'opera consisteva in una serie di lame affilate inserite lungo le pareti. Il titolo doveva essere semplicemente *Sharp corridor*, ma fu modificato in seguito all'ingerenza della polizia, che per una questione di sicurezza impose l'inserimento di griglie protettive.

27 Alla performance *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* furono aggiunti altri due eventi satellite: *Arena*, un intervento inedito, creato appositamente per l'occasione, consistente in centinaia di foto che immortalavano le attività dell'artista sino a quel momento; *Pack*, (1969) la celebre installazione, oggi alla Tate, costituita da un furgoncino volkswagen e da ventiquattro slitte simili a un branco di cani.

28 Il getto d'acqua era la parte conclusiva di una pompa che avvolgeva una vasca con un groviglio intricato di tubi. L'installazione fu collocata nell'atrio principale del college.

29 A. Bartie, *The Edinburgh Festivals. Culture and Society in Post-war Britain*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgo 2013, p. 202.

30 R. Demarco, *Artist as Explorer*, op.cit., p. 17.



Joseph Beuys, *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, Strategy: Get Arts, 1970. Edimburgo.
Courtesy of Demarco European Art Foundation & Demarco Digital Archive, University of Dundee.

Tuttavia, di questa esperienza artistica occorre mettere in risalto l'incidenza che il particolare uso dell'elemento spaziale ebbe sulla dimensione partecipativa ed esperienziale.

Bisogna infatti sottolineare che l'originale impiego degli spazi del college di Edimburgo è dipeso in larga misura dalla volontà di rompere con l'ordine estetico dominante e con le connessioni ordinarie. In altri termini, lo spazio in questo progetto artistico è diventato un elemento politico, nell'accezione però che ne dà Jacques Rancière. Come suggerisce il filosofo, in questo contesto, l'aggettivo allude non all'esercizio 'del o alla lotta per' il potere, ma alla formazione di una sfera particolare di esperienza e di condivisione del sensibile, alla configurazione di uno 'spazio specifico' dove etica ed estetica coincidono.³¹

L'arte come scoperta: *Edinburgh Arts Journey* e *The Road to Meikle Seggie*

L'energia che [*Strategy-Gets Arts*] emanò fu esplosiva perché essa fu interamente nelle mani degli artisti, in modo particolare di Joseph Beuys, Gunther Uecker, Gerard Richter, Heinz Mack, Klaus Rinke, Daniel Spoerri, Lutz Momartz, Dorothy Iannone, Gunther Weselw, Andre Thomkins, Stefan Wewerka, Tony Morgan, Palermo, George Brecht e Robert Filliou. Ho avuto totale fiducia in questa energia la cui fonte era la presenza fisica degli artisti, il loro guardare al mondo con curiosità e profondo rispetto. Tutti erano ansiosi di imparare, di apprendere dalla realtà. Tutti stavano contribuendo a definire lo spirito degli anni sessanta.³²

Le parole di Richard Demarco non lasciano molto spazio a dubbi. L'evento fu, infatti, un successo non solo per l'interesse suscitato nel pubblico e nella stampa, ma anche perché permise di scoprire una nuova direzione da intraprendere. La forza creativa di *Strategy-Get Arts* stimolò ad avanzare verso un progetto probabilmente più ambizioso, che si sarebbe costruito fuori da qualsiasi spazio espositivo e che avrebbe fatto del viaggio l'unico luogo di incontro tra studenti e artisti.

Nel 1972, due anni dopo la non-esposizione-happening all'Edinburgh College of Art, Demarco inizia infatti una nuova avventura a cui diede il nome di *Edinburgh Arts Journey*, definibile come un'insolita scuola estiva per studenti d'arte o anche come un originale simposio multidisciplinare organizzato sullo sfondo dell'*Edinburgh Festival*. Già a partire dalla prima edizione, il programma risultava articolato da una serie di attività didattiche sperimentali, come ad esempio conferenze workshop, installazioni, eventi performativi e teatrali spesso nati dalla collaborazione tra gli artisti e gli studenti partecipanti. Questi viaggi della durata di circa sei settimane e pensati su modello del Black Mountain College, hanno coinvolto dal 1972 sino al 1980 nomi eccellenti dell'arte e della cultura contemporanea, come Josef Beuys, Tadeusz Kantor, Ben Vautier, Buckminster Fuller, Margaret Teit, John David Mooney, David Nash, solo per citare alcuni nomi.

Con questo progetto Demarco diede un nuovo impulso ai punti nodali del credo estetico, filosofico e pedagogico con cui aveva orientato, sino ad allora, la sua intera attività. Nell'*Edinburgh Arts Journey*, infatti, il concetto di nomadismo, da intendere come partecipazione

31 J. Game, Wald Lasowski Aliocha, *Jacques Rancière et la Politique de l'Esthétique*, Éditions des archives contemporaines, Paris 2009, p. 15.

32 R. Demarco, *Artist as Explorer*, op. cit., p. 16.

attiva alla vita e come resistenza all'immobilismo della cultura dominante, continua ad essere uno degli aspetti principali. Anche la questione spaziale rimane un nodo concettuale determinante, sebbene affrontato in maniera diversa rispetto all'happening *Strategy-Get Arts*.

In questa nuova avventura, infatti, lo spazio non è concepito come un elemento da manipolare, sovvertire o sfidare, ma diviene al contrario l'oggetto di un'esplorazione collettiva e insieme individuale. Esso è sia oggetto di indagine sia motivo di confronto e identificazione. In quest'ottica, il 'movimento nello spazio' è il modo attraverso il quale ricongiungersi alla natura e alla realtà; è la condizione necessaria alla ricostruzione e miglioramento del sé.

In queste 'spedizioni pedagogiche' dalla funzione creativa ed educativa è possibile intravedere chiare connessioni con l'estetica beuysiana, fondata principalmente sull'idea di scultura sociale. Per Joseph Beuys, infatti, il fine dell'arte era prima di tutto innescare un processo evolutivo, imparare cioè a dare forma ai pensieri prima ancora che alla materia.

Per Richard Demarco, dunque, *Strategy-Get Arts* significò anche l'inizio di una lunga collaborazione con l'artista tedesco che ben presto maturò in una profonda amicizia. *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony*, è raccontata da Demarco come un evento traumatico e allo stesso tempo illuminante.

[Beuys] è stato per me un mentore grazie al suo bisogno di riscoprire le origini celtiche dell'Europa. Durante quelle cinquantasei ore di performance, chiamata *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony*, ho imparato una lezione indimenticabile: quell'opera era scultura, musica, pittura: essa era arte in divenire. Quell'evento fu un'eccellente lezione d'arte che richiamava gli ormai dimenticati riti celti.³³

In effetti, *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony* fu un'azione assai complessa difficile da definire, non solo per la durata, ma anche per la sua natura multimediale. Oltre le musiche di Henning Christiansen, essa prevedeva la proiezione di due film, la presenza di un pianoforte e l'uso di altri materiali come gessetti e gelatina. Lo stesso Beuys si limitò a chiedere solo questi elementi perché non sapeva esattamente cosa sarebbe diventato il suo intervento; egli era consapevole solo del fatto che avrebbe eseguito un concerto.³⁴ I video in questione erano *Eurasian Staff* – la performance che realizzò a Vienna nel 1968 – e *Rannoch Moor*, un filmato che Beuys girò qualche giorno prima dell'evento e che mostrava il panorama scozzese, ripreso da una vettura a una velocità di circa 5 Km orari. L'azione del 1970 fu in qualche misura una sorta di risposta concettuale al suo viaggio esplorativo nel cuore della mitologia celtica. Essa fu il racconto del suo pellegrinaggio compiuto percorrendo Road to the Isles – la stessa strada che Felix Mendelssohn percorse nel 1829 per comporre *Le Ebridi* della sua Sinfonia Scozzese.³⁵

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

33 R. Demarco, *The Artist as Explorer*, op. cit., p. 38.

34 L. Smith, *Postwar Landscapes: Joseph Beuys and the Reincarnation of German Romanticism*, University of Tennessee, Knoxville 2003, p. 14.

35 Marina Abramović in un'intervista ha commentato la performance affermando che: «[Beuys] realizzò *Celtic (Kinloch Rannoch) The Scottish Symphony* con una carismatica presenza. Nel momento in cui entrò nello spazio, fu tutto differente. Era impossibile toglierli gli occhi di dosso. C'era qualcosa

Se da un lato fu Demarco a invitare Beuys a immergersi nella storia naturale e mitologica della Scozia, dall'altra fu l'artista tedesco a rendere manifesta l'urgenza di affrancarsi dal modello convenzionale di galleria d'arte, votata principalmente alla promozione e vendita delle opere dell'artista. La nuova direzione da intraprendere sarebbe stata orientata simbolicamente verso la riscoperta della cultura druidica – offuscata prima dall'Impero romano e successivamente dal cristianesimo – e dunque delle radici della cultura europea. Per Demarco seguirne le orme significava attraversare non solo l'Irlanda, la Scozia, il Galles, la Britannia, ma anche la Slovenia, la Francia, l'Italia, la Sardegna, la Puglia, e pertanto ritracciare una mappa ideale dell'Europa.

La missione culturale dell'*Edinburgh Arts Journey* era dunque fortemente simbolica: rievocare la metafora raccontata dagli antichi nativi europei del viaggiatore in cerca della sua anima perduta significava intraprendere un viaggio spirituale, incomprensibile per la cultura del ventesimo secolo fondata prevalentemente dall'idea di progresso.

The Road to Meikle Seggie è il concetto alla base di tutti questi viaggi. Sebbene si tratti del nome di una reale fattoria, esso non è un esplicito riferimento all'esistenza fisica di questo luogo, semmai alle emozioni che ha suscitato in Demarco. The Road to Meikle Seggie è infatti un'idea astratta che rimanda alla sensazione piacevole di appartenenza, spesso difficile da tradurre in parole, che una strada, una casa, o un luogo in generale possono stimolare: è un posto che va cercato nella nostra immaginazione. In altri termini, tale concetto rimanda a un senso di bellezza e di incanto che nella visione di Demarco unisce poesia e mitologia.

Occorre tuttavia considerare che l'*Edinburgh Arts Journey* fu anche un atto creativo in sé. I viaggi pedagogici di Demarco potrebbero infatti essere intesi come un esempio di performance partecipative, anticipatrici delle più contemporanee *walking performance*. L'approccio esplorativo di queste *Summer School* di Edimburgo in effetti non appare molto distante dai più attuali esempi di *Mithogeography*, definibili come delle esperienze performative basate in primo luogo sull'esplorazione critica di spazi quotidiani, al fine di riappropriarsene. In effetti, entrambe le esperienze sembrano accomunate dalla volontà di sviluppare un modo per percepire e comprendere i significati sedimentati e stratificati negli spazi che abitiamo. Ma se nel caso delle *walking performance* l'obiettivo è spesso elaborare una strategia di resistenza all'omogeneizzazione spaziale-urbana, quello dell'*Edinburgh Arts* era stabilire un modello culturale alternativo a quello omologante contemporaneo.

Anche Lucy Lippard riconosce alle esplorazioni di Demarco un valore estetico e teorico. Secondo il critico d'arte americano, le 7.500 miglia percorse in quasi dieci anni di storia hanno contribuito a concettualizzare le connessioni tra le contemporanee tendenze *land art*, *ritual art* e le antiche nozioni di 'viaggio' oltre che a rafforzare l'idea di possibili connessioni entro arte moderna e antica.³⁶ In effetti, l'obiettivo di questo lungo viaggio non è stato solo ritrovare le origini della cultura europea, ma anche sviluppare una sensibilità più immediata, in grado cioè di competere o resistere a un sistema educativo artistico

in lui – il suo colorito, la posizione che scelse, tutto». M. Ackermann, M. Muller, G. Boehm, *Joseph Beuys: Parallel Processes*, Shirmer Mosel, Düsseldorf 2010, p. 389.

36 L. Lippard, *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*, The New Press, New York 1983, p. 132.

“sovracculturato” incapace di cogliere lo spirito del luogo, il suo *genius loci* o, per usare le parole di Demarco, di trovare The Road to Meikle Seggie.

In questa esperienza artistico-pedagogica, la mappatura dei viaggi era uno dei veicoli principali con cui affrontare la ricerca di una dimensione ancestrale e spirituale. Demarco era solito, infatti, appuntare su carta le mete da esplorare, riproducendo graficamente il collegamento magico tra la Scozia e il Mediterraneo. Sebbene queste mappe svolgessero in parte l'ordinaria funzione di orientamento, esse vanno considerate piuttosto come delle annotazioni grafiche di esperienze: su di esse venivano riportati commenti, riflessioni e promemoria necessari per trovare e percorrere delle direzioni generalmente inaccessibili. In generale, queste mappe risultano avere dunque un valore concettuale, in quanto trascrizione di una prima fase di esplorazione e organizzazione delle ‘spedizioni pedagogiche’, simbolico, in quanto sovrapposizione del mondo attuale a quello antico, e artistico trattandosi di opere grafiche di formale bellezza.

L'*Edinburgh Arts Journey* e le sue mappe sono due immagini paradigmatiche dell'Archivio Demarco. Esse esemplificano e danno forma ai due concetti – il viaggio e l'artista come esploratore – che il presente articolo ha scelto di affrontare, non tanto per tracciare i contorni di un progetto culturale unico nel suo genere, ma per suggerirne una possibile chiave di lettura. Se da una parte questa direzione ha necessariamente amputato la storia di Demarco di eventi, nomi e fatti altrettanto significativi, dall'altra permette di guardare al suo archivio nel modo in cui merita, e cioè come una grande carta geografica dove i sentieri, i luoghi e gli spazi percorsi, incrociandosi creano una fitta rete. Accostarsi all'Archivio Demarco tenendo in mente queste coordinate permette dunque di orientarsi in un groviglio di fatti certo importanti, ma che necessitano di essere sia messi in relazione gli uni con gli altri sia contestualizzati in un disegno più ampio per mostrare meglio il loro valore simbolico oltre che estetico.

Non tenere conto del quadro a cui Demarco ha lavorato per più di cinquant'anni, significherebbe perderne di vista i punti importanti. Alla luce di quanto sin qui messo in evidenza, la sua particolare (ma non esclusiva) attenzione alla performance art appare forse più chiara: essa è giustificata dalla natura ‘indisciplinata’ di questa forma, dal fatto di essere in grado di mettere in discussione qualsiasi confine di genere, caricandosi però di un'immediatezza comunicativa. In questa mappa generale, anche la scelta di usare spazi inusuali, come visto precedentemente, trova posto in una logica estetica ben lontana dal capriccio dell'originalità a tutti i costi. Al contrario, la predominanza di tali eventi è in coerenza con l'approccio esplorativo auspicato da Demarco perché essi, nella forma di performance *site-specific*, obbligano a riconciliare lo spazio reale con quello immaginario.

In quest'ottica, *The Water Hen* (1972, *La Gallina d'Acqua*) di Tadeusz Kantor, in un ex sanatorio per malati di tubercolosi, Forresthill Poorhouse; *Horizontal Rain* (1971) di Paul Neagu nel cimitero della Old Town di Edimburgo, Greyfriars Kirk; *The Passing of a Line in Time and Space* (1976) di John David Mooney; *Towards MacBeth. A prologue* (1988) della Zattera di Babele (Carlo Quartucci e Carla Tatò) sull'Isola di Ilchom sono solo alcune delle performance irripetibili che Demarco ha contribuito a realizzare nell'intento di esercitare lo sguardo a ritrovare l'incanto nella banalità.

Nessuna opera varrà mai la pena di essere realizzata se il nostro sguardo e la nostra mente sono rivolti e focalizzati dove il cielo e la terra si incontrano. Perché un'opera abbia realmente senso occorre invece guardare al di là dell'orizzonte, spingersi oltre i limiti di ciò che possiamo vedere e concepire con la nostra mente. È necessario varcare la soglia.³⁷

Il progetto culturale di Demarco assomiglia sempre più a un'opera d'arte fluida, il cui monito è ricordare che la creatività non è un dono divino, ma una caratteristica umana. Essa è la bussola principale di «un viaggio che deve continuare fin quando il cuore umano è in grado di sentire quell'ardente curiosità, gioia e meraviglia verso un mondo in attesa di essere esplorato».³⁸

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

37 R. Demarco, intervista a cura di M. Borriello (inedita), 2018.

38 R. Demarco, *The Artist as Explorer*, op. cit., p. 64.



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 Zaidés⁴: 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 Zaidés 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 Zaidés non è solo sul palcoscenico: assieme alla drammaturga 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.»



Arkadi Zaides, *Archive*, 2014.

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 "abitargli" 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, ovverosia 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 singolarità, 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-enactement* 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-enactement* 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 riferisse 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, oltretutto 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 «Intermédialités», 28-29, Montreal 2016.



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

Milena Massalongo

ABSTRACT

“Nessuna maggioranza potrà mai abolire dalla propria coscienza il sentimento della «diversità» delle minoranze. La figura mentale del ghetto sopravvive in-vincibile. Il negro può uscire da lì solo a patto di adottare l'angolo visuale e la mentalità della maggioranza. Deve rinnegare tutto se stesso, e fingere che alle sue spalle l'esperienza sia un'esperienza normale, cioè maggioritaria”. Queste parole di Pasolini mettono a nudo ciò che finisce per essere quello che chiamiamo ‘integrazione’, anche nel migliore dei casi. È la questione-chiave al centro del testo *Disgraced*, premio Pulitzer 2013, di Ayad Akhtar, scrittore americano di origine pakistana, andato in scena nella stagione teatrale 2017/2018 a Torino e a Monaco, per la regia del pluripremiato Martin Kušej. Testo e messa in scena provano a intercettare razzismo e discriminazione di ogni tipo dal punto in cui ci riguardano tutti sotto forma di ansia di adattamento/inclusione e potere di esclusione. Se questi problemi ci riguardano tutti, certamente non nel senso dell’“universale umano”, chiave di rappresentazione che sia Akhtar che Kušej evitano accuratamente. Siamo forse tutti sulla stessa barca, ma chi la guida, chi fa funzionare il motore, chi è comunque al riparo e chi finisce in mare, sono per lo più ben distinguibili e non intercambiabili. La differenza è che, se siete ‘inclusi’, c’è ancora una qualche possibilità di vivere una vita intera senza doversene accorgere. Nel caso in cui facciate parte di un gruppo momentaneamente a rischio esclusione, come in questo momento gli immigrati da paesi più poveri, come i musulmani di cui si parla nel testo, l'incontro o scontro con questa realtà, e quindi una conoscenza realmente aggiornata, è un'esperienza praticamente inevitabile.

*"No majority can ever abolish the feeling of the diversity of minorities from one's conscience. The mental figure of the ghetto survives invincible. The negro can only get out of there if he adopts the visual angle and the mentality of the majority. He must deny himself, and pretend that his experience is a normal experience, that is to say, majoritarian". These words by Pasolini expose what "integration" ends up being, even at its best. It is the key issue at the center of the worldwide successful theatrical text *Disgraced*, Pulitzer Prize 2013, written by Ayad Akhtar, an American writer of Pakistani origin. *Disgraced* was staged in the 2017/2018 theatrical season in Turin and Munich, directed by the award-winning Martin Kušej. Both text and staging try to intercept racism and discrimination of all kinds from the point where they affect us all in the form of anxiety of adaptation/inclusion and power to exclude. If these problems affect us all, certainly not in the sense of the 'human universal', a point of view that both Akhtar and Kušej avoid carefully. We are all perhaps on the same boat, but who drives it, who runs the engine, whoever is safe and who ends up at sea, are mostly well distinguishable and not interchangeable. The difference is that if you are 'included' there is still some possibility of living a whole life without having to notice it. In the event that you are part of a group temporarily at risk of exclusion, as in this moment the immigrants from poorer countries, like the Muslims mentioned in the text, the meeting or clash with this reality, and therefore a real updated knowledge, is an almost inevitable experience.*

1.

Nessuna maggioranza potrà mai abolire dalla propria coscienza il sentimento della «diversità» delle minoranze. [...] Il negro sarà libero, potrà vivere nominalmente senza ostacoli la sua diversità [...], ma egli resterà sempre dentro un «ghetto mentale», e guai se uscirà da lì. Egli può uscire da lì solo a patto di adottare l'angolo visuale e la mentalità [...] della maggioranza. [...] Egli deve rinnegare tutto se stesso, e fingere che alle sue spalle l'esperienza sia un'esperienza normale, cioè maggioritaria. Dunque, [...] finché il «diverso» vive la sua «diversità» in silenzio, chiuso nel ghetto mentale che gli viene assegnato, tutto va bene: e tutti si sentono gratificati dalla tolleranza che gli concedono. Ma se appena egli dice una parola sulla propria esperienza di «diverso» [...] si scatena il linciaggio, come nei più tenebrosi tempi clerico-fascisti.¹

Queste parole di Pasolini imbarazzano quello che intendiamo con integrazione, non solo quella razziale, perché la espongono per quello che può essere anche nel migliore dei casi. È la questione-chiave di un testo teatrale, *Disgraced*, premio Pulitzer 2013, di Ayad Akhtar, scrittore americano di origine pakistana, da qualche anno costantemente sulle scene maggiori negli Stati Uniti e ora anche in Europa (soltanto nel 2017 sono girate sui palcoscenici tedeschi più di trenta versioni differenti).

«Disgraced» è un termine che l'ebreo Shylock di Shakespeare usa per denunciare la disgrazia dell'odio razziale contro gli ebrei lungo i secoli. L'allusione di Akhtar è palese: come gli ebrei un tempo, così oggi i musulmani. Ma rimanda soprattutto a un discrimine teologico, trasversale alle religioni, che non è decaduto, va solo aggiornato: gli eletti e i

¹ P. P. Pasolini, *Lettere Luterane. Saggi sulla politica e sulla società*, Meridiani Mondadori, Milano 1999, pp. 557-558.

dannati, i sommersi e i salvati, coloro che sono stati 'graziati' dalla fortuna di nascere in un posto o in un gruppo invece che in un altro, e quelli che non hanno avuto questa 'grazia' o sono sempre sul punto di perderla.



Ayad Akhtar, *Disgraced*, regia di Martin Kušej, 2017. Teatro Carignano di Torino. Paolo Pierobon. Foto di Andrea Macchia.

Nella stagione teatrale 2017/2018 ho collaborato come drammaturgo ad una messa in scena italo-tedesca di *Disgraced*. Si è trattato di una produzione del Teatro Stabile di Torino che ha coinvolto il Residenztheater di Monaco, con attori italiani e per la regia del pluripremiato regista austriaco Martin Kušej², direttore entrante dello storico Burgtheater di Vienna.

Discutendo con gli attori all'inizio delle prove, siamo dovuti partire dal dato di fatto: c'è sicuramente uno sfasamento tra la condizione sociale di Amir, protagonista di *Disgraced*, pakistano immigrato, cresciuto e istruito in America, con una promettente carriera di avvocato davanti a sé, e la condizione media dell'extracomunitario in questo momento in Italia. Il caso è in anticipo su una trasformazione sociale in corso, anche se ora in Italia parlare di integrazione sociale e lavorativa degli immigrati significa ancora troppo spesso parlare di disoccupati, microcriminali o di sfruttamento della manodopera.

Questo 'anacronismo' ha però anche un vantaggio: ci impedisce di identificare subito

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

2 Kušej è attivo e premiato sia nel teatro di prosa che nel teatro lirico. Recentemente (aprile 2018) una sua regia di opera si è potuta godere al San Carlo di Napoli, una *Lady Macbeth del distretto di Mtsensk*, realizzata nel 2006 per la Nederlandse Opera di Amsterdam.

Amir soltanto come lo straniero immigrato, di circoscriverlo come problema esterno a noi, a cui ci interessiamo al massimo per spirito umanitario o curiosità culturale. Qui il fatto che Amir sia musulmano, straniero, è un particolare altrettanto importante del fatto che sia, almeno fino a che gli riesce, un self-made-man, uno che stava riuscendo a costruirsi una posizione solida in questo mondo, giocando secondo le regole e con lo zelo spesso senza scrupoli necessari per essere ammessi. È l'outsider che vuole entrare nel gruppo maggiore, quello di chi fa le regole, sempre in bilico sul confine, uno che ha fatto di tutto per essere incluso e deve temere il sospetto (ridicolo, infondato, e perciò tenacissimo) che di fatto lo farà escludere definitivamente. Al minimo indizio che non sia del tutto allineato, che non sia del tutto affidabile, ossia inoffensivo, perfettamente inquadrato nella gestione manageriale della giustizia, la sua origine (su cui ha mentito per meglio allinearsi), il colore della sua pelle, la sua educazione religiosa diventano di colpo fatali. È un'esperienza che anche lo spettatore occidentale, bianco e di cultura cristiana, conosce bene.

Anche quelli che si stimano e si amano sinceramente, cercano l'uno nell'altra legittimazione per una qualche inclusione. Avere una moglie bianca che lo ammira regolarizza ulteriormente la posizione di Amir. Avere un marito nero e musulmano permette alla moglie di legittimare il suo interesse artistico per la cultura islamica. Per lei, avere un'avventura con il responsabile di una galleria d'arte non garantisce una mostra ma aiuta, e per il gallerista, invaghirsi dell'artista che sembra fare sul serio con la critica del nostro modo di vedere le cose, permette alla sua intellettualità cinico-ironica tipicamente occidentale di abbracciare letteralmente la radicalità, ma non oltre una soglia di sicurezza. Da questo opportunismo carico di passione e sincera falsa coscienza dipende la tensione interna di ogni scena.

«Lo sai come si dice: se sei giovane e non sei progressista, sei senza cuore. Ma se sei maturo e non sei conservatore, sei senza cervello»³. Il detto, comune in America ma nella sostanza condiviso anche dalle nostre parti, cala a un certo punto come la didascalia perfetta per la parabola di ciascuno, in scena e fuori: metti il cuore e tutto te stesso per entrare, e quando ce l'hai fatta, sbarra la porta col cervello e ogni altro mezzo necessario, perché non ce n'è per tutti.

2.

Fin da subito Kušej ha lavorato intensamente su questo: «Amir è in fondo tutti noi»⁴, ognuno di noi porta in sé l'esperienza di una subalternità rispetto a un qualche 'gruppo dominante' (una subalternità etnico-linguistica, come nel caso di Kušej, austriaco di minoranza slovena, oppure una subalternità professionale, socio-culturale, ecc.). Tuttavia, né Kušej né tanto meno Akhtar hanno annacquato le differenze oggettive nella formula (che tutto concilia perché tutto omette): "in fondo siamo tutti esseri umani". È l'espedito-

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

3 Tutte le citazioni dal testo di *Disgraced* si riferiscono al copione dello spettacolo, secondo la traduzione per la scena di Monica Capuani (© Teatro Stabile di Torino). Il testo di Ayar Akhtar non è ancora stato pubblicato in Italia.

4 M. Kušej, *Note preparatorie allo spettacolo*, in *Disgraced/Dis-crimini*, programma di sala a cura di Milena Massalongo, Produzione Teatro Stabile Nazionale di Torino, stagione teatrale 2017/2018.

te a cui si ricorre in genere per allargare il tiro di eventi e opere che altrimenti sembrerebbero riguardare casi troppo singolari, come potrebbe sembrare con *Disgraced*. Si tenta così di creare dei punti di contatto con gli spettatori favorendo l'immedesimazione. Ma è una scorciatoia che taglia fuori sempre troppo. Ci si immedesima facilmente nella sofferenza di chi soffre, non volentieri nel ruolo di chi la infligge, la ordina, la tollera, la ignora, la omette. Ciò che ci fa sentire uniti, tutti sulla stessa barca, è soltanto ciò che ci fa vittime, che ci mette nella condizione di vittime, non ciò che ci chiama a rispondere. Quando parliamo di 'uomo universale' intendiamo per lo più ciò che dell'uomo è facilmente universalizzabile, cioè la sua condizione, contingente o stazionaria, di vittima. Un teatro, un cinema, una letteratura in genere che puntino sull'immedesimazione nell'"eterno umano", puntano in fondo sulla vittimizzazione di spettatori e lettori.

Questo testo, e anche questa messa in scena, tentano di fare qualcosa di più: provano a intercettare problemi che certamente ci riguardano tutti, ma non allo stesso grado di difficoltà, e soprattutto non ci trovano tutti dallo stesso lato. Siamo forse tutti sulla stessa barca, ma chi la guida, chi fa funzionare il motore, chi è comunque al riparo e chi finisce in mare, sono per lo più ben distinguibili e non intercambiabili. Siamo cioè ancora ben assicurati, chi più chi meno, contro la 'democratizzazione' reale di certe esperienze.

La differenza è che se sei autoctono c'è ancora una qualche possibilità di vivere una vita intera senza dovertene accorgere. Nel caso in cui tu faccia parte di un gruppo momentaneamente a rischio esclusione, come in questo momento gli immigrati da paesi più poveri, come i musulmani di cui si parla nel testo, l'incontro/scontro con questa realtà è un'esperienza praticamente inevitabile.

3.

Disgraced è un atto unico con un dialogo ben congegnato da commedia brillante che scivola in dramma, il che a prima vista può farlo passare per un testo convenzionale e innocuo, perfino regressivo. Nel teatro moderno interno domestico e dialogo verisimili sono spesso liquidati come armi spuntate, e a ragione: non riescono a far presa su condizioni e questioni attuali che scavalcano la misura d'uomo. Ma le cose cambiano se consideriamo che la nostra condizione di fondo consiste in una possibilità materiale che per la prima volta nella storia si è data in modo sistematico e diffuso: possiamo articolare spazi, linguaggi, congegni che eludano di volta in volta la questione, che permettano di starsene fuori e godere del privilegio di osservare la realtà dei bisogni e dei conflitti da dietro un vetro di sicurezza, perfino quando siamo chiamati in prima persona. Abbiamo la possibilità materiale di non sporcarci le mani, mantenersi su un profilo neutro, non entrare davvero in contatto nemmeno con ciò che ci riguarda. Qui interno domestico e dialogo quotidiano tornano improvvisamente significanti.

Akhtar mima in maniera naturalistica il nostro linguaggio elusivo, trasversale alle classi e al livello culturale, chiaramente con l'intento di metterlo a nudo. La conversazione non deve toccare niente di rilevante o toccarlo solo con disinvoltura intellettuale, cioè a distanza di sicurezza, quella che garantisce l'incolumità del proprio privilegio (o handicap, a seconda delle prospettive). Ciò che conta non è capire come stanno le cose, ma evitare

con cura di urtare contro i presupposti, non scombinare i piani, le caselle già pronte, che infatti scattano come condanne alla prima minaccia.



Ayad Akhtar, *Disgraced*, regia di Martin Kušej, 2017. Teatro Carignano di Torino. Elia Tapognani, Anna Della Rosa, Paolo Pierobon. Foto di Andrea Macchia.

Questo tipo di linguaggio non è tipico solo della *upper-class* americana degli eventi pubblici e delle cene informali di lavoro. Akhtar osserva⁵ che nel suo carattere fondamentalmente omissivo ed evasivo è la lingua che parliamo tutti i giorni da questa parte del mondo, quella che si scrive sui giornali e in buona parte dei libri prefabbricati, che spadroneggia nei media, ma anche nel mondo dell'arte e della cultura. È la lingua della *political correctness*, il cui effetto ultimo è appunto sovrascrivere una realtà conflittuale e asimmetrica, con una zona franca, uno spazio astratto e inesistente, dove gli uomini sono assunti tutti uguali e come in cielo l'uguaglianza è ottenuta lasciando fuori le differenze sociali e i conflitti repressi che tagliano le singole esistenze. Ma l'elusione è anche la lingua effettiva del pregiudizio, del razzismo stesso, che in questo senso sono l'opposto simmetrico della correttezza politica: in entrambi i casi si tratta di negare come stanno ogni volta le cose e negare che ci riguardano al punto da non poterci chiamare fuori estromettendole. I problemi sono talmente trasversali e diffusi che nessuna politica di polizia e pulizia può metterci in sicurezza.

La forza di questo testo in apparenza convenzionale nella struttura dialogica e nella si-

5 A. Akhtar, *Islam Hasn't Had Our Friedrich Schleiermacher: A Conversation with Ayad Akhtar*, intervista a cura di Jabeen Akhtar, «Los Angeles Review of Books», 8 giugno 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/islam-hasnt-had-friedrich-schleiermacher/#!>

tuazione da interno alto-borghese sta proprio nel fatto che c'è sempre un sotto-testo, un non-detto presente in scena, ma niente di ciò che viene detto intenzionalmente riesce a rendergli giustizia. Nemmeno alla fine quando ogni correttezza politica è saltata e gli automatismi dei giudizi già pronti sono scattati. Anche lì lo scarto rimane: tra ciò che *credono* di vivere e ciò che stanno vivendo davvero, tra ciò che dicono e ciò che nemmeno capiscono. La presa sicura di Akhtar sta nel far muovere il linguaggio a due livelli allo stesso tempo come in due realtà parallele ugualmente vere dove a quello che succede in una corrisponde ben altro nell'altra: la realtà delle idee, dei valori, dei pregiudizi e dei discorsi, e la realtà dei comportamenti. O altrimenti detto: quello che davvero ci muove e quello che ci giustifica, ci sostiene tutto il tempo. Non si tratta di apparenza e realtà, maschera e verità, per cui basta fugare l'una per mettere in crisi l'altra. Ad Akhtar riesce qui di cogliere la radice non cognitiva del pregiudizio, per cui le battaglie illuministiche si combattono sempre a vuoto. Il pregiudizio, di qualsiasi genere, dalla calunnia al razzismo, serve a sostenere un interesse vitale, ha lì il suo centro di forza. Finché l'interesse in qualche modo ci guadagna ancora, il pregiudizio viene abbandonato al massimo nelle parole, e anche qui perché il suo abbandono torna utile, non nei fatti.

L'incastro più riuscito del testo non è quello della trama, quanto quello tra questi due piani. La trama, il dialogo verisimile, servono a far sviluppare e frizionare tra loro quelle due realtà come due placche tettoniche che scorrono l'una sull'altra.

4.

Kušej lavora su questa frizione, e non solo in *Disgraced*. È un tratto caratteristico del suo modo di fare teatro, cercare ed esporre in continuazione l'incongruenza tra ciò che siamo/facciamo/subiamo e ciò che capiamo, pensiamo, ci raccontiamo. Non è semplicemente il gusto di provocare e smascherare. Niente giochetti tra essere e apparire, tra conscio e inconscio, tra come le cose sembrano e come in realtà stanno. Il teatro di Kušej non è psicologico in questo senso banale. Qui non si gioca a nascondino o a caccia al tesoro, non si scava per dissepellire realtà che noi stessi, come sempre, abbiamo già piazzato al fondo. Qui non si tratta tanto di fantomatiche verità/identità in senso assoluto (chi siamo 'davvero', al di là di come ci percepiscono gli altri, cioè fuori da ogni rapporto, fuori dallo spazio e dal tempo), quanto di posizioni: posizione che di volta in volta si assumono o si è indotti ad assumere in uno spazio concreto, storico e fisico. E uno spazio concreto è sempre uno spazio pericoloso, non neutrale, un campo di forze a cui si è sempre esposti, senza zone franche, nicchie di sicurezza in cui sottrarsi al contatto e all'urto. Il privilegio della vita occidentale consiste proprio nello sforzo sistematico e organizzato di annullare questa concretezza dello spazio, il punto di contatto reale tra i corpi e i comportamenti. Moltiplicare invece tecnicamente le possibilità di fuga, di evasione dai conflitti, dalle responsabilità, dalla resa dei conti, smaterializzare problemi e persone, svalORIZZARE le parole, in questo sembra consistere il nostro tanto decantato stile di vita che subito dopo ogni incidente o attacco terroristico ci incitiamo a vicenda a riprendere.

Sin dai primi giorni di lavorazione Kušej ha tagliato corto con la tentazione di apparecchiare tavoli e far tintinnare bicchieri in un ennesimo remake di *Indovina chi viene a cena*. In effetti, il naturalismo del testo tenta molti interpreti a proseguirlo anche nell'allesi-

mento scenico, illustrandolo con tutti gli orpelli del caso. Un allestimento convenzionale avrebbe probabilmente ucciso la qualità del testo di Akhtar, facendone solo una commedia di idee, dalla conversazione brillante e dal risvolto tragico ad effetto. Kušej riduce lo spazio ai minimi termini: una stanza-scatola-cella, bianco-immacolata, senza nulla in scena (niente mobilia, niente tavoli e sedie, come ci si aspetterebbe da un dramma da interni come questo). Scene minimali di questo tipo (qui a cura della scenografa *Annette Murschetz*) sono una scelta frequente nel teatro di Kušej. Non c'è modo che questo spazio si riduca a contenitore o fondale: è subito chiaramente un campo di forze, e catalizza quel che succede al suo interno. La scena così asettica, quasi geometrica, cita subito uno dei nonluoghi in cui ci muoviamo tutti i giorni: quegli spazi artificiali di sosta, di transito, di attesa, neutralizzati il più possibile, che si tratta solo di attraversare, dove la necessità di contatto reale è minimizzata, la comunicazione avviene attraverso pannelli, voci registrate, casistiche preventivate. Le persone se ne stanno lì come nei modellini architettonici, trapiantate dall'alto, isolate in bolle di vetro, alle prese con le proprie proiezioni. Se non fosse per una differenza cruciale che in apparenza non c'entra nulla con lo scenario domestico d'alta classe suggerito dal testo: buona parte del pavimento calpestabile in scena è fatto di carbone vegetale vero. Qui bisogna stare attenti a dove si mettono i piedi in ogni senso. Gli attori si muovono contemporaneamente in questi due spazi. Vivono, pensano, parlano 'in alto', in uno dei nostri spazi lisci, organizzati ovunque in percorsi programmati, atti a rendere la volontà scorrevole, le intenzioni realizzabili senza intoppi, e camminano in realtà tutto il tempo su un cratere fatto di pietre d'inciampo. I pezzi di carbone si sgretolano e fanno rumore sotto ai passi, rendono instabili i movimenti e sporcano, lasciano tracce ovunque sull'immacolatezza asettica degli spazi sociali contemporanei. Ma l'aspetto più interessante dal punto di vista teatrale è che costringono di continuo a rivedere l'equilibrio, a precisare la posizione, il tono di ogni battuta.

Kušej esige dagli attori che ogni battuta, anche quella in apparenza più innocua e casuale, porti subito in superficie la posizione effettiva che la sostiene. Per questo, ad esempio, condensa la chiacchiera conviviale, diluita qui e là lungo il testo di Akhtar, in un unico inframmezzo scenico: dispone gli attori in scena come figure immobili di un *rendering*, uno accanto all'altro e faccia agli spettatori a sparare nel vuoto le solite considerazioni sul cibo, ricordi di vacanze che non interessano a nessuno, persino elenchi di ingredienti di ricette, con lunghe pause 'inappropriate' tra una battuta e l'altra ad esporre questi scambi quotidiani per quello che spesso sono, stucco previdente per eventuali buchi da cui potrebbe irrompere l'imprevisto che ci inchioda.

Unico oggetto in scena: una spada, conficcata nel carbone, che a turno ciascuno imbraccia quando, quello che chiamiamo con orgoglio occidentale 'capacità di confronto', di 'critica antideologica', arrivano ai loro limiti: lì dove non si può più davvero dialogare, dove non si tratta più di scambiarsi punti di vista e di arricchire prospettive, ma dove si stanano le posizioni di fondo che ci sostengono, l'interesse ultimo che ci regge in piedi e su cui non siamo disposti a cedere.



Ayad Akhtar, *Disgraced*, regia di Martin Kušej, 2017. Teatro Carignano di Torino. Paolo Pierobon. Foto di Andrea Macchia.

A un certo punto ciascuna delle figure in scena pronuncia il suo 'atto di fede', forte e chiaro. È un intermezzo che non compare nel testo originale di Akhtar, un credo laico in *questa* vita, la nostra: la 'bella vita', di proprietà *nostra*, spesso guadagnata a caro prezzo, proprio e altrui, oggi insidiata da atti di violenza terroristica, ma insidiata soprattutto da

troppe mani tese. Successo come comfort nelle cose e nei pensieri, libertà e piaceri facili o anche raffinati, piaceri comunque modesti, che fundamentalmente consistono nel mettere distanza da qualche realtà che ci contraddice, sono questi gli oggetti della nostra devozione secolare. Islam significa 'sottomissione', ci ricorda Amir, termine che scandaglia subito l'Occidente ufficialmente illuminato, emancipato, antiautoritario. Ma non c'è bisogno di credere in un dio perché una qualche forma di culto disciplini la propria vita.

5.

Certe volte tra le cose più interessanti di uno spettacolo ci sono le scene non viste, quelle che sono state cassate, e i motivi per cui lo si è fatto. Ne racconto qui una non prevista dal testo originale di Akhtar. L'outsider Amir si muove come un animale in trappola nello spazio immacolato che fa le veci della sua bella casa e di ogni altro spazio sociale 'protetto' in cui è ammesso con riserva, tormentato dal presentimento di venire presto escluso. Prende a calci il perimetro di carboni su cui inciampa, ne raccoglie pezzi che scaglia contro le pareti bianche sfidandone la purezza, e infine crolla sotto i suoi stessi colpi a vuoto. Un paio di queste sassate sfiorano l'altra figura in scena, la compagna, l'insider, di spalle rispetto agli spettatori e immobile tutto il tempo, i piedi al sicuro dalla sporcizia, mentre parla con la faccia a pochi centimetri dalla parete dei suoi successi imminenti e sicuri, senza che niente di quello che sta succedendo lì vicino la sfiori davvero.

Questa e qualche altra soluzione scenica sono state cassate in fondo per il timore che non risultassero abbastanza sospese nell'intenzione, abbastanza sature di percezioni contrastanti. Si è temuto che il lancio dei carboni contro il muro a sfiorare il corpo della donna ricordasse *soltanto* la lapidazione prevista dal Corano (come dalla Bibbia, del resto, anche se lo si ricorda meno volentieri) perdendosi per strada ogni tensione. Si voleva evitare di offrire al pregiudizio spunti per tirare le sue conclusioni già pronte: quel che viene da 'fuori' non potrà mai essere davvero 'dentro', se educato nella violenza prima o poi violento, mogli e buoi dei paesi tuoi, e via di questo passo.

In realtà, al di là della scena, questa è l'obiezione che negli Stati Uniti è stata fatta più volte, non solo da spettatori musulmani, già al testo di Akhtar⁶. È un timore che anch'io ho sentito esprimere da addetti ai lavori in margine alle prove: se il testo intendeva mettere in crisi una diffidenza diffusa verso l'Islam, e in generale il sospetto nei confronti dello straniero proveniente da paesi considerati meno civilizzati, l'intento sembra ottenere perfino l'effetto contrario. Alla fine qui c'è uno che viene da 'fuori' e fa di tutto, non semplicemente per incarnare una vita occidentale, ma l'idea occidentale di vita felice e di successo, e pure con tutto se stesso. È uno che sradica da sé la propria cultura d'origine con i suoi vincoli e le sue ossessioni come l'intralcio più grande alla propria realizzazione, ripudia la tradizione come una bomba a orologeria, e alla fine, davanti alla vanità dei suoi

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

6 A. Martínez-Vázquez, *Universality in Disgraced by Ayad Akhtar: Does the Intent Justify the Impact?*, in *HowlRound* (free and open platform for theatremakers worldwide), <https://howlround.com/universality-disgraced-ayad-akhtar>. Lo stesso Akhtar ne parla in: *Islam Hasn't Had Our Friedrich Schleiermacher: A Conversation with Ayad Akhtar*, intervista a cura di Jabeen Akhtar, «Los Angeles Review of Books», 8 giugno 2016, <https://lareviewofbooks.org/article/islam-hasnt-had-friedrich-schleiermacher/#/>

sforzi, si scopre rimesso a quella stessa bomba su cui forse è sempre stato seduto e che magari adesso avrebbe anche una ragione per far saltare. Il punto è che il modo in cui Amir vede l'Islam è già occidentale. È cioè già un risultato oltre che uno strumento attivo del suo processo d'integrazione. Vedere la sua cultura d'origine in questo modo, condannarla e rinnegarla in ogni cellula, di fatto gli torna utile: finché non si accorge che i suoi sforzi non bastano contro la prontezza del gruppo dominante nel rovesciare il fatto nudo della sua origine contro di lui nel momento in cui torna loro utile.

«Se neppure tu ce l'hai fatta con loro», dice ad Amir il nipote pakistano-americano, molto più critico verso un'integrazione che non può riuscire: se neppure uno come Amir ce l'ha fatta, che si è smontato come musulmano e rimontato come occidentale, che ha tagliato con tutto ciò che era, con tutto ciò che poteva dar 'loro' fastidio, per aderire senza scarti alla 'loro' forma di vita, come si può pensare che ci siano possibilità per chi mantiene anche un'altra prospettiva o anche solo una distanza critica.

Quando l'impotenza sociale di Amir esplode in violenza contro la moglie bianca che, a completare il suo 'fallimento', lo tradisce, succede esattamente quello che succede in tanti casi all'ordine del giorno nei 'paesi nostri', tra gente 'nostra': la violenza sociale sommersa diventa visibile e quindi reale soltanto nel singolo che alza la mano, pertanto rimane solo sua. Kušej non ci risparmia la brutalità della scena, ma è chiaro tutto il tempo che questa è solo la punta dell'iceberg di una brutalità ben più estesa, soltanto meno appariscente. Un corpo trascina l'altro dagli spazi fintamente neutri e superiori della 'civiltà' giù nei carboni, e i colpi sono feroci come lo sono quelli di tutte le lotte che non si possono combattere o che si dovrebbero combattere altrove. La violenza non ne esce giustificata, piuttosto si continua a vedere il quadro più ampio mentre si hanno gli occhi puntati su questo dettaglio insopportabile: mentre si guardano i colpi di un marito 'diverso' abbattersi su una moglie 'normale', riuscire a vedere *anche* la violenza che c'è dove non sembra, dove magari non si vedono, o non sono necessari, spargimenti di sangue.

Amir infine barcolla in un soqquadro che è *oscenamente privato*. Il collasso è in realtà collettivo, politico-sociale, ma si riesce ancora a concentrarne il peso sulle spalle di esistenze private e di minoranze. In questo caso, l'origine musulmana agguanta la questione, la risolve subito e la seppellisce viva sotto la conclusione di sempre, che "non poteva che andare così". Questo non è l'effetto del testo, è quello che accade e il testo lo espone, ma espone anche il resto in gioco, tutto quello che il meccanismo del pregiudizio omette. Se, nonostante la complessità dei piani in gioco sulla scena, la meccanica del pregiudizio è tutto quello che resta, a un certo punto, come dice Akhtar, «non si può più sentirsi responsabili della stupidità del pubblico»⁷. La complessità c'è, e rende difficile tirare conclusioni omissive, ma non impossibile: non può pensare al posto nostro.

6.

Kušej ammette che il grosso problema del teatro rimane oggi quello di essere una grande bolla quasi protetta contro la maggior parte degli spettatori: «Lo scambio che c'è tra il

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

7 A. Akhtar in: *Islam Hasn't Had Our Friedrich Schleiermacher: A Conversation with Ayad Akhtar*, intervista a cura di Jabeen Akhtar, Los Angeles Review of Books, 8 giugno 2016.

pubblico e gli artisti in scena esce troppo poco all'esterno»⁸. Di fatto, muore più o meno sull'uscio. Chiaramente non è solo un problema del teatro, e non solo di accesso alle masse. Temo che il nodo fondamentale stia in quello «scambio tra il pubblico e gli artisti in scena»⁹, che scambio proprio non è.

In Germania mi è capitato di sentire esponenti e critici sostenitori di un teatro presunto avanguardistico, inquadrare il teatro di Kušej nella categoria «boulevard, anche se d'indiscutibile alto livello tecnico». Se c'è del vero, è una di quelle verità che aiutano soltanto a sentirsi bene dove già si è (anche qui secondo la logica esclusiva 'loro/invece noi'), senza preoccuparsi di appurare dove, di fatto, si è. Dico questo perché il 'punto debole' di Kušej è in realtà il punto debole del sistema-teatro, della produzione artistica oggi (e in generale di quella critico-intellettuale): detto qui in maniera sommaria, la funzione sociale delle opere, anche delle più critiche verso le aspettative, si esaurisce fundamentalmente nell'aiutare i loro rispettivi apparati di distribuzione (istituzioni, festival, ecc.) a sopravvivere.

Oggi la simpatia istintiva va a quei testi e a quel teatro che si lasciano più o meno inserire nella categoria del post-drammatico individuata solo a inizio degli anni Novanta dallo studioso Hans-Thies¹⁰, ma che è ben testimoniata nel teatro tedesco ed europeo dell'ultimo secolo fino a oggi. Kušej resiste agli avanguardismi facili e vince nel 1999 il premio tedesco dedicato alle avanguardie (*Innovationspreis*), non trascurando i contemporanei, Heiner Müller, Sarah. Kane, Rainer. W. Fassbinder figurano tra i suoi autori (un'impressionante versione di *Le lacrime amare di Petra von Kant* gli ha procurato il premio-Faust nel 2012, uno dei più prestigiosi in Germania). Ma lavora volentieri, appunto, anche con i 'vecchi', Strindberg, Ibsen, Goethe, tra i tanti, senza dimenticare il suo autore preferito, quello che chiama il suo mentore, Odön von Horvath.

Considera Brecht superato perché troppo ideologicamente compromesso (io sono del parere che, più che superarlo, lo si aggiri di continuo e, da un certo punto di vista, si faccia pure bene, perché Brecht è tecnicamente compromettente: se davvero frequentato può compromettere in senso tecno-politico il modo in cui si continuano a produrre teatro, letteratura, arte e critica. Sicché il nostro primo incontro è stato davvero divertente). Anche se per Kušej la domanda cruciale rimane quella da cui in realtà partiva Brecht, la domanda che nel frattempo troppi pochi registi (e scrittori) si pongono, e ancora meno sono quelli che riescono a darle una risposta sostenibile: «Perché voglio mettere in scena questo dramma? Se non riesco a rispondere a questa domanda, non ho bisogno di presentarmi neanche alla prima prova».¹¹

Si considera un regista assolutamente politico, è convinto della dimensione politica dell'arte, anche se non nel modo in cui in genere la si intende, ideologico-partitico, e certamente non nel senso di caccia all'attualità: l'arte o il teatro hanno tutto un «altro accesso» alla cosiddetta politica, intesa come «attività, questioni e problematizzazioni

8 Intervista a M. Kušej: «Ich habe die ultimative katholische Laufbahn hinter mir», a cura di Karin Cerny, 4 gennaio 2017, <https://www.profil.at/kultur/martin-kusej-hexenjagd-burgtheater-wien-interview-7924035>.

9 *Ibidem*.

10 H. T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017.

11 Intervista a M. Kušej: «Ich habe die ultimative katholische Laufbahn hinter mir», cit.

che interessano il vivere comune». ¹² Kušej cerca di costruire questo «altro accesso», e lo fa servendosi di testi che provengono da una tradizione di duemila anni.

Fatto sta che lavora volentieri coi 'ferri vecchi' non perché nostalgico di una psicologia del personaggio e di un'azione drammatica vecchio stile, ma perché per lui non esistono armi spuntate, o meglio, tutte le forme, anche le più aggiornate, lo sono. La forza teatrale, già di un testo, e poi di uno spettacolo, sta nel dare realtà sensibile a ciò che in un discorso inficia sempre il discorso, a ciò che dell'azione la sabota.

Il punto 'disgraziato' in cui tutti i mezzi fanno cilecca, le spiegazioni più profonde arrivano comunque troppo corte, niente funziona, eppure qualcosa deve essere fatto comunque e non una cosa qualsiasi: per Kušej non c'è differenza sostanziale tra questi che sono forse i momenti di picco di una vita, tanto personale quanto collettiva, e quello che succede, o dovrebbe succedere, quando si lavora e si assiste ad un'esperienza teatrale. Per quanto non ci si arrivi mai volentieri, «quello è il punto a cui bisogna arrivare», dice, «o si sta solo girando la manovella dell'organetto». ¹³

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

¹² *Ibidem*.

¹³ Così Kušej in una conversazione privata durante le prove.



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

Cosetta G. Saba

ABSTRACT

Il processo di obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione, e l'oblio delle opere che ne deriva, non definiscono l'unica prospettiva dalla quale si assiste al rischio di "cancellazione" dei videotape d'artista, testimoni dei primordi della "video arte" tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70. Detto altrimenti, la fragilità e l'instabilità del supporto analogico esposto ad alterazioni fisico-chimiche e meccaniche (ossia all'usura irreversibile del nastro magnetico che, passando attraverso le testine dei lettori, degrada il segnale elettronico e progressivamente "cancella" le opere inscritte in tale supporto) non costituiscono, infatti, le uniche evidenze del rischio di dissolvimento che investe la storia culturale di questo tipo di opere. Nella scelta delle applicazioni informatiche di cui sono fatte oggetto – rispetto ai processi di migrazione dall'analogico al digitale, di conservazione attiva e di restauro – agisce una peculiare logica di "cancellazione" che qui si intende investigare.

* Contributo direttamente richiesto dal comitato editoriale per riconosciuta competenza sull'argomento

The process of obsolescence of recording and reproduction technologies, and the oblivion of the resulting works, do not define the only perspective from which we witness the risk of "cancellation" of the artist's videotapes, witnesses to the origins of the "video art" in the late 60s and early 70s. In other words, the fragility and the instability of the analog support exposed to physical-chemical and mechanical alterations (ie the irreversible wear of the magnetic tape which, passing through the readers' heads, degrades the electronic signal and progressively "erases" the inscribed works in this support) they do not constitute, in fact, the only evidence of the risk of dissolution affecting the cultural history of this type of works. In the choice of the computer applications of which they are the object - with respect to the processes of migration from analogue to digital, of active conservation and restoration - a peculiar logic of "cancellation" acts here that we intend to investigate.

"Cancellazioni"

Il processo di obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione e l'oblio delle opere che ne deriva non definiscono l'unica prospettiva dalla quale si assiste al rischio di "cancellazione" dei videotape d'artista, testimoni dei primordi della "video arte" tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70. L'impermanenza fisica e artistica di un'opera multipla qual è il videotape si complica, infatti, anche in ragione della sua dimensione pluri-occorrenziale. Il suo destino di persistenza sembra consistere nella disseminazione, in un insieme disperso di "archivi" dove sono intervenute differenti procedure documentarie². La fragilità e l'instabilità consustanziale del supporto analogico esposto ad alterazioni fisico-chimiche e meccaniche (ossia all'usura irreversibile del nastro magnetico che, passando attraverso le testine dei lettori, degrada il segnale elettronico e progressivamente "cancella" le opere iscritte in tale supporto) non costituiscono, tuttavia, le uniche evidenze del rischio di dissolvimento che investe la storia culturale di questo tipo di opere. Nella scelta delle applicazioni informatiche di cui sono fatte oggetto – rispetto ai processi di migrazione dall'analogico al digitale, di conservazione attiva³ e di restauro

1 Contributo inedito relativo all'attività di videopreservazione del fondo art/tapes/22 dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee-La Biennale di Venezia avviata nel corso del 2004 presso i laboratori dell'Università di Udine CREA (Centro Ricerche e Elaborazioni Audiovisive) e La Camera Ottica. Alcuni dei contenuti di questo saggio sono stati ripresi in Cosetta G. Saba, *La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e "riattualizzazione"*, in *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione*, a cura di C. G. Saba, Silvana Editoriale, Milano 2007 (pp. 22-73) e nell'intervento "Archive/anarchiv". *Riflessioni intorno ad art/tapes/22 dell'ASAC* alle Giornate di studio "La conservazione del presente: leganti sintetici, plastiche, video e installazioni", 2008, Pinacoteca di Brera, Milano.

2 Da questo cruciale passaggio – propedeutico alle attività di preservazione, restauro e archiviazione – derivano i diversi livelli di accessibilità tanto delle opere in sé (nelle pratiche espositive di ri-presentazione e di re-stage nel caso delle videoinstallazioni), quanto delle opere *sub specie* documento negli archivi digitali dedicati, siano essi resi visibili entro ambiti museali, come accade per la Collection Nouveaux Médias Installations/Centre Pompidou o per la Videoteca della Galleria d'Arte Moderna di Torino, oppure resi condivisibili via Internet, come, ad esempio, accade entro la piattaforma del Nederlands Instituut voor Mediakunst in <http://catalogue.nimk.nl> (ultimo accesso 10.03.2019) o nell'archivio di Electronic Arts Intermix <http://www.eai.org/catalogueMain.htm> (ultimo accesso 10.03.2019).

3 Rispetto ai documenti multimediali, la "conservazione attiva" definisce i processi di conservazione

– agisce una peculiare logica di “cancellazione”. I modelli decisionali sottesi ai processi di conservazione e all’uso degli strumenti informatici implicano interventi di rielaborazione del segnale analogico finalizzati alla diffusione dell’opera secondo un principio di “adattamento” alla nuova interfaccia impiegata che introducono una modificazione dell’opera stessa, quantomeno per quanto attiene alle modalità percettive. Come sostiene François Rastier, la testualità di un’opera consiste in un processo di costruzione continua⁴ di quanti la trasmettono culturalmente, aspetto quest’ultimo che inerisce al suo statuto storico. In tal senso, il rischio di “cancellazione” fisica e l’oblio che vi si palesa non sono ovviabili *sic et simpliciter* attraverso la migrazione dagli archivi “video” agli archivi “digitali”. Tutt’altro. Le procedure di conservazione dischiudono, infatti, una serie complessa di questioni nient’affatto inedite, che attengono alla storicità delle opere, al loro valore “funzionale”⁵ (o più precisamente al loro “modo di esistenza”) e al concetto di “archivio” quale complesso “dispositivo” di costruzione della “memoria” nel presente. In quest’ultimo contesto il rischio di “cancellazione” attiene significativamente non tanto al principio selettivo di inclusione/esclusione delle opere e/o dei documenti, quanto alla loro tracciabilità memoriale (che concerne l’iscrizione, la testura espressiva), ossia alle pratiche di consegna delle opere all’“archivio”, nonché al lavoro dell’“archivio” stesso che si evidenzia quando agisce su opere d’arte peculiari, interdisciplinari, multiple a carattere tecnologico. È quanto sta emergendo, dai problemi che sono divenuti intelligibili “sul campo”, rispetto all’informaticizzazione delle attività di preservazione, conservazione e archiviazione del fondo ASAC art/tapes/22⁶ sui quali si intende portare qui l’attenzione. Si tratta di opere (in ½ e ¾ di pollice) “fuori corso”, anche perché legate a supporti e a tecnologie di riproduzione divenuti obsoleti, che si trovano in uno stato di “invisibilità”, di non accessibilità con evidenti conseguenze sul piano della “disseminazione” culturale, della ricerca e degli studi. Far fronte al progressivo decadimento fisico-chimico dei supporti e all’obsolescenza degli apparati di visualizzazione d’epoca, ripristinare la funzionalità delle opere finalizzandola al processo di digitalizzazione, implica entrare nel merito di una serie di questioni epistemologiche, estetiche ed etiche che le pratiche di migrazione dall’analogico al digitale comportano secondo un modo di intelligibilità che è ricompreso dall’operatività dell’“archivio”.

Nei discorsi sociali, memoria e oblio *non* indifferentemente cancellano ciò che è stato

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

implicanti procedure che comportano il trasferimento dei dati su nuovi supporti, su nuovi media.

4 F. Rastier, *Filologia digitale*, in *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma, 2003, pp. 126-129 (ed. or. 2001).

5 G. Genette, *L’Opera dell’arte. I. Immanenza e trascendenza*, CLUEB, Bologna 1999 (ed. or. 1994) e *L’Opera dell’arte. II. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998 (ed. or. 1997); N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, Il Saggiatore, Milano 1976 (ed. or. 1968).

6 La videopreservazione del fondo – articolata in due fasi, la prima dedicata ai formati ¾ di pollice (2005-2006) e la seconda formati ½ di pollice (2006-2007) – non potrà ritenersi conclusa sino a quando non si renderanno accessibili alla ricerca e allo studio *tutti* i materiali documentali conservati a Ca’ Corner della Regina, già sede dell’Archivio Storico delle Arti Contemporanee – La Biennale di Venezia, chiusa al pubblico dal 2003.

7 R. Krauss, *L’arte nell’era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia, Milano 2005 (ed. or. 1999); R. Krauss, *Reinventare il medium*, a cura di Ezio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005.

(tanto in atto quanto in potenza) definendo l'aspetto "documentale" e "monumentale"⁸ della storia. Memoria e oblio non (solo) rendono accessibile "il passato nel futuro" ma anche l'orizzonte della sua attuale tracciabilità. L'"archivio", in tal senso, disvela il presente nella ricostruzione della storia (individuale e collettiva) attraverso il modo di costruzione dei documenti.

"Archivio"/"memoria"

È stato detto che la memoria non è l'archivio e che essa «è l'antimuseo: non è localizzabile»⁹. Ma nel contemporaneo, già da tempo immerso in un "presente perpetuo"¹⁰, si viene definendo un doppio movimento simultaneo: da un lato un'incessante registrazione che stratifica le "memorie" e, dall'altro, una loro continua perdita; perdita che produce amnesie, amnesia storica.

Scriveva nel 1979 Jean-François Lyotard: «L'Enciclopedia del domani sono le banche dati. Esse eccedono la capacità di ogni utilizzatore. Rappresentano la "natura" per l'umanità postmoderna».¹¹ Se, da un lato, l'"eccesso" dei dati memorizzati sembra dar luogo a una uniformità di scala del tempo e della storia, dall'altro lato la complessità compositiva delle opere – o, più precisamente, delle pratiche da cui scaturiscono – necessita della produzione, della memorizzazione, dell'accessibilità e dell'interoperabilità delle informazioni che le concernono. In tal senso, come sostiene José Jiménez, «i musei e le istituzioni artistiche del futuro avranno molto più a che fare con la generazione, l'archiviazione e la trasmissione di informazioni, che non con la custodia e la classificazione dei pezzi materiali».¹²

Ma in un'epoca che ha dimenticato come si pensa storicamente,¹³ la "memoria" non sembra più differenziarsi dall'"archivio" o, più precisamente, dalle istituzioni archiviali. Al contrario, soprattutto attraverso le *Digital Libraries*, la "memoria" tende a fare sistema con l'istituzionalità stessa dell'"archivio" rendendone evidente (purché vi si presti attenzione) il metodo (l'*arché*, come evidenzia Derrida),¹⁴ la costruzione delle informazioni e degli apparati documentali. Questa evidenza, tuttavia, non si rende pienamente descrivibile e analizzabile proprio perché, nell'attuale condizione storica, sembra non esserci più dif-

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

8 J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1982.

9 M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2009 (ed. or. 1980).

10 F. Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma 2007 (ed. or. 1991).

11 J-F. Lyotard, *La condizione postmoderna: Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 94.

12 J. Jiménez, *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2007, p. 231 (ed. or. 2002).

13 J. Jameson, *op. cit.*

14 «*Arché*, ricordiamocelo, indica assieme il *cominciamento* e il *comando*. Questo nome coordina apparenemente due principi in uno: il principio secondo la natura o la storia, *là dove* le cose *cominciano* – principio fisico, storico o ontologico), ma anche il principio secondo la legge, *là dove* uomini e dèi *comandano*, *là dove* si esercita l'autorità, l'ordine sociale, *in quel luogo* a partire da cui l'*ordine* è dato – principio nomologico». J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005, p. 11 (ed. or. 1995). Cfr. G. Deleuze, "Che cos'è il dispositivo?", in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Feltrinelli, Milano 2007.

ferenza rilevabile attraverso «[...] il bordo del tempo che circonda il nostro presente, che lo sovrasta e lo indica nella sua alterità»; non si dà “ciò che sta fuori di noi e ci delimita”,¹⁵ non si interpone un distacco dalla continuità temporale ancorché apparente.

Nondimeno, nell'attuale contesto istituzionale in cui gli archivi video stanno mutando in archivi digitali, i modelli decisionali rivelano in filigrana i principi selettivi, connessi a discorsi economici, etici, giuridici, a pratiche tecnologiche e a politiche culturali socialmente prevalenti, che attendono alla costruzione della “memoria collettiva” affinché quest'ultima si valorizzi organizzandosi in patrimonio culturale *condivisibile* e dunque “*archiviabile*” ai fini della sua ri-programmazione, del suo ri-uso culturale. Tali principi selettivi dell’“archivio” non operano solo secondo un principio di inclusione o di esclusione (“selezione”) del dato, del documento e/o dell'opera, ma anche secondo un principio di “assimilazione”, di “conversione” al presente che sembra rispondere alla logica della “trasmissibilità” di ciò che può e deve essere significativamente fatto oggetto di (futura) memoria,¹⁶ ossia di ciò che può e che deve essere *reso archiviabile* in una fase storica in cui la “memoria” si costruisce attraverso i “data base”. Più precisamente, tale memoria si costruisce attraverso le logiche dei “saperi” e dei “poteri” che le infrastrutture informatiche sottendono, controllano e veicolano non “ontologicamente”, ma attraverso precise pratiche di produzione, memorizzazione, accessibilità e interoperabilità delle informazioni/dati rese socialmente condivisibili – in tal senso andrebbe letta *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979) di Lyotard. Trasmissibilità diffusiva di cui si migliorano e si aggiornano le prestazioni/prescrizioni sul piano tecnologico, verso la convergenza digitale dei media industrialmente e culturalmente denotata, trovandovi legittimazione.

In molti modi, nel contemporaneo, l'informatizzazione delle società e il paradigma¹⁷ culturale del “digitale” che ne deriva stanno rendendo necessari gli “archivi” e con essi l'uso della “memoria” collettiva o, più precisamente, dei “monumenti/documenti” costruiti e depositati in collezioni e in repertori pubblici e privati. Si tratta di un uso che ridefinisce i processi di riappropriazione e condivisione, ma anche di patrimonializzazione e di produzione culturale.¹⁸ In un tale contesto, il tentativo di pensare storicamente il presente – così come la costruzione e il recupero della storia che passano attraverso l’“archivio” – diviene uno snodo critico in cui trovano definizione i contenuti degli enunciati che mirano ad esprimere lo statuto epistemologico specifico degli accadimenti, la loro stessa istituzione, anche nel campo disciplinare della storia dell'arte. Tale tentativo si misura con le ragioni della politica culturale in un momento in cui *l'archivio tende a farsi memoria* non più metaforicamente,¹⁹ ma letteralmente e non senza conseguenze rispetto alla dialettica fra “memoria” e “storia” entro la quale, come sostiene Paul Ricoeur,²⁰ l'operazione di archiviazione trasforma la “testimonianza” in “documento”, in traccia documentaria.

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

15 M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Rizzoli, Milano 1999, p. 175 (ed. or. 1969).

16 M. Bloch, *Apologia della storia o mestiere di storico*, Einaudi, Torino 1976, p. 74 (ed. or. 1949).

17 Cfr. T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1969 (ed. or. 1961).

18 ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe è, in tal senso, un caso esemplare.

19 Cfr. W. Ernst, *The Archive as Metaphor*, “Open”, 2004/Nr. 7 (No)Memory.

20 P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003 (ed. or., 2000).

In questo momento in cui la metaforizzazione cede il passo allo slittamento metonimico *dalla* memoria *all'*archivio, le attività di studio sul fondo ASAC art/tapes/22 rendono evidente il "lavoro" dell'"archivio", il *dove* e il *quando* si è prodotta e si produce la sua azione. E quest'azione comincia a dispiegarsi, a dispiegare l'archivio stesso. Come scrive Jacques Derrida: «[...] l'archivio ha luogo nel luogo di debolezza originaria e strutturale della [...] memoria»²¹ – non in assoluto, ma in alcune delle sue dimensioni *sensibili*.

Nel campo disciplinare dell'arte, rispetto alla video arte dei primordi e segnatamente entro il processo di migrazione delle opere dal nastro magnetico al digitale, l'archivio *continua* a rivelarsi quale luogo di "debolezza originaria e strutturale della memoria", rendendo al contempo evidente non tanto la complessità interdisciplinare (si pensi alle riflessioni teoriche di Steina e Woody Vasulka, di Gene Youngblood, di Peter Weibel ecc.), quanto la cessazione/trasformazione dei discorsi circa il *proprium* video-artistico (in ambito curatoriale, si pensi alle dichiarazioni di David Ross, Daniel Birnbaum ecc) e l'avvio di varie (ri)narrazioni storiografiche. Del resto, la posta in gioco della letteratura storiografica non è tanto lo studio e l'interpretazione del "fatto", ossia dell'accadimento in cui la pratica artistica consiste, quanto l'elaborazione del contenuto dell'enunciato che mira a rappresentarlo o a definirne la narrazione. Ed è rispetto alla costruzione del documento e del contenuto documentale che si pone, sul piano storiografico, il problema della narrazione, della relazione tra "storia", "tempo" e "racconto"²². Attraverso tale articolazione relazionale, l'"archivio" produce non solo il documento, ma anche la sua tecnica di consegna (la funzione interpretativa di identificazione, di unificazione, di classificazione e di accesso ai "dati documentali").

In campo artistico, rispetto a certi passaggi teorici irrisolti, le "narrazioni" rese possibili dal riemergere di opere video ritrovate (attraverso la preservazione e il restauro) rendono ancora evidenziabili la differenza dialettica tra "memoria" e "storia" e l'operazione di archiviazione che trasforma la "testimonianza" in "documento". È possibile descrivere questa condizione attraverso gli "archivi video" nel momento esatto in cui essi stanno mutando in "archivi digitali". In tale processo ancora si palesa uno scarto significativo, una discontinuità, una differenza dall'attualità del presente che rende possibile procedere alla descrizione dell'"archivio" (anche nell'accezione foucaultiana), proprio in quanto esso «sviluppa le sue possibilità (e la padronanza delle sue possibilità)»²³ a partire dalle pratiche discorsive, per così dire, "fuori corso", perché hanno cessato in qualche modo di essere "attuali". Entro tale "inattualità", tuttavia, i videotape d'artista manifestano la loro intrinseca capacità di raccontare altrimenti la storia dell'arte tra gli anni '60 e '70. Essi presentano una funzione critica della memoria in grado rilevare sia i processi di negoziazione culturale rispetto ai quali quella stessa memoria è stata oggetto, sia gli "oblii" correlativi. Le pratiche discorsive in cui tali videotape consistono non costituiscono la memoria di quanto è stato selettivamente archiviato (nelle storie dell'arte, negli archivi

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

21 J. Derrida, *op. cit.*, p. 22.

22 Che problematicamente implica la "rifigurazione del passato ad opera del racconto" mettendo in campo la ricostruzione del passato, la ricostruzione del ricordo e la dimensione finzionale. P. Ricoeur, *Tempo e racconto III, Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988, pp. 17-191 (ed. or. 1985).

23 M. Foucault, *op. cit.*, p. 175.

dei musei e delle gallerie), ma il margine dischiuso di visibilità dell'«*oblio archiviato*».²⁴ Ed è rispetto alla discontinuità “discorsiva” testimoniata dai videotape d'artista (evidentemente non solo rispetto al campo dell'arte) che si rileva, con un'evidenza inaudita, l'azione che nell'archivio digitale non lascia essere i “modi di esistenza”, la “forma sensibile”,²⁵ esperienziale e testuale di queste opere, ossia di un certo tipo di opere. In tal senso è importante renderle tracciabili attraverso la storia delle loro modalità di trasmissione (che poi è anche un modo di avere cura della “storia della memoria”). Per converso, il porre attenzione a ciò – a *che cosa* viene documentato e a *come* l'opera viene costruita in senso documentale – porta a evidenza *hic et nunc* precisi processi di elaborazione della memoria.

Il lavoro sull'“archivio”

Il lavoro sugli “archivi” disvela *in primis* gli argomenti con finalità conservativa delle istituzioni e *in secundis* i differenti discorsi che la critica e la storia dell'arte hanno prodotto tra Europa e Stati Uniti, con relativa e problematica prevalenza culturale novecentesca nordamericana.²⁶

Si pone in radice la questione non solo della documentazione, ossia della costruzione del documento, ma anche della qualità documentaria intrinseca dell'opera video in sé rispetto alla quale la stessa tracciabilità storiografica, che dischiude una dialettica dell'“inizio” e della “testimonianza”,²⁷ è in gioco. L'operazione storiografica non può non autocomprendersi, registrando la dimensione documentaria intrinseca all'opera video e insieme le procedure che la istituiscono in quanto fatto artistico. La costruzione del documento non può non passare in modo complesso attraverso l'opera, attraverso la sua transtestualità²⁸ o, più precisamente, non può non consistere nello scarto che si apre tra l'“opera” e i suoi oggetti di immanenza e di manifestazione. In tal senso, potenzialmente l'“archivio” dischiude l'“opera” e la sua “transtestualità”. Al contrario, l'analisi degli enunciati che mirano a rappresentare le opere video come “fatti artistici” o a sostituirvi delle descrizioni rivela come la storicizzazione della video arte dei primordi registri, con qualche variazione, una serie chiusa di opere istituzionalizzate, rese canoniche, che non lascia intravedere sullo sfondo una sistematica ricognizione diacronica/sincronica della

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

24 P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 108 (ed. or. 1998).

25 J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009 (ed. or. 2004).

26 Sul piano transnazionale le conseguenze del “modernismo” nordamericano non sono immediatamente le stesse della “modernità” europea. Lo scrutinio critico delle nozioni di specificità, di tecnica e di tecnologia nell'arte – negli Stati Uniti magistralmente ripensate da Rosalind Krauss (rispetto alla messa in relazione tra “tecniche espressive” avanzate e fuori moda, tra possibilità future e passate dei media) e significativamente riprese, in chiave informatica, da Jon Ippolito (nella locuzione *variable media*) – ha in Europa una peculiare valenza. Nondimeno, esso si è tendenzialmente tradotto in una mutazione teorica senza la necessaria elaborazione della dislocazione storica e culturale che quella stessa mutazione avrebbe comportato. R. Krauss, *op. cit.*; A. Depocas, J. Ippolito, C. Jones, *Permanence through change the variable media approach*, Guggenheim Museum Publications, New York, The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, Montréal 2003.

27 C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000.

28 G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997 (ed. or. 1982).

produzione video quantomeno contestuale; tale mancanza è dovuta, probabilmente, alla repentina obsolescenza degli apparati tecnologici di ri-produzione e a un'incompiuta disseminazione delle opere progressivamente supplita dalle narrazioni *sulle* opere (riferita all'uso delle fonti piuttosto che basata sull'esperienza diretta e situata dell'opera).

La video arte dei primordi si attesta, in molti modi, come forma costitutivamente interdisciplinare. Sul piano storiografico, tra Europa e Stati Uniti, la pratica del video d'artista trova un significativo avvio con Fluxus, le cui attività di ricerca palesano le soglie di dissoluzione dell'arte contemporanea, rendendo visibile un processo di deistituzionalizzazione transnazionale. Le esposizioni coeve di Nam June Paik e Wolf Vostell, che dalle storiografie dell'arte sono poste ad *incipit* della video arte, significativamente presentano un carattere scultoreo e performativo, interferiscono con il medium televisivo, utilizzandone la stessa base tecnologica elettronica (*low cost, broadcasting* o "inventata" che sia), ma deviandone il sistema comunicativo e i codici.

In tale prospettiva, la possibile restituzione dei *corpora* dei videotape alla contemporaneità operata attraverso la videopreservazione è in grado di far emergere la forza transtestuale delle opere e la loro definizione (costruzione) documentale "in archivio" e rende altresì possibile una nuova operazione storiografica, una ri-scrittura delle storie dell'arte e del cinema (segnatamente nelle forme sperimentali e d'avanguardia).



Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, *Still video*. Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione La Biennale di Venezia.

Il lavoro sull'“archivio” rivela proprio la dimensione radicalmente transtestuale che queste “opere multiple” ritrovate portano in luce. Più che in un territorio incerto, la video arte dei primordi sembra consistere in un processo di “deteritorializzazione”. Il contesto di insorgenza – programmaticamente o tangenzialmente in dissenso rispetto alla definizione di “modernismo”²⁹ – trova la propria articolazione dinamica tra arte concettuale, land art, body art, performance art in una pluralità di teorie, di forme espressive e di pratiche. Non è dunque solo un'operazione in negativo (ricerca di una dimensione “impura” attraverso la negazione dei criteri modernisti dell'autonomia e del purismo formale), ma è la messa in movimento – per sconfinamenti, ibridazioni, simbiosi – dei limiti “territoriali” delle singole modalità artistiche (delle singole arti?) per spostare, al contempo, i limiti disciplinari dell'arte tout court. È il modo di pensare l'“opera” come ‘oggetto’ delimitato, unico, compiuto ed autonomo che in questo periodo storico entra definitivamente in crisi. La pratica del videotape è uno degli epifenomeni di tale mutamento di statuto. Essa “scioglie”, pur nella diversificazione delle sue attualizzazioni storiche, i propri limiti concreti e concettuali entro un campo di tensioni e di istanze interdisciplinari che ne orientano i vettori di ricerca e la sperimentazione formale, in un percorso autoconoscitivo e di autodefinizione i cui tratti distintivi attengono alle implicazioni/manipolazioni processuali della “diretta”, al potenziale memoriale della registrazione, agli effetti linguistici propri del mezzo elettronico, alla presenza “performativa” dello spettatore. La video arte dei primordi è effetto e (auto)registrazione della trasformazione in atto dell'arte, che tecnologica e mediale transita dal dispositivo cinematografico (cinema sperimentale e d'avanguardia) al mezzo televisivo, nella molteplicità delle pratiche artistiche coeve a carattere performativo e installativo. Viene in rilievo l'istituzione della relazione stabilita tra certe pratiche, certe forme, certi modi che rende identificabili le “opere” derivate da quelle pratiche; forme e modi non più riferibili ad uno specifico, a un'arte particolare, ma all'arte in generale. Entra in crisi il sistema di relazione disciplinare tra le arti, ossia il regime di identificazione dell'arte. La video arte prende a documentare questo cambiamento e insieme a funzionare come uno dei “luoghi” sociali e culturali – un campo che attrae attitudini, approcci, strategie, modalità operative di sperimentazione e/o di espansione – in cui si produce, da un lato, un processo di creolizzazione linguistica, dall'altro lato, la frantumazione e la ricomposizione continua delle categorie tradizionali dell'indagine storico-artistica. Rispetto a tali complessi passaggi, che concernono il concetto di “archivio”, art/tapes/22 funge da ampio spettro documentale.

L'archivio art/tapes/22

Il “concetto dell'archivio” assume una forte centralità nella storia di art/tapes/22. In prima istanza – secondo un'accezione tradizionale – perché art/tapes/22 oltre a essere stato, dal 1973 al 1976, un centro internazionale di produzione, di distribuzione (attraverso una rete di gallerie, tra le quali la Castelli-Sonnabend Video Films, Corp.) e di diffusione di videotape d'artista, ha anche svolto una funzione di “videoteca” a vocazione interdisciplinare, come in parte già era avvenuto per lo Studio 970/2 di Luciano Giaccari a Varese (1967-1968/1972) e per il Centro Video Arte fondato da Lola Bonora a Ferrara (1972-

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

29 C. Greenberg, *Modernism Painting*, “Arts Yearbook”, no. 4, 1961, pp. 103-108.

73/74). In seconda istanza perché tale funzione si è precisata nella devoluzione del fondo video art/tapes/22 all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) – La Biennale di Venezia. Scelta quest'ultima – dettata all'artefice di art/tapes/22 Maria Gloria Bicchieri dalla crisi finanziaria del centro – rivelatasi cruciale in quanto ha preservato dalla dispersione un *corpus* di videotape che, in ambito europeo, segna e al contempo documenta le derivazioni e, insieme, le estensioni espressive della video arte dei primordi. Art/tapes/22 consiste in un insieme documentale e artistico testimone dell'incrocio di varie forme artistiche contemporanee, rispetto alle quali la video arte dei primordi ha svolto una complessa funzione di “attrazione”, di “sintesi” e di “espansione”. Da un lato si traccia attraverso le pratiche, anche estemporanee o episodiche, di artisti diversissimi (quali, tra gli altri, Vincenzo Agnetti, Eleanor Antin, Enrico Bafico, John Baldessari, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Chris Burden, Daniel Buren, Sandro Chia, Giuseppe Chiari, Douglas Davis, Gino De Dominicis, Terry Fox, Frank Gillette, Dan Graham, David Hall, Rebecca Horn, Joan Jonas, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Les Levine, Alvin Lucier, Urs Lüthi, Antoni Muntadas, Jean Otth, Charlemagne Palestine, Arnulf Rainer, Michele Sambin, Steina and Woody Vasulka, Bill Viola ecc.). Dall'altro si definisce mediante la confluenza e l'interferenza tra Fluxus, Land art, Minimal art, Performance art, Body art ecc.

Inoltre, il concetto dell'archivio diviene fondamentale per il *corpus* art/tapes/22 soprattutto perché dal 1977 ad oggi – in vari modi – la sua destinazione all'ASAC ne ha orientata l'esistenza materiale e culturale. E questo soprattutto *ora*, non nel disporre la “digitalizzazione” (di una parte) del fondo,³⁰ bensì nel rendere possibile – *quantomeno* in questa fase – un'attività di *videopreservazione digitale*.

L'“archivio” al lavoro

È di tutta evidenza che il lavoro di videopreservazione digitale e l'analisi del *corpus* art/tapes/22 implicano non solo lo studio dell'azione di *un* archivio, l'ASAC, ma richiedono anche l'interazione con la funzione amministrativa dell'“archivio” (normativa e selettiva) che concerne l'ambito dei saperi nel campo disciplinare dell'arte e che si definisce nella dimensione del “potere”; potere non soltanto gestionale. L'archivio è un “luogo sociale”; prima di essere uno “spazio fisico” è uno spazio istituzionale storicamente determinato, preposto alla selezione e alla costruzione-conservazione di documenti. Il suo lavoro, la sua azione e la sua capacità performativa (un “fare” e un “far fare”)³¹ nel caso della pre-

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

30 Già in precedenza, nel 1978, per decisione della stessa Maria Gloria Bicchieri (all'epoca responsabile della promozione e divulgazione della sezione video arte dell'ASAC), i videotape del fondo sono stati oggetto di riversamento conservativo, presso il laboratorio Vidéo Films di Ginevra, e migrate dai nastri Sony ½ su supporto U-matic (3/4 di pollice). Tale processo ha prodotto corruzioni, errori e lacune che si sono andate a sommare ad alcune forme visibili di degenerazione del segnale presenti nella copia di precedente generazione. Con le operazioni di trasferimento di supporto intraprese dalla Vidéo Films talvolta si sono determinati, oltre all'assenza di immagine, alla perdita sistematica del *tracking* e dell'*orizzontale*, alla registrazione di un'unica opera “a pezzi” in cassette diverse (come, ad esempio, nel caso di *Corrispondenze n. 1* e di *Corrispondenze n. 2* Enrico Bafico), anche la perdita o l'alterazione dei metadati del materiale originale (i dati identificativi quali: titolo, anno, durata, generazione dell'opera).

31 J. L. Austin, “Come agire con le parole. Tre aspetti dell'atto linguistico”, in M. Sbisà, a cura di, *Gli atti linguistici*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 61-68.

servazione digitale, concerne un sistema decisionale che non attiene tanto alla selezione di ciò che si rende archiviabile e di ciò che non lo è, quanto alla definizione – nell'assenza di protocolli condivisi – del modo di migrazione delle opere dall'analogico al digitale, ossia alla documentazione della loro tracciabilità estetica, culturale e storica e anche della loro ri-programmazione. In che modo si rende conoscibile nella contemporaneità un'opera di video arte (monocanale o multicanale) dei primi anni '70? Come può essere diversamente esperita? Attraverso la forma espositiva secondo la modalità della re-installazione oppure attraverso l'accesso all'archivio digitale nei suoi apparati documentali, video inclusi? (Il video, in tal senso, fungono da elementi documentali e compositivi dell'opera).

In generale, i processi di digitalizzazione che investono i media artwork nella loro traduzione documentale all'"archivio digitale" (e, come si vedrà, anche in relazione alle pratiche collegate di conservazione), li trasformano in peculiari *contenuti* digitali da tutelare sul piano culturale ed etico (e non solo sul piano finanziario e legale). Tali processi definiscono l'attività dell'"archivio" sul doppio versante della *costruzione di oggetti informatici* – che sono *documenti digitali* dei media artwork – e della loro *disseminazione* e *accessibilità* al pubblico.

Nel caso del videotape, ad esempio, l'intervento di digitalizzazione, finalizzato alla diffusione via Web che consente l'accesso diretto e immediato alle versioni digitali delle opere, da un lato rende possibile, secondo modalità del tutto inedite, il loro studio e la ricognizione della loro disseminazione culturale ma, dall'altro, non sostituisce in alcun modo l'esperienza dell'opera "in presenza" che può essere "mediata" secondo modalità filologiche, o secondo intenti di "ri-mediazione"³², oppure di ri-programmazione³³.

L'"archivio digitale" può svolgere un'importante funzione di conservazione culturale³⁴ dei media artwork, ma non si tratta di una funzione neutra.³⁵ La condizione di possibilità dell'atto di *archiviazione digitale* è data dal "discorso" (sistema operativo valoriale e di-

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

32 J. D. Bolter, R. Grusin, *Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di Alberto Marinelli, Guerini e Associati, Milano 2002 (ed. or. 1999). Quando si ri-presenta il videotape d'artista in una esposizione, in uno spazio museale, qualsiasi intervento volto alla ri-mediazione – anche solo in termini di visualizzazione in videoproiezione su maxischermo (che "traduce" la luce effusiva del monitor elettronico in luce proiettata) – modifica l'opera e introduce un discorso altro, di tipo curatoriale, rispetto all'opera.

33 N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004 (ed. or. 2002).

34 Con tale locuzione si intende definire un insieme di saperi orientati a costituire un sistema interdisciplinare complesso entro il quale le pratiche di documentazione e archiviazione, di preservazione e restauro, di accesso e ri-presentazione rendano possibile la disseminazione dei media artwork e peculiarmente di quelli in formato installativo. Si tratta tanto della conservazione dell'esistente, quanto della messa a punto di un metodo che interagisca con il fenomeno di esclusione delle opere dettato dai "tempi" (dagli assetti patemici, assiologici ed epistemici delle società) e non tanto dalla degenerazione delle materie, ossia da una obsolescenza "problematica" non solo tecnologica, ma anche culturale. Tale metodo interdisciplinare (che convoca anche i saperi della filologia, della semiotica, dell'analisi del testo, della storia dell'arte ecc.) assume una valenza di ri-attualizzazione dell'opera (e dei discorsi intorno all'opera) e dunque svolge sul piano culturale propriamente una funzione di "progettazione del nuovo", a cominciare dalla ri-lettura e dal ri-pensamento della storia dell'arte.

35 H. Foster, *Design & Crime*, Postmedia, Milano 2003, pp. 71-72 (ed. or. 2002).

sposizione delle connessioni tra i dati nell'infrastruttura informatica) sotteso ai saperi, al regime di identificazione e alle tecniche che strutturano selettivamente i documenti e che, per così dire, li istituzionalizza. È un discorso che passa "sotto silenzio"³⁶ e che, nondimeno, costruisce e registra i documenti entro l'operatività dell'"archivio" stesso. Un silenzio che passa attraverso sistematici atti di selezione, poiché non ogni traccia "merita" di essere conservata e archiviata. È in questo passaggio che si presenta, a un altro livello di complessità, quella che Jacques Derrida definisce «la struttura tecnica dell'archivio *archiviante*»,³⁷ la capacità selettiva (e intrinsecamente costruttiva) dell'"archive" e, come si dirà, la sua forza decostruttiva o "*anarchive*".

Rispetto alla questione delle re-iscrizioni ammissibili dall'azione (ri)-archiviante in ambiente digitale, riemerge, infatti, a un altro livello, il sistema selettivo dell'archivio tradizionale, ossia la capacità di selezione delle "opere", tanto di quelle archiviate quanto di quelle sistematicamente rimosse o programmaticamente distrutte, oppure ancora lasciate deliberatamente rovinare. La relazione "*archive/anarchive*" di cui scrive Derrida consente di porre a tema, non solo nell'ambito delle pratiche della conservazione attiva, le scelte (i processi decisionali) indifferibili e possibili quando è a rischio, in molti sensi, la stessa "sopravvivenza" delle opere e, segnatamente, di quelle particolari e fragilissime opere che sono i "videotape d'artista" realizzati tra la prima metà degli anni '60 e i primi anni '70.

Le tecniche dell'"archivio"

L'obsolescenza delle tecnologie di riproduzione e la fragilità dei supporti delle opere audio-visuali – in particolare, come si è detto, di quelle su nastro magnetico – sono "emergenze" generalmente poco considerate, affrontate dalle istituzioni museali e dagli archivi in termini di ricorso *quasi* indifferente ai processi di riversamento conservativo³⁸ e di archiviazione digitale, come se la "digitalizzazione" non implicasse un complesso sistema integrato di pratiche di documentazione, indicizzazione semantica, preservazione (ma anche di restauro), accesso e disseminazione culturale e come se le tecnologie informatiche stesse non fossero suscettibili di decadimento fisico e di obsolescenza programmata (segno questo del legame saldissimo tra politica, economia e tecnologia). Le tecnologie informatiche, infatti, richiedono programmi ciclici di monitoraggio, piani costanti di manutenzione e necessitano di un continuo *upgrade* dei software e degli apparati hardware.³⁹

L'applicazione informatica, "il digitale", è insieme un dispositivo (transeunte) di conserva-
 //////////////////////////////////////

36 W. Ernst, *op. cit.*

37 J. Derrida, *op. cit.*, p. 28.

38 La "digitalizzazione" – anche se solo ricondotta a un'operazione di "riversamento conservativo" delle opere per l'edizione di copie di conservazione e d'accesso, in funzione dell'archivio tout court, oppure in funzione della loro immissione in un "archivio digitale" – consiste in un insieme complesso di procedure per nulla "indifferenti" soprattutto quando applicate alle opere estetiche audio-visive su nastro magnetico.

39 L'attuale programmazione per cicli di migrazione ha basi scientifiche. Il ciclo di migrazione per i formati analogici (in riferimento allo stato fisico-chimico dei nastri) è di 5-7 anni; quello per i supporti digitali concerne anche il tasso di obsolescenza dei lettori che non garantiscono di essere in grado di leggere lo stesso formato per più di due generazioni (una generazione = 3 anni).

zione, di consegna “a futura memoria”, ma anche, come si è detto, di ri-programmazione delle opere “digitalizzate”. Se si considera, ad esempio, la prassi conservativa del videotape d'artista invalsa in questi anni in Europa e non solo (in assenza, come accennato, di un protocollo internazionale che disciplini le metodiche e ne definisca i criteri etici), è possibile constatare come il ricorso massiccio alla digitalizzazione “indifferente” rischi di portare a una situazione piuttosto paradossale: da un lato si persegue, in chiave estetica, il restauro dell'opera video (intesa come opera d'arte, ancorché affatto particolare perché *sub specie tecnologica*) e, al contempo, dall'altro lato, si procede alla sistematica cancellazione dell'integrità documentale dell'opera stessa, in quanto la si adegua (ovverosia la si sottopone a un principio di “assimilazione”) ai formati, alle risoluzioni qualitative, alle visualizzazioni che sono proprie delle immagini video-digitali contemporanee in nome della convergenza tecnologica dei media e della logica adattiva che tale convergenza sembra richiedere. Di fatto, non si prende in carico la storia della produzione dell'opera, della sua *intentio*⁴⁰ e non si procede alla conservazione dei modi percettivi che le tecnologie dell'epoca consentivano e comprendevano, con evidenti conseguenze sul principio di preservazione dell'*intentio* autoriale⁴¹ e delle forme linguistiche implicate dal medium di produzione.

In effetti, rispetto al riversamento conservativo e all'archiviazione digitale delle opere di video arte dei primordi, si pone il problema non tanto di una semplice migrazione di supporto, quanto quello di una “traduzione” dall'analogico al digitale.⁴² Le procedure di migrazione digitale e i processi decisionali sottesi implicano interventi finalizzati alla preservazione e alla diffusione delle opere quasi sempre secondo una logica di adattamento alla nuova interfaccia impiegata; logica adattiva che introduce una modificazione (più o meno sensibile) dell'opera quantomeno nelle modalità percettive. Ad esempio, l'integrità del segnale analogico⁴³ e la stessa l'integrità audio-visiva dell'opera nella sua dimensione “scritturale” nel processo di digitalizzazione subiscono una sensibile ridefinizione dei caratteri di contrasto e di saturazione. Inoltre, ancorché impercettibile, si determina una perdita di informazione nei processi di compensazione e nelle attività di ricostruzione e sostituzione dei *data packet*. L'evoluzione dei supporti, insieme alla maggior immediatezza d'accesso alle informazioni e alla loro “miniaturizzazione”, implicano degli standard di codifica e ogni codifica è un tipo di strutturazione che esclude le caratteristiche che non sono “rappresentabili” in e attraverso quel modello; ne deriva una progressiva incapacità di trasferire il contenuto informativo. L'opera migrata in digitale non è la stessa, nemmeno nella copia conservativa.⁴⁴ Al di là della perdita di “dati”, anche quantificabile, indotta

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

40 U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.

41 A Rava, “Problemi di metodo” in *Conservare l'arte contemporanea. Problemi, metodi, materiali, ricerche* a cura di O. Chiantore, A. Rava, Electa, Milano 2005, p. 58.

42 Tale traduzione implica delle trasformazioni. Un file digitale può essere copiato senza errori (almeno potenzialmente), mentre un documento analogico no. Da questo è possibile dedurre che un documento digitale non è indissolubilmente legato al supporto e che, al contrario, il documento analogico è legato al supporto (infatti, l'operazione di copiatura diminuisce la quantità d'informazione del documento).

43 Essa attiene all'unità compositiva elettronica di immagini e suoni del segnale.

44 Per quanto attiene invece agli *upgrade* informatici di opere digitali non si pone lo stesso ordine di problemi: se i protocolli adottati sono stati studiati bene e lo staff tecnico e le attrezzature sono di

dai tipi di compressione, è lo stesso sistema di ri-mediazione ad implicare una perdita di informazione. È possibile minimizzare tale perdita, indicizzando e archiviando tutta l'informazione contestuale e i metadati del documento originale. Tuttavia, se non viene mantenuta la storia della trasmissione del documento, anche una sola migrazione è in grado di produrre perdita di informazione.

“Materie”, “testi”

Nel processo di migrazione in digitale, la multidimensionalità “materica” del videotape non smette di assumere una funzione fondamentale. Nell'estensione analogica, tale “matericità” da un lato implica un dispositivo di lettura e dall'altro concerne l'involucro e il nastro magnetico che definiscono il videotape nella dimensione oggettuale, quale “opera-oggetto” che contiene, supporta, veicola e rende riproducibile l'iscrizione “scritturale”⁴⁵ in cui essa consiste a livello sostanziale, formale e, appunto, materiale. Così che, simultaneamente, la “matericità” concerne la testura audiovisiva elettronica inscritta – “messa in testo” – dall'artista e definisce il videotape in quanto “opera” nei suoi aspetti autografici-allografici⁴⁶ ponendo a tema la questione della “iterabilità” e della “ri-producibilità”.⁴⁷

La base tecnologica del linguaggio videografico, significativamente, può essere resa “trasparente” (disimplicata) o può essere “opacizzata” (esplicitata in modo autoriflessivo) dalle pratiche artistiche, ma è sempre manifesta nel farsi dell'opera, a partire da un grado zero (captazione fenomenica, circuito chiuso, registrazione), fino a un grado massimo di pertinentizzazione espressiva del dispositivo tecnologico elettronico (intarsio, *chroma key* ecc),⁴⁸ tracciandosi nell'iscrizione elettromagnetica coestensivamente alle immagini che concorre a produrre/configurare. Cionondimeno, nella pratica artistica, “medium” e “linguaggio” si compenetrano, ma non sono mai coincidenti.

Attraverso le procedure di rigenerazione e di restauro tecnico del nastro magnetico fina-

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

alto livello, potenzialmente le copie successive possono confondersi con la “prima” copia digitale.

45 Si tratta – come evidenzia Marco Maria Gazzano – «della capacità intrinseca al video di generare immagini a partire dall'energia elettrica, dalle onde elettromagnetiche, dai voltaggi, dalle vibrazioni di frequenza e dai “feedback”; di rivisitare espressivamente la luce (artificiale e naturale) come un materiale non ‘naturalistico’ e tuttavia concreto: di “scrivere” cineticamente non “con” la luce (fotografia e film), ma “nella” luce (video)». M. M. Gazzano, “Sulle tracce del fuoco degli dei”, in *Steina e Woody Vasulka. Video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea*, a cura di M. M. Gazzano, Fahrenheit 451, Roma 1995, p. 17.

46 G. Genette, *op. cit.*, 1994; N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976 (ed. or. 1968).

47 Già Walter Benjamin, come è noto, rileva come la “riproducibilità” si fondi “immediatamente” nella tecnica stessa di produzione. Si tratta di una modalità di “produzione” consustanzialmente “riproduttiva” il cui processo implica l'iscrizione, la *scrittura audiovisiva*, sia in termini di produzione/registrazione sia in termini di iterabilità (replicabilità, duplicazione) che definiscono la condizione stessa della trasmissibilità e della diffusione.

W. Benjamin, “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica” (1935-1936), in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino 2012.

48 Ph. Dubois, “Video e scrittura elettronica. La questione estetica”, in *Il video a venire*, a cura di V. Valentini, Rubbettino, Catanzaro 1999.

lizzate alla traduzione in digitale dell'opera nella sua dimensione testuale⁴⁹, le operazioni di "migrazione" implicano una serie di interventi sulla "materia" del videotape sulla cui base, mediante l'acquisizione/trascrizione digitale del segnale elettronico, si procede alla scissione dall'opera-oggetto (dal supporto analogico) dell'opera-testo trasferendola/convertendola nel dominio digitale (A/D).

Un'opera nativa digitale non è inscindibilmente legata al supporto. Potenzialmente, un file digitale può essere trascritto/copiato senza errori, mentre un'opera analogica/digitale non sempre lo è; tale operazione comporta una diminuzione della quantità d'informazione. Ne discende che l'opera analogica è legata al supporto nel dominio digitale.⁵⁰ A tale perdita si aggiunge evidentemente quella indotta dai tipi di compressione.

In ogni caso, la migrazione dall'analogico al digitale comporta una trasformazione: l'opera migrata non è la stessa (nemmeno nella copia conservativa digitale).

Va rilevato, inoltre, come il sistema di rimediazione digitale implichi una perdita di informazione minimizzabile solo registrando tutta l'informazione contestuale (informazione "esterna" al segnale) e i metadati dell'opera "originale" (qui intesi in qualità di informazioni estraibili in modo automatico dal segnale).

La configurazione del sistema di trasferimento e conversione dalla dimensione analogica alla dimensione digitale e ogni altro tipo di intervento effettuato devono essere documentati, al fine di garantirne la reversibilità.

La bassa definizione delle immagini elettroniche, i *drop out*, *jitter*, *speckle*, *noise*, i rumori impulsivi, gli sganci di quadro dovuti ai vincoli tecnici e ai limiti delle tecnologie *dell'epoca*, intrinsecamente restituiscono i modi di ricezione di *un'epoca*. L'impatto sul *sensorium* e il rilievo assunto rispetto a ciò che diviene comune nei modi di percezione attengono, in termini politici ed estetici, al *medium* nell'accezione benjaminiana.⁵¹

La questione è affrontata dagli artisti. In *Limite B* (1973) Jean Otth introduce intenzionalmente una *dropline* quale elemento parassitario che «segnala o significa un'immagine»⁵² o, più precisamente, è un'immagine. Egli lavora sul concetto di "limite" per porre a tema

49 Si definisce un passaggio di pertinenza dall'"opera-oggetto" all'opera-testo. Del resto, l'opera non presenta come unico modo di esistenza e di manifestazione il fatto di consistere in un oggetto di immanenza. Inoltre, le opere definite "d'arte" possono mutare funzione sul piano estetico o pratico. Nondimeno, nella prospettiva genettiana, se riferita al videotape d'artista l'opera multipla sembra concernere problematicamente la non distinzione tra immanenza e manifestazione, nonché sembra implicare delle modificazioni fisiche (identità specifica) "che solo le opere autografiche subiscono nel corso del tempo". G. Genette, *op. cit.*, 1994, p. 252. La riproducibilità dischiude la dimensione dell'unicità.

50 Cfr. nota 41.

51 A. Pinotti, A. Somaini, *Introduzione*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, cit., p. XV. Nelle diverse versioni del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36) l'accento è posto sulla variabilità storica della percezione sensoriale collettiva e quel che Benjamin definisce *medium* è il luogo in cui essa storicamente trova organizzazione attraverso una serie di continenze che, nella modernità, concernono la tecnica, implicandola attraverso dispositivi fungenti da strumenti di comunicazione di massa.

52 L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Bologna, 1974.

l'ontologia dell'immagine. In *Portrait de Laura Papi* (1975), ad esempio, il corpo proprio della performer e dell'artista stesso sono captati dal dispositivo videografico in circuito chiuso e il gesto pittorico in cui si traccia il ritratto di Laura Papi è mediato dalla sua immagine elettronica.



Jean Otth, *Portrait de Laura Papi*, 1975, *Still video*. Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione La Biennale di Venezia.

Il riversamento conservativo, le copie d'accesso e l'archiviazione su supporto digitale, infatti, possono portare a una variazione delle proprietà estetiche e storiche dell'opera, che sono proprietà discernibili in quanto intenzionate dall'opera stessa e dal suo autore, nonché dal contesto culturale di riferimento. Tali operazioni introducono delle trasformazioni sulla materia che sta alla base del processo di iscrizione, di produzione e insieme di registrazione dell'opera sul piano espressivo e del contenuto, dove la "materia" dell'opera video è insieme l'iscrizione, il suo supporto e la sua "memoria". In termini semiotici, la dimensione materica è non soltanto veicolo, ma sostanza⁵³ che si forma attraverso l'immagine.

L'identità⁵⁴ specifica e tuttavia multipla di un videotape – dimensione fisica, proprietà

53 L.T. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or., 1943); U. Eco, *Il trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.

54 Identità è qui intesa in accezione genettiana. G. Genette, *op.cit.*, 1994.

compositive interne, forma o funzione – per effetto del tempo che passa può aver subito delle trasformazioni in modo progressivo (ad esempio degradazioni fisico-chimiche) o istantaneo (incidente, perdita, mutilazione, rettifica), oppure ancora in modo frammentario e composito, in quanto formata da parti che compongono opere complesse a carattere installativo/performativo (come accade nel caso delle riprese di performance o di video-performance). In tal senso, come si evince, è davvero importante riconoscere i tratti distintivi di tale identità in trasformazione, ma questo diviene possibile solo dopo la migrazione in digitale dell'insieme delle copie, delle varianti, delle versioni (edite ed inedite) localizzate in archivi, collezioni, fondi nazionali e internazionali e in base alla loro analisi comparativa e allo studio sistematico dei materiali paratestuali.

È stato rilevato che nelle attività di preservazione e restauro è importante lasciare persistere, insieme alla storia della trasmissione, le tracce storiche inscritte nell'opera (tracce della propria linea genealogico-filologica, del medium "originario", del linguaggio di partenza, nonché dei modi di ricezione dell'epoca ecc.). Tali tracce possono talvolta sovrapporsi e confondersi con eventuali corruzioni o errori del segnale. Si è quindi evidenziato come la trasmissione e diffusione delle copie ("testimoni") di uno stesso videotape restituiscano un percorso generazionale che consente di studiarne le eventuali "alterazioni" in modo da poter distinguere le "tracce" dei modi di ricezione dalle corruzioni (o errori) e ciò a partire dallo studio degli apparati di produzione/riproduzione dell'epoca. Data la base tecnologica del videotape, il suo carattere di "opera multipla" concerne la relazione che vi si dispiega tra type-token (master, matrici per la duplicazione e copie) e implica la definizione degli "stati" dell'opera all'interno di un data linea genealogica. La ricostruzione del percorso di derivazione consente di tracciarne il diasistema⁵⁵ (il punto in cui si manifestano le tracce eventualmente lasciate dai sistemi di ri-produzione analogica) per ripercorrere la linea generazionale dei videotape sino all'assenza dell'errore riconosciuto o per stabilire se nello stesso tracciato generazionale si siano manifestati i medesimi "errori" (errori congiuntivi), ossia per stabilire se le "copie" provengano da uno stesso "antigrafo" (master analogico). Il percorso generazionale, per quando possibile, consente di eliminare e/o ridurre eventuali "errori" (o "danni") oppure di ricostruire parti dell'opera, ossia di recuperare le informazioni perdute ("*emendatio*" che introduce, sempre in modo reversibile, "correzioni" facendo ricorso all'ermeneutica e al metodo filologico). Differenti condizioni di conservazione, diversi tipi di corruzione del segnale elettronico evidenziano come il decadimento fisico-chimico del nastro magnetico si presenti in modo eterogeneo (dipendendo dalla varietà delle tipologie dei supporti, dalle marche di produzione, dalle disuguali composizioni chimiche e dalle difformi reazioni ambientali) e come possa essere risolto tracciando la storia generazionale dei nastri.

La documentazione dell'opera, nei processi di *preservazione* e di *restauro*, deve evidenziare non la prevalenza gerarchica di una copia "originale" ricostruita, quanto il tracciato genealogico dell'opera quale "unità molteplice" (in *n* copie tutte differentemente autenticabili e autenticate, firmate, dall'artista).

Non si tratta di rendere possibile un movimento verso l'archetipo, introvabile, ma di ricer-

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

55 C. Segre, "Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema", in *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979.

care un'interrelazione⁵⁶ *type-token* che, tracciando la storia estetica e culturale dell'opera, possa condurre alla "ricostruzione" di una "versione" preservata o restaurata *compatibile* con la "copia originaria" (congedata dall'artista, pensata come "antigrafo" e non sotto il rispetto dell'"autenticità" o dell'"originalità"), ma *non equivalente* ad essa (cadendo, infatti, la distinzione tra "originale" e "copia").

In termini metodologici, in generale, rispetto al *corpus*, è necessario individuare l'informazione primaria e le informazioni secondarie (l'indagine tecnica sul segnale, le tracce o le impronte lasciate dalle tecnologie di riproduzione e di ricostruzione del sistema di registrazione originario) e, rispetto ai singoli videotape d'artista, è importante discernere le "alterazioni" del segnale (tassonomia degli errori, dei disturbi, dei danni) prestando estrema attenzione alla storia della trasmissione dell'opera. Storia *anche* tecnologica della produzione, tracciata nella testura audio-visiva attraverso il processo di registrazione e di trasmissione, dove la materia espressiva è il segnale elettronico la cui forma si sostanzia in opere fortemente idiomatiche. In esse, infatti, ancorché con diversi gradienti di incidenza, è sempre e comunque implicato il "dispositivo" tecnologico dal grado zero della registrazione automatica a telecamera fissa al grado massimo della elaborazione linguistica. È necessario discernere tra ciò che è parte della storia culturale dell'opera, *in primis* la sua destinazione ricettiva, e ciò che non lo è, ossia saper distinguere ciò che su base scientifica è considerabile "errore" – degrado fisico – che inevitabilmente incide sul segnale e che modifica le proprietà costitutive. Anche per questo, lo si ripete, è necessario studiare il funzionamento degli apparati tecnici in uso all'epoca.

Dimensioni informatiche

La prassi della digitalizzazione a fini conservativi avviata a livello istituzionale porta con sé un corollario di problematicità che ha a che vedere con la perdita della "memoria" delle opere, ossia del tempo che vi è iscritto e che si rende visibile *anche* come "disturbo", come "imperfezione" dell'immagine elettronica, come traccia testimoniale del contesto tecnologico e dei modi di percezione dell'epoca. Tale prassi concerne non tanto lo studio degli interventi (di videopreservazione o di restauro) ritenuti accettabili e compatibili con le opere, quanto, per così dire, si orienta verso una modificazione della forma espressiva che tende a cancellare i segni della "storicità" dell'opera elettronica e del passaggio del tempo in una "irreale" nitidezza e stabilità dell'immagine digitale. Al di là del fatto che possa mutare funzione sul piano "artistico", è invece fondamentale che l'opera "sopravviva" come documento e, al contempo, come esperienza estetica coerentemente alla propria

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

56 Il videotape, non solo sincretizza singolarità e iterabilità in una singolarità iterabile, ma consiste in un'opera multipla. Ciò pone due ordini di problemi: la differenza tra la "matrice" e le copie derivate; *lignée* genealogica: *type* (antigrafo) e *token* (copie). Matrice (copia-*type*) che può essere un esemplare unico o una copia-*type* dalla quale sono tratte *n* copie-*token*; la migrazione di supporto della stessa generazione o dello stesso tipo o su supporti diversi, con diverse tecniche. Così, per diramazione delle linee genealogiche (generative), in una stessa copia-*token* possono essere compresente per concrezioni di strati, per stratigrafie, differenti linee generative successive e sovrapposte. La fenomenologia dell'opera attraverso le copie, la trasmissione e diffusione delle copie-*token* hanno funzione di "testimoni" di uno stesso videotape e restituiscono un percorso "generazionale" che consente di studiarne le eventuali "alterazioni".

storia culturale e compatibilmente al "mezzo di implementazione"⁵⁷ cui è destinata (base di dati o esposizione).

Rispetto all'impermanenza delle opere, si tratta di gestire il doppio problema che emerge sempre quando si tratta di mettere in campo metodologie conservative: da un lato è necessario mantenere l'integrità documentale dell'opera (artistica e/o storica; Brandi, 1963),⁵⁸ dall'altro è necessario agire, ai fini della sua permanenza digitale, utilizzando tecnologie correntemente disponibili secondo modelli decisionali complessi e pratiche interdisciplinari. Ma se, nella prassi comune delle istituzioni archivistiche, la prima forma di preservazione sembra consistere nel continuo aggiornamento informatico (perpetua migrazione?) delle opere, allora è di tutta evidenza che l'"obsolescenza" degli stessi strumenti informatici deve essere attentamente programmata: bisogna quindi essere in grado di scegliere correttamente l'applicazione informatica meno obsoleta o, quanto meno, quella più progressivamente aggiornabile (attraverso tecniche di *checking, refresh e migration*). Inoltre, poiché le attività di preservazione, restauro e archiviazione avvengono attraverso apparati informatici, è necessario conservare anche i software e le componenti hardware. Si tratta, per ora, di conservare da un lato il "documento" (l'opera digitalizzata, intermediato digitale di conservazione e le copie d'accesso), i metadati e l'informazione contestuale (nonché la costellazione transtestuale dell'opera stessa) e, dall'altro, il sistema informatico che ha prodotto questo "documento" (*encapsulation*). Nel prossimo futuro le attività di restauro saranno necessariamente dedicate al restauro del codice informatico stesso. I documenti analogici non esisteranno più, né esisteranno le strumentazioni tecnologiche (i lettori), né i tecnici competenti. Rimarrà solo il digitale, che potrà essere copiato in modo automatico. Questo, tuttavia, non significa che, dopo aver ricavato l'intermediato digitale (o "copia conservativa"), i supporti analogici (matrici e submatrici), fino a che sarà possibile, non debbano essere comunque conservati insieme alle tecnologie di ri-produzione d'epoca. Le copie conservative digitali non potranno prescindere dall'esistenza dell'opera analogica originaria, quantomeno perché le strumentazioni tecnologiche correnti potrebbero non essere in grado di estrarre le informazioni che attualmente non risultano rilevabili.⁵⁹

Riguardo alla serie di problemi complessi che l'"adattamento" dell'analogico al digitale pone, in nessun modo riducibile al superamento della disparità o differenza dei supporti, è importante però procedere alla definizione dei protocolli di intervento sperimentati e dei modelli decisionali condivisi a livello internazionale, funzionali ad un sistema integrato di attività di documentazione, preservazione, restauro, catalogazione e archiviazione

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

57 N. Goodman, *Of Mind and Others Matters*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1984.

58 C. Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 1963.

59 Ad esempio, secondo le attuali procedure protocollari, la presenza della muffa sul nastro magnetico, sul supporto del videotape, viene documentata attraverso le fotografie o i risultati delle analisi chimiche. Ma, se per ipotesi, dopo alcuni anni dalla preservazione e dal restauro digitale di un videotape, si scoprisse una nuova metodologia di restauro e/o di analisi chimica del nastro magnetico, quest'ultimo renderebbe obsoleta la copia conservativa e richiederebbe necessariamente il ricorso (ritorno) al videotape su supporto analogico per rifare (se la muffa nel frattempo non lo ha distrutto) la copia conservativa digitale. Si produrrebbe, dunque, una perdita di "informazione" che, rispetto alla copia digitale, renderebbe necessario il ritorno al videotape analogico per la definizione della una nuova copia conservativa (digitale).

di opere d'arte a carattere tecnologico. È di tutta evidenza come il diffuso utilizzo delle tecnologie audiovisive (analogiche e digitali) nella produzione artistica contemporanea renda urgente la definizione di nuove metodologie e di adeguati modelli decisionali per la conservazione delle collezioni di Media Art in tutte le sue forme e manifestazioni audiovisive a carattere documentario e artistico, dal film sperimentale al videotape d'artista, dalla Net.art sino a forme ibride, con estensione ambientali, quali le videoinstallazioni, i live media e le installazioni più complesse, dove il "video" è solo una delle componenti compositive.

"L'archivio archiviante"

Tradizionalmente, l'"archivio" definisce (in chiave veritativa) le funzioni testimoniali e strutturali delle opere in quanto documenti. Tale definizione evidenzia (in chiave nomologica) la dialettica inclusiva-esclusiva del dato archiviato, il principio di selezione che vi è sotteso e la logica dell'ordine catalografico. L'"archivio" non solo rende possibile la conservazione e l'accessibilità (secondo precise indicizzazioni semantiche) delle opere-documento, ma in qualche modo anche *le "produce"*⁶⁰ attraverso una relazione posta *nel presente* tra il riconoscimento del passato "iscritto", tracciato nell'opera-documento e la sua possibile memoria, che pure contribuisce a costruire nel futuro. In quest'ultimo passaggio sembra però insinuarsi un inedito punto di "crisi" (in senso etimologico) che concerne l'"archivio" nei suoi modi operazionali. La "produzione della memoria" *del tempo* contemporaneo non avviene più mediante il riconoscimento *nel presente* di una tensione "culturale" che dal passato si possa rendere percepibile nel futuro, ma si compie attraverso un processo di "assimilazione" diretto e assoluto al contingente, *all'adesso*: si memorizza, come si dirà, ciò che è "simile" e si spinge nella dimenticanza ciò che non lo è.

In ogni caso, si procede metodicamente alla cancellazione. È una metodicità che si palesa, in particolare, nei confronti della video arte dei primordi e ciò si evince anche dal fatto che non si proceda con sufficiente determinazione a darle statuto documentale.⁶¹ L'esitazione rivela, forse, un punto di resistenza che probabilmente si correla anche alla "deteritorializzazione" dell'arte in cui la *video arte*, segnatamente quella dei primordi, ha agito. In tal senso, *quasi* non vi è "storia", se non quella che si traccia all'incrocio della storia dell'arte⁶² e della storia dei media (*in primis* dei mezzi cinematografico e televisivo). Eppure, quantomeno in una prima fase, nelle pratiche artistiche, il "video" diviene uno dei luoghi di sperimentazione distintiva (mezzo espressivo peculiare e sistema linguistico-formale tecnologicamente basato) e, insieme, uno spazio di dispersione del concetto di specificità in quanto attinente alla "fenomenologia dell'immagine in movimento" che,

60 Come si è anticipato e come si dirà, Jacques Derrida sostiene che «La struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto archiviabile nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire. L'archiviazione produce, dal momento che registra l'evento». J. Derrida, *op. cit.*, pp. 25-26.

61 Per Michel Foucault «[...] la storia è un certo modo che una società ha di dare statuto ed elaborazione a una massa documentaria da cui non si separa». M. Foucault, *op. cit.*, 1969.

62 A-M. Duguët, *Dispositifs*, in "Communications", 48, 1988, *Vidéo*, pp. 221-242.

attraversando i diversi media ne stratifica, trasforma ed espande i linguaggi.⁶³

La capacità intrinseca di registrazione/memorizzazione presentata dall'apparato della video arte – e la doppia valenza di “opere” e insieme di “documenti” (dimensione storica, artistica, culturale) che ne deriva – da un lato sposta e dall'altro testimonia le intersezioni, il rinnovarsi dei limiti “territoriali” delle arti che tuttavia rendono permeabili i confini che li separa. L'opera/documento video rende visibile ciò che si mette in situazione nell'arte contemporanea trasformandola, e pertiene alla crisi del “modernismo”: “un pensiero” che, come sostiene Jacques Rancière, «[...] vuole l'identificazione estetica dell'arte, ma rifiuta le forme di disidentificazione nelle quali essa si effettua, vuole l'autonomia dell'arte, ma rifiuta l'eteronomia che le è consustanziale».⁶⁴

In tal senso, al di là tanto delle peculiarità dell'apparato, quanto della singolarità estetica (sensibile), il processo di iscrizione trasforma la stessa opera di video arte in “archivio” e non solo rispetto al suo processo di produzione-registrazione: esso, infatti, concerne l'arte contemporanea come “dispositivo”, evidenziando e testimoniando il movimento di oltrepassamento dei materiali, delle tecniche, degli usi specifici delle diverse arti verso una pratica che mette in causa – mutuando le parole di Jacques Rancière – il «modo di occupare un luogo e di distribuirvi i rapporti tra i corpi, immagini, spazi e tempi».⁶⁵

Di fatto, “l'arte” non è il concetto comune che unifica le diverse arti. È il dispositivo che le rende visibili. È il nome di un dispositivo di esposizione, di una forma di visibilità dell'arte. Il nome “arte contemporanea” designa propriamente il dispositivo che vige in un certo luogo ed esercita una certa funzione.

Ciò che il singolare “arte” designa è l'operazione che ritaglia uno spazio di presentazione nel quale le cose dell'arte sono identificate come tali. E ciò che lega la pratica dell'arte alla questione di ciò che è comune è la costituzione, al contempo materiale e simbolica, di un certo spazio-tempo, nel quale le forme ordinarie dell'esperienza sensibile sono sospese. L'arte non è politica innanzitutto per i messaggi e i sentimenti che trasmette circa l'ordine del mondo. Non è politica nemmeno per la maniera in cui rappresenta le strutture della società, i conflitti o le identità dei gruppi sociali. È politica per la distanza che prende in rapporto a queste funzioni, per il tipo di spazio e di tempo che istituisce, per il modo in cui ritaglia questo tempo e popola questo spazio.⁶⁶

“Distanza” che introduce un dissenso partecipando ai processi economici, sociali e culturali di elaborazione di un “comune condiviso” rispetto anche a ciò che tale condivisione esclude e che, come sostiene Rancière, ha “evidenze sensibili”.⁶⁷ La “distanza” che la video arte dei primordi evidenzia non concerne solo la messa in causa del “modernismo” (rispetto allo specifico estetico delle arti *sub specie* tecnologia) di cui si è detto, ma anche dei fatti, degli accadimenti, delle azioni che nella storia contemporanea si andavano deli-

63 Secondo la definizione di Gene Youngblood, tale fenomenologia inerisce al “cinema” ma in quanto separato dal medium cinematografico *stricto sensu*. G. Youngblood, “Il cinema e l'immagine numerica”, in M. M. Gazzano, *op. cit.*, pp. 45-59.

64 J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009, p. 73 (ed. or. 2004).

65 J. Rancière, *op. cit.*, 2009, p. 36.

66 *Ibidem*.

67 J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique éditions, Paris 2000, pp. 12-13.

neando tra i processi di decolonizzazione e il riaggiornamento del capitalismo. Di un tale contesto storico, la video arte è traccia e trattiene le tracce, segno di uno scarto discorsivo avvenuto nella pratica artistica, le cui *evidenze sensibili* sono suscettibili di cancellazione. Nelle prassi di migrazione dall'analogico al digitale, lo stesso dispositivo tecnologico d'"archiviazione" delle opere/documento mette in campo un processo di assimilazione che cancella, cancella *sempre*, sia che ne includa i tratti distintivi ri-programmandoli in altre forme, sia che li escluda, *indifferentemente*. Semplicemente li assimila, li rende simili a sé, e li dimentica. L'assimilazione è, una pratica "selettiva/elettiva" (funziona come selezione per similitudine, elezione a sé) secondo un principio che porta nell'etimo (latino *assimilatio-onis*, der. di *adsimilare*) un "rendere simile" a sé, che si rifrange anche nell'atto dell'archiviare che, per così dire, diviene "immemore". Detto altrimenti, quello che si intende rilevare è che si cambia di piano il problema tradizionalmente posto all'analisi critica e storiografica dal principio di inclusione e di esclusione del dato, documentabile o meno, che si produce attraverso l'atto dell'archiviare. Esso si gioca più sottilmente – ma non certo in modo meno cogente e determinante – sul piano dell'assimilazione memoriale senza differenza,⁶⁸ in un presente assoluto che tende a non lasciar essere *la* differenza (culturale ed estetica) delle opere.⁶⁹

Rispetto alla video arte, le pratiche discorsive che definiscono l'"archivio" – in una sola e stessa configurazione, nel medesimo tempo tecnica e politica, etica e giuridica⁷⁰ sembrano aggregarsi e compattarsi attorno a una metodologia di intervento soltanto all'apparenza indifferente, ma in grado di compromettere la "sopravvivenza" di un ambito artistico rilevantisimo quale è quello della video arte dei primordi.

L'"archivio" presenta numerose, contraddittorie, linee d'azione riconducibili alla definizione foucaultiana. Nondimeno, la frattura tra passato (irricostruibile) e memoria (lacunosa) sembra poter essere risolta attraverso un'attenzione che renda imprescindibile l'"archivio" nella sua capacità di lasciar essere la traccia documentaria come "testimonianza"⁷¹ e come "indizio".⁷² Archiviare non solo le opere/documento *stricto sensu*, ma anche la loro dimensione transtestuale, quali tracce documentarie ("testimonianze" e "indizi") dell'orizzonte storico dal quale sono apparse, ha il senso di rendere analizzabile la contingenza della loro apparizione e significa prendere in carico la «struttura tecnica dell'archivio».

Prendere in carico la dimensione costruttiva, la «struttura tecnica dell'archivio *archivian-te*»⁷³ che, come scrive Derrida, «determina anche la struttura del contenuto *archiviabile*

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

68 M. Foucault, *op. cit.*, pp. 173-174.

69 Questo orientamento in Italia si evidenzia anche rispetto agli intenti di "deposito legale", di video preservazione e restauro secondo un approccio tecnologico adattivo e a-filologico che, generalmente, presiede alle operazioni di riversamento conservativo e di archiviazione digitale. Si rimanda alla Legge n. 106 del 15.04.2004 "Norme relative al deposito legale di documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico" e il D.P.R. del 3 maggio 2006, n. 252.

70 J. Derrida, *op. cit.*

71 M. Bloch, *op. cit.*

72 C. Ginzburg, *op. cit.*

73 J. Derrida, *op. cit.*, p. 28.

nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire»,⁷⁴ simmetricamente non può significare che metterne in campo la dimensione decostruttiva: ossia la verifica, sempre "incerta", di quella stessa tecnica, in un doppio gesto costruttivo-decostruttivo. Contestualmente, sul piano tecnico e operativo, diviene necessario ripensare parole-chiave quali "fonte", "documento-monumento", "*corpus-corpora*", "catalogazione", "archiviazione", "archiviabile-inarchiviabile", "ricerca", "validazione", "sistema di relazioni-base di dati", "interattività", "uso e attualizzazione" dei documenti archiviati.

L'anarchive

È la cura della "capacità di sopravvivenza" delle opere la posta in gioco che si dà in una sorta di oscillazione tra "*archive*" e "*anarchive*". Da un lato, l'*archive* tende a tramandare una teoria istituzionale dell'arte di tipo normativo (determinazione orientata a un sistema di legittimazione critica e di mercato che stabilisce ciò che è rilevante e ciò che non lo è e anche le misure di tale rilevanza; concorre alla costruzione della memoria ed elabora una tradizione). Ma per farlo, dall'altro lato, l'*archive* agisce mettendo in campo una forza negativa⁷⁵ ossia l'*anarchive*. Nondimeno, l'*anarchive* opera rispetto all'*archive* secondo due modalità diversamente "negative":

- la prima modalità negativa dell'*anarchive* agisce sulla base di un mandato sociale (e dunque "ideologicamente") e può letteralmente distruggere – e certamente può manipolare – la condizione di possibilità di "sopravvivenza" di certe opere (sperimentali, culturalmente alternative, sotterranee, "minori")⁷⁶;
- la seconda modalità dell'*anarchive* può agire come istanza critica "negativa" interna all'*archive*, come interferenza alla ideologia che legittima il principio nomologico dell'archivio introducendovi "una minaccia critica".

Questa doppia negatività mette in campo i modi in cui il "concetto dell'archivio" ci concerne e rispetto alla quale, lo si ripete, è necessario lasciar sopravvivere le opere affinché esse diventino "archivio" di sé e del proprio testo-contesto rendendo possibile una controlettura, una re-interpretazione del proprio senso, affinché possano autocriticarsi e "testimoniare" contro di sé, ossia agire in ultima istanza come *anarchive*. *Anarchive* è la forza dell'archivio, traccia memoriale del futuro, che deve poter lasciar essere la "sopravvivenza" delle opere come documento. Si tratta di una testimonianza in grado di attestare, «[...] almeno virtualmente, una documentazione archivistica là dove lo "storico ordinario" non ne identifica alcuna».⁷⁷

Da questa prospettiva, la relazione *archive/anarchive* introduce un criterio di doppia leggibilità della "funzione memoriale" dell'archivio in società complesse:

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

74 *Ibidem*.

75 «[...] Direttamente in ciò che permette e condiziona l'archiviazione, non troveremo mai niente altro che ciò che espone alla distruzione, e in verità minaccia di distruzione, introducendo *a priori* l'oblio e l'archiviolitica nel cuore del monumento. Nello stesso "*par coeur*". L'archivio lavora sempre e *a priori* contro se stesso». J. Derrida, *op. cit.*, p. 22.

76 G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1997.

77 J. Derrida, *op. cit.*, p. 81.

- quella relativa al presente che si articola, organizza e gestisce attraverso gli archivi le basi di dati, la Rete e che, all'apparenza, prende ad autoregistrarsi in modo estensivo e ipertrofico;
- quella relativa al passato riconosciuto, costruito, consegnato "a futura memoria" e conservato selettivamente attraverso gli "archivi" tradizionali anche, anzi soprattutto, nella forma di "archivi digitali", dove le opere-documento vengono immesse secondo modalità adattive all'ambiente digitale.

In entrambi i casi la dimensione dell'archivio esplicita un "dispositivo" memoriale-immemoriale agito da (e che reagisce a) un sapere sociale "manipolativo" che attende alla propria istituzionalizzazione e che, nelle proprie "tecniche di consegna" (azioni di selezione e "deposito" della memoria che trova iscrizioni ammissibili rispetto a quelle sistematicamente rimosse, o programmaticamente distrutte o lasciate deliberatamente rovinare), esercita il proprio potere, *elabora la propria nomologia ed ermeneutica, costruisce la propria "auctoritas"*. E questo ha a che vedere, ancora una volta, con la logica del "monumento/documento" tematizzata da Michel Foucault⁷⁸ e da Jacques Le Goff.⁷⁹ L'azione dell'"*anarchive*", tuttavia, può introdursi altrimenti nelle strategie di consegna e nelle tecniche selettive orientate alla produzione del documento e alla costruzione della memoria condivisa attraverso il rendere possibile la "sopravvivenza" del passato, della storia tout court attraverso le opere. Il problema si pone alla radice di una necessaria "rivoluzione documentaria" che, quantomeno in una parte residuale dell'archivio, *lasci essere come "dato" le opere nella loro interezza e integrità*, consentendone la "sopravvivenza" come tracce passate – monumenti e documenti di sé – *nel presente* di una memoria collettiva "non condivisa" e per questo sempre ri-attualizzabile. In tal senso, è urgente e necessario interagire con la legge assimilativa del dispositivo archivistico messo in campo attraverso le applicazioni informatiche. Infatti, le "variazioni" dei supporti di iscrizione e della "memoria" delle immagini, le loro possibili manipolazioni o le significative "messe in oblio" attive in questa fase storica, in connessione all'obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione d'epoca, e della perdita delle competenze collegate, sono "fatti" che potrebbero comportare la sparizione non solo fisica delle opere su nastro magnetico.

Qui è il punto in cui si evidenzia, sul piano semiotico, una crisi quasi "invisibile", eccessivamente semplificata dai processi di digitalizzazione, che investe le procedure di commutazione di supporto, le transcodifiche da medium in medium, le traduzioni da linguaggio a linguaggio. Media, supporti, codici che non presentano le medesime valenze "(im)materiali" per tutti i linguaggi e per le singole opere in cui tali linguaggi (idiomi e idioletti) trovano "originariamente" iscrizione, manifestazione, *forma ed espressione*. Tutt'altro, come si

78 M. Foucault, *op. cit.*

79 «La memoria collettiva e la sua forma scientifica, la storia, si applicano a due tipi di materiali: i documenti e i monumenti. Infatti ciò che sopravvive non è il complesso di quello che è esistito nel passato, ma una scelta attuata sia dalle forze che operano nell'evolversi temporale del mondo e dell'umanità, sia da coloro che sono delegati allo studio del passato e dei tempi passati: gli storici. Tali materiali della memoria possono presentarsi sotto due forme principali: i monumenti, eredità del passato e i documenti, scelta dello storico». J. Le Goff, "Documento/monumento", in *Enciclopedia*, vol. 5, Einaudi, Torino, 1978, p. 38. Cfr. J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino 1986 (ed. or. 1988).

è detto, i processi di digitalizzazione implicano interventi di “ri-mediazione”, di rielaborazione del segnale elettronico finalizzata fondamentalmente alla diffusione, secondo una logica di adattamento alla nuova interfaccia impiegata, che introduce una modificazione “estetica” dell’opera evidente quantomeno nelle rinnovate modalità percettive e comunicative. La storia dei modi di trasmissione delle opere, in tal senso, è propria ad una storia dei modi di costruzione della memoria.

Lo si ribadisce a conclusione: il riversamento conservativo e l’archiviazione su supporto digitale possono portare a una variazione delle proprietà estetiche e storiche dell’opera, che sono proprietà discernibili come “*originarie*” in quanto intenzionate dall’opera stessa e dal suo autore, nonché dal contesto culturale di riferimento. Tali operazioni introducono delle trasformazioni sulla materia che sta alla base del processo di iscrizione e di registrazione dell’opera sul piano espressivo e del contenuto. Dove la “materia” dell’opera video è, insieme, l’iscrizione, il suo supporto e la sua “memoria”. La dimensione materica è non soltanto veicolo, ma sostanza⁸⁰ che si forma attraverso l’immagine (sul piano visivo e sonoro) e che *la* forma nel processo di produzione del senso. Il trasferimento, la traduzione al supporto digitale non produce qualcosa di “immateriale”, ma introduce qualcosa che assume “un altro tipo di materialità”,⁸¹ con proprietà diverse, ri-scritte dal codice informatico (una materialità che occupa uno spazio fisico nella memoria dell’hard disk).

In questo orizzonte teorico e pragmatico si pone la questione del rischio di “cancellazione” di un patrimonio riconducibile al videotape d’artista testimone dei primordi della “video arte”.

E in tale orizzonte è possibile descrivere, ma anche circoscrivere un tale rischio e proprio nel momento in cui gli archivi “video” si trasformano in archivi digitali.

//////////
80 Cfr. L. T. Hjelmslev, *op.cit.*

81 J. Jiménez, *op.cit.*



Nine Evenings: Experiment in Art and Technology, 1966

Atlante video-iconografico

a cura di
Dalila D'Amico

I video sono visionabili all'indirizzo web: <https://webzine.sciami.com/atlante-video-iconografico-nine-evenings-experiment-in-art-and-technology-1966/>

Se oggi ci sembra una consuetudine che gli artisti si facciano promotori di opere ad alto contenuto tecnologico è anche grazie alle visioni e alle utopie di alcune figure fondanti la storia delle Media Art che hanno spianato la strada ad una sinergica collaborazione tra ingegneri ed artisti. Un evento focale in tal senso è stata la mostra *Nine Evenings: Theatre and Engineering* curata da Billy Klüver, ingegnere della compagnia Bell Telephone Laboratories e dall'artista Robert Rauschenberg nel 1966. L'evento di nove serate, ospitato presso il 69th Regiment Armory di New York, era stato concepito come un esperimento tra quattro danzatori (Deborah Hay, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Steve Paxton), due musicisti (John Cage, David Tudor), quattro artisti visivi (Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Robert Whitman), e oltre trenta ingegneri dei Bell Laboratories di New York.

La mostra è il risultato di tre mesi di ricerca e presenta in forma di esperimento invenzioni e implementazioni di sistemi visivi, sonori e interattivi. Ancora più significativo è che questo incontro tra artisti e ingegneri abbia inaugurato una prassi metodologica dura-

tura che trova fondamento nell'istituzione, l'anno successivo, del Dipartimento di ricerca E.A.T. (Experiments in Art and Technology), un centro di ricerca e sviluppo della Bell Telephone Laboratories, attualmente di proprietà di Nokia.¹ In questo Atlante videografico presentiamo la documentazione video di sei delle dieci performance² allestite presso l'Armory e il documentario E.A.T.: Engineers, the Avant-Garde and a Tennis Court diretto dalla regista Tabitha Denholm e prodotto da Red Bull Music Academy nel 2016.

Variations VII di John Cage

Technological design: Cecil Coker.

Performers: David Tudor; David Behrman; Antony Gnasso; Lowell Cross; John Cage.

La performance di John Cage *Variations VII* è il frutto della combinazione di differenti segnali sonori catturati da una moltitudine di sorgenti fuori e dentro l'Armory e stratificati in un denso paesaggio sonoro. Cage amplifica i fenomeni sonori già presenti nell'ambiente dell'Armory cui si aggiungono dieci linee telefoniche atte a rilevare i rumori ambientali provenienti da varie località di New York: il ristorante Luchow, il Bronx Zoo, la stazione elettrica Edison, l'ufficio del New York Times e lo studio di Merce Cunningham.³ Inoltre, sei microfoni a contatto collocati su tutta l'area di azione amplificano i rumori generati dai performer (David Tudor, David Behrman, Antony Gnasso, Lowell Cross, John Cage) nell'atto di suonare elettrodomestici come uno spremiagrumi o un mixer. Sul finire della performance David Behrman porta degli elettrodi sulla fronte al fine di modulare l'ampiezza delle sue onde cerebrali.⁴ La commistione dei suoni catturati è inoltre spazializzata nell'ambiente mediante dodici altoparlanti. Accanto all'attenzione per gli elementi sonori, cospicua è quella rivolta alla componente luminosa. A livello della caviglia degli ingegneri intenti a gestire le differenti sorgenti sonore, vi sono collocati trenta riflettori accanto a trenta fotocellule che a loro volta generano nuovi suoni al passaggio dei performer. Le ombre prodotte da queste luci sono proiettate su due grandi schermi, magnificando tutte le azioni. Il risultato è un incontro di tensioni luminose e sonore attivate dal movimento dei performer e da quello della vita urbana di New York.



1 Cfr. la sezione dedicata sul sito di Nokia: www.bell-labs.com/programs/experiments-art-and-technology.

2 Il programma della mostra completo proponeva: John Cage: *Variations VII*, 41'; Öyvind Fahlström: *Kisses Sweeter Than Wine*, 71'; Lucinda Childs: *Vehicle*, 38'; Deborah Hay: *Solo*, 45'; Alex Hay: *Grass Field*, 40'; Yvonne Rainer: *Carriage Discreteness*, 40'; Robert Rauschenberg: *Open Score*, 32'; David Tudor: *Bandoneon! (a combine)*, 41'; Robert Whitman: *Two Holes of Water-3* durata variabile; Steve Paxton: *Physical Things*, 45'. La documentazione relativa alla mostra è depositata presso il Getty Research Institute (Los Angeles, California, U.S.) e presso l'archivio della Daniel Langlois Foundation dal 2001 disponibile online al sito: www.fondation-langlois.org

3 Cfr. Questi dettagli sono appresi dagli intenti dichiarati da John Cage nel programma dell'evento. Cfr. P. Hultén, F. Königsberg (eds.), *9 Evenings: Theatre and Engineering, Experiments in Art and Technology: The Foundation for Contemporary Performance Arts*, New York 1966, p. 2.

4 *Ibidem*.



John Cage, *Variations VII* (1966), 15 e 16 Ottobre, 69th Regiment Armory, New York, NY, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.



John Cage, *Variations VII* (1966), 15 e 16 Ottobre, 69th Regiment Armory, New York, NY, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

Estratto della performance **Open Score** di Robert Rauschenberg

Technological design: Jim McGee.

Design delle racchette: Bill Kaminski.

Performer: Mimi Kanarek, Frank Stella (tennis players), Simone Forti, Christopher Rauschenberg, Robert Rauschenberg, Christine Williams, a group of 500 people gathered together for the two performances.

Sound mixing: Steve Paxton.

Operatori video: Robert Breer, Les Levine.

Proiezionista: John Giorno.

Lighting design: Jennifer Tipton, Beverly Emmons.



Mimi Kanarek, Frank Stella nella performance *Open Score* (1966) di Robert Rauschenberg, 14 e 23 Ottobre, 69th Regiment Armory, New York, NY, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

Open Score di Robert Rauschenberg è una partita di tennis tra Mimi Kanarek e Frank Stella. Rauschenberg associa una delle attività più frequentemente ospitate dall'Armory, le partite di tennis, al sistema di improvvisazione della danza, con le sue specifiche regole. Dei microfoni a contatto sono montati sulle racchette in modo da coglierne i riverberi che

a loro volta attivano un meccanismo automatico atto a spegnere pian piano le trentasei lampadine collocate sul soffitto dell'Armory. Di conseguenza l'illuminazione si attenua con il procedere della partita e ciascun'azione dei performer è legata ad un complesso sistema tecnologico disegnato dall'ingegnere Jim McGee.⁵ Una volta oscurate tutte le lampadine, la partita procede nel buio più totale, mentre delle telecamere a infrarossi riprendono i volti di cinquecento comparse sul palco, proiettati in tempo reale su due schermi. Open Score, come suggerisce il titolo, è un sistema aperto il cui risultato è regolato dalle regole proprie del tennis. L'andamento imprevedibile a priori della partita orchestra la materia luminosa e sonora della performance, ma la partita non arriva a compimento se non quando ogni fonte luminosa non sia stata oscurata.



Racchetta da tennis con componenti elettronici, disegnata dagli ingegneri Bill Kaminsky e Jim McGee per *Open Score* (1966) di Robert Rauschenberg. Foto di Éric Legendre. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

5 Ivi, p. 10.

Estratto della performance Solo di Deborah Hay

Coreografie: Deborah Hay.

Technological design: Larry Heilos.

Performer: Lucinda Childs; William Davis; Suzanne de Maria; Lette Eisenhauer; Walter Gelb; Alex Hay; Deborah Hay; Margaret Hecht; Ed Iverson; Julie Judd; Olga Klüver; Vernon Lobb; Steve Paxton; Joe Schlichter; Carol Summers.

Controllo remoto dei carrelli: James Tenney (guide); Franny Breer; Jim Hardy; Michael Kirby; Larry Leitch; Fujiko Nakaya; Robert Rauschenberg; Robert Schuler; Marjorie Strider.

Controllo centrale: Larry Helios, Witt Wittnebert.



Lucinda Childs, *Vehicle* (1966), 16 e 23 Ottobre, 69th Regiment Armory, New York, NY, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

Solo di Deborah Hay è una coreografia minimale eseguita da sedici performer e otto pedane mobili comandate in remoto. La performance riflette l'ampio spettro del suo lavoro: l'indagine sul tempo, determinato dall'accostamento di gesti quotidiani e manipolazioni di oggetti, la neutralità del performer in antitesi all'enfasi posta sull'espressività psicologica dalla modern dance, la creazione di strutture coreografiche aleatorie. La scena è separata dalla platea tramite un divisore trasparente in Mylar. Ogni performer percorre

lo spazio in maniera libera così come le pedane. La partitura coreografica si costituisce di sequenze gestuali semplici, eseguite ora in coppia ora in assolo, che prevedono il camminare come leitmotiv principale. In alcuni momenti, le traiettorie segnate dai percorsi di performer e pedane si incontrano cristallizzandosi in figure plastiche. Ad accompagnare in alcuni momenti la performance è la musica di Toshi Ichianagi eseguita da David Tudor. L'illuminazione si abbassa gradualmente con il procedere della performance sino a raggiungere un completo buio.



ucinda Childs, *Vehicle* (1966), 16 e 23 Ottobre, 69th Regiment Armory, New York, NY, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

Estratto della performance **Bandoneon! (a combine)** di David Tudor

Technological design: Fred Waldhauer.

Performer: David Tudor.

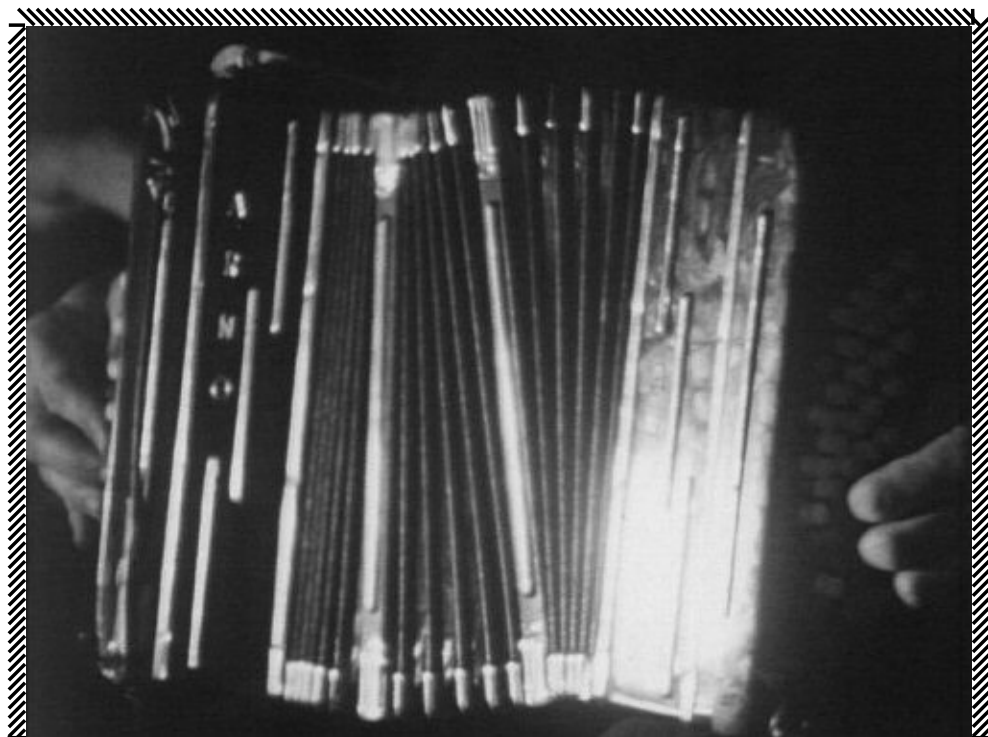
Design del "Vochrome": Bob Kieronski.

Design del "Proportional Control System": Fred Waldhauer.

Design del "TV Oscillator": Lowell Cross.

Controllo remoto dei dispositivi: David Behrman; Per Biorn; Anthony Gnazzo; Billy Kluver; James Tenney.

Lighting design: Jennifer Tipton, Beverly Emmons.



David Tudor, *Bandoneon! (a combine)*, 14 e 18 Ottobre 1966, 69th Regiment Armory, New York, NY, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

Bandoneon! (a combine), di David Tudor mette in relazione uno strumento tradizionale (il bandoneon) ad un circuito di componenti tecnologici (modulatori di frequenza, amplificatori, oscilloscopi). Inizialmente impercettibili, i toni del bandoneon sono stati convertiti in segnali elettronici e tradotti in suoni o immagini. David Tudor adopera due dispositivi, il Vochrome sviluppato dall'ingegnere Bob Kieronski e un TV Oscillator sviluppato dall'ar-

tista e ingegnere Lowell Cross, per combinare il suono di uno strumento tradizionale (il bandoneon) ad un circuito di componenti tecnologici in un complesso esperimento plastico-sonoro. I soffietti del bandoneon suonato da Tudor sono dotati di microfoni a contatto che convertono gli impercettibili toni dello strumento in segnali elettronici trasmessi al Vochrome e al TV Oscillator e ridistribuiti attraverso otto proiettori luminosi e dodici altoparlanti. Il Vochrome è un dispositivo di analisi dello spettro elettromeccanico su cui stava lavorando l'ingegnere Bob Kieronski.⁶ Le richieste dell'artista David Tudor consentono all'ingegnere di implementare le funzioni del dispositivo nella direzione di gestire i suoni emessi dal bandoneon e al contempo controllare anche le luci.

Il TV Oscillator è un sistema che combina un televisore a un proiettore nella sintesi di immagini astratte in risposta al suono. Lo strumento era stato messo a punto da Lowell Cross nel 1965 in occasione della realizzazione dell'installazione Video II⁷. Nell'installazione una traccia audio fungeva da input per la generazione di immagini astratte. In occasione di *Nine Evenings* del 1966, Lowell Cross utilizza il TV Oscillator, aggiungendo la possibilità di interagire con l'esecuzione di uno strumento dal vivo per creare immagini televisive a colori e in bianco e nero. Il suono è inoltre spazializzato da carrelli telecomandati, dotati di piccoli altoparlanti e oggetti metallici che vibrano in base all'intensità dei suoni emessi.



David Tudor, *Bandoneon! (a combine)*, 14 e 18 Ottobre 1966, 69th Regiment Armory, New York, NY, nell'ambito della mostra *9 Evenings: Theatre & Engineering*, 13-23, 1966. Immagine estratta dal film sulla mostra in 16 mm diretto da Alfons Schilling. Fondo Daniel Langlois Foundation, *9 Evenings: Theatre & Engineering*. Per gentile concessione di Experiments in Art and Technology, e Daniel Langlois Foundation.

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

6 Per maggiori approfondimenti su i dettagli tecnici cfr. l'archivio della Langlois Fondation: www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=599.

7 Per maggiori approfondimenti cfr. il sito dell'artista: www.lowellcross.com/articles/statement.

E.A.T.: Engineers, the Avant-Garde and a Tennis Court

regia di Tabitha Denholm, 15', 2016.

Il Documentario fa parte della serie "Note" prodotta dalla Red Bull Music Academy.⁸ L'opera della regista Tabitha Denholm accosta immagini di repertorio a interviste ad alcuni dei protagonisti della mostra e studiosi, nell'intento di esaltarne l'impatto nel mondo dell'arte contemporanea.

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

8 L'intera serie è consultabile al link www.redbull.com/int-en/tv/show/AP-1N292U8B52111/the-note.

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.



Achille Perilli e il gruppo Altro

a cura di
Daniele Vergni

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/achille-perilli-gruppo-altro>



Sylvano Bussotti

a cura di
Daniele Vergni

Il focus è consultabile all'indirizzo web:

<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/sylvano-bussotti>



ISSN 2532-3830



2532-3830-5