

Titolo || YOUR GIRL/Del corpo

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da tesi di laurea magistrale, *Teofania della figura*.

Architettura del dispositivo performativo-visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2014), di Angela Bozzaotra, Marzo 2015.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

YOUR GIRL/Del corpo

di Angela Bozzaotra

Senza il minimo accenno a una storia, una Figura è comune ai due corpi, o un "fatto" è comune alle due Figure.

GILLES DELEUZE *Logica della sensazione* p. 127

E alla domanda per sapere se vi sono principi che possano rendere conto delle cose, mi par facile ora rispondere che non vi sono principi, ma che vi sono cose; e, come vi sono cose solide, e, tra le solide, di quelle rare; e dei raggruppamenti di materia unica che danno l'idea del perfetto, - così vi sono esseri che possono render conto dell'Essere che sbocca dall'Unità.

ANTONIN ARTAUD *Eliogabalo o l'anarchico incoronato* p. 60

Della durata di non più di una ventina di minuti, *YOUR GIRL* trae origine, come riportato nella narrazione degli eventi fornita da Alessandro Sciarroni, dallo spettacolo *IF I WAS YOUR GIRLFRIEND* - titolo ispirato ad un brano di Prince - dove confluiscono una serie di suggestioni e di invenzioni ispirate alla raccolta di poesie di Giovanni Giudici *La Bovary c'est moi*. In una delle poesie è presente un passo in particolare che costituisce un importante elemento ispiratore della *performance*: *"Una diavoleria ci vorrebbe - per spiragli/ di porte di finestre di tubi sottoterra/ sul fruscio tra gomme e asfalto o dov'è neve/ questa luce ti arrivasse questa ombra:/ perciò l'ora che il sole mi stampi esatta/ dovrò scegliere e una pietra meno fredda/ per i tuoi miei ginocchi e un graffietto da niente/ se anche sulla tua pelle si farà e cantasse/ questo sapore sulla tua bocca - m'ama non m'ama,/ sentimentale peggio d'una puttana"*.

Partendo dal testo appena citato, Sciarroni prosegue a un lavoro di astrazione e formalizzazione teso ad evocare la sensazione che Giudici costruisce con il linguaggio poetico, elaborando visivamente tale sensazione. Questo processo avviene attraverso la relazione instaurata parallelamente tra i due *performers* in scena e tra gli stessi e lo spettatore/testimone. Sussiste inoltre una terza relazione, come vedremo, che è la relazione straniante tra i corpi umani e la materia inorganica della macchina aspira-tutto, che riveste il ruolo di terzo performer sulla scena¹.

Sciarroni effettua un'ulteriore sottrazione rispetto al precedente *IF I WAS YOUR GIRLFRIEND*, rendendo residuale il testo spettacolare che risulta teso a rendere con semplici e minimali mezzi una tessitura intima, personale; uno stato di cose effimero eppure drammatico, in quanto il testo di partenza a sua volta è basato sul romanzo flaubertiano emblema della lacerazione tragica dell'identità del personaggio di Emma Bovary. Avviene dunque un'operazione quasi violenta nei confronti delle liriche del Giudici; non solo il testo viene scarnificato fino a mantenerne solamente il verso "m'ama non m'ama" (un gioco di parole performativo prelevato dal linguaggio quotidiano) ma il procedimento drammaturgico è teso alla cancellazione di qualsivoglia immaginario di riferimento in senso tradizionale. Sin dalla scelta dei *performers*.

Se nello spettacolo *Einstein on the beach* di Rober Wilson (1976), Einstein si manifesta attraverso la danzatrice e performer Lucinda Childs, iconizzata con baffi posticci, se l'Amleto scespiriano nello spettacolo *Amleto, la veemente esteriotà della morte di un mollusco* di Romeo Castellucci (1992) è un adolescente/mollusco *punk* che poco rassomiglia ad un principe danese, per Sciarroni *Madame Bovary* - in un sottile gioco di riflessi, risonanze e quel gusto dell'*épater le bourgeois* a quanto pare inscindibile dalla scena contemporanea - è l'unione di una triade di corpi. Non potremmo scindere infatti i tre elementi fondamentali (e unici) di *YOUR GIRL*: Chiara Bersani, Matteo Ramponi e la macchina-aspiratutto. *Madame Bovary*, o meglio il concetto astratto di *Madame Bovary* evocato dallo stile correlativo-oggettivo di Giudici è materializzato e trasfigurato nell'assemblaggio dei due *performers* e della macchina.

Come leggiamo nella nota di presentazione della *performance*, *YOUR GIRL* è:

[...] un lavoro sul desiderio, sull'ispezione di un sentimento. Nasce dallo studio di "Madame Bovary" di Flaubert e dalla traduzione novecentesca che ne dà Giovanni Giudici nella raccolta poetica "La Bovary c'est moi". La drammaturgia procede attraverso la biologia degli interpreti, nell'istante biografico che li ha uniti nel quadrato

¹ Rileva Lorenzo Mango a proposito del *Deafman Gance* di Wilson "L'oggetto recita, cioè, sposta l'attenzione drammatica dal piano degli attori a quello dei materiali visivi, creando un effetto di straniamento surreale" *L'immagine come scrittura teatrale* in *La scrittura scenica op cit.* p. 242

Titolo || YOUR GIRL/Del corpo

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da tesi di laurea magistrale, *Teofania della figura*.

Architettura del dispositivo performativo-visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2014), di Angela Bozzaotra, Marzo 2015.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

scenico. L'attore è un dizionario. Natura/Vita. Vita/Natura. Ossia invertire la posizione testo/attore ossia Madame Bovary interpreta Chiara Bersani e non il contrario. In "Your girl" Emma Bovary non si uccide, non soffoca, ma respira ancora, in una foto ricordo impossibile, in una canzone pop italiana. Così Matteo Ramponi, da oggetto del desiderio, diventa compagno del meccanismo anti-tragico².

Il termine 'biologia' viene usato per un motivo ben preciso, ossia per le caratteristiche dei corpi della Bersani e di Ramponi³, i quali presentano aspetti antitetici: l'uno alto novanta centimetri e affetto osteogenesi imperfetta, l'altro sui due metri e scolpito dall'attività fisica, atletico. La scelta di un corpo che non sia quello conforme ai canoni tradizionali di bellezza ma che sia dotato delle caratteristiche di imperfezione e irregolarità si delinea come scelta etica, che come vedremo Sciarroni effettua in altri lavori ispirato dall'opera della fotografa Diane Arbus - ossia la predilezione per colui che la società emargina o per il quale non ha spazio: il travestito, l'omosessuale, il solitario, ma anche, come vedremo in *FOLK-S*, il non-adulto. Questi elementi possono confluire nell'interesse che Sciarroni nutre per il romanzo *Frankenstein* di Mary Shelley, che funge da ispirazione tra l'altro per una sua *performance* internazionale omonima⁴.

La scena si presenta nuda, opacamente monocroma. Inizialmente la Bersani è posta in avanscena sulla destra, mentre Ramponi è sullo sfondo. La Bersani è seduta su una carrozzina, la sua carrozzina, dove respira contraendo e rilassando il busto. Indossa un body bianco dove a mo' di rose sono applicati dei calzini. Indumenti che costellano Ramponi, adagiato su un'imballaggio di trovarobato e sul quale pendono dei calzini allacciati come delle liane in tre corde. Il performer veste degli abiti tra l'intimo e il casual: una *t-shirt* un paio di mutande e un paio di calzini. Osserva, immobile eppur respirando con leggero fare ansiogeno, la Bersani, la quale fissa gli spettatori/testimoni con calma serafica. Sin dai primissimi momenti, il tempo della *performance* appare dilatato e rarefatto. Muovendosi quasi a *ralenti* la Bersani si sposta al centro della scena, dov'è posizionato il bidone-aspira tutto e con il medesimo ritmo lento ed etereo "slitta" sulla pedana della carrozzina, accovacciandosi - sempre fissando la platea - e in seguito, distaccandosene rimanendo all'impiedi. Si ha quasi la percezione di un'attesa, un'attesa vana, forse di un eloquente nulla⁵, di un niente cullato da un silenzio immobile e suggerito dalla monocromia del fondale e della scena.

A seguire l'intro di attesa, la performance accelera il ritmo in quanto i performers iniziano a compiere delle azioni: mentre il performer si toglie i calzini e va ad annodarli agli altri appesi come corde, la Bersani si divincola dalla carrozzina dandole un calcio all'indietro e aziona il bidone aspira-tutto. La performer è posizionata subito alle "spalle" del bidone; l'aria che fuoriesce dal marchingegno le scompone i capelli, come una pop-star, come Madonna nel videoclip di *Ray of light*, reminiscenza della venerazione e della rielaborazione straniante operata spesso da Sciarroni verso la musica *pop* e le sue icone.

Lentamente, eseguendo gesti ripetitivi e formalizzati, la Bersani toglie dal body i calzini arrotolati e li inserisce nell'elettrodomestico. Una volta inserito il primo, spegne la macchina, effettuando una cesura, una pausa nella *performance* durante la quale - mai interrompendo il contatto visivo con gli spettatori - scandisce le parole "He loves me/ he loves me not" che vanno a sostituire il "m'ama - non m'ama" originario. Si alternano dunque le azioni: inserimento del calzino nel bidone, spegnimento del bidone, affermazione "he loves me", riaccensione del bidone, inserimento del calzino, negazione "he loves me not" - in un gioco che viene ripetuto tante volte quanti sono i calzini presenti sul body della performer e i suoi indumenti stessi che vengono anch'essi aspirati dalla macchina. Infatti a metà *performance* entrambi gli attanti iniziano a togliersi gli abiti, in un tempo rallentato, quasi immobile - prima la Bersani effettuando il gioco del bidone-aspiratutto, poi Ramponi che va a posizionarsi accanto, frontalmente⁶ anch'egli rispetto agli spettatori, passando gli indumenti alla Bersani che va ad

² Cfr. nota di presentazione di *YOUR GIRL* sul sito dell'artista in *Teatrografia*.

³ Nel capitolo *Corpi in scena* Mango a proposito del pre-espressivo e del corpo attorico rileva " [...] una certa indicazione operativa che riscontriamo in più momenti del Novecento e che si risolve nello slittamento del piano espressivo della recitazione verso la consistenza materiale della presenza fisica e scenica dell'attore. Presenza che incide, come autonoma qualità segnica, come scrittura, nella scrittura complessiva dello spettacolo." In L. Mango *La scrittura scenica op. cit.* p. 287. Nel medesimo, parlando degli spettacoli di Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio) osserva in nota: "Una funzione iconica particolare, provocatoria e tragica, la assume, in molti degli spettacoli di Castellucci, lo stesso corpo degli attori, quando questi sono obesi, anoressici o presentano delle menomazioni. Il corpo, in questo modo, diventa un segno della diversità, una icona della non-omologabilità e della eccezionalità (come eccedenza alla norma) del personaggio" *Ivi* p. 323

⁴ In occasione del progetto *Performing Gender* a Maastricht nel Marzo del 2014 Sciarroni indica *Frankenstein* di M. Shelley come la sua fonte di ispirazione per la performance creata per il progetto: "*FRANKENSTEIN – Alessandro Sciarroni. The Italian multitalent Alessandro Sciarroni was inspired by author Mary Shelley and her book Frankenstein. A monster is only a monster if he is defined by others as a monster. It is only then that he realises that he is different*".

⁵ A tal proposito è significativo un passo scelto dallo stesso Sciarroni nella presentazione di *IF I WAS YOUR GIRLFRIEND* "La rappresentazione impietosa che ne dà Flaubert, la cura del dettaglio mortificante, la straordinaria mimesi del banale quotidiano, il fluire minaccioso della meschinità e di nefandezze, costituiscono il tessuto connettivo di quel niente che Giudici trasforma in versi: "Pensami nella mia camera ingombra del mio niente. Pensami nel mio niente carico di tutto" Cfr. G. Giudici *Autobiologia*, Mondadori, Milano 1969.

⁶ E' opportuno notare che anche in una *performance* di ricerca come *YOUR GIRL* non si perda l'impostazione teatrale della frontalità

Titolo || YOUR GIRL/Del corpo

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da tesi di laurea magistrale, *Teofania della figura*.

Architettura del dispositivo performativo-visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2014), di Angela Bozzaotra, Marzo 2015.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

inserirli automaticamente nel sempre tale bidone. Azione che verso il termine della *performance* presenta delle varianti - Ramponi afferma "I love ...him", un suo indumento va a bloccare il meccanismo del bidone (errore calcolato) e tale accadimento costringe la Bersani a smontare e rimontare la macchina, con esibita fatica. Nel momento in cui il bidone viene riacceso e rispento per l'ennesima volta e i performers si trovano entrambi nudi e posti frontalmente verso gli spettatori con i quali mantengono il contatto visivo, parte una musica extra-diegetica⁷, che ha un po' l'effetto di un *climax* drammaturgico - come se i performers venissero denudati ulteriormente. Il brano selezionato da Sciarroni è estremamente romantico, ai confini del patetico, del malinconico senza rimedio. Mentre la musica inizia a diffondersi notiamo la disposizione degli oggetti - la carrozzina e il bidone - che sono allineati *accanto* alle figure dei performers, frontali anch'essi, geometricamente costituenti una linea composta da un *mix* di organico e inorganico. La partitura musicale inizia a fare effetto sui due corpi che iniziano ad avvicinarsi e in seguito a prendersi per mano; la respirazione si fa più densa, l'espressione più melanconica: avviene un evento, un'epifania, un effetto di superficie [Deleuze], veicolato da Sciarroni che a tal proposito afferma:

Questa cosa del fino a dove ti puoi spingere con una canzone era presente già dal primo lavoro con Tiziano Ferro che all'epoca mi sembrava una scelta interessante perché appunto, non stai citando qualcosa di antico nel tempo non è una canzone degli anni sessanta, non è Modugno e non è neanche una canzone esattamente contemporanea perché queste canzoni nel momento in cui escono dopo un anno un anno e mezzo sono già vecchie. Nel 2007 era già abbastanza vecchiotta quella canzone, ma non antica da essere *vintage*. In quel caso lì ce ne volevamo altamente fregare non so come dire durante le prove mettere questo genere di immaginario *pop* aiutava in maniera istantanea i performer ad entrare in uno stato mentale, sentimentale e sono quelle cose che per tutta la produzione dici 'tanto prima o poi la tolgo' e alla fine della produzione ci siamo detti ma perché toglierla, e l'abbiamo lasciata⁸.

La *performance* termina con buio in sala, e con l'uscita di scena di Bersani e Ramponi. Restano in scena unicamente i due oggetti, la carrozzina e il bidone, quasi a indicare apoditticamente la propria funzione di *indici* del corpo dei performers. Corpo che diventa figura nel suo rendersi astratto attraverso l'elaborazione extra-ordinaria di una sequenza di azioni prelevate da un contesto quotidiano e assurde a formalizzazione di uno stato d'animo - un *cliché* quale può essere l'atteggiamento sentimentale - all'interno del quale il lirismo sussiste in una veste straniata e deformata.

Se la scelta dei performers avviene in base alle caratteristiche corporee (alla loro biologia) è evidente che la scrittura scenica di Sciarroni in *YOUR GIRL* è articolata secondo la concezione che il corpo sia un testo già parzialmente scritto, le quali caratteristiche e peculiarità vanno ad estrinsecarsi attraverso un processo tipicamente minimalista della messa in isolamento della figura rispetto al contesto. Lo spazio scenico si presenta infatti assolutamente spoglio e monocromo, proprio per concentrare lo sguardo spettatoriale sui corpi scenici, sulle loro caratteristiche, sui micro movimenti e le azioni sceniche eseguite da essi durante la *performance*. Il tempo dilatato è un ulteriore espediente drammaturgico, proprio ad esempio dei primi lavori di Robert Wilson, per esaltare il gesto, che in questo caso è eseguito senza un'espressività marcata, ma con una sospensione spazio-temporale derivante dall'operazione di sottrazione di qualsiasi elemento che possa deviare l'attenzione dal corpo in sé, dal suo rivelarsi allo sguardo dello spettatore.

Il corpo come unione osmotica di interno ed esterno⁹, ma allo stesso tempo testo sul quale scrivono e con cui si relazionano gli altri elementi scenici, ovvero la luce asettica e bianca, pubblicitaria, e la partitura musicale, nonché gli oggetti perturbanti quali il bidone aspira-tutto e la carrozzina, entrambi gabbie di corpi e di altri oggetti, contenitori indicizzanti che vengono accostati e separati dai corpi organici dei performers, in un gioco dialettico di istantanee in movimento, in una scomposizione della figura all'interno dello spazio e del tempo.

La deformazione e assieme ad essa la trasfigurazione operata da un lato dalla dilatazione del tempo, dall'altra dall'asetticità e dalla nudità dello spazio¹⁰, agiscono nei confronti della figura trapassando il corpo, che si fa mezzo, *medium* di una sensazione, soprattutto nel momento dell'epifania di essa attraverso il dispositivo sonoro¹¹.

In un gioco di effetti di superficie, "oltre, dopo e senza lo spettacolo" [De Marinis], ci troviamo di fronte a uno spazio scenico che si fa campo energetico ipnotizzante nel quale i performers fanno parte assieme agli oggetti di una macchina semiotica che non rimanda a significato alcuno, ma innesca un procedimento dialettico tra corpo e spazio con la risultante che il corpo e l'oggetto appaiono isolati, iconizzati.

L'isolamento del corpo, la sua totale nudità corrisponde alla messa in scena di un corpo senza difese, senza armatura per citare Valentini:

e della separazione dei performers rispetto al pubblico, costante degli spettacoli di Sciarroni che sperimenta altre soluzioni in lavori unicamente laboratoriali quali *Electric Youth*, *We're not here* e *True Blue* (Cfr. a proposito A. Bozzaotra *Intervista a Alessandro Sciarroni* in Appendice).

⁷ Il brano è *Non me lo so spiegare* del cantante pop italiano Tiziano Ferro.

⁸ Cfr. A. Bozzaotra *Intervista a Alessandro Sciarroni* in Appendice.

⁹ Cfr. Vito Di Bernardi *Cosa può la danza. Saggio sul corpo* Bulzoni Editore, Roma 2012.

¹⁰ Spazio evocante l'*environment* schopenhaueriano.

¹¹ Citando Appia: "Se accetta volontariamente le modificazioni che la musica gli impone, il corpo umano assume, nell'arte, il rango di un mezzo di espressione." Così come citato da Lorenzo Mango in *La scrittura scenica op. cit.* p. 303

Titolo || YOUR GIRL/Del corpo

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da tesi di laurea magistrale, *Teofania della figura*.

Architettura del dispositivo performativo-visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2014), di Angela Bozzaotra, Marzo 2015.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Diverse sono le strategie messe in scena nel teatro del secondo Novecento per contrastare il soggetto armato che è in noi e resistere alla disintegrazione (al prezzo di mutilazioni e psicosi). Rappresentare l'abiezione, il deforme, l'acefalo e l'informe, ciò che si offre senza corazza - diventa un modo non tanto per disinnescare questa contraddizione, quanto per evidenziare che lo specchio è infranto e il corpo fatto a pezzi...¹²

Siamo quindi di fronte ad un corpo privato della sua identità come insieme di riferimenti sociali, letterari, umanisti che dietro alla sua apparente solidità materica tale da farlo paragonare a un oggetto di scena, rivela una lacerazione, come scritto in principio, uno scollamento, un essere infranto nel suo essere *persona*.

Il grado di presenza pura corrisponde al grado zero della rappresentazione, riprendendo nuovamente Valentini: "Infatti, il performer è colui che decide consapevolmente di ignorare tecniche e ruoli ereditati per tradizione, per ripartire da un grado zero: "l'opera sono io" affermavano gli artisti della Body Art, autoesponendo se stessi¹³".

Ritorna dunque l'istanza rivoluzionaria propria delle Neoavanguardie e della Performance Art degli anni sessanta/settanta? Il corpo si configura come un'icona contemporanea problematica o l'operazione dell'azzeramento è diventata, negli anni Zero, un cliché?

Sciarroni chiarisce la sua posizione nei confronti di quella che ormai può considerarsi la più recente tradizione - seppure era l'anti-tradizione per eccellenza negli anni in cui dirompeva - delle arti visive performative quali *body art* e *performance art*:

[...] i miei idoli quando studiavo erano gli artisti della *performance art* degli anni '70, Marina Abramovic, Gina Pane, Vito Acconci, tutta quella generazione lì io l'ho studiata in lungo e in largo, ma non avevo mai visto una *performance* dal vivo, avevo visto soltanto le fotografie. Mi son reso conto che sebbene mi sembravano simili dal punto di vista visivo certe cose, dal punto di vista concettuale, dal punto di vista ritmico, la *performance* era un altro mondo rispetto al teatro di ricerca, io invece pensavo che fossero molto vasi comunicanti invece non comunicavano [...]¹⁴

Non sussiste quindi la medesima volontà di rottura con una tradizione - anche se in *FOLK-S* il concetto di tradizione intesa come gabbia è il fulcro drammaturgico dello spettacolo - bensì l'effetto di una fascinazione esercitata da quel contesto storico-artistico attraverso di testimonianze non dirette ma indirette quali fotografie e descrizioni di *performance*. Non avendo infatti vissuto in prima persona il contesto storico nel quale operavano Vito Acconci, Gina Pane e Marina Abramovic, Sciarroni - come quasi tutti i gruppi che si muovono oggi ai confini tra i generi, in questa indefinita branca sperimentale che mescola dispositivo sonoro, danza, arti visive, *performance* - ne rielabora gli stilemi in qualità di scelta estetica e formale.

Ma possiamo astrarre dall'estetico-formale il significato insito alla scelta di un corpo che sia scelto *a priori* in base alla propria conformazione peculiare, per l'esposizione allo sguardo spettatoriale, un corpo *readymade*?

Sussiste una residualità di poetica, una necessità di costituire un linguaggio che si possa configurare come emblema di una generazione (gli anni Zero) e all'interno della quale il corpo non è una mera sagoma (vedi l'attore-sagoma degli anni Novanta) nè interpretazione espressiva di uno stato d'animo (come nel *Tanztheater* di Pina Bausch), ma che si configuri come materia che evoca una storia - seppur in maniera anti-illustrativa - una narrazione indefinita e nel suo essere indefinita estremamente universale, comunicante qualcosa che va oltre il logos e il verbo. Come nelle arti visive¹⁵, appunto, che sostituiscono il ruolo che aveva la letteratura nel teatro di prosa tradizionale e che si teatralizzano a metà degli anni sessanta scatenando il disappunto di una certa critica. Come riporta il critico d'arte e saggista Hal Foster a proposito dell'atteggiamento di Michael Fried a proposito del minimalismo: "[...] il suo intento principale (di Fried) non è mostrare il minimalismo in segrete vesti antropomorfe, ma di presentarlo come "incurabilmente teatrale", dato che, secondo l'ipotesi cruciale di "Art and Objecthood", "oggi il teatro è la negazione dell'arte."¹⁶

"Incurabilmente teatrale" è il corpo dei *performers* di Sciarroni, che per quanto sfugga alla rappresentazione attraverso espedienti tipici strutturalmente della *performance* resta legato a una visione, in questo caso all'*ombra* del personaggio di Madame Bovary, che pur essendo rappresentativamente trasfigurata permane nella tensione tra i due corpi definita da Graziani "un'indagine sul sentimento"¹⁸.

Al minimalismo si accosta anche Petruzzello quando ragiona sulle caratteristiche della triade "recitazione, corpo, performer" del teatro di ricerca degli anni Zero, nel quale figura tra gli artisti citati proprio Sciarroni con *YOUR GIRL*:

¹² V. Valentini *Mondi corpi materie op. cit.* p.131

¹³ *Ivi* p. 114

¹⁴ Cfr. A. Bozzaotra Intervista a Alessandro Sciarroni in Appendice.

¹⁵ Molte delle figure cardine del Teatro degli anni 60 provenivano dalle arti visive, si pensi ad esempio a Robert Wilson e a Tadeusz Kantor e al suo Teatro Zero.

¹⁶ Hal Foster *L'importanza del minimalismo* in *Il ritorno del reale - L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia books, Milano 2006, p. 63

¹⁷ *Art and Objecthood* è uno scritto di Michael Fried pubblicato sulla rivista «Artforum» nel Giugno 1967

¹⁸ G. Graziani *You girl, Alessandro Sciarroni tra fisicità e sentimento* «<https://grazianograziani.wordpress.com/2012/09/20/your-girl-alessandro-sciarroni-tra-fisicita-e-sentimento>»

Titolo || YOUR GIRL/Del corpo

Autore || Angela Bozzaotra

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 - estratto da tesi di laurea magistrale, *Teofania della figura*.

Architettura del dispositivo performativo-visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2014), di Angela Bozzaotra, Marzo 2015.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

Come più volte evidenziato, la scena viene costruita in maniera plastica e a questa composizione concorrono elementi che creano drammaturgie paritetiche che si pongono alla stregua di vere e proprie presenze attoriali. È quindi possibile solo mediante un atto ‘chirurgico’, dettato da una necessità metodologica, studiare il lavoro svolto dall’attore isolandolo all’interno del macrosistema. Il corpo umano – e mi preme qui sottolineare l’aggettivo umano, perché molto spesso questo teatro utilizza plasticamente corpi-video, corpi-suono, corpi-meccanica – viene declinato nella sua letteralità, ovvero a partire dai tratti peculiari che contraddistinguono la singolarità di ogni performer. Esso quindi non rimanda ad altro se non a se stesso, non è semplicemente la pura somma dei suoi attributi (giovane, vecchio, atletico, esile, pingue), ma la maniera in cui essi si incarnano in un particolare individuo. A partire da questa irripetibile individualità esso scrive la scena in un modo peculiare e diventa strategia compositiva e ‘testo’ stesso dello spettacolo¹⁹.

Corpo "umano" come testo, come pagina in parte già scritta che si dona allo sguardo dello spettatore da un lato come pura presenza, dall'altro come *medium* di una sensazione.

¹⁹ M. Petruzzello *Attore performer recitazione nel Teatro degli anni Zero cit.* pp. 82-83