



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

edited by

Gerardo Guccini, Claudio Longhi and Daniele Vianello

CREATING FOR THE STAGE AND OTHER SPACES: QUESTIONING PRACTICES AND THEORIES

Essays and contributions from the Third EASTAP Conference 2020

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 13

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale. Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna).

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 4.0)

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0

2021

n. 13

GUCCINI, LONGHI, VIANELLO

Creating for the Stage: Questioning Practices and Theories

ISBN 9788854970717

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

La pubblicazione di questo volume è stata realizzata grazie al contributo di:

EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance

ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna - Dipartimento delle Arti

e di:

CUT – Consulta Universitaria del Teatro

Università della Calabria – Dipartimento di Studi Umanistici

Università di Venezia "Ca' Foscari" – Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Editors biographies

Gerardo Guccini teaches Dramaturgy and Theories and Techniques of the Dramatic Composition at the University of Bologna. In 1995 he founded with Claudio Meldolesi the magazine «Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». From 2002 to 2015 he was Scientific Director of CIMES (Centre for Music and Entertainment – University of Bologna). In 2012, he founded with Matteo Casari the online series «Arti della performance: orizzonti e culture» (AMS Acta). From 2018 to 2021 he has been the Scientific Director of La Soffitta Theatre Centre. His studies concern the XVIII century theatre, the spectacular aspects of opera and contemporary dramaturgy, with reference to the theatres and dramaturgies of Marco Baliani, Ascanio Celestini, Emma Dante, Marco Martinelli, Stefano Massini, Marco Paolini, and Matei Visniec. He has collaborated as dramaturg with Elena Bucci and Marco Sgroso, Marco Martinelli and Marco Paolini. He has conceived and conducted numerous projects for the Department of the Arts, such as international conferences on post-drama.

Claudio Longhi is currently the director of Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. From 2017 to 2020, he held the role of artistic director of ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione. He is also a Professor (on leave from 1 January 2017) of History of Direction and Theory of Direction in the Department of Visual, Performing and Media Arts of the University of Bologna. He has published more than one hundred works on the history of direction, the history of the actor, the evolution of contemporary dramaturgy and the Italian theatrical system. His academic career has run parallel with his activity in theatre, initially in the field of directing and audience education, then in organizational areas. Beginning in 1999, he directed many productions for leading Italian theatrical institutions. He has created and curated audience education projects and, since 2008, he has been creating, organizing, and managing participatory theatrical projects.

Daniele Vianello, vice-president EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance) is a Professor at the University of Calabria (UniCal), where he teaches Performance History, Drama, and Staging Technique and Theory. He also taught at the University of Rome "La Sapienza" (2002-2008) and at the "Ca' Foscari" University of Venice (2015-2016). He is a member of the editorial board of «European Journal of Theatre and Performance», contributing editor and member of the advisory board of «European Stages», «Olhares», «Biblioteca Teatrale», «Rivista di letteratura teatrale», among others. His publications centres mainly on Renaissance and contemporary theatre, particularly on the international history, myth, and reception of the Commedia dell'Arte. He worked for several years with the Teatro di Roma (Union des Théâtres de l'Europe), where he assisted Italian and foreign stage directors (including figures such as Eimuntas Nekrošius). Vianello is currently exploring the relation between theatre practice and theory.

Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories

edited by

Gerardo Guccini, Claudio Longhi and Daniele Vianello

in collaboration with Annalisa Ciuffetelli and Martina Sottana

Essays and contributions from the Third EASTAP Conference 2020



Arti della performance: orizzonti e culture
n. 13

Table of contents

- 7 Josette Féral, *Presentation*
- 10 Giacomo Manzoli, *Theatre for a Liveable World*
- 14 Claudio Longhi, *The VIE Festival 2020: Europe, and Yet, No Longer Europe*
- 21 Daniele Vianello, *The Third EASTAP Conference 2020. Context, Themes, Structure*
- 27 Gerardo Guccini, *The eBook. From the Call to the Editorial Project*

I. EASTAP Associated Scholar and Associated Artist

- 35 Josette Féral, *Introduction*
- 37 Rustom Bharucha [EASTAP Associated Scholar], *Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present*
- 55 FC Bergman [EASTAP Associated Artist], *Form as Content*
In dialogue with Lisa Ferlazzo Natoli

II. Keynote Speakers

- 67 Lola Arias, *Theatre as a Remake of the Past*
In dialogue with Piersandra Di Matteo
- 80 Marco Martinelli, *Il principio-cattedrale*
- 87 Tue Biering, *Hostages of Me*
- 105 Marta Cuscunà, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*
In dialogo con Francesca Di Fazio
- 116 Virgilio Sieni, *Sulla distanza. La città che viene*
- 118 Gabriele Vacis, *Drammaturgia dell'interazione*

III. Questioning Performance: Theories and Practices

- 126 Piermario Vescovo, *Paradosso del performer*
- 140 Ragnhild Gjefsen, *Social Variation in Norwegian Stage Language*
- 151 Jasper Delbecke, *Revisiting the Scenic Essay*
- 160 Agata Tomšič, *L'Atlante della memoria come paradigma compositivo contemporaneo*
- 172 Sylvie Roques, *Du Tour du monde (1874) aux propositions contemporaines: métamorphose des pratiques scéniques*
- 183 Laura Piazza, *Riteatralizzare la scena: il caso di Achille Ricciardi*
- 191 Nadia Moroz Luciani et Véronique Perruchon, *Les concepts de Théâtralité et Performativité de la lumière – Trilogies d'André Engel (France) et du Teatro do Vertigem (Brasil)*
- 212 Laura Budriesi, *The "Lived Theatre" of Gisèle Vienne in Jerk (2008-2018)*
- 227 Arianna Frattali, *Da Genet alla Fortezza: un teatro post-drammatico*
- 239 The Two Gullivers (Besnik Haxhillari et Flutura Preka), *Performograpie. Le processus de création de la performance*
- 254 Davide Cioffrese, *Ontroerend Goed: Dramaturging the Performance of the Unsettling in Contemporary Theatre*
- 264 Erica Magris, *Viaggiare radicandosi: per un teatro europeo*
- 275 Maria Grazia Turri, *Londra 2018. Attori shakespeareiani recitano la Commedia dell'Arte: lo scenario come spazio transizionale*
- 287 Selene D'Agostino, *Le Magdalena Project, un réseau international de femmes artistes de la scène: du nomadisme*
- 301 Annelis Kuhlmann, *Temporality as New Materiality for Performance Historiography. Dark room, Directed by Tue Biering*
- 313 Tomaž Toporišič, *Essay on Stage: The Artistic Practice Introducing a Germ into the Cultural Matrix*
- 323 Fabrizio Deriu, *M² del gruppo Dynamis. Un intervento pratico-critico sulla percezione dello spazio umano*

IV. Performer's Body: The Dancer, the Actor

- 335 Samantha Marenzi, *Fotografia e danza tra documento e creazione artistica. I due esempi di un atlante di figure e di un archivio di posture*
- 349 Mauricio Quevedo Pinto, *Under the Surface: Reading-Writing the Body in Performance Whilst Seeing under the Performer's Skin*
- 359 Raimund Rosarius, *Text-Trained Bodies at the Service of East and West? Praxeological Adaptation of the Stanislavsky System in Chinese and German Acting Conservatoires*
- 373 Eliane Beaufls, *Des mises en mouvement de l'écriture dans des performances contemporaines*
- 384 Giulia Taddeo, *The Age of Anxiety? Jerome Robbins, Maurice Béjart and the Choreography of Youthfulness at the Festival dei Due Mondi (1961)*
- 395 Lada Čale Feldman, *The Stratified Actor: Eichmann in Jerusalem at the Zagreb Youth Theatre*

V. Creating Text for the Stage: Theories and Practices

- 405 Lorenzo Mango, *Studiare la drammaturgia nell'era della scrittura scenica*
- 413 Rosa Lambert, *When Text Becomes Movement: The Kinetic Quality of Writing*
- 423 Guy Cools, *Rewriting Distance: Live Writing. Let the Writing Write*
- 433 Rosa Branca Figueiredo, *Creating for the Stage: How Translation Functions in Trans-Porting Meaning Across Cultures/Languages*
- 440 Silvia De Min, *Quando la didascalia sale sul palcoscenico. Effetti compositivi di un elemento testuale che si fa personaggio*
- 452 Roberta Ferraresi, *"Ready-Made" Compositions. Dramaturgical Practices in Contemporary Theatre*
- 464 Carlo Fanelli, *Il ruolo dello spettatore nel teatro del Rinascimento: intrecci fra drammaturgia e immaginazione*
- 479 Isabella Molinari, *Dal pennello alla scena. L'Accademia degli Uniti del Cavalier d'Arpino (1608): pratiche e drammaturgie*

- 492 Mariagabriella Cambiaghi, *Da un osservatorio particolare: modalità di scrittura per la scena a Milano tra Otto e Novecento*
- 502 Patricia Gaborik, *Stirring the Collective Passions: In Search of a Dramaturgy for the Fascist Masses*
- 512 Wenju Zhu, *The Tendency of Sculpturization in Samuel Beckett's Revised Stage Writing*
- 523 Raffaella Di Tizio, *O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione*
- 540 Anna Barsotti, *Eracle di Euripide per Emma Dante: fra scrittura scenica e composizione drammaturgica*
- 552 Simona Scattina, *Il postmodernismo "intenso" di Emma Dante*
- 562 Lorenzo Donati, *Scrivere con la realtà. Il Giardino di Kepler-452 e il teatro neoepico*
- 575 Rui Pina Coelho, *Attempts to Change the World: Building Assemblies in Portuguese Contemporary Theatre. The Case of Gonçalo Amorim*
- 585 Francesca Di Fazio, *Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il Macbeth all'improvviso di Gigio Brunello e Gyula Molnár*
- 597 Ioanna Lioutsia, *Contemporary Greek Theatre: How Crisis Spawned Drama*
- 604 Darija Davidovic, *Highlighting the Women's Side of War – Staging Unfinished Past. Crossing the Line by Dah Teatar Belgrade*
- 616 Luule Epner, *Writing for Postdramatic Theatre: The Case of Estonia*
- 626 Beata Popczyk-Szczęsna, *Creating for the Stage in the Most Recent Polish Theatre – New Biographies*

VI. *Creating for Other Spaces: Landscape, Sound, Multimedia*

- 637 Stéphane Hervé, *Notes sur le théâtre et le paysage*
- 653 Doriana Legge, *"La messa in ascolto". Note per una proposta terminologica*
- 663 Magdalena Figzał-Janikowska, *Seeing Sound: Music Performativity in the Theatre of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt, and Wojtek Blecharz*

- 674 Monica Garavello, *What if they went to Moscow di Christiane Jatahy e Lipsynch di Robert Lepage: quando il cinema entra nel teatro e ne espande i confini*
- 684 Elisabeth Viain, *Vidéo, séries et théâtre: la scène contemporaine exploiterait-elle la vidéo ou l'esthétique des séries comme un nouveau moyen de conquérir le public?*
- 699 Izabella Pluta, *Robot-Author. Composite Dramaturgy in Stefan Kaegi's Uncanny Valley*
- 711 Matteo Casari, *Il nō dei robot: l'artificio e l'empatia*

VII. Collective Creations and Community Plays

- 724 Aldo Milohnić, *Collective Creation in Contemporary Postdramatic Theatre*
- 734 Annamaria Sapienza, *La scena flessibile: spazio e relazione nel teatro comunitario*
- 746 Marion Boudier, *From Stage to Page: Interacting with Joël Pommerat Writing Process. Documentation, Costume, and Prospective Dramaturgy*
- 755 Marcela Moura, *Les dynamiques complexes d'un laboratoire de Joël Pommerat*
- 765 Maria de Lourdes Rabetti, *La mediazione del dramaturg dal palcoscenico alla città: esperimenti cariocas*
- 775 Magdalena Hasiuk, *Le Théâtre Węgayty – de l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au devised theatre*
- 786 Paolo Pizzimento, *La Divina Commedia dal testo alla pratica scenica: l'esperienza del Teatro delle Albe*

VIII. Young Scholars' Forum

- 794 Jeroen Coppens and Stefania Lodi Rizzini, *Young Scholars' Forum EASTAP*
- 797 Laura Pernice, *The Scenic Reinvention of a Best-seller: Storia di un'Amicizia by Fanny & Alexander*
- 808 Ai-Cheng Ho, *Taiji Quan as a Technique to Enhance the Actor's Creative Energy in Space*
- 820 Gaia Vimercati, *«Hunger for presence»: nuove prospettive sui linguaggi della corporeità attraverso il circo contemporaneo*

- 832 António Figueiredo Marques, *"Moving People": Intermediality and Presence*
- 840 Raquel Rodrigues Madeira, *The Choreographic Between Stage and Navigable Network Space*

IX. Appendix

- 852 Martina Sottana, *The Original Project of the Third EASTAP Conference*
- 857 *The Programme of the Third EASTAP Conference. Bologna, 27th February – 1st March 2020*
- 867 Abstracts
- 911 Biographies
- 936 Credits

Presentation

by Josette Féral

Dear friends,

We have the great pleasure, in the following pages, to present most of the papers which should have been given during the Third EASTAP Conference in Bologna in February-March 2020. But, as you know, the conference never happened. Yet, the texts which are published here are a great outcome of what should have taken place. I am very happy of this accomplishment and of the fact that the publishing house AMS Acta has accepted to publish the proceedings of this conference. In a dramatic way, COVID has been running our lives for the last two years and began doing it rather abruptly in the spring of 2020. Indeed, the day before the launching of the conference, yes, the preceding night, while everything was ready, while guests had arrived, while participants had started to land, the Italian Government and the Governor of Emilia-Romagna instructed the organizers of the Conference (Daniele Vianello, Claudio Longhi, and Gerardo Guccini) – and of the Festival – that all gatherings had to be cancelled. Absolutely devastated, they complied. But they needed much more to be discouraged. They decided they would publish the texts anyhow. It is those texts that you will find gathered here, papers from a conference which never took place. Set in a different order, those papers offer a different perspective. They testify to the pre-COVID way of analyzing theatre.

I will recall here, for those who do not know EASTAP yet, that our purpose in 2017 when we launched the Association was to bring together European scholars, artists, performance makers and stakeholders in order to encourage and promote multiple methods and approaches in the domain of theatre and performance, including all live performance (theatre, dance, opera, puppetry, circus, etc.). The activities envisioned to attain these goals are, among others, the organizing of conferences, workshops, seminars, working groups, debates, and round tables; facilitating, sharing and developing innovative research projects that generate new knowledge; increasing visibility for research in theatre and performance, including the disciplines of aesthetics, performance theory

7



and theatre and performance history in the various European countries; translating and disseminating new and existing research by publishing a journal; as well as sponsoring multi-disciplinary debates among professionals (sociologists, anthropologists, historians, architects, photographers.) on specific topics related to theatre and the performing arts. Who could have imagined at the time that the Association, against all odds, would launch such a desperate enterprise, the publication of this "vanished" Conference? The result is there anyway, unique of its kind, I am sure. It demonstrates that we have indeed vanquished confinement and COVID.

Josette Féral
EASTAP, President

Presentation

par Josette Féral

Chers amis,

Nous avons le plaisir de présenter dans les pages qui suivent la plupart des communications qui auraient dû être données au IIIe Congrès de l'EASTAP, prévu à Bologne en février-mars 2020. Nous sommes heureux de ce développement et du fait que les Editions AMS Acta ont accepté de publier les actes de ce Congrès qui n'a pas eu lieu. Comme vous le savez, la COVID gère nos vies depuis deux ans et a commencé à le faire de façon impromptue au printemps 2020. En effet, la veille du lancement du Congrès, oui: la veille, alors que tout était prêt, que les premiers invités étaient sur



place tout comme nombre de participants, le gouvernement italien et notamment les dirigeants de l'Émilie-Romagne exigèrent que toutes les activités impliquant des rassemblements soient annulées. La mort dans l'âme, nous nous y sommes pliés. Mais il en fallait bien davantage pour décourager Daniele Vianello, Claudio Longhi et Gerardo Guccini, qui se sont alors lancés dans la publication des textes. Ceux-ci ont donc été rassemblés et ce sont ces actes d'un congrès inexistant que le lecteur retrouvera dans les pages qui suivent. Réordonnés autrement, ces textes prennent une couleur autre. Ils sont la marque 'une réflexion pré-Covid.

Je rappellerai ici, pour ceux qui ne connaissent pas encore l'EASTAP (Association Européenne pour les études en théâtre et performance – European Association for the Studies in Theatre and Performance) que l'association a été créée en 2017 avec l'intention de rassembler les chercheurs et artistes des arts du spectacle autour de sujets communs. Le premier congrès eut lieu à Paris en 2018. Son objectif était, et est toujours, de favoriser et promouvoir les multiples méthodes et approches européennes en matière de recherche dans les disciplines du théâtre et de la performance en y incluant les différents arts de la scène, notamment la danse, la marionnette, le cirque et l'opéra. Les activités envisagées pour atteindre ces objectifs sont, entre autres: d'organiser des colloques, conférences, séminaires, ateliers, groupes de travail, débats, tables rondes; de faciliter, échanger et développer des projets de recherche innovants générant de nouvelles connaissances; de créer de la visibilité pour la recherche en théâtre et performance, y compris pour des champs d'études comme l'esthétique, la théorie théâtrale et l'histoire du théâtre et de la performance; de travailler à la dissémination et à la traduction de recherches nouvelles ou déjà existantes, notamment par la publication d'une revue; de réaliser des débats pluridisciplinaires avec des professionnels (sociologues, anthropologues, historiens mais aussi architectes, photographes, etc.) sur des sujets particuliers propres aux arts de la scène. Qui aurait pu imaginer à l'époque que notre association se lancerait dans une entreprise quasi désespérée, celle de publier les actes d'un Congrès fantôme? Mais le résultat est bien là, passionnant, qui montre que nous avons eu raison du confinement et de la COVID.

Josette Féral

EASTAP, Présidente



Theatre for a Liveable World

by Giacomo Manzoli

In the interval between the prestigious EASTAP Conference, which should have been held in Bologna in the winter of 2020, and the publication of this volume, an interval extended also due to the dramatic COVID epidemic, we had the opportunity to celebrate half a century since the birth of the first Italian Degree Course dedicated to the Disciplines of Arts, Music, and Entertainment (DAMS).

This revolution, which took place in Bologna in 1971, can be said to have sprung from a theatrical experience. The man who strongly wanted the introduction of these new fields of research and study, in fact, was a distinguished Greek scholar, Benedetto Marzullo, who literally had an enlightenment while taking care of the translation of Aristophanes' works. The principle was simple: for a man who, like him, devoted himself to the study of a past civilization, it was impossible to understand the way of being and reasoning of that culture by applying exclusively to the dead letter, without asking the question of how that word was embodied in the stage action, in the voice, intonation, body and costume of the actors. In a word, in the lively theatrical representation.

If this principle was valid for ancient civilizations, of which only vestiges and fragments remain, a fortiori it must have been valid for the one in which we live, for its cultural production, which had to be studied in the places where people meet and negotiate those symbols and those meanings that bind them in a relationship that we define social, passing exactly through a series of practices and rites of a performative nature. Hence, therefore, starting from a theatrical basis, the development of a whole series of disciplines that flow into the theatre or originate from the theatre, in the conviction of having to train cultural operators, more and before than artists, capable of interpreting the present and to shape the future, to enter and reorganize a whole series of institutions – public and private – which are the substratum of our civilization.

In the following text, thanks to the mediation of an essential network such as EASTAP, the colleagues Gerardo Guccini, Claudio Longhi, and Daniele Vianello have managed to collect an impressive series, both in terms of quality and quantity, of texts that offer a broad portrait and articulated on how the theatrical and performing disciplines have evolved on the international scenario. Research

perspectives concerning the stage and what revolves around it, the present and the past, performance as the glue of cohesive and devoted communities or as the founding principle of a whole series of apparatuses of the scene society, the birth and functioning of theatrical institutions, audiences, critics, politics, militancy, propaganda, experimentation, technology, archives, and many other themes that intersect and demonstrate that it was worthwhile, in the now distant 1971, to make autonomous what it was still considered a branch of the history of literature.

Put to the trial by the effects of the pandemic, but never so alive and ready to renew itself, that prismatic thing that, for convenience we call theatre, remains at the basis of all that series of practices – even academic – that found the culture and arts of our society and make it intelligible, that is, livable, for its inhabitants.

Giacomo Manzoli

Head of Department of the Arts, Alma Mater Studiorum – University of Bologna

Il teatro per un mondo vivibile

di Giacomo Manzoli

Nell'intervallo intercorso fra il prestigioso Convegno EASTAP, che si sarebbe dovuto tenere a Bologna nell'inverno 2020, e la pubblicazione di questo volume, un intervallo dilatato anche a causa della drammatica epidemia COVID, abbiamo avuto occasione di celebrare il mezzo secolo dalla nascita del primo Corso di Laurea italiano dedicato alle Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo (DAMS).



Questa rivoluzione, avvenuta a Bologna nel 1971, si può dire che sia scaturita proprio da un'esperienza teatrale. L'uomo che volle fortemente l'introduzione di questi nuovi campi di ricerca e di studio, infatti, era un insigne grecista, Benedetto Marzullo, il quale ebbe letteralmente un'illuminazione mentre curava la traduzione delle opere di Aristofane. Il principio era semplice: per un uomo che, come lui, si dedicava allo studio di una civiltà passata, era impossibile comprendere il modo di essere e di ragionare di quella cultura applicandosi esclusivamente alla lettera morta, senza porsi il problema di come quella parola si incarnava nell'azione scenica, nella voce, nell'intonazione, nel corpo e nel costume degli attori. In una parola, nella viva rappresentazione teatrale.

Se questo principio valeva per le civiltà antiche, di cui restano solo vestigia e lacerti, a maggior ragione doveva valere per quella in cui ci troviamo a vivere, per la sua produzione culturale, che andava studiata nei luoghi dove le persone si ritrovano e negoziano quei simboli e quei significati che li legano in un rapporto che definiamo sociale, passando per una serie di pratiche e di riti di natura, appunto, performativa. Da qui, dunque a partire da una base teatrale, lo sviluppo di tutta una serie di discipline che nel teatro confluiscono o dal teatro si originano, nella convinzione di dover formare operatori culturali, più e prima che degli artisti, capaci di interpretare il presente e di dare una forma al futuro, di entrare e riorganizzare tutta una serie di istituzioni – pubbliche e private – che sono il substrato della nostra civiltà.

Nel testo che segue, grazie alla mediazione di un *network* imprescindibile come EASTAP, i colleghi Gerardo Guccini, Claudio Longhi e Daniele Vianello sono riusciti a raccogliere una serie impressionante, sia sotto il profilo qualitativo sia sotto quello quantitativo, di testi che offrono un ritratto ampio e articolato di come le discipline teatrali e performative si sono evolute sullo scenario internazionale. Prospettive di ricerca che riguardano il palcoscenico e ciò che ruota attorno, il presente e il passato, la performance come collante di comunità coese e devote o come principio fondatore di tutta una serie di apparati della società dello spettacolo, la nascita e il funzionamento delle istituzioni teatrali, i pubblici, la critica, la politica, la militanza, la propaganda, la sperimentazione, la tecnologia, l'archivio e moltissimi altri temi che si intersecano e dimostrano che valeva la pena, nell'ormai lontano 1971, rendere autonoma quella che ancora era considerata una branca della storia della letteratura.

Provata dagli effetti della pandemia, ma mai così viva e pronta a rinnovarsi, quella cosa prismatica che, per comodità chiamiamo teatro, resta alla base di tutta quella serie di pratiche – anche

accademiche – che fondano la cultura e le arti della nostra società e la rendono intellegibile, cioè vivibile, per i suoi abitanti.

Giacomo Manzoli

Direttore del Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna



The VIE Festival 2020: Europe, and Yet, No Longer Europe

by Claudio Longhi

The idea for the Third EASTAP Conference came in the mild Paris autumn of 2018 during the first EASTAP Conference (from 25 to 27 October): Sitting at a table in a café, Daniele Vianello and I had begun to think about the possibility of organising one of the later editions of the EASTAP Conference in Italy, and to place it in a context of communication with the artistic universe of the VIE Festival. This marked the beginning of a long and stimulating adventure, one that was, unfortunately, abruptly interrupted at the worst possible moment; the days of events in Bologna dedicated to the Third EASTAP Conference had been planned as part of the programme of the 2020 VIE Festival, which was due to take place from 21 February to 1 March 2020 but which, for the sadly all too well-known problems related to the spread of the coronavirus, was cancelled on 24 February. The Third EASTAP Conference was inspired by the desire to examine the particular relationship between theory and practice in the world of theatre in all its forms; the publication of the original notes partially conserves traces and recollections of the theoretical reflections and considerations, while the new proposal, detailed below, for the wording of the 2020 VIE Festival seeks to express, in absentia, the form of the great universe of artistic practices that the scholars involved were due to examine.

Just over fifteen years ago, while contemplating the variegated landscape of the Old Continent from the privileged viewpoint of the Nexus Institut in Amsterdam, and with the desire to outline, with quick yet decisive strokes, an idea of Europe, George Steiner stated:

«Europe was, and still is, explored by foot. The map of Europe is the result of what can be achieved through walking, and from the horizons that can be seen. Men and women have drawn these maps, walking from country house to country house, from village to village, and from city to city. [...] Europe has neither a Valley of the Dead nor an Amazonian Rainforest; it is not possible to lose oneself in a hostile outback».



In its relentless goal to identify and map the continuous emergence of new identities and subjectivity in the world of live entertainment, this year reaching its fifteenth edition, from journey to journey, or rather from path to path, the VIE Festival, set against the backdrop of a season of ERT that examines the controversies inherited from the twentieth century and the ambiguous emergence of the concept of the new, finally loses itself in the fascinating warren of European roads, or rather ways. The programme for this fifteenth edition of the VIE Festival is presented to the spectator as an enticing atlas of paths and highways, of trails and lanes, of walks and treks... of the ways of contemporary Europe. Way, a term that derives from the Indo-european **wegh-* with the suffix *-ya*, meaning "to go", but which also expressed the sense of "transport".

In the wake of the 55 million deaths caused by the Second World War, the centuries of nationalised and imperialist wars that left the Old Continent in ruins, after 74 years of more or less non-belligerent truce – the longest period of peace (who knows how long it will last) in its long history – , following the fall of the walls and the establishing of democracy, following the Economic Community of Coal and Steel, after the Common Market and the European Community, after the uniting of 28 and 27 countries with all due respect to Westminster Palace, how will Europe be presented through the programme of the 2020 VIE Festival? A shifting and unresolved profile, full of doubts and possibilities, of hopes and threats, of warnings and passions. In the wake of the epigraph set out by Fernanfo Savater in discussion with Donald Sassoon on the opening evening of the Festival, a memorable blend of politics and ethics, crisis and globalisation, the Europe of the VIE Festival now lifts the veil on the «*facies Hippocratica*» of a dying civilisation with Architecture by Pascal Rambert, a majestic and multifaceted tapestry of the European "disaster", hung between the *entre-deux-guerres* and a scalding topicality, as well as expressing enigmatic and utopic positivity with *Concours Européen de la Chanson Philosophique* by Massimo Furlan, a pop caricature of the Western philosophical canon in the form of theatrical song. Continuing the trail back to the cradle of our civilisation, the Europe presented by the VIE Festival shows the adolescent face of Antigone made-up – however – (if not disfigured) by the heavy brushstrokes of Slavoj Žižek as a representation of the crisis surrounding the euro and austerity, the intensifying of border controls, the construction of fences, isolationism and the spreading of fake news. In this examination of our origins with the attentive gaze of the present, space is also given to the reinvention of popular traditions, when, in *Nudità*, Mimmo Cuticcho's Opera dei Pupi meets the dance theatre of Virgilio Sieni. The Europe of the VIE Festival also examines the ideological crisis and the downfall of the Left

through the re-writing of Édouard Louis's *Qui a tué mon père?*, a blend of private diary and sociological analysis by Daria Deflorian and Antonio Tagliarini that wears the grotesque and frozen mask of the crisis, and with Kafka's *Metamorphosis* adapted for the stage by Matthew Lenton, a dark and dreamlike examination of the brutal removal of the other from the self. However, the Europe of the VIE Festival, whose skies are ripped asunder by the storms narrated by Dewey Dell (*Storm Atlas*) is also represented through the caprice of error; the eccentric deviance (staged by Luca Carboni and Gabriel Da Costa in *Get Your Shit Together*) of a generation born with the internet and smartphones, which lived its early adult years in the post-industrial era, comes up against mass economics, over-production, over-population, global warming and the extinction of protected species – a privileged generation that – however – exists permanently in the shadow of a looming panic attack. Between the temptation of the fortress and reports from Lampedusa, the Europe of the VIE Festival must inevitably be decentralised and placed in relation to the encounter/clash with barbarianism; Europe and its double take to the stage in the re-reading of *à la manière de* Fassbinder in Racine's *Bajazet* presented by Frank Castorf (*Bajazet – en considérant "Le Théâtre et la Peste"*). Europe also opens up to the beyond in the concert by Bassekou Kouyaté, maestro of the ngoni, and in the puzzling reportage by Gabriel Calderón (*L'interessante vita di qualcuno*) or in the anatomy of artistic activism by Guillermo Calderón (*Dragón*) – voices from a South America that burns ever more fiercely, so removed and yet so close to our continent.

Lastly, the Europe of the VIE Festival is summarised in the dreamlike "open" allegory of the tapestry presented by *Het Land Nod*, woven by the Belgian collective FC Bergman in the wake of Beckett and Marthaler; a dark and wandering tale that weaves through the splendour of the Renaissance and the horrors of shipwrecked victims in the Mediterranean, the sacrificing of scapegoats and the promise of salvation, the irony of the unconscious and the looming end.

The European atlas presented by the 2020 VIE Festival thus, perhaps, has the bitter taste of a letter written to someone who will never read your words: *Best regards*, Europe – recalling the greeting by Marco D'Agostin to Nigel Charnock proposed in the review – "you were too much"...

In *Appello per il futuro dell'Europa*, Hans Eichel, Jürgen Habermas, Roland Koch, Friedrich Merz, Bert Rürup and Brigitte Zypries write:

«Yet all of this is in danger. Nationalism is rearing its ugly head again throughout Europe. Solidarity is yielding to selfishness, as if we were forgetting what the previous generation learned from history. From the outside, Donald Trump, Russia, and China are testing Europe's unity, our willingness to stand united for our values, to defend our way of life. There can only be one answer to that: solidarity».

Beware, dear reader, and remember!

VIE Festival 2020: Europa e non più Europa

di Claudio Longhi

L'idea del III Convegno EASTAP è nata nel mite autunno parigino del 2018, durante lo svolgimento del I Convegno EASTAP (dal 25 al 27 ottobre): Daniele Vianello e io avevamo cominciato a ragionare, seduti ai tavolini di una caffetteria, sulla possibilità di organizzare, in Italia, una delle successive edizioni del Convegno EASTAP e di farla dialogare con l'universo artistico di VIE Festival. Ne è scaturita una lunga e stimolante avventura, purtroppo bruscamente interrotta sul più bello: difatti, le giornate bolognesi dedicate al III Convegno EASTAP erano previste all'interno del programma di VIE Festival 2020, che avrebbe dovuto aver luogo dal 21 febbraio al 1° marzo 2020 ma che, per le ormai tristemente note ragioni legate alla diffusione del Coronavirus, fu annullato a partire dal 24 febbraio. A ispirare il III Convegno EASTAP era stata la volontà di indagare il peculiare commercio tra teoria e pratica in ambito teatrale, nella pluralità delle sue manifestazioni: la pubblicazione degli atti ha il merito di conservare, in parte, traccia e memoria delle riflessioni e degli approfondimenti teorici, mentre la riproposizione, qui di seguito, del testo dell'editoriale di VIE Festival 2020 tenta di

restituire, in absentia, le coordinate del grande universo della pratica artistica con cui gli studiosi avrebbero potuto confrontarsi.

Contemplando i variegati paesaggi del vecchio continente dalla specola privilegiata del Nexus Instituut di Amsterdam, volendo tratteggiare con mano svelta quanto ferma i lineamenti di una sua possibile idea di Europa, poco più di quindici anni fa George Steiner dichiarava:

«L'Europa è stata, e viene ancora, *camminata*. La cartografia dell'Europa è il frutto delle possibilità del piede umano, degli orizzonti che ci può far percepire. Uomini e donne hanno tracciato queste mappe, camminando di casolare in casolare, di villaggio in villaggio, di città in città. [...] In Europa non troviamo né una Valle della Morte né un'Amazzonia, non è possibile perdersi in un *Outback* refrattario al viaggiatore».

Orbene, nel suo indefesso proposito di intercettare e mappare il delinarsi di sempre nuove identità e soggettività nell'ambito dello spettacolo dal vivo, giunto quest'anno alla sua quindicesima edizione, di cammino in cammino, anzi di via in via, VIE Festival, sullo sfondo di una stagione ERT chiamata a interrogarsi sulle controverse eredità del Novecento e sull'ambigua genesi del concetto di nuovo, arriva finalmente a perdersi nel fascinoso dedalo delle strade, anzi delle vie d'Europa. Ecco: il cartellone della quindicesima edizione di VIE Festival si squaderna agli occhi dello spettatore come un suggestivo atlante dei tratturi e delle autostrade, dei camminamenti e dei vialetti, delle passeggiate e dei sentieri, delle vie, insomma, dell'Europa di oggi: via, termine che deriva dalla radice indoeuropea **wegh-* con il suffisso *-ya*, significante "andare", ma che esprime anche il senso di "trasporto".

Dopo i 55 milioni di morti causati dal secondo conflitto mondiale, dopo secoli e secoli di guerre nazionaliste e imperialiste che hanno lasciato il vecchio continente in rovina, dopo 74 anni di tregua più o meno non belligerante – il più lungo periodo di pace (chissà se perpetua) nella sua lunga storia –, dopo le cadute dei muri e l'affermarsi delle democrazie, dopo la Comunità Economica del Carbone e dell'Acciaio, dopo il Mercato Comune e la Comunità Europea, dopo l'Unione a 28 e 27 Paesi con buona pace di Westminster Palace, quale volto dell'Europa ci consegna il palinsesto di VIE Festival 2020? Un profilo cangiante e irrisolto, pieno di punti interrogativi e di possibilità, di speranze e di minacce, di moniti e di passioni. Sulla scorta dell'esergo dettato da Fernando Savater in dialogo con

Donald Sassoon nella serata inaugurale della rassegna, icastica epigrafe tra politica ed etica, crisi e globalizzazioni, l'Europa di VIE Festival svela ora la «facies hippocratica» di una civiltà morente con *Architecture* di Pascal Rambert, imponente affresco polifonico del "disastro" dell'Europa sospeso tra l'*entre-deux-guerres* e la bruciante contemporaneità, ora il sorriso enigmatico dell'utopia, con il *Concours Européen de la Chanson Philosophique* di Massimo Furlan, caricatura pop del canone filosofico occidentale in forma di teatro canzone. E ancora, risalendo alle scaturigini della nostra civiltà, l'Europa di VIE Festival mostra il volto adolescente di Antigone, truccata – però – (se non sfregiata) dalle pesanti pennellate di Slavoj Žižek per raccontare la crisi dell'euro e l'austerità, l'inasprimento dei controlli alle frontiere, la costruzione di recinzioni e l'isolazionismo o il dilagare delle *fake news*. In questo ritorno alle origini con sguardo attento al presente c'è anche spazio per la reinvenzione delle tradizioni popolari, quando con *Nudità* l'opera dei pupi di Mimmo Cuticchio incontra il teatro danza di Virgilio Sieni. L'Europa di VIE Festival interroga poi la crisi delle ideologie e la disfatta delle sinistre, tra diario privato e analisi sociologica, nella riscrittura di *Chi ha ucciso mio padre?* di Édouard Louis, firmata Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, e veste ad un tempo la maschera grottesca e raggelata della crisi, con la *Metamorfosi* di Kafka travestita per la scena da Matthew Lenton, fantasia nera sulla brutale rimozione dell'altro da sé. Ma l'Europa di VIE Festival, i cui cieli sono squassati dalle tempeste narrate da Dewey Dell (*Storm Atlas*), si incarna pure nel capriccio dell'errore: l'eccentrica devianza (messa in scena da Luca Carboni e Gabriel Da Costa in *Get Your Shit Together*) di una generazione nata con Internet e gli smartphone, che ha vissuto i primi anni adulti nell'era post-industriale, a confronto con l'economia di massa, la sovrapproduzione, la sovrappopolazione, il riscaldamento climatico e l'estinzione delle specie protette – una generazione di "privilegiati", insomma, perpetuamente sull'orlo, però, dell'attacco di panico. Tra la tentazione della fortezza e i reportage da Lampedusa, l'Europa di VIE Festival non può non decentrarsi e relativizzarsi nell'incontro/scontro con il barbaro: l'Europa e il suo doppio va in scena nella rilettura *à la manière de* Fassbinder della *Bajazet* di Racine proposta da Frank Castorf (*Bajazet – en considérant «Le Théâtre et la Peste»*). E l'Europa si apre all'altro da sé nel concerto di Bassekou Kouyaté, maestro dello *ngoni*, così come negli straniati reportage di Gabriel Calderón (*L'interessante vita di qualcuno*) o nell'anatomia dell'attivismo artistico di Guillermo Calderón (*Dragón*) – voci, queste ultime, di un Sud America sempre più in fiamme così lontano e pur così vicino al nostro continente.

In ultima istanza, l'Europa di VIE Festival potrebbe allora riassumersi nell'onirica allegoria "aperta" dell'arazzo di *Het Land Nod* ricamato dal collettivo belga FC Bergman sulle tracce di Beckett e Marthaler: un mito oscuro divagante tra i fasti del Rinascimento e gli orrori dei naufragi, il sacrificio del capro espiatorio e la promessa della salvezza, l'ironia dell'inconscio e l'incalzare della fine.

L'Atlante dell'Europa di VIE Festival 2020, dunque, ha forse il sapore amaro di una lettera scritta a qualcuno che non leggerà mai le tue parole: *Best regards*, Europa – per riprendere il saluto di Marco D'Agostin a Nigel Charnock proposto nella rassegna – «you were too much»...

In *Appello per il futuro dell'Europa* scrivono Hans Eichel, Jürgen Habermas, Roland Koch, Friedrich Merz, Bert Rürup e Brigitte Zypries:

«Eppure tutto questo è in pericolo. Il nazionalismo sta nuovamente rialzando la sua brutta testa in tutta Europa. La solidarietà sta cedendo all'egoismo, come se stessimo dimenticando ciò che le generazioni prima di noi hanno imparato dalla Storia. All'esterno dell'UE, Donald Trump, Russia e Cina stanno mettendo alla prova l'unità dell'Europa, la nostra volontà di essere uniti per i nostri valori, di difendere il nostro modo di vivere. A questo c'è solo una risposta: solidarietà».

Attento o tu che leggi, e manda a mente!

The Third EASTAP Conference 2020. Context, Themes, Structure

by Daniele Vianello

This volume brings together most of the contributions by artists and scholars of the Third EASTAP Conference (European Association for the Study of Theatre and Performance), which should have been held in Bologna from February 27th to March 1st, 2020, as part of the VIE Theatre Festival 2020. When everything was ready, the public and the participants were preparing to take part in the event; but the conference and the last days of the festival that should have hosted it were suddenly canceled due to the first restrictions related to the pandemic.

Following those sudden and unexpected events, which seemed to want to nullify the work done by organizers and participants, the need arose from many quarters to leave something that the project could be remembered by, for otherwise it was destined to leave no trace behind. It was thus decided to propose a publication which, while significantly differentiating itself from the original structure proposed for the conference, explicitly and directly refers to it, remaining an exceptional and significant testimony of that dramatic situation, as a reflection on theatre and performance in the pre-Covid era.

As a logical follow-up to the Paris and Lisbon editions, which focused on decentralisation and shared memory(ies) of the European contemporary stage, this Third EASTAP Conference sought to examine creating for the stage from past to present and across practice and theory, as well as to establish and support dialogue between different cultures and customs in a moment, our present time, when the idea of Europe has been called into question and new global conflicts have emerged.

Over the course of the twentieth century, these practices and perspectives were considered to be useful knowledge for understanding artistic works; later, they turned into a set of cultural objects in their own right, requiring specific approaches. In the third millennium, as the focus has moved from the culture of the product to the culture of the process, creative practices have been included in the resulting stage works as organic and inseparable parts of the same process.

With the express intent to embed the EASTAP Conference in the VIE Festival 2020 (International Theatre Festival), we foregrounded dialogue on the creative process with artists. Internationally renowned guests at VIE Festival 2020 and other important figures specifically invited to take part in the Conference – Natalia Álvarez Simó, Lola Arias, Vincent Baudriller, Rustom Bharucha, Tue Biering, Francesc Casadesús Calvó, Marta Cuscunà, Daria Deflorian, FC Bergman, Annemieke Keurentjes, Saverio La Ruina, Matthew Lenton, Marco Martinelli, David Marton, Veronica Melis, Aglaia Pappas, Savas Patsalidis, Virgilio Sieni, György Szabó, Gabriele Vacis – would have shared their ideas about the topics of enquiry via presentations, performances, masterclasses, round tables, and audio-visual materials. In this context, the interventions of FC Bergman (Associated Artists EASTAP for the year 2020) would have had particular importance.

The Conference structure included two main areas of investigation – which, in turn, regarded theories of textual composition and practices of textual composition; theories of performance creation, or "writing for the stage", and practices of "writing for the stage". The concepts of "text" and "stage-writing" can both have different meanings, thus requiring further specifications.

By "textual composition" we understand not only play texts, but also multiple literary as well as other verbal types of languages. Examples include texts derived from improvisation; performance "scripts"; materials used in documentary theatre; and the Dramaturg's contributions, which enable the text to shift between author, director, actors, and audience.

By "stage-writing" we understand that stage processes can become a writing system of their own, involving all theatrical elements. The notion applies to theatre direction as well as to avant-garde and contemporary performance art, where non-linguistic features can be afforded semiotic value, adding to the theatrical language.

The presentations proposed by artists and scholars identified the features of the dual-planed macro-sectors and investigated their plots and contaminations, focusing on different approaches in the creative process.

As regards textual composition, more focus was placed on the changing relationship between textual composition and stage production, highlighting the new practices that are emerging as a result of the development of new dramatic models, the role of the contemporary so-called dramatist, and how new technologies affect writing practices and their application on stage.

When it comes to collective composition practices, the following aspects were highlighted: the meaning of "writing for the stage" from the late twentieth century to now, the way in which this concept applies to the different social contexts in Europe as well as around our globalised world, and the different historical practices of stage writing as well as their distinctive features.

In particular, some issues raised in the conference call seem to emerge in the reports with greater force than others. These concern the methods and results of the interaction historically occurring between theatrical theories, artistic aesthetics, and stage practices, and the ways in which theatrical theories and practices have reflected cultural, social, political, or other phenomena.

Gerardo Guccini will speak at length about the thematic reorganization given to the contributions planned for the Third EASTAP Conference, largely reflected in this volume.

La Terza Conferenza EASTAP 2020. Contesto, temi, struttura di Daniele Vianello

Il presente volume riunisce la maggior parte degli interventi di artisti e studiosi del III Convegno EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance), che avrebbe dovuto tenersi a Bologna dal 27 febbraio al 1 marzo 2020, calendarizzato tra gli eventi del Festival del teatro VIE 2020.

Quando tutto era ormai pronto, pubblico e protagonisti si accingevano a prender parte alla manifestazione, il convegno e gli ultimi giorni del Festival che avrebbe dovuto ospitarlo sono stati improvvisamente annullati a causa delle prime restrizioni legate alla pandemia.

In seguito a quei repentini e inattesi eventi, che sembravano voler vanificare il lavoro svolto da curatori organizzatori e partecipanti, è nata l'esigenza da più parti avvertita di lasciare memoria di quel progetto, destinato altrimenti a non lasciare alcuna traccia. Si è deciso così di proporre una pubblicazione che, pur differenziandosi sensibilmente dalla struttura originaria pensata per il convegno, a esso si richiama esplicitamente e direttamente, restando eccezionale e significativa testimonianza di quella drammatica situazione, in quanto riflessione sul teatro e la performance nell'era pre-Covid.

Dopo aver rispettivamente affrontato, nei Congressi di Parigi e Lisbona, le tematiche della decentralizzazione e della memoria nel quadro della scena europea contemporanea, questo terzo appuntamento EASTAP, in sintonia e in continuità con i precedenti, si proponeva in particolare di riflettere sulle trasversalità della composizione scenica fra pratiche e teorie, tra passato e presente, sostenendo al contempo la necessità di far dialogare culture e tradizioni differenti in un periodo storico segnato da un difficile ripensamento dell'idea di Europa e dal prodursi di nuove conflittualità globali.

Nel corso del Novecento, le pratiche della composizione sono state dapprima considerate conoscenze utili alla comprensione delle opere e, successivamente, oggetti culturali autonomi che richiedono originali modalità d'approccio e appropriate iniziative editoriali. Nel terzo millennio, infine, il prevalere della cultura del processo rispetto alla cultura del prodotto ha fatto sì che le pratiche e le tematiche della composizione finissero per aggregare le stesse realizzazioni spettacolari, considerate parti indissociabili e organiche dello stesso processo.

Il convegno, immaginato e voluto in dialogo con gli eventi proposti all'interno del programma del Festival VIE 2020, poneva al centro inoltre, quale elemento caratterizzante, il confronto con il pensiero degli artisti sul tema della composizione. Protagonisti della scena internazionale ospiti al Festival VIE 2020 e altre importanti personalità invitate a partecipare al Convegno – Natalia Álvarez Simó, Lola Arias, Vincent Baudriller, Rustom Bharucha, Tue Biering, Francesc Casadesús Calvó, Marta Cuscunà, Daria Deflorian, FC Bergman, Annemieke Keurentjes, Saverio La Ruina, Matthew Lenton, Marco Martinelli, David Marton, Veronica Melis, Aglaia Pappas, Savas Patsalidis, Virgilio Sieni, György Szabó, Gabriele Vacis – avrebbero dovuto presentare i loro contributi sotto forma di discorsi, di performances, di masterclass, di tavole rotonde e di documenti audiovisivi. In questo contesto,

particolare rilievo avrebbero dovuto avere gli interventi degli FC Bergman (Artista associato EASTAP per l'anno 2020).

Il piano del Convegno prevedeva due macrosettori – che riguardavano, l'uno, le pratiche e le teorie relative alla composizione dei testi; l'altro, le pratiche e le teorie relative alla composizione di eventi performativi riferibili alle modalità della scrittura scenica.

La nozione di "testo", com'è noto, non si limita a indicare una scrittura drammatica convenzionale da mettere in scena, ma include molteplici tipologie letterarie e verbali. Si tratta, ad esempio, dei testi consuntivi che si formano nel corso del processo teatrale attraverso le improvvisazioni degli attori; degli "scripts" che vengono assemblati in funzione della progettualità performativa; dei testi-dossier del teatro documento; delle mediazioni del Dramaturg, che fanno del testo un organismo mobile fra autore, regista, attori e pubblico.

La nozione di "scrittura scenica" sottolinea, invece, come la scena abbia un proprio sistema di scrittura che coinvolge tutti gli elementi linguistici del teatro. Tale nozione viene applicata alla regia, alle avanguardie e alla performatività contemporanea, evidenziando ora l'efficacia semantica dei segni scenici, ora l'autoreferenzialità del linguaggio teatrale.

Gli interventi proposti da artisti e studiosi hanno rilevato le specificità dei due macrosettori previsti e indagato le loro contaminazioni e intrecci, ponendo l'accento su differenziate gamme dei processi compositivi.

Sul versante della composizione testuale, la riflessione sembra essersi focalizzata maggiormente sui mutamenti dei rapporti fra la composizione testuale e la progettualità scenica, mettendo in risalto quali nuove pratiche sono emerse dallo sviluppo dei nuovi modelli drammatici, qual è il ruolo, nella contemporaneità, dell'autore drammatico propriamente detto, come le nuove tecnologie influiscono sulle pratiche e sugli utilizzi scenici della scrittura.

Sul versante delle pratiche di composizione collettiva, sono state messe in evidenza alcune delle diverse accezioni che ha ricoperto la nozione di scrittura scenica dal secondo Novecento ad oggi, come questa nozione si declina nei contesti culturali dei diversi paesi europei e del mondo globale, quali sono e come si caratterizzano le pratiche storiche di scrittura scenica.

In particolare, alcune questioni poste nella call del convegno sembrano emergere nelle relazioni con maggior forza rispetto ad altre. Esse concernono gli esiti e le modalità con le quali hanno

storicamente interagito teorie teatrali, estetiche artistiche e pratiche sceniche e le modalità con cui le teorie e pratiche teatrali si sono rapportate ai fenomeni culturali, sociali, politici o di altra natura. Della riorganizzazione tematica data ai contributi previsti per il III Convegno EASTAP, in gran parte rifluiti nel presente volume, parlerà diffusamente Gerardo Guccini nelle pagine che seguono.

The eBook. From the Call to the Editorial Project

by Gerardo Guccini

This book does not document the conduct of a Conference carried out by reporting: greetings, presentations, reports, and debates. Rather, its configuration reacts to the failure to carry out the Third EASTAP 2020 Conference, suddenly canceled due to Covid-19, when a volume of almost two hundred pages with the abstracts of the interventions and the biographies of the keynotes had already been printed. To make it clear what waste of energy and resources the revocation of a cultural enterprise of this entity entails, it is worth recalling the subsequent operational phases which, starting from 2018, had planned the construction of *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*.

First of all, the Call was formulated taking into account contemporary cultural emergencies, the different methodological traditions, and also the need to solicit proposals that, at a later time, could be associated with each other, forming homogeneous sectors of relationships.

Subsequently, the Scientific Committee examined the abstracts received by combining evaluation criteria and openings to national realities and the types of membership of the keynotes: university professors, artists, young scholars, freelance intellectuals.

The multiplicity and representativeness of the interventions, indeed, characterize the conferences of EASTAP Association which, since its foundation (2017) aims to constitute a space of cultural crossings in which «to question the global by promoting diversity and multiplicity both in theoretical criticism, and in theatre and performance practice» (<https://eastap.com>).

At this point, the curators and the Scientific Committee divided all the interventions into groupings that took into account, on the one hand, the topics addressed and, on the other, the needs posed by the material organization of the Conference in spaces and times suitable for its development. Since the expected reports were 130, each session was divided into four simultaneous panels and each made up of an equal number of reports as possible. In the project of the Conference, the panels would have had to alternate with plenary meetings dedicated to the interventions of the keynotes and two round tables. Alongside the oral communications, as shown in the *Appendix*, there were

also masterclasses conducted by theatrical artists and additions of a spectacular nature with the VIE International Festival.

If the Conference had been held, the Proceedings would have transformed the individual panels into chapters, taking up their title and reports. The failure to carry out the conference, instead, changed these unpredictable developments: it was no longer a question of managing the legacy of a completed cultural project but of saving the contents of a shipwrecked cultural project. The tried and tested succession of phases which, in normal conference activity, passes from the design to the realization, and from the realization to the documentation in volume, was being replaced by an experimental redefinition of the goals. The present volume is therefore not part of a succession of phases, but of a stratigraphy of projects that includes the formulation of the Call, the proposals of the scholars, the programme of the Conference, the dissolution of this first project and, to follow, the securing of its contents. Operation carried out by collecting the texts of the reports, reviewing them, dividing them into thematic areas and integrating them with greetings, introductions by the editors, interventions by the Young Scholar's Forum, introduced by Jeroen Coppens and Stefania Lodi Rizzini and the addition of the Appendix edited by Martina Sottana.

Within this process, the conference programme and the table of contents of the volume present contributions which, although recurring in both projects, differ in quantity, representativeness and dislocation in distinct thematic sectors. The 130 selected abstracts described, as a whole, the situation of the theatrical studies at a global level and the internal trends of some national realities. Indeed, 48 of these came from Italy, the host country, and 15 from France, where EASTAP was founded. The remainings were spread as follows: Danimarca (9), UK (7), Belgio (7), Austria (5), Polonia (5), Brasile (4), Germania (4), Portogallo (4), Svizzera (3), Grecia (3), Norvegia (2), Slovenia (2), Spagna (2), Estonia (1), Albania (1), Cile (1), Cipro (1), Croazia (1), Giappone (1), Israele (1), Lituania (1), Netherlands (1), Russia (1).

Subsequently, once the Conference was canceled and the authors asked to carry out their study projects anyway, 58 reports out of 130 were delivered. The reduction of the texts has more than halved the participation of non-European realities, scaled back the overexposure of the Italian case and demonstrated the tenacious predisposition to confrontation of single scholars scattered across the board like a leopard spotty mantle. The 58 contributions are spread as follows: Italia (26), Francia (9), Belgio (3), Polonia (3), Brasile (2), Germania (2), Slovenia (2), Albania (1), Austria (1), Cile (1), Croazia (1), Danimarca (1), Estonia (1), Grecia (1), Norvegia (1), Portogallo (1), Svizzera (1), UK (1).

Moreover, the quantitative reduction corresponds, in the passage from the Conference to the publication, to the withdrawal of the proposals interested in historical topics. The Call envisaged the possibility of addressing "the practices and theories relating to the composition of performative events" and "the practices and theories relating to the composition of texts", relating them both to twentieth century and contemporary cultures and to the historical realities of the theatre. Only 17 abstracts out of 130 proposed to address the themes of the Conference by framing them in specific historical contexts or transversal to the past and present of the theatre. In the transition to publication, 9 of the historicist abstracts have become reports.

Finally, the volume is distinguished from the Conference by the different distribution of reports, which does not respond to the needs of spatial displacement nor is limited to comparing similar interventions, but applies analytical criteria that involve all the texts, making explicit – thanks to the groupings and their titles – both the relations between text and text and those between sector and sector. The most consistent chapters are dedicated to the polarities of performance and new textuality: *Questioning Performance: Theories and Practices* (17 reports) e *Creating Text for the Stage: Theories and Practices* (21 reports). The other chapters then come to place themselves in the force field described by these main groupings. *Performer's Body: The Dancer, the Actor* (6 reports) and *Creating for Other Spaces: Landscape, Sound, Multimedia* (7 reports) are ideally framed in the polarity of the performance, where they highlight the centrality of the body and the relational dynamics activated by spaces, sounds and new technologies. *Collective Creations and Community Plays* (7 reports), on the other hand, focuses on performance and new textuality.

The collective creations, indeed, use the text as a communicative and mobile organism that mediates between works, knowledge, and people.

Thanking also to the suggestions of the authors, it was possible to distinguish the contributions dedicated to the performance from those dedicated to the new textuality; otherwise, dividing the considerations on theory from those on practice would have been a misleading and forced operation. Hence, the composition of two macro-sectors that both carried, in the second part of their titles, the expression "theories and practices".

The editors, EASTAP and a whole community of studies, have created this book to avoid the dispersion of a collective work of at least two years. Their work, despite the defections and, rather, perhaps precisely because of the numerical reduction of the texts, has resulted in a cultural landscape where national traditions do not overshadow the contributions of individual scholars, but

signal their own peculiarities in a context of synergies widespread. We can now consider this state of the art as representative of the situation of theatre studies before Covid-19. We will see, in the next few years, what new emergencies and situations will come to change it.

L'eBook. Dalla Call al progetto editoriale

di Gerardo Guccini

Questo libro non documenta lo svolgimento d'un Convegno, riportando saluti, presentazioni, relazioni e dibattiti. Piuttosto, la sua configurazione reagisce alla mancata realizzazione del III Convegno EASTAP 2020, improvvisamente cancellato a causa del Covid-19 quando era già andato in stampa un testo di quasi duecento pagine con gli abstract degli interventi e le biografie dei relatori. Per fare capire quale spreco di energie e risorse implichi la revoca d'una impresa culturale di questa entità conviene ricordare le successive fasi operative che, già a partire dal 2018, avevano progettato la realizzazione di *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*.

In primo luogo, la Call è stata formulata tenendo conto delle contemporanee emergenze culturali, delle diverse tradizioni metodologiche e anche dell'esigenza di sollecitare proposte che, in un secondo momento, si potessero associare le une alle altre formando settori omogenei di relazioni.

In seguito, il Comitato scientifico ha esaminato gli abstract pervenuti coniugando criteri valutativi e aperture verso le realtà nazionali e le tipologie d'appartenenza dei relatori: docenti universitari, artisti, giovani studiosi, intellettuali *freelance*. La molteplicità e la rappresentatività degli interventi caratterizzano infatti i Convegni dell'associazione EASTAP che, fin dalla fondazione (2017), si propone di costituire uno spazio di attraversamenti culturali in cui «mettere in discussione il globale promuovendo la diversità e molteplicità sia nella critica teorica, sia nella pratica del teatro e dello

spettacolo» (<https://eastap.com>).

A questo punto, curatori e Comitato Scientifico hanno suddiviso gli interventi in raggruppamenti che tenessero conto, da un lato, dei temi affrontati e, dall'altro, delle esigenze poste dall'inquadramento materiale del Convegno in spazi e tempi idonei al suo svolgimento. Poiché le relazioni previste erano 130, ogni sessione è stata suddivisa in quattro *panel* simultanei e costituiti ciascuno da un numero il più possibile uguale di relazioni. Nel progetto del Convegno, i *panel* si sarebbero dovuti alternare con riunioni plenarie dedicate agli interventi dei *keynotes* e a due tavole rotonde. Accanto alle comunicazioni orali, come risulta dalla *Appendice*, erano poi previste masterclass condotte da artisti teatrali e integrazioni di carattere spettacolare con il Festival Internazionale VIE.

Se il Convegno fosse stato realizzato, gli Atti avrebbero trasformato in capitoli i singoli *panel* riprendendone titolo e relazioni. La mancata realizzazione del Convegno ha invece mutato questi prevedibili sviluppi: non si trattava più di gestire l'eredità di un progetto culturale compiuto ma di salvare i contenuti d'un progetto culturale naufragato. La rodada successione di fasi che, nella normale attività convegnoistica, passa dal progetto alla realizzazione e dalla realizzazione alla documentazione in volume, veniva sostituita da una sperimentale ridefinizione degli obiettivi. Il presente volume non s'inquadra dunque in una successione di fasi ma in una stratigrafia di progetti che comprende la formulazione della Call, le proposte degli studiosi, il programma del Convegno, la dissoluzione di questo primo progetto e, a seguire, la messa in sicurezza dei suoi contenuti. Operazione effettuata raccogliendo i testi delle relazioni, revisionandoli, suddividendoli in aree tematiche e integrandoli con i saluti, le introduzioni dei curatori, gli interventi dello *Young Scholars' Forum* presentati da Jeroen Coppens e Stefania Lodi Rizzini e l'aggiunta dell'*Appendice* curata da Martina Sottana.

All'interno di questo processo, il programma del Convegno e l'indice del volume presentano contributi che, pur ricorrendo nell'uno e nell'altro progetto, differiscono per quantità, rappresentatività e dislocazione in distinti settori tematici. I 130 abstract selezionati descrivevano, nel complesso, la situazione degli studi teatrali al livello globale e le tendenze interne ad alcune realtà nazionali. Di questi, infatti, ben 48 provenivano dall'Italia, il paese ospitante, e 15 dalla Francia, dove è stata fondato EASTAP. I restanti erano così distribuiti: Danimarca (9), UK (7), Belgio (7), Austria (5), Polonia (5), Brasile (4), Germania (4), Portogallo (4), Svizzera (3), Grecia (3), Norvegia (2), Slovenia (2), Spagna (2), Estonia (1), Albania (1), Cile (1), Cipro (1), Croazia (1), Giappone (1), Israele (1), Lituania (1), Netherlands (1), Russia (1).

Successivamente, una volta cancellato il Convegno e chiesto agli autori di portare comunque a termine i loro progetti di studio, sono state consegnate 58 relazioni su 130. La riduzione dei testi ha più che dimezzato la partecipazione delle realtà extra-europee, ridimensionato la sovraesposizione del caso italiano e dimostrato la tenace predisposizione al confronto di singoli studiosi dislocati a macchia di leopardo. I 58 contributi sono così distribuiti: Italia (26), Francia (9), Belgio (3), Polonia (3), Brasile (2), Germania (2), Slovenia (2), Albania (1), Austria (1), Cile (1), Croazia (1), Danimarca (1), Estonia (1), Grecia (1), Norvegia (1), Portogallo (1), Svizzera (1), UK (1).

Alla riduzione quantitativa è inoltre corrisposto, nel passaggio dal Convegno alla pubblicazione, il ritirarsi delle proposte interessate agli argomenti storici. La Call prevedeva la possibilità di affrontare "le pratiche e le teorie relative alla composizione degli eventi performativi" e "le pratiche e le teorie relative alla composizione dei testi", rapportandole sia alle culture novecentesche e contemporanee sia alle realtà storiche del teatro. Solo 17 abstract su 130 hanno proposto di affrontare le tematiche del Convegno inquadrando in ambiti storici specifici o trasversali al passato e al presente del teatro. Nel passaggio alla pubblicazione, 9 degli abstract di impostazione storicista sono diventati relazioni. Il volume si distingue infine dal Convegno per la diversa ripartizione delle relazioni, che non risponde a esigenze di dislocazione spaziale né si limita ad accostare interventi affini, ma applica criteri analitici che coinvolgono la totalità dei testi, esplicitando – grazie ai raggruppamenti e ai loro titoli – sia le relazioni fra testo e testo che quelle fra settore e settore. Alle polarità della performance e della nuova testualità sono dedicati i capitoli più consistenti: *Questioning Performance: Theories and Practices* (17 relazioni) e *Creating Text for the Stage: Theories and Practices* (21 relazioni). Gli altri capitoli si vengono quindi a posizionare nel campo di forze descritto da questi raggruppamenti principali. *Performer's Body: The Dancer, the Actor* (6 relazioni) e *Creating for Other Spaces: Landscape, Sound, Multimedia* (7 relazioni) si inquadrano idealmente nella polarità della performance, dove evidenziano la centralità del corpo e le dinamiche relazionali attivate dagli spazi, dai suoni e dalle nuove tecnologie. *Collective Creations and Community Plays* (7 relazioni) si orienta invece fra performance e nuova testualità. Le creazioni collettive, infatti, utilizzano il testo in quanto organismo comunicativo e mobile che media fra opere, conoscenze e persone.

Anche grazie alle indicazioni degli autori, è stato possibile distinguere i contributi dedicati alla performance da quelli dedicati alla nuova testualità; diversamente, dividere le considerazioni sulla teoria da quelle sulla pratica sarebbe stata un'operazione fuorviante e forzata. Di qui, la composizione di due macrosettori che recassero entrambi, nella seconda parte dei propri titoli,

l'espressione "theories and practices".

I curatori, EASTAP e tutta una comunità di studi, hanno realizzato questo libro per evitare la dispersione d'un lavoro collettivo almeno biennale. Il loro lavoro, nonostante le defezioni e, anzi, forse proprio a causa della riduzione numerica dei testi, si è risolto in un panorama culturale dove le tradizioni nazionali non offuscano i contributi dei singoli studiosi, ma segnalano le proprie peculiarità in un contesto di sinergie diffuse. Possiamo ora considerare questo stato dell'arte come rappresentativo della situazione degli studi teatrali prima del Covid-19. Vedremo, nei prossimi anni, quale nuove emergenze e situazioni verranno a modificarlo.



I

EASTAP Associated Scholar and Associated Artist

Introduction

by Josette Féral

This section gathers the paper by the Associated Artist – FC Bergman – and of the Associated Scholar: Rustom Bharucha. Indeed, each year, EASTAP distinguishes an artist whose career is outstanding and whose aesthetical as well as dramaturgical choices open new trends for today's performances. The first year (2018) we honored Milo Rau, the second year (2019) it was Shermin Langhoff and Maxim Gorki Theater Berlin, the third year it was FC Bergman (2020), the fourth year it was Phia Menard (2021). These "distinctions" aim to foreground artists and scholars whose work is extremely innovative in today's performance.

In 2020, we have decided to honor a scholar as well. Rustom Bharucha was nominated. It is their texts that the reader will discover in the following pages.

Introduction

par Josette Féral

Ces textes rassemblent les contributions de l'artiste associé et du Scholar associé (FC Bergman et Rustom Bharucha). En effet, chaque année l'EASTAP honore un artiste dont la carrière est remarquable et dont les choix esthétiques et dramaturgiques ouvrent de nouvelles voies au

théâtre d'aujourd'hui. La première année ce fut Milo Rau (2018), la deuxième ce fut Shermin Langhoff et le Maxim Gorki Theater Berlin (2019), la troisième année ce fut FC Bergman (2020) suivi par Phia Menard la quatrième année (2021). Ces distinctions visent à mettre au premier plan des artistes ou des chercheurs dont les travaux apportent beaucoup aux créations contemporaines. En 2019, nous avons décidé d'ajouter un chercheur associé. Cette année-là ce fut Rustom Bharucha qui fut choisi. Ce sont leurs textes que le lecteur va découvrir dans les pages qui suivent.

Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present

by Rustom Bharucha

In this lecture, I would like to address the intersections of interculturalism and decoloniality as they get confronted, discursively, and politically, in specific instances of contemporary performance practice in Europe¹. Some of you may recognize in the rather grand title of this lecture echoes of Hannah Arendt's *Between Past and Future* (1961) in which she focuses on «exercises in political thought». I would like to look upon this lecture as an "exercise" in its own right in thinking aloud on the potentialities of intercultural philosophy and practice, as challenged by the recent incursions of decolonial discourse in public culture. Unlike Arendt, who posits a somewhat unitary concept of both "past" and "future" within a predominantly European context, I would prefer to pluralize multiple pasts and futures from different locations, histories, temporalities, and spatialities, which coexist at a global level in an increasingly volatile, fractious, and vulnerable ecology.

One could argue: Why do we need to address interculturalism today, which may appear to be somewhat anachronistic and dated in dealing with the burning issues and political debates of our times? I have been writing about interculturalism since the late 1970s as a concept, philosophy, and performance practice². More recently, I have started to think about interculturalism as a policy, which is urgently needed to counter the virulence of nationalisms raging across the world today, particularly in Europe, dividing communities and populations, preventing refugees from crossing borders, separating parents from children, and placing suspect "foreigners" in detention camps. In India, where I am located, the situation is no different. Under the dominant ideology of the Hindu

¹ Much time has passed since the cancellation of the EASTAP conference in Bologna on account of the coronavirus pandemic. The text of my keynote lecture presented here includes sections of a longer and more theoretical essay titled *Confronting the colonial matrix of power: critical intersections of interculturality and decoloniality in performance practice*, which will be included in a forthcoming publication of the International Research Center/Interweaving Performance Cultures, Berlin. My thanks to the Center for organizing a conversation with Walter D. Mignolo in the larger context of decoloniality in performance. In addition, I thank EASTAP for inviting me to deliver the keynote lecture and for recognizing me as the Associate Scholar of 2020.

² Some of my publications include *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture* (1993), *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization* (2000), *Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure* (2012), and, in an inter-Asian register, *Another Asia: Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin* (2006).

Right, there are new laws demanding the registration of the entire population and new amendments to earlier laws determining citizenship: these new interventions of the State are fundamentally anti-constitutional and blatantly exclusionary in relation to the Muslim community, among other minorities. Interculturalism may not have the political clout to directly oppose such nationalist agendas, but it is urgently needed for the sustenance of our own belief in living together with a respect for differences in the performances of everyday life and on the stage.

Far from being a regressive phenomenon, I would highlight the necessity of intercultural resurgence coinciding with the dissemination of decoloniality, as articulated in the theoretical interventions of writers like Walter D. Mignolo (2011, 2012, 2018). It is in the intersection of interculturality and decoloniality, through an engagement with legacies of cultural pasts and speculations of uncertain futures, that we can begin to outline the potentialities of theatre in the present. Potentialities: those nascent forms of new ways of thinking and being, which do not exist in a concrete form, but which indicate signs of a future-in-the-making. In one of the most cogent formulations of the intersection of interculturality and decoloniality, Catherine Walsh, a close associate of Mignolo, has argued: «If decoloniality is the process and project of building, shaping, and enabling coloniality's otherwise, interculturality... is both a complementary political, epistemic, and existence-based project and an instrument and tool of decoloniality's praxis» (2018: 57).

"Political", "epistemic", "existence-based": this is a totally different language and agenda from how we in the theatre interpreted interculturality in the 1970s, when luminaries like Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, and others, turned to the East, to engage with non-Western performance traditions. This turn to the East was different from the earlier interactions of Antonin Artaud in Paris with the Cambodian and Balinese dances in 1922 and 1931, and Bertolt Brecht's exposure to Chinese opera via Mei Lan-Fang in Moscow in 1935. These historic intercultural encounters were fleeting but catalytic at an ideational level in so far as they ignited Artaud's visionary construct of the Theatre of Cruelty and Brecht's technique of the *Verfremdungseffekt*, respectively.

In contrast, the interculturalists of the 1970s in the Euro-American performance world were more interested in the practical and tangible dimensions of actually working with and embodying non-Western performance traditions through diverse psychophysical disciplines like Yoga and Kundalini, breathing exercises, martial arts, masks, make-up, and Indian epics like the *Mahabharata*. These

materials and sources were transported, decontextualized, then re-contextualized and framed within predominantly spectacular intercultural productions which were consumed by audiences in the West. We, located in non-Western cultures, did not get to see any of these productions. So, as I have argued in my earlier writings, we in the non-West were providing the materials, and Europe was showcasing the products. This was a one-way street, based not on reciprocity, but on a selective acquisition and appropriation of non-Western traditions, driven by the resources of European financial and cultural capital linked to the ethos of liberal individualism.

All this is history.

Against this history, Walsh's formulation of interculturality in relation to decoloniality is nothing less than a radical new paradigm in thinking about interculturalism. I stress a "new paradigm", and not just another way of doing interculturalism, which is how I would view Erika Fischer-Lichte's (2018) intervention in «interweaving performance cultures», which works with the illusion that the politics of "interweaving" can exist «beyond postcolonialism». There is no such "beyond" in the theory of decoloniality as formulated by Mignolo, which rests on the foundational principle and construct of the «coloniality of power», on which I will have more to say later³. Far from positing a state beyond post-coloniality, Mignolo makes us aware that we are still embedded in the matrix of *coloniality* itself.

Unlike intercultural performance of the 1970s, which was to a large extent facilitated by the creative visions of the most renowned Euro-American theatre artists, *interculturalidad*, as affirmed by Walsh, is the outcome of grassroots creative struggle, in which art and politics were conceived as part of the same continuum, activated by Indigenous groups, organizations, and social movements in Bolivia and Ecuador from the late 1980s to the 1990s. Clearly, we are encountering here a different cultural geography and imaginary of resistance embedded in the Andes region of Latin America which deflects the overdetermined binary of Asia and Europe that has dominated intercultural thinking in Western academia. Significantly, this *interculturalidad* did not prioritize a mere «interrelation or dialogue among cultures», even as I would emphasize that dialogue (and not just consultation) could be the starting point for the negotiation of intercultural difference. More emphatically, the Indigenous representatives of interculturality from Latin America emphasized the

³ Mignolo draws on the construct of the «coloniality of power» as theorized by Peruvian sociologist Anibal Quijano (2000, 2008, 2010).

need for «a radically different society, an alternative life-project»; indeed, nothing less than «the rethinking and refounding of the state» (Walsh 2018: 57).

Needless to say, this is a politically transformative agenda, which gets to the roots of change. Some of you may feel that it is not pertinent to Europe. You may argue, "We don't have Indigenous people within the borders of our states in Europe. *We are the indigenous*". Of course, if one had to push the boundaries of Europe to include Scandinavian countries, like Norway, Sweden, and Finland, we would have to acknowledge not only the presence of Indigenous communities like the Sami people, but we would also have to note the existence of more than one Sami parliament. Such is the growing assertion of Indigenous rights which is part of a larger global movement, including the United States, Canada, Australia, and Brazil, which forms the background to a specific instance of Eurocentric intercultural performance practice which I will address later in the lecture. In the final analysis, one needs to emphasize that while the theory of decoloniality is linked to indigeneity, the concept itself has larger global implications. Neither is it restricted to Latin American countries, nor to formerly colonized nations in Asia and Africa in whose contemporary societies the remnants of colonization still remain.

On the contrary, as Mignolo would argue, «We (the human species) are all today in the colonial matrix of power. There is not outside of it, and there is no privileged location» (Mignolo and Walsh 2018: 108). Far from being stuck in time like a particular period of colonization, «the coloniality of power», as Peruvian sociologist Anibal Quijano has stated, «is permanent and continuous» (ibid.: 29). Therefore, it applies as much to countries like India, which was officially decolonized through a transfer of power from the British in 1947, as it does to you in Europe as your respective nation-states relinquished their former colonies. The crucial point is that *decolonization does not necessarily result in decoloniality* which is more like a state of mind, a critical consciousness, a mentality. In this discursive space, dominant modes of power are deconstructed through active «decolonial options», to use Mignolo's phrase, vis-à-vis the State, capital, race, and immigration. Laws are questioned in relation to labour, servitude, neo-slavery, in addition to different kinds of capitulation to new technologies, state surveillance, and artificial intelligence. To acknowledge the coloniality of power in our own bodies, beings, and workspaces at this particular point in time could be the beginning of initiating and activating decoloniality in performance practice.

Let me now provide an example of how the coloniality of power functions within the ostensibly democratic institution of theatre. My example indicates that this is not a new problem. In 1975, Peter Brook had adapted Colin Turnbull's highly controversial ethnographic study of *The Mountain People* (1972) in which he had addressed a tribe in northeast Uganda, the Ik, whose hunter-gatherer, nomadic way of life, according to Turnbull, had been severely disrupted by the construction of a national park. Droughts and famine contributed to the immiseration of the Ik, resulting in the most extreme forms of cruelty imposed on their own kin, notably the elderly and children who were systematically starved to death. Apart from his professional limitations as an anthropologist and ethical lapses in researching the Ik, Turnbull had outraged his colleagues in the field of anthropology by recommending to the Ugandan government that the Ik should be forcibly relocated in groups of ten and coercively assimilated into "civilized" society. Instead of taking a position against this arguably apartheid strategy, Brook presented Turnbull as a "neutral", unproblematic character in his production, which became a "fable" of sorts on the costs of survival – not just for the Ik starving to death but, unaccountably, for those facing similar situations in the Western world. In short, Brook universalized the condition of the Ik seeking in their predicament a metaphorical perspective on the crisis in civilization:

The Ik survive at a cost – and so do we. The parallels are alarming.

The same sort of situation can be seen in Western urban life. For me it is the perfect metaphor: something which exists on two levels – real in the sense of life as we know it and real in the deep sense of myth⁴.

In essence, the "perfect metaphor" that Brook read so unproblematically in the condition of the Ik was achieved through an erasure of their actual social, political, and economic realities.

I bring all this up because my first encounter in thinking about interculturalism in 1977 was sparked on reading an account of *The Ik* in an incisive interview with the critic Kenneth Tynan, appropriately titled *Director as Misanthropist: On the Moral Neutrality of Peter Brook* (1977). In this interview,

⁴ Quoted in Bernard Weinraub's review-article of *The Ik* (1976).

Tynan had zeroed in on the programme note of the production in which it was stated very clearly, «... to the best of our knowledge, the Ik still exist». More than forty years later, I still get a chill when I hear these words as I am compelled to ask the same question that I had asked earlier as a student: How can any director from any part of the world presume to represent an oppressed people in another remote part of the world without caring to find out if they actually *exist*? Can the «bare life» of an impoverished people, to invoke Giorgio Agamben's (1998) category, be reduced to a metaphor? Today, one would be compelled to ask more direct questions: Had the Ik given permission to Turnbull and Brook to represent them? Did the Ik even know about the production? What are the legalities involved in terms of copyright and ethical practice in representing the Other? None of these questions was of any relevance in the 1970s when the production was, for the most part, hailed as an intercultural *coup de théâtre*.

In addressing the politics and ethics of representation in theatre, I have often turned in my earlier writings to Karl Marx's unfailingly prescient words from *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, «They cannot represent themselves, they must be represented». This succinct formulation was used by Edward Said as one of the monographs to his groundbreaking study *Orientalism*, published in 1978. Let us bounce off Marx's formulation, in Said's recontextualization, to deal with two distinct approaches in European theatre in engaging with the lives of the marginalized, the dispossessed, the migrant, the forever-on-the-run, the *sans papiers* – the non-citizens of the world.

One approach involves an *over-representation* of these non-citizens where the question of "whether or not they can represent themselves" is overpowered by the fact that they will be represented *with their participation* through what would seem like an almost surreal excess of hospitality. "Surreal" because the hospitality available to such non-citizens within the fragile temporality and spatiality of theatre is denied to them in actual life, as they wait interminably in detention centres for their papers to be cleared. The other approach is one of *legitimized exclusion* where the underlying assumption is, "Yes, by all means, they should represent themselves in whatever form is available to them – verbatim theatre, community theatre, activism in prisons and detention centres through performative gestures such as lip-sewing or writing letters of protest with their own blood. Let them be totally free to represent themselves. However, we too will represent them in our own way *without their participation*". Let us examine both positions.

For my evidence on the over-representation of non-citizens, I turn to Nicolas Stemann's premiere at the Theater der Welt in Mannheim in 2014 of Elfriede Jelinek's incendiary rewrite of Aeschylus's *The Suppliants*, *Die Schutzbefohlenen*, within the contemporary political context of the refugee crisis in Europe⁵. It would be hard to find a more fiercely intelligent text where the past speaks to the present – or is it the present speaking to the past? – with relentless intensity and pertinence. Arguably, Stemann's directorial intervention became something of a trend-setter in encouraging scene directors to incorporate "real" asylum seekers into the *mise-en-scène* of the production, where the assumptions underlying their self-impersonation were not so much problematized as they were naturalized, almost taken for granted. The fact that an asylum seeker on stage was also, simultaneously, an asylum seeker in life was not viewed as a problem. Positioned behind a gauze-like net, the asylum-seekers on stage in Stemann's production formed a kind of collective ensemble which counterpointed the chorus of citizen-actors on stage, the visceral presence of the asylum seekers not merely simulating their real-life condition but calling attention to it like sentinels of their own predicament.

The seeming elision of differences between the citizen-actors of the German state and the illegal non-citizens aspiring to be recognized by the German state, was made possible by their sharing of a common space: the stage. More rapturously, this elision of differences was celebrated in the curtain call, always a performance in its own right, where both groups of actors went back and forth in a series of bows to resounding applause. The audience in Mannheim seemed to be cheering not just the production but the democratic illusion of social inclusivity in the German theatre, the ultimate bastion of civility, debate, and enlightenment. In the fervor of the audience's response, one could not help being reminded of Brecht's caustic warning against «warming the cockles of one's heart». But where in this warmth could one find some resonance of Brecht's obligatory alienation effect? Certainly, it was not to be found in Stemann's strenuously frenetic stylistic effects on stage, its blatantly virtuoso demonstration of the hyper-real. Instead, for me, the alienation effect materialized as I crossed the threshold of the auditorium after the production and re-entered the lobby where a serious discussion on the production was about to take place.

Let me interrupt at this point and ask you a direct question: What, for you, is the most significant moment in the theatrical experience? Could it be the processual dimensions of theatre that we

⁵ This production has been widely discussed. See, in particularly, the incisive analyses provided by Remshardt (2016) and Felber (2016).

rarely get to see as spectators, the illuminations of late-night rehearsals, or is it that much-mythicized magical moment when the lights in the auditorium dim and one enters another world? For me, the most significant moment in the theatre is the *exit*; it is that moment when I cross the threshold of the performance space and re-enter the outer world, whether it is a street, or a shopping mall, or a Metro station, or an open field. It is in that in-between space when I am in a position to know at a visceral level the *potentiality* of what I have experienced in the theatre. Many years ago, Peter Brook had called our attention to a wise question concerning the theatrical experience: «When the play ends, what remains?» To this question, I would simply add, "When the play ends, what begins?" Does anything begin? Or does the potentiality of something getting actualized in the real, or in our imagination, disappear into the routinization of everyday life?

Back to the lobby of the theatre in Mannheim: I remember witnessing the solemnity of intellectuals, artists, scholars deliberating the representation of the asylum seekers. But the asylum seekers themselves remained on the borders of the lobby, sitting in pools of solitude, smoking cigarettes, and staring into blank space. They were not invited to be part of the conversation. How does one read this moment?

Clearly, we are encountering here the limits of civility, *exclusion within inclusion*. If one had to think harder on what is invisibly monitoring this event in the theatre lobby, one would need to consider the specter of the Law, which determines the civility of theatre in the first place. Theatres in Europe could be among the most regimented and policed of civic spaces, whose tradition of enlightenment and critical debate is firmly anchored in the late 18th century construct of the *bürgerliche Gesellschaft*, where the freedom of theatre is intrinsically linked to the institution of Law. This Law does not merely operate at the level of principle but through the actual implementation of rules and regulations monitoring the risks of fire, exits and entrances, sanitation, hygiene, insurance, contracts for actors, and so on. It is within the invisible omnipresence of Law that the seeming spontaneity and transgressive possibilities of theatre are subsumed.

In the example of the Theater der Welt opening its doors to the non-citizens of the German state, it would be safe to assume that its management had obviously received permission from different ministries and the police department to do so. Here one encounters a peculiar paradox: While the stage itself could represent a "safe zone" for pushing the limits of illegality by allowing non-citizens

to perform on it, a freewheeling, unscripted, non-directed conversation with the asylum seekers in the lobby would appear to be out of legal limits.

What we encounter in this paradox is precisely the coloniality of power camouflaged by the trappings of liberal democracy, the perpetuation of silence underlying the masquerade of free speech. To be fair to Stemmann's experiment of working with «real» asylum seekers, one should acknowledge that the content of the discussion in the Mannheim theatre lobby may seem to have changed, but it does not necessarily follow that the terms of the conversation had been radically altered. And, if the terms of the conversation are not altered, as Mignolo would put it emphatically, there can be no decolonial option:

It is not enough to change the content of the conversation (the domains, the enunciated); on the contrary, it is of the essence to change the *terms* (relations, assumptions, principles managed at the level of enunciation) of the conversation. Changing the terms of the conversation implies... setting up regulations of and for decolonial knowledge that implies border thinking; not "between" disciplines but past the disciplines. (Mignolo and Walsh 2018: 149)

In his advocacy of «decolonial options», Mignolo calls attention to another discrimination which is helpful to this discussion. On the one hand, he refers to a «Eurocentric critique of Eurocentrism», which exists in a number of European productions directed by progressive directors in relation to a critique of the oppressed sectors of our society, more often than not within the framework of the global economy⁶. Even as such interventions are highly commendable, they do not necessarily constitute decolonial options. Instead, a "non-Eurocentric critique of Eurocentrism" qualifies as such an option not least because it exists outside the epistemology of the political as determined by the aesthetics, expectations, and implicit protocols of diverse forms of contemporary European theatre. In this regard, I would acknowledge that the strategies of irony, iconoclastic subversion, and self-reflexivity, bordering on cynicism, often strike me as being disingenuous in positing a new

⁶ I elaborate on this point in my essay *Confronting the colonial matrix of power: critical intersections of interculturality and decoloniality in performance practice* (forthcoming), with particular reference to the self-reflexive critique of First World humanitarian aid in Christoph Schlingensiefel's last production *Via Intolleranza II* (2011). This is a classic example of how a radical political intelligence is in a position to mobilize a "Eurocentric critique of Eurocentrism", but the very demonstration of this intelligence also reveals the limitations of its intervention.

understanding of the political. Of what use is it to say that "I know that my Eurocentricity is part of the problem" if you do not attempt to counter it with another politics? This is where the "non-Eurocentric critique of Eurocentrism" demands an incorporation of other voices from the global South which can inflect, question, and, if necessary, refute Eurocentric political choices with a different understanding and experience of how the colonality of power can be circumvented with another epistemology of rethinking the political.

* * *

Against this problematic of exclusionary inclusion, let us now consider the assumptions underlying legitimized exclusion in dealing with the representation not of the non-citizens of the world, but of the most marginalized sectors of citizens in North America. For this purpose, I will turn to the much-publicized controversy around the Canadian director Robert Lepage's decision to do a play about the history of First Nations people without involving any First Nations actors. The proposed production *Kanata* lost its funding, precipitating a fierce public debate around censorship and the rights of self-representation by Indigenous groups. Eventually, the production received a new lease of life in Europe when Ariane Mnouchkine opened the doors of the Théâtre du Soleil to facilitate the first iteration of the production, which was titled, with due self-reflexivity, as *Kanata-Episode 1-The Controversy*⁷.

Far too much heat has been generated around this controversy, so it is necessary to negotiate its interstices by avoiding the polarities of extreme polemic and the equally inflexible logic of self-entitlement. At all costs one has to try and avoid trivializing the serious stakes of the argument and the grievances and sense of hurt generated by the controversy. To avoid trivialization, it should be fairly obvious that we are not dealing here with any kind of continuum with earlier intercultural experiments, such as Mnouchkine's *Agammemnon* in Kathakali or *Richard 11* in Kabuki, Noh, and Bunraku. These earlier adaptations of time-tested classics in the Western canon through non-

⁷ The controversy around *Kanata* indicates only too clearly that with the advent of social networks, blogs, and debates on the Internet, that critical production around the politics of interculturalism has entered a new phase, which is far more participatory than the earlier reportage around productions like Brook's *The Ik*. For the debates around *Kanata*, see Banerjee 2018, Cappelle 2018, Durand and Joncas 2018, «France 24» 2018, Lalonde 2018, «Le Devoir» 2018, Loring 2018, «The Canadian Press» 2018. For sharing these valuable critical inputs, I am extremely grateful to Margo Kane, Cree-Saulteaux performing artist, writer, and Artistic Managing Director of *Full Circle: First Nations Performance*.

Western performance traditions are not the issue in *Kanata*. Here we are not dealing with the exoticization of the Orient but with nothing less significant than «the history of Canada through the prism of relations between Whites and Indigenous People/ First Nations». The crucial word to contend with in Lepage's description of the production's subject matter is "history". As a dramaturg, my question would be: Who is going to write the history of the Indigenous people of Canada for the purpose of a contemporary theatre production? What are the sources of this "history"? Let us keep in mind that this "history" is best read as a crystallization of a vast constellation of stories, myths, rituals, cutting across centuries of time, which have been transferred at an inter-generational level through predominantly oral modes of communication, which are embodied in what Elizabeth Povinelli (2019) has so finely termed as the «ancestral present» of Indigenous communities. How could Lepage hope to tap the multitudinous complexity of this "ancestral present" without a close interaction with Indigenous people, not just at a perfunctory level of so-called "consultation", but through the more creative dynamics of intercultural interaction?

The crux of the problem could be that this may not be an "intercultural" problem in the long run, but the explosive manifestation of a deeply internalized and unresolved *intracultural* predicament. As I have theorized in my earlier writings, the most difficult forms of cultural exchange involve a negotiation of internal differences within the larger framework of the nation-state, where the assumed homogenization of differences through "citizenship" is not quite strong or resilient enough to arbitrate deep-seated cultural, ethnic, and class differences within and across regions and local communities. Both Lepage and his First Nation critics are Canadian citizens, but their histories of privilege and systematized marginalization, respectively, have been consolidated through intricately bureaucratized official enunciations of "multiculturalism" in Anglo Canada and "interculturalism" in Quebec⁸. For Lepage to assume that he had the artistic right to represent the history of the First Nations without the active inputs of First Nations artists is just asking for trouble.

To return to the trivialization of the controversy, it does not make sense to argue, as Mnouchkine does, that, «You don't have to be Danish to play Hamlet», thereby justifying her artistic (and ethical) choice that the Indigenous can be played by non-Indigenous actors⁹. This is not a pertinent argument, to my mind, because Hamlet is, in essence, a fictional character, whose vacillations «to

⁸ A succinct articulation of the differences between "interculturalism" and "multiculturalism" in the Canadian context can be read in Taylor (2013).

⁹ Quoted in «France 24», 12 December 2018.

be or not to be» have the capacity to resonate across theatrical borders and genres. His racial identity is a non sequitur. Replace Hamlet with Othello and the argument becomes more complex. Mnouchkine is on much stronger ground when she argues that theatre needs «distance», «transformation», and, above all, «imagination». She goes on to make the argument that, «There cannot be compassion without imagination. You cannot talk about fraternity if you do not imagine your brother and sister»¹⁰. Imagination is clearly being valorized as the very condition of theatre, which is hard to argue against. But is there one epistemology of the imagination? Mnouchkine seems to be upholding a highly Romantic, individualized, notion of the imagination from 19th century Europe, which rests on the assumptions of an embodied self-transformation and heightened subjectivity. In contrast, how does one understand the faculty of the imagination in a more *communitarian* Indigenous context which comes with its specific dynamics, resources, and protocols? The intercultural imaginary is all the more complex because in working with actors from diverse ethnicities and backgrounds, which is the legacy of the Théâtre du Soleil, surely one of the primary components of such work is that one can never imagine in solitude; one is always compelled to "imagine-with" the other. Could Mnouchkine be wary of the possible difficulties in imagining-with Indigenous artists?

Here one needs to acknowledge that Indigenous imaginaries are part of larger kinship systems which are linked to implicitly acknowledged protocols of acknowledgement, exchange, and permission to use stories and other resources from particular Indigenous groups. While, on first glance, this reliance on getting "permission" from the Elders and on negotiating "agreements" with them may seem like unnecessary deterrents to the creative process, if not a means of perpetuating self-censorship, the reality is that these protocols are by no means inflexible, even as they demand dialogue. If the Indigenous peoples of Australia would have been totally resistant to the adaptation of their cultural resources into non-Indigenous cultural spectacles, the opening ceremony of the Sydney Olympics could not have taken place. My argument would be that instead of assuming that there can be only one set of protocols for the modalities of intercultural exchange, why can't we open ourselves to an understanding and negotiation of different protocols?

¹⁰ Quoted in Catherine Lalonde's article in «Le Devoir», 11 July 2018, titled '*Kanata*': les Amerindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine.

Mnouchkine also sounds the value of "distance" in order to imagine another history. At one level, this can be read as not wanting to open Indigenous actors to undue pain and suffering in re-living the worst atrocities of the past, for instance, the sexual violence inflicted on the "missing women" in their community. For Kevin Loring, the Artistic Director of the National Arts Center, Indigenous Theatre, in Canada, this argument of excluding Indigenous actors on the grounds that they may be «too close to the realities of their story» is downright patronizing¹¹. Founders of Ondinnok, the first Aboriginal Francophone company in Canada, Yves Sioui Durand and Catherine Joncas have argued that «it is not for lack of talent or imagination» that it is difficult to talk about «missing women» in the Indigenous community. Rather, «it is out of respect for the families who suffer while the commission of inquiry is always in progress... We are part of these families»¹². This pertinent acknowledgement makes one question whether all stories from any history need to be told especially if one is a stranger to that history in the first place. Mnouchkine would appear to think so as she rejects all constraints on her right to represent anyone and anything in the theatre. Her creative mission, as communicated to Catherine Lalonde, demands nothing less than «imagining the unimaginable, like Auschwitz and slavery; actually, areas that, to be imagined, require a genius»¹³. Once again, we return to a nineteenth-century construct of the exceptional artist – "the genius" – who accepts no boundaries in the act of creation.

Counterpointing Mnouchkine's defense of legitimized exclusion, Lepage is somewhat more muted as he invokes the «ancient ritual» of theatre, which from time immemorial has sanctioned the practice of «stepping into the shoes of another person» to understand him or her better, and, hopefully, to understand oneself better in the process. By legitimizing a temporary «borrowing» of «someone else's look, voice, accent, and at times even gender», this "ritual" assumes the quality of a natural law. If we are not allowed to "step into someone else's shoes", Lepage argues, »theatre is denied its very nature»¹⁴.

¹¹ Open letter by Kevin Loring, Nlaka'pamux playwright, actor, and director from the Lytton First Nation in British Columbia, posted on Facebook, Indigenous Performing Arts Alliance, (IPAA), on 19 July 2018, addressed to "Artistic Leadership of Ex Machina and Theatre du Soleil".

¹² Open letter of Durand and Joncas, co-founders of Ondinnok, 16 July 2018, Cap-aux-Corbeaux, Quebec. I am grateful to Margo Kane for providing me with an English translation of this letter.

¹³ Lalonde's article '*Kanata: les Amerindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine*' was published in «Le Devoir», 11 July 2018. To highlight her point in «imagining the unimaginable», Mnouchkine specifically mentions the Russian writer/journalist Vasily Grossman, whose novel *Life and Fate* is based on an eye-witness report of the Nazi extermination camps, which manages, as Mnouchkine puts it, «to get the reader in the gas chamber».

¹⁴ All references to Lepage's statements in this paragraph are drawn from Banerjee's article, *Robert Lepage calls cancellation of SLAV show a 'direct blow to artistic freedom'*, in «The Star», 6 July 2018.

In my reading, this so-called "ancient ritual" of theatre, which would be better read as an ever-changing convention, has always been circumscribed by political, economic, and social constraints in terms of legislating who should "step into someone else's shoes" on stage, and who should remain barefooted. If these constraints had not been in place, women and slaves could have played the roles of Clytemnestra and Medea in 5th Century Greek theatre, and boy-actors in the Elizabethan age would not have been allowed to monopolize the playing of Shakespeare's heroines. Against the imperatives of these "ancient rituals" perpetuating retrogressive social values, at least from our perspective today, it could be argued that the European theatre today does not suffer from such constraints and prohibitions. Rather, it is a quintessentially democratic and egalitarian manifestation celebrating the transgressive condition of rebels, nonconformists, and creative dissenters. How then in this affirmatively democratic space, as exemplified in the productions of the Théâtre du Soleil, can one justify the exclusion of one particular community of Indigenous and First Nation actors?

Here one is compelled to confront a curious anomaly: Artists of the stature of Mnouchkine have a track record in demonstrating generosity to any number of impoverished and destitute actors from the cultures of the South. Her progressive social and political credentials in the public domain cannot be questioned. But why then is there a different set of standards for the theatre? What is it about social justice that makes it necessary to uphold in the political domain, but not in the theatrical domain? Could it be that theatre has its own laws and disciplines and standards? Yes, we have to accept this in order to protect the professional autonomy of theatre. But do these laws and disciplines and standards have to be so opposed to the changing laws of society? If so, we then have to acknowledge the exceptionalism of theatre which goes against my basic understanding of theatre and the world, which are part of a continuum, changing and impacting on each other in ceaseless dialogue and mutation. To valorize exceptionalism is to work against the basic principles of democracy; it is to lapse into anachronistic self-entitlement ignoring the credos of the most avant-garde artists and thinkers of Europe, like Joseph Beuys (2004), for whom «every human being is an artist», and Jacques Rancière (2004), who has put forward the radical notion of the «redistribution of the sensible»? How can you "redistribute" if you do not open yourself to new resources and, above all, to new audiences whose sensibilities offer new potentialities for re-envisioning theatre's *raison d'être*?

In trying to answer these difficult questions, we face an impasse for which we need new spaces in freeing the conceptual and epistemological blockages of the present. These spaces cannot be envisioned entirely at a physical level through site-specific experiments or new manifestations of cultural activism in public spaces that continue to be framed by dominant institutions, state funding, and the market-driven publicity of festival culture. Nor can we find refuge in the somewhat dated notion of the «Third Space» envisioned by Homi Bhabha (1994) to celebrate hybridity and cross-cultural interstitiality within the postmodern priorities of postcolonial theory. Today the immediate challenge is to open the possibilities of intercultural mediation in a decolonized cultural space.

In this space, I cannot see the cult of the director thriving within the narcissistic mechanisms of self-entitlement. Nor can "masterpiece theatre" be allowed to survive the massive consensus generated around it by the endorsement of the State and a coterie of spectators who masquerade as the public. Instead, what is needed for this re-envisioning of space is nothing less than an active search for a new apparatus of theatre, a new synergy of its internal and interdependent functions, and a new envisioning of cultural labor and knowledge, without which the potentialities of theatre in the present are likely to remain dormant, fueling a sense of déjà vu, if not simmering discontent.

In order to activate decolonial options in the intercultural domain of contemporary theatre, it will be necessary above all to put into practice the principle of hospitality by opening the doors of the theatre to the interventions of foreigners and strangers, those anonymous individuals whom we pass by on the streets in our everyday lives, but whom we have yet to invite to our homes for a meal or a shared collaboration in the theatre. The potentialities of theatre in the present can only be realized through dissensus, risk-taking, and an imaginative leap not into the unknown but into what is only too well known in the struggles of immigrants, refugees, the undocumented, the marginalized. Instead of barricading the theatre within the territorial claims and safe confines of expertise and entitlement, it would be more productive to open its doors to new modes of perception and learning, thereby activating a renewed sense of vulnerability and humility.

Bibliography

AAVV

2018 *Indigenous Canadian Advisers Turn On New Lepage Play*, in «France 24», <https://www.france24.com/en/20181212-indigenous-canadian-advisers-turn-new-lepage-play>, 12 December 2018, accessed on 9 May 2019.

AAVV

2018 *Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones?*, in «Le Devoir» 14 July 2018, translated by Margo Kane as *Once again, the adventure will happen without us, Aboriginals?*; see: <https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones>, accessed on 21 January 2020.

AAVV

2018 *No promises to change Kanata after Robert Lepage meets with show's opponents*, in «The Canadian Press», 20 July 2018; see: <https://globalnews.ca/news/4344058/robert-lepage-montreal-slave-indigenous-shows-controversy/>, accessed on 9 May 2019.

Agamben, Giorgio

1998 *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford University Press.

Banerjee, Sidhartha

2018 *Robert Lepage calls cancellation of SLAV show a 'direct blow to artistic freedom'*, in «The Star», 6 July 2018; see: <https://www.thestar.com/entertainment/stage/2018/07/06/robert-lepage-calls-cancellation-of-slav-show-a-direct-blow-to-artistic-freedom>, accessed on 9 May 2019.

Beuys, Joseph

2004 *What is Art?*, edited with essays by V. Harlan, translated by M. Barton and S. Sacks, Clairview Books.

Bhabha, Homi K.

1994 *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.

Bharucha, Rustom

1993 *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London, and New York: Routledge.

2000 *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, Middletown: Wesleyan University Press.

- 2006 *Another Asia: Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin*, New Delhi: Oxford University Press.
- 2018 "Hauntings of the Intercultural: Enigmas and Lessons on the Borders of Failure", in *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*, ed. Erika Fischer-Lichte, et al, London and New York: Routledge.
- Cappelle, Laura
- 2018 *In Robert Lepage's 'Kanata', The Director, Too, Plays the Victim*, in «The New York Times», 17 December 2018.
- Durand, Yves Sioui and Catherine Joncas
- 2018 open letter to Robert Lepage and Ariane Mnouchkine, 16 July 2018, Cap-aux-Corbeaux, Quebec, shared in personal correspondence with Margo Kane, 21 January 2020.
- Felber, Silke
- 2016 "(Un)making Boundaries: Representing Elfriede Jelinek's Charges (the Supplicants)", *Critical Stages/Scenes Critiques*, The IATC Journal, Issue No. 14, December 2016; see: <http://www.critical-stages.org/>, accessed on 23 June 2020.
- Lalonde, Catherine
- 2018 '*Kanata*': *les Amerindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine*, in «Le Devoir», 11 July 2018, translated by Margo Kane as '*Kanata*': *Aboriginal peoples from Canada interpreted by Lepage and Mnouchkine*; see: <https://www.ledevoir.com/culture/532131/les-amerindiens-du-canada-lus-par-lepage-et-mnouchkine>, accessed on 21 January 2020.
- Loring, Kevin
- letter addressed to "Artistic Leadership of Ex Machina and Theatre du Soleil". See: <https://www.facebook.com/ipaaonline/posts/please-share-ex-machina-nothing-about-us-without-usplease-email-kevin-loring-kev/2030153507059785/>, accessed on 24 June 2020.
- Mignolo, Walter D.
- 2011 *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*, Durham: Duke University Press.
- 2012 *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Mignolo, Walter D. and Catherine E. Walsh
- 2018 *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham and London: Duke University Press.

Povinelli, Elizabeth A.

- 2019 *The Urban Intensions of Geontopower*, in «Liquid Utility», <https://www.e-flux.com/architecture/liquid-utility/259667/the-urban-intensions-of-geontopower>, 3 May 2019, accessed on 25 December 2019.

Quijano, Anibal

- 2000 "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America", in *Nepantla: Views from South* 1.3, pp. 533-580.
- 2008 "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Social Classification", in *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, ed. Mabel Morana, Enrique Dussel, and Carlos A. Jauregui, Durham: Duke University Press, pp. 186-224.
- 2010 "Coloniality and Modernity/Rationality", in *Globalization and the Decolonial Option*, ed. W.D. Mignolo and A. Escobar, London: Routledge.

Rancière, Jacques

- 2004 *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, translated and with an introduction by Gabriel Rockhill, London and New York: Continuum.

Remshardt, Ralf

- 2016 *Fugitive Performance: Nicolas Stemann's Die Schutzbefohlenen and the Medial Matrix of Refugee Theatre*, in «Critical Stages/Scenes Critiques, The IATC Journal», Issue No. 14, December 2016, <http://www.critical-stages.org/>, accessed on 23 June 2020.

Said, Edward W.

- 1978 *Orientalism*, New York: Pantheon Books.

Taylor, Charles

- 2013 *Interculturalism or Multiculturalism?*, in «Reset Dialogues on Civilizations», <https://www.resetdoc.org/story/interculturalism-or-multiculturalism/> – 24 June 2013, accessed on 10 May 2019.

Turnbull, Colin M.

- 1972 *The Mountain People*, New York: Simon and Schuster.

Tynan, Kenneth

- 1977 "Director as Misanthropist: On the Moral Neutrality of Peter Brook", in *Theatre Quarterly*, Vol. 8, No. 25, 1977, pp. 20-28.

Weinraub, Bernard

- 1976 *'The Ik', Staged by Brook in London, Puzzles Many*, Special to «The New York Times», 28 January 1976, www.nytimes.com, accessed on 7 May 2019.

Form as Content

FC Bergman

In dialogue with Lisa Ferlazzo Natoli

Lisa Ferlazzo Natoli:

I am very happy to have you here with me, and I'm particularly thrilled because I'm very fond of your work. So, first question, which is not really a question, but rather a larger request for the Italian audience that doesn't know you very much yet. We would like to hear about the story of your company ensemble FC. In other words, an artistic presentation of FC Bergman.

Thomas Verstraeten:

Yes, that's a long story. We're a theatre company that has existed since 2007. We met in acting school and were studying together at the Antwerp Conservatory. We studied how to play and perform Shakespeare and Molière and all the classics. During the summer break, a small festival in the outskirts of Antwerp invited us to create a performance, and we really wanted to. But first we decided not to work with the methods that we learned from school. We began without any text and instead we started with a list of crazy ideas and crazy images. In a very short notice of time, three or four weeks, and full of energy we created our first performance which was very image full. The performance contained a little bit of text, but already at that time we felt that creating images and creating site specific performance was the way to go. All these small events happening on the side of our school programme, were the start of our company. And it was kind of a coincidence that all these circumstances came together. It was never our intention to become a very professional theatre company. We were more like a bunch of friends or a bunch of students feeling like we wanted to make theatre that was a bit different than what we learned at school. We began with a very small setup in a site-specific format. From the beginning we had big dreams and wanted to create big images, but we didn't have access to a big stage. Instead, we thought that maybe we could work outside of the theatre space and be free to create as big images as we wanted. And so, it started almost 15 years ago now!

Lisa Ferlazzo Natoli:

I have read about the origin of your name, and I find it so funny and charming. Would you please retell it to the Italian audience why you decided to call yourself FC Bergman?

Stef Aerts:

It's a rather stupid story because we were very young. I think we just needed a name because of the performance we created, and the organization kept asking us for a name. It was "the first major concern" to come up with a name, so we kept postponing it and postponing it. The night before they needed to print the programme they said: "We really need a name right now". At that moment we were at a bar and there was a newspaper on the counter. In the newspaper it was said that it was the Memorial Day of the death of the Scandinavian cinematographer Ingmar Bergman. Therefore, we decided: "Ingmar Bergman is dead, long live FC Bergman!". People always ask us about the name and become a little bit disappointed, because it seems like a very local story. It kinda is in a way.

Lisa Ferlazzo Natoli:

I think it's a beautiful story about a team. FC is a team! It's about a team and the incidents of life which are connected to Ingmar Bergman. When Thomas was talking about being young and wanting to work together as a group, I thought of *Het Land Not* where you make a touching tribute to Godard's *Bande à Part*, in the part where you run together with all your dreams. Why did you decide to do this homage in the performance?

Stef Aerts:

I think there are several reasons. What was very particular about *Het Land Not* was that it was the first performance we created after a long series of very big performances, big productions with lots of people, lots of extras. Back then, when we created *Het Land Not* in 2015, we really felt the urge to make something just with the six of us. Back then we were six people, now we're four. But it felt important at this moment to create something with the six of us, and not lose each other. To make a sort of tribute to our friendship. That's why we started to create *Het Land Not* in this constellation. It ended up being a quite big record as well, but for us it felt rather small due to the small group of people. Then we became inspired by this museum hall and the scene, a very famous scene from *Bande à Part* of Godard, where three friends are running through this museum as if they were

celebrating the space. Actually, we only knew about this particular scene from the movie. Because we thought it was such a fantastic, crazy scene, we decided to watch the whole movie. What is so beautiful about this movie is that it's really about friends who are facing lots of very humane problems, trials, and tribulations, but they're living their lives in a very playful way. That felt right for this performance. It turned out to be this big scene where all six of us are running like crazy through this museum. It's not only a celebration of the cast, but also a final celebration of the companionship between the six of us. *Het Land Not* was the last performance we created with only the six of us. Afterwards Matteo and Bart left the company. We still ask them to collaborate when we are they're always very happy to come and play with us, but they're no longer part of the artistic core. It was a very beautiful thing to create this land of love all together. I think you can see that in this scene.

Lisa Ferlazzo Natoli:

Yes, I have seen it on video, and I was moved. I was simply moved because it was a story of a friendship. But you only answered about being a team, a collective, an ensemble which is also in a sense a kind of political work, you know sharing and creating together. Now moving on to talk about the artistic and poetic stuff about your work. I really have a feeling that you, as a group, are always considering the audience in your performances and giving the possibility to your audience to put part of themselves into the performance, being with you, moving with you.

Stef Aerts:

Now, it's very nice to hear this from you, and I consider it as a compliment, but it's not something that we intend to do. I think we find it quite normal that the audience is a part of the performance you create. Of course, we are creating stuff for people to watch, but it's not really a decidedly choice.

Thomas Verstraeten:

If I can add something, I think the generosity of our performances, that it's so full of ideas and images, is the consequence of us working together. It's not the product of one person. It's in dialogue with each other that the craziest ideas come up. I think this is one element that can explain the generosity a bit.

Stef Aerts:

I think when you're creating something together, it's always a little bit like a game. If we get playfulness in this particular scene, in *Het Land Not* or Godards movie, it's really about doing something together and floating on the same collective energy. I think it's really true with what Thomas says; if you are creating together, it's like the conceptual phase is this big playground. It's a very different way of working when you create something on your own, then it's more like you're in a constant dialogue with yourself, and I think that is a more static way of working. It also goes faster because you don't have a person in between, and with FC Bergman we always have like three persons in between, because we are four. And of course, that makes the process a little bit slower, but it's also very vivid and dynamic.

Lisa Ferlazzo Natoli:

I will go to the third question, because we have a lot of them for you. This is a large one; can you identify what has been the cornerstones in your work through the years?

Stef Aerts:

I think that is a very difficult question. I'm not sure it's a question we should answer because it's a very fragile thing. I think it's the particular elements that make the identity of who we are as a company and as artists, the poetics we use as well as the perversions are on the same level of importance in what defines us as artists. It's very difficult to name it and to put words to it ourselves. I think that's the audience or the theatre scientist's task.

Thomas Verstraeten:

But to try to give a little bit of an answer, actually because of this EASTAP conference, we had to create this lecture and inauguration speech for this conference. Because of that we had to reflect over this while writing this text about our opera. If I can say one thing that came out from it, is that in our work the scenography is something really important and that it's like a beast you have to tame. The scenography work is like an autonomous installation where you as an audience really have to plunge or dive into, and I think this is certainly one of the key elements of our young work.

Stef Aerts:

We're trying to create big pieces where the audience and the actors can dissolve in, where they can really disappear, as in a very big painting or a very big building or a very big space. We hope it can be something that really overtakes you in a positive way.

Lisa Ferlazzo Natoli:

So, the fact that you, the very first year, worked in the site-specific performances, have resulted in you making theatre that doesn't take the regular theatre stage into account, which is very moving for the audience as they have the possibility to disappear completely into the space. This is very interesting, and it's connected to another question: Why do the words, and I quote, «start to disappear for a moment in your performance» is it possible for these words to return? You were talking about how you studied Shakespeare in school, doing a lot of productions based on words. So, what happened with your relation to words?

Stef Aerts:

When we really started, our very first performance had some words in it, but they were more like an excuse to explore the world of images and big set pieces. I think it was a sort of a reaction to the education we had in theatre school. We were studying at the Conservatory of Antwerp, which was a really fine education, but all our teachers were products of the movement that is known as "The Flemish Wave". It was a theatre movement in the 80s and 90s, which was about the autonomy of the actor, which led to a very special, specific, and beautiful way of making theatre where the actor was always in the center of the action. There was a big fascination for text and a conscious way of using form, but always in a very reduced way. It was very sober and a little bit like the "the less is more" principle, this was like The Holy Grail for most of the teachers we had. I think one of the things that really connected us as artists was our fascination and love for big images in spaces, which was really not something that we couldn't do in school because it was not "fashionable", so to speak. So, we took the opportunity to do something besides school, simply on our own. We felt this former fantasy exploding, so very fast it became much more important to us than the words we use. In all the performances that followed this first one, we did not question whether we were going to use words or if we wouldn't. It just happened this way. It was more like: why to use words if we don't need them? The interesting thing is that the last two performances we created in 2018, if I'm not

mistaking, *J.R.*, an adaptation of an American novel and *Les Pêcheurs de perles*, the opera, were two productions where the role of the text was very important. It had such an importance that it almost turned out to be a caricature. If you haven't read the William Gaddis novel, *J.R.*, it's like this big heap of text and it's really too much. I don't think most people read it because it's almost unreadable. This really fascinated us about the *J.R.* We thought, this text, it's not like chatter or talking, but it's really about something enormous and unmanageable. So, it also became formal in a way, and I think the same thing happened with the opera. There you don't have a talking text, but everything is sung, and that's why the medium of opera inspired us so much. This was really something that we felt an immediate connection with. That's a bit of the story about our lives and the link between hate and love.

Thomas Verstraeten:

What I like so much about creating wordless performances or plays without text, is that it's way more open than performances with text. So, there is much more space for an audience to project all kinds of content to it. When creating this work, we give much more responsibility to an audience. It's like we try to create open artwork. Your Italian famous writer, Umberto Eco, has written about this, that open artworks can give freedom to an audience. I think that's something really important.

Stef Aerts:

I think it's very important for us to make the spectator a part of the artwork, but we're not talking about participative theatre. That's as telling the audience to step into the action and be part of it. I think the reason why, for example, the cars we use most of the time are very big, is because it intends to be very intrusive. As mentioned before, it wants to swallow the audience so that there's not too much distance for reflecting and approaching the work in a rational way. We like the fact that they become a part of it in a very physical way.

Lisa Ferlazzo Natoli:

You're right, it takes a lot for the spectator, and I think this is what a spectator needs nowadays, because they'll go on reflecting about what the theatre could now become as we move forward in time. I think we answered the first question fully, and that there were a lot of interesting topics. At the first question's starting point, we used the word "spark", from a line of a very famous poet,

Edoardo Sanguineti, an Italian poet, *Un piccolo fatto vero*, "a small real fact". A fact that matters in all circumstances. So, we would like to ask you if there is a small real fact that happened to you as an individual or to the company? It could be someone you have met in the street one night, that has made you understand something that you never did before, or a concrete fact that helps you to enlarge the reflection about nowadays.

Stef Aerts:

I would consider it an honour Thomas if you answered this question.

Thomas Verstraeten:

I don't know. I also don't have a concrete thing in mind or something that pops up right away.

Lisa Ferlazzo Natoli:

It's not an obligation, it was just a question. Because it seems during these two months that there has been the possibility for some sort of epiphany – or not!

Thomas Verstraeten:

Of course, I have to say my life changed completely during these last two months, but I don't see it as something very heroic. I have actually been a children's teacher for the past two months, so I changed from being an artist to looking out for my three-year-old boy. It turned out to be a full-time job, which was kind of intense, and also kind of confusing. Because lots of the things that define me it's creating art or just creating in general, and the last two months it has been kind of impossible. I had to look after my son, since the schools were closed, and you couldn't bring your child to his grandparents. So, yeah, I was at home being a children's teacher. I don't find it heroic, but just as a job I had to deal with.

Lisa Ferlazzo Natoli:

A totally different kind of work, and not a break at all. I absolutely agree.

Thomas Verstraeten:

It wasn't like all kinds of poetic things popped into my mind. What I noticed was that I'm living in a very normal street, but that from one day to the other life completely disappeared out of it. I noticed how the sound had disappeared from the streets in the morning time. No children going to school. No one was leaving for work. So, this seems – of course, like a very small thing. But it wasn't like all kinds of poetry popped up all of a sudden. On the contrary it was actually more about "the nothing". You felt that it was this special period, and it was special because there was nothing, something just existing out of nothing. I'm very lucky that no one in my family or in my close environment got sick and that I didn't experience death. Let's just say that these last two or three months have been really empty.

Lisa Ferlazzo Natoli:

It has been for sure. The following question concerns the core, the main core of those five, six conversations we are having with different artists. The core question places itself in the relationship between the body and the words, and the body and the space, being central elements in the performing arts and certainly central in your work. How is this relationship being modified in your performances, being both body aware, being an individual and a collective? Your relationship with space is obvious, as you wouldn't choose to work alone even on the stage. You are related with meaningful spaces and meaningful people crossing the space. So, if that should change, in what direction do you think that it should? Maybe it doesn't have to change at all.

Stef Aerts:

Do you mean how it's going to affect the way we work or the content of our work?

Lisa Ferlazzo Natoli:

Both.

Thomas Verstraeten:

I don't think it will change for now. I don't know whether our content of work or our way of working has already changed during these last two months. On the other hand, of course it has. It's a constant monologue. You could say something like: "OK, something is happening and how do I react

to it?". But as a group – and also just as an individual, I don't have a clear answer to that question yet. This crisis hasn't been going on long enough to change all of our ideas of what we want to create for the future. We still love the way we make theatre. We used to make theatre and also, we used to go watch theatre. We really love it. So, we're actually waiting for this crisis to pass, and maybe it's a bit naive. It might never go back to normal again. The only thing we can imagine is to do what we're good at, and that's creating theatre in the way we know and think. Two months is too short a duration of time to, let's say, completely shift or change everything. We need much more time before doing that. Maybe other artists can, and maybe they're much more flexible. At the moment lots of people are doing things online, creating performances through WhatsApp and these kinds of things. Our feeling is that that's more like, I would say, PR. It's more public relations. It's more that these things are just ideas without strong roots, let's say.

Stef Aerts:

I agree that it may be too early to rethink theatre. I mean, it has already existed for more than two thousand years and survived lots of crises, pandemics, and epidemics. I think it's too early to totally rethink it. Maybe in, let's say, five years we really need to begin to look for other forms. We fell in love with this form of art a long time ago. To me it's far too early to go now: "OK, sorry my love, I have to leave you and I have to look for something else". No, let's give it a little bit more time.

Thomas Verstraeten:

What makes theatre so special and what makes it so difficult it's that live and you perform it for a live audience. It has some kind of community feeling: a community of people is coming to see a community of artists on stage. This interaction makes theatre a special experience. Of course, it's so difficult to rethink it and maybe we're wrong. Maybe there will appear a shift in the evolution of theatre in ten years Darwin-wise. That's possible. Maybe other inventive, crazy artists can find an answer to what's going on right now. But for our part, we don't have it yet. Maybe it is to come. Maybe in 10 years. Maybe the crisis will last for 10 years, and then we will have to talk again.

Stef Aerts:

There are so many initiatives right now, and so many people who are trying to find other ways that it's just – it feels a little bit too much right now. We're not flexible enough in this way. For example,

the performance we're creating right now, is also something that we didn't just invent yesterday. It's a project we've been dreaming about for four years. I really hope that we can develop this idea towards the way we dreamt it, until the moment that we are forced to totally rethink or stop it. Let's hope that doesn't happen.

Lisa Ferlazzo Natoli:

First of all, it's a very wise answer. Also, I think that the institutions need to give the artists time to reflect and work. At the moment it's quite the opposite. Time is needed. Not people rushing to try to give answers and solutions. Can you tell us something about this new work of yours? If it's not too soon, if it's too soon we skip to the next question.

Thomas Verstraeten:

At the moment we're actually creating *The Sheep Song* and if, inshallah, everything goes well, it will premiere at the end of January next year. Topic-wise it's very present-day and accessible. It's about a big meditation, about change, about metamorphosis, about transformation. The theme is very extensive. We want to tell about the existential transformations in human life, but also what it is to be human. Our main character will be a sheep, just a normal sheep that you see everywhere. The sheep has a very particular ambition, he wants to become more than what he is, he wants to become a human being. He starts the process of transformation from sheep to human being. Probably – that's something we don't know yet, but probably he won't succeed in his mission. To us it's an interesting thing or an interesting aspect, this change to become a human being and to ask what it is to be a human being, and what it is to reflect on being a human being. So that's one part. A few years ago, we created a theatre performance called *Van den Vos*, which was based on the medieval story of *Van den Vos Reynaerde*. I think it also exists in Italy. Everywhere in Europe there is a version of it. It's like an animal tale with a very strict moral. Several years ago, we tried to make all of these very black and white medieval stories very human and very psychological. We actually want to do the opposite now and create an animal tale like an animal tale. We also want to examine if we can still deal with these ideas about morality that you find in these particular stories. About the format, we are very inspired by medieval iconography, paintings and so on. So, it's gonna be an examination about transformation and the medieval way of telling stories. That must be it!

Lisa Ferlazzo Natoli:

Thank you. I think this is the greatest way to end the conversation because it opens up to the future with themes like change, transformation and creatures. I really think that it sounds as an idea and a concept that can tell us about our present times.

Thomas Verstraeten:

Let's hope that it'll be about present times, but also the past and the future as well. Changing is really a topic at the moment. This conversation was about change, but also about how sometimes it's impossible to deal with change, and that you don't always have an answer to the opportunities or possible possibilities. And you can say: "We have to change" – OK. But what then? Where, how, when?

Lisa Ferlazzo Natoli:

Yes. Okay, we're at the end of the interview, it was a pleasure. I really hope to meet you here in Italy, so that you can show us your work.

Thomas Verstraeten and Stef Aerts:

We hope so too!

//

Keynote Speakers

Theatre as a Remarque of the Past

Lola Arias

In dialogue with Piersandra Di Matteo

Piersandra Di Matteo:

Lola, welcome to *In prospettiva*! I would like to start from a peculiar element of your research for the first question. This point is the tension created by overlapping reality and fiction. You started as a writer, and at the beginning you wrote fictional plays and then gradually moved towards incorporating the element of the real into the performance. The biggest change came while working on the trilogy *Dream with Revolver* in 2007, *Striptease*, and *El amor es un francotirador*. So, I'm very interested in this shift that happened, and the possibility to recognize the elements that are more performative or less representational, less an idea of theatre as a fiction, are more connected to reality. If you could go deeper in this point?

Lola Arias:

Yes, I think, as you described, 2007 and this project, the trilogy, was a turning point in my work. Before 2007, I was working as a playwright and director, and writing texts that were somehow fictional and were mainly performed by actors. And in 2007, I wrote this piece called *Striptease*, which is basically performed by a baby. The text is written as a telephone conversation between a man and a woman. In fact, in the play's text, you see the voices of the man and the woman, and the stage directions are the movements and actions of a little baby on stage. Originally, I wanted to have a baby on stage and the voices of the actors just present as audio. But then I realized to have a baby on stage being comfortable, and happy, he had to be together with his mother. Then, I also realized that I was very interested in this specific relationship, and to see this mother-son relationship on stage. That is something that cannot be performed at that age. When you are less than one year-old, you are just attached to your mother in a very specific way. So, we did this performance with an actress and her daughter, they are called Natalia and Maya, and an actor that was playing the role of the man. We did a lot of rehearsals just to realize that we had to adapt the piece to the

movements and the moods of the baby. Somehow, this presence became the center of the performance. And in a way, what I was interested in was this kind of coalition between reality and fiction. The reality of the baby just being herself, moving around the stage, getting food, sleep, or cry if she wanted, together with the fictional text of this telephone conversation. So, in a way, this presence of something that is impossible to predict, made the whole performance a very lively performance. People were asking themselves: "How can I know if the baby is being natural or directed?". They couldn't know, because in fact it was happening for the first and only time. That was the moment when I realized this is what I like about theatre. The possibility of creating this kind of encounter between reality and fiction, this friction between these two territories, and this feeling of being here and now and not just being in a representation of another reality. So how can we create a real moment of community encounter?

Piersandra Di Matteo:

What is extremely interesting in your work is the fact that there are no characters, but only the performers speaking directly to the audience using choreography as the primary source. So, the performers enact episodes from their lives, using moments, feelings, and experiences. With theatre you can reconstruct historical events where you analyze and reflect upon the past. This shift from fiction to reenactment in your work is really interesting.

Lola Arias:

Yeah. In a way, the work that came after *Striptease*, in all the next projects, but specifically in this trilogy, there was another piece called *El amor es un francotirador*, which was the first piece where I started to work with biography. We used the actor's biography, combined with fictional elements. They were playing characters but using parts of their own personal experiences. For example, one of the actors had a lot of tattoos on his body, and he was telling a fictional story, but at some point, he was telling the stories of his tattoos. The stories of these tattoos were real, so the stories written on his skin became a part of his character. From then on, I started to work more with the idea to write based on the research I do, and not before. This research was based more on a problem or an issue that I wanted to work with. For example, in 2009, I did *My life after*, which was a reconstruction of the story of my generation, the generation that was born during the years of dictatorship in Argentina. Basically, a generation consisting of sons and daughters of people who went to exile,

were killed, or disappeared. Or people who collaborated with the regime or pretended that nothing was going on during the military regime. So, in this next project, I didn't start working with a text and then mixed it with the biography, instead I started with interviews and research. Then, I wrote the text based on people's stories. This was the first time that I was working with biographies, archives and with the personal archives of the performers. So, in the piece they were reconstructing their whole biography, as well as the biography of their parents through photographs, documents and objects. This was the first pièce where I started to use reenactment as a way to bring the past into the present. So basically, the performers were like stunt doubles and, reenacting the most difficult parts of their parents' lives. And that was the concept, that they would reenact the parts that were somehow the most difficult, the most violent and the most unspeakable parts of their lives. This was a very challenging project, but also a very moving project, because for the first time I was also confronted with the stories of my generation. I had totally underestimated how much our life was also determined by the fact that we were born during this time.

Piersandra Di Matteo:

And following this trajectory, your work has become more and more a documentary. What I find interesting in the process of your work is a long period of argumentation research as the basis for the dramaturgical writing, as you said, that is work that has developed along with the process. I personally experienced this while working on *Lingua Madre*. For me, there is another aspect. If I think about my field and the address of communism, we can recognize the relationship between theatre, society, and theatre in history in your work. The other side of communism was also presented here in Bologna. Could you go deeper in this relationship between theatre and history? As you said, the possibility in the case of the history of your generation, what does it mean to go and find a new way for contemporary theatre and to rethink recent history?

Lola Arias:

For me the relationship between history and theatre became very evident in this work within my life up to it, but that was something that I was somehow always interested in. Also, how our own relationship between a personal story and the big story, or the big history so to say, communicate. From then on, I worked on a different project. As you said, communism is bringing people together who grew up in the GDR to reconstruct this moment of history. These are people who were working

for the Stasi, mainly women, but also Trents working for the Stasi, who were part of a band and were singing against the communist regime and went to jail. Another Vietnamese worker that was working in their interest in the north of the country. This whole group of people were somehow through their talks and reconstructions creating a portrait from that time. Somehow, I think what I started to discover with my life when I was born in and out of communism was that reconstructing history was also a collective experience and, also a social experiment in itself. Confronting visions and experiences of people who come from very different backgrounds: that was the most interesting part of that process itself, that we were doing this together. Also, we had to sing together about what happened at that time when this and this happened to this person. Maybe another person was on the opposite side of the political spectrum and believed in this or that. So, to open this phase of rehearsals was to create a space of discussion and confrontation to understand the other's position.

Piersandra Di Matteo:

Yes, the aspect of this phase of confrontation, is really strong in the field that brings British and Argentine veterans together from the Falkland Islands. Because there is a real confrontation with the opposite side. Therefore, it's extremely strong as the possibility to see a different position and to make a confrontation.

Lola Arias:

Yes, this is really the extreme phase of the social experiment. Like, what would happen if I put enemies, people who would almost kill each other, in the same room and tell them to reconstruct this moment of history? In this case, the marinus Falklands War through their memories. Everybody told me: "Oh, no, no, no this is a big mistake!" In fact, it was a project that was very difficult to do, because both countries were afraid of it. They had different reasons because it's also the cause of the Malvinas. The Falkland Islands is still claiming the sovereignty of the islands even though the war happened back in 1992 in Argentina. So, it's an open wound in Argentine society. In this case, I think the most interesting thing was to discover that the performance itself and the veterans who decided to participate at the end, were also willing to meet the other. They were curious enough. They were also ready to take the challenge and see what happens. This was very important to create this space of encounter. Since the Spanish didn't like the Argentine and didn't speak English as well

as the English didn't speak Spanish, we as the artistic team of this performance became the translators, the facilitators, and the bridge between them. That was also very interesting to see how odd this space of encounter can be. An artist can be a facilitator, mediator, or a person who facilitates things that are somehow difficult to do. This is a project that I really love because this bond that was created between these former enemies is now a crazy bond. It's a very intense and emotional bond which we still have when we are touring with this piece. We even have a WhatsApp group where we send new pictures and messages every day. It's like a really weird family of veterans from a war that are now sending each other pictures of their granddaughters and grandsons, articles, comments and so on. It's very special what these projects can create. The project has created small communities that will continue over time. Not only related to the specific work, even though the work is very important, but I also think they will be with each other forever.

Piersandra Di Matteo:

That's extremely powerful when this kind of encounter happens and when something from the artistic process becomes something different. That's really strong. But now I would like to talk about the topic of motherhood and how you work with this idea. When did you start to think about that? I just want to remember that years ago you decided to work on yourself with your mother and the mother/daughter relationship, which was a *pièce* on your mother's depression. In this case it's interesting that your mother was not physically on stage but an actress. So, I would like to know how the idea to work with motherhood came up?

Lola Arias:

It's interesting because now that we are talking, I realize that I did many different projects about motherhood because the one with the baby was also a project about this relationship, and you could see it on stage. I also did another project with a lesbian actress couple in Kammerspiele that was called *Familienbande* with their sons and daughters. Then I did *Melancolía y manifestaciones* with my own story with my mother and her depression. So, in fact, it was something that was always somehow floating over my work in different ways. I also think maybe it can be read as a *pièce* about this relationship with parents. In general, not with mothers. I think the special thing about *Melancolía y manifestaciones* was that it was the first time that I took my own medicine and that I did this experiment with myself, and I saw how it was like to go through this process. I think it was

very important for me to do this exercise on doing documentary art with my own story and to understand what happens to someone when you go through this process. I think now I understand better my performance because I have been through the same. This was also a way to close a chapter of pieces about dictatorship because I did this one in Argentina about the Argentine dictatorship. Then I did the one in Chile with sons and daughters of people during the Chilean dictatorship. Afterwards, I did this pièce, which was somehow saying: "Well, that's my story". There was also the story of people whose parents were not collaborators. They were not in exile or died. They were, maybe, affected in other ways, just like my mother, who was a literature teacher. She got depressed when the dictatorship started because she lost her job at university and many other things at the same time. So, in a way, it's also a way of closing this cycle of work. I think with *Lingua Madre* we are making one step further into this and thinking about this relationship of procreation. Also, what it means to procreate and to open it to another level of discussion. How do we want to bring people to the world? How does this continue and what are our reproductive rights regarding other laws? Also, the possibilities and the rights we have and what other situations that are actually happening and that are not totally understood or regulated. It's also a project that comes also very much from the whole struggle about abortion, which we have been fighting to legalize for many years in Argentina. We have wanted to legalize abortion because abortion is illegal right now. In many countries abortion is getting illegal again, and it's a struggle that you still have to fight for, because like in the US, they want to stop the states where the abortion is legal and to go back to make it illegal. But it's also about thinking, what are the possibilities in this new century that we are not actually totally aware of, in terms of what does it mean to do surrogacy? What does it mean to do in vitro treatments? What are we doing? What kind of decisions are we making? What is an embryo? What do we do with embryos that we don't use? Can we give it to other people? How do we in fact procreate? Is it that we still need a man and a woman to create a baby? What human beings are allowed to procreate now? Can we procreate in other ways? So, I think, again, the whole research has been around these topics. That's why we interview lesbian mothers who are fighting for the right to have children, women who have been through 10 years of treatments trying to get babies because of medical issues. They have understood what it means for the body and for the person to go through these things. Also, trans mothers who know what it means to be a mother and to be trans and define themselves as men, but still want to be a mother and to be recognized as mother. Also, gay couples will be given surrogacy in the States because in Italy it's illegal. They had

also to fight for the recognition of their kids. So, I think all these situations are bringing a new scenario that we are somehow not as a society aware of. Or when we discuss it, it's like: "There is this thing that is happening. Surrogacy is this terrible thing!" But it's not. Let's think about it for one moment. What is wrong? I see why people do it, what it means, what it means to accept that and procreate. The work has to be recognized as that. So, I think there are many issues that are coming out in these biographies that we are bringing together that I think are very interesting to discuss on a public stage.

Piersandra Di Matteo:

Here in Bologna, we are implicating both anthropological and political issues, which are also related to reproductive technology. All these issues are connected, and, in the end, we have a desire to show this complex landscape which is hidden in our society. There are so many questions, and situations that are not publicly discussed. So, it's sending a very strong message using the stage to discuss these different desires people have or decisions that are made. What is also very powerful is the fact that you are using the performance as an occasion to confront a discordant position between surrogacy and Catholicism. So, I would like to ask you to say something about this in terms of what you think about the relationship to the spectator? What's the position and the role of the spectator in this wide political landscape?

Lola Arias:

Yes, people think about these subjects as personal issues. How do I procreate, or should I go to the *in vitro fertilisation* treatment? This is a personal issue. People, and women especially feel ashamed of sharing these stories, of sharing abortion stories, but also to say that they are going through these treatments. This is something that also makes people feel ashamed. Or we can also say that they "failed", because they couldn't have children in another way, or because they decided not to have a child. I think all of these things are very difficult to talk about. OK then, let's talk about egg donation, about the need to think about abortion. Let's make it a topic. Let's put it on the table and not keep it as a private subject, because it's not a private subject. It's a thing that has to be discussed because we want recognition of the law and of the medical institutions that allow us to make what we want with our bodies and our future. Because in a way, we are talking about procreation and the future of humanity. Who are the new humans that we are bringing into the world and in which

way? So, I think it's very important for me to open up a space for these kinds of private or personal decisions and experiences, which in fact are not so personal and private. But on the other hand, also giving the people the possibility to rethink concepts like: what is family? What is motherhood? What does it mean to give birth? What does it mean to raise a child? I think it's good that we ask ourselves these questions, especially in a time where the politics in many countries and areas, in a conservative and fascist way, are making us feel that we have to go back to the family. That the family, the nuclear family, and metrosexual family will save us, and that bringing up children is the only way to help our country. So, these very fascist ideas are coming back, or maybe they never left, but they are now being encouraged by many political movements. So, now, we have to think really hard, think about where we are in history and start asking ourselves: what do we talk about when we talk about family? Is it time for the abolition of the family, the family as this heterosexual nuclear family? Is this what we want, or do we want something else as a family? Or what is the position of being the mother as the natural role of women? Or should we talk about giving birth as a work that has to be remunerated, that has to be included in the list of work people do? To keep society running. I think that I expect people to ask themselves some questions about this from maybe another perspective, because they have people in front that say: "I have been through this, and I know what it is". It's not just a theoretical thought, it exists in reality. I think sometimes we read about surrogacy, but it's "just an article" and then somebody did surrogacy somewhere else. And we judge this person, without even knowing this person, because we think we know better and what's the best for our children. But in fact, when you actually face the person who did surrogacy and understand their reasons, and understands the relationship with the surrogate mother, you see the agreements they have and the way they raise their children, then you can think: "Ah, maybe I didn't really think about this in a proper way. I'm just judging out of ignorance and without proper understanding". So, I think, and I hope this will happen with the audience in Bologna as well.

Piersandra Di Matteo:

So, Lola, I know that in your work, you are interested in dealing with the new technology. The technology of assisted reproduction, and also on reproductive justice. And I would like to ask you to comment on an alarming story that appeared in *The Guardian* some days ago. In a migrant detention center in Georgia, United States, all women who had gone to see a doctor had received a hysterectomy without being properly anesthetized and without their consent. So, it's a really

terrible situation there. What do you think about what's happened in terms of controlling reproduction?

Lola Arias:

These kinds of experiments are not being done for the first time. They took place during Nazism, and also in India to control populations. So, it's like a long story repeating in a very horrific way. I think this particular case makes it even clearer how we act in politics today. There is a war for the uterus. The uterus is a state property. They want to control what we do with our uteruses. Paul Preciado said a very interesting thing in his book *An Apartment on Uranus*: "Let's do a uterus strike and then we really stop the world". Literally. It's not about us stopping the factories, we stop the world! What Preciado does is that he puts focus on the uterus. He puts the fact that we want to control everything into the eye of the storm. It's a really nasty experiment when we say: "Who can give birth and who can't? Who are the human beings that deserve to be brought into this world and who shouldn't?". As an example, we don't want children from the migrants. We want children from the white, privileged people from The United States. Is this the world we want? This whole thing about gene selection and determination of children is creating a lot of new questions for old topics like race, politics, and natural selection.

Piersandra Di Matteo:

Speaking about politics I would like to discuss with you what we are experiencing in the situation with COVID. As Judith Butler said, the COVID-19 can strike anyone and highlights the vulnerability of the human community as a whole. In a matter of a few months, the hurricane-like impact of the pandemic is compelling us to deal with the radical change and social distancing. It's initial that the people working in the field of performance have to deal with this issue. How do you relate to the COVID emergency? And can you tell us about the recent projects you did, *Selbsportrait* in Basel and the new version you did online of *My Documents*, that was in some way working with limitations, and social distancing.

Lola Arias:

My Documents has existed since 2012 and is a project about the problem of lecture performances in which artists from different fields present research based on a personal archive. Generally, it was

done in theatres with an artist on stage in a conference setting with a table, computer, and screen showing or sharing different materials. People could work on the letters that my father wrote to me over a period of 10 years or on a research project about art falsification and my own relationship with buying my falsifications. There were always these little stories that the artists were sharing that they hadn't worked with before. When the coronavirus began and all the theatre activity stopped for all of us, I thought: "What do I want to do with all this time?". Since the only proposal from the theatre was to make streamings of pieces (and we know that recorded theatre is a nightmare, and nobody wants to see it, not even the artist themselves and especially not the audience), I realized: "I don't want to do streamings and I will not wait until this is over. I want to do something!" So, I thought: "OK, I have this programme of lecture performance. Why don't we do it online via Zoom and develop the whole concept?" I invited artists from different parts of the world. It was beautiful because we had them doing a lecture performance about my father's notebooks from 30 years ago from London. John Mingy, a Chinese choreographer and film director, was doing a conference about the famine and the virus. The relationship between these two historical moments in China and her own village where she lives. There was Rabih Mroué making a whole lecture performance based on our guides from Lebanon. There was Lagartijas Tiradas Al Sol which is this Mexican group. They did a performance about an actor who decided to change his name and face. Then Pedro Penim from Portugal doing a performance about his obsession with islands and travelling virtually to unknown and remote islands. It was a very special thing because we had performers and artists that were from all over the world, but the audience themselves were also from all over the world. When I met them, it was a Zoom meeting for one hundred people. I would say: "Hello, how are you and where are you?" And somebody would say: "I am in Iran. I am in the States. I am in Argentina, I am in Hong Kong". It was the first time in my life that I had an audience at the same time that were in different parts of the world. We were all coming together. Then the artist would come and do his or her performance live on Zoom for this diverse audience from all over the world. At the end of these performances, we would meet to talk about our experiences. Somehow it was a very moving moment because the talks lasted almost one hour. People spoke about the artwork, but they also spoke about themselves, isolation, and things that we were in together. This experience of the theatre is so important. The collective experience of thinking together was somehow reconstructed in this weird virtual world. This was the first time that I realized how important this encounter was for me, because it was not only about producing something that will be seen at some point. It's

about meeting these people and thinking together. There's this strange telepathy going on when you are in a theatre hall and you realize that you are understanding the pièce not only through your own thinking, but through the collective thinking. The way you receive the pièce is totally determined by the fact that you are doing this together with others. You will probably think something different if you were there on another day with another audience in another constellation because this telepathy actually really exists. It doesn't mean that we will all think the same, it's just that somehow, we're thinking together.

Piersandra Di Matteo:

Yes, of course. What about *Selbsportrait*, where you started working with Zoom, but then finally presented the performance in Basel, the theatre?

Lola Arias:

I was invited by a theatre in Boston to make this experiment on the personal archive of the actors of the ensemble. We started online, and began with the following question: What is what? How can an actor represent himself or herself? What would these self-portraits of an actor be? And, at the end, we ended up doing it in front of the audience because we were invited to a festival in Switzerland where the theatres had opened yet again. It was an interesting experience to watch once again how the audience were so moved by these shared archives. Usually, when you see an actor's role, you admire the way they can perform. But in this case, the audience were admiring how much the actors shared with them, stuff that the audience knew the actors had never spoken about before. For example, we had a beautiful performance by one of the actresses, about modeling. She grew up with a disability due to a back problem and she had to use a corset during her childhood. She was bullied in school by her classmates and teachers. The bullying continued in the secondary school because she was small and didn't grow like the others. It took a long time before she finally became an actress. The many auditions proved what she had to do to be recognized as someone with a talent instead of someone with a disability. This was the opening pièce of the whole performance. It was really beautiful because she's an amazing performer with an amazing talent. You see it all at once, and then you ask yourself: "What is disability and how do we want actors to look and be like? What is also the question of society? What kinds of human beings do we want?". At auditions she was always told that the theatre wasn't going to choose her because she was

disturbing to the eye. It was very interesting because it showed us how we, as a society, want to see ourselves. Also, what kind of person we want to see on stage to feel represented.

Piersandra Di Matteo:

Lola, what do you think about the future of contemporary theatre? What do you think about next month? What's going on? What are we going to do, and which kind of work do you have? What kind of warning are you focusing on next month?

Lola Arias:

I don't know. I don't want to warn anyone because I don't feel I can put myself in that position. But I'm asking myself this question all the time (many artists are): how do we want to work? What is the condition of our solidarity with each other? Also, in terms of recognition and the challenges we are facing. Not only in terms of the audience and being together. I don't have answers or worries. I have more questions. How are we going to do it? From my point of view, I realize more and more that I'm interested in putting the conditions of the work on the table. How do we become collaborative with each other in terms of this? Because we cannot only save ourselves, and I think this crisis sometimes makes you feel like you have to save yourself. There is a saying in Spanish; *Sálvese quien pueda*. The one that can save him or herself, do it! I think we will have to do it together because otherwise we will drown. There is no way that we can only save some of us and that some will drown. We have to save all of us. I think that is the challenge. Yesterday, there was a demonstration here in Berlin about the Moria camps, the burning of the place, and the people that are living on the streets that no country wants to help. This is a real issue for our society. We have to take everyone in! It's five years after *Wir schaffen das* and it seems as if we haven't learned anything. The solution is not to close the borders or to build a fortress around Europe. That's not working! We already saw that, and, in many ways, it is not going to work.

Piersandra Di Matteo:

I totally agree with you, Lola. Thank you very much for this conversation. We'll see each other very soon here in Bologna to *Lingua Madre*.

Lola Arias:

Yes, finally! I would like to remember... *Italien speaking*. Ciao! Thank you.

Piersandra Di Matteo:

Ciao!

Il principio-cattedrale

di Marco Martinelli

Da alcuni anni, sulla scena internazionale, è tornato il fantasma della "realtà". Come il fantasma del padre di Amleto. Come lo *spettro* evocato da Karl Marx. Non saprei dire esattamente quando, ma sono tornati in auge il concetto e la pratica di un teatro politico, di un teatro che si interessa alle "cose", che tratta di politica e di economia, di minoranze sfruttate, di diritti calpestati, di salvaguardia del pianeta. L'artista che più ha incarnato, che tuttora incarna questo movimento è Milo Rau, geniale artista svizzero ormai noto in tutto il mondo: Milo sta anche dirigendo un teatro a Gent, promuove riviste e dibattiti, e dietro e accanto a lui sono tanti i giovani che han ripreso a coniugare teatro e "attivismo" politico. Per quelli della mia generazione sembra di riascoltare parole, di rivedere atteggiamenti che segnarono la nostra adolescenza negli anni Settanta: soprattutto negli "atteggiamenti", perché per quel che riguarda l'attenzione alle "cose", io e la mia compagnia, non l'abbiamo mai dismessa. E negli anni Ottanta, quando tanti si rifugiavano nel "privato", insieme a Ermanna Montanari cominciai a teorizzare di teatro politttttttico con sette t: in sostanza, non volevamo buttar via il bambino con l'acqua sporca. Volevamo mantenere la tensione etica e politica dell'arte scenica accantonando l'arroganza e la presunzione di tanto teatro del decennio precedente. Per parecchi anni siamo stati guardati con sospetto, come dei cocciuti che si attardano su pensieri ormai superati. Non eravamo soli, qualche compagno di strada lo avevamo: ma non facevamo *movimento*. E invece il nuovo millennio ha riportato in auge il politico: e purtroppo anche la tentazione a formulare rassicuranti *risposte*, più che a suscitare *domande* e inquietudini. A tagliare i nodi che ci avviluppano con la spada dell'ideologia. Come in certi anni Settanta, appunto: corsi e ricorsi, la riprova che la Storia non va semplicemente avanti come una linea retta, né è un cerchio che torna su se stesso, bensì funziona come una spirale: va avanti, è sempre "nuova", e al tempo stesso ti dà l'illusione ottica che si stia ripetendo.

No, non si ripete. Ma proviamo a guardare più indietro, molto più indietro, ben oltre gli anni Settanta del secolo scorso. Torniamo ad Atene nel V secolo avanti Cristo, nel luogo delle origini del teatro occidentale. Lì il teatro non può nemmeno esistere, non può pronunciare nemmeno una parola

senza l'aggancio alla "realtà", ovvero senza la "polis": è politico nella sua essenza, *nasce* politico, un cerchio di pietre che si specchia nel cerchio più grande della società greca. Che lo faccia, da specchio, scandagliando il mito, come nelle tragedie, o prendendo di petto la cronaca, come fanno Aristofane e i colleghi della commedia antica, sempre quello è, il *theatron*: un rito che non può esistere senza la "realtà", ovvero senza l'abbraccio e lo scontro con il visibile e l'invisibile, l'ordine del cosmo e i disordini dell'aggregato umano, senza le violenze e le guerre, gli ateniesi e gli spartani e l'imperialismo persiano, senza il cielo degli astronomi e quello dei teologi, senza Pericle e senza Socrate e Platone. Il teatro ri-flette il caos, questo groviglio sanguinoso di corpi e stelle.

Teatro politico, dunque. Meglio, senza aggettivi: gli ateniesi lo chiamano teatro e basta. Non c'è bisogno di aggettivi, per loro il teatro è *naturalmente* politico, se no non sarebbe teatro. Ma è anche *naturalmente* teologico, perché per statuto si occupa dell'invisibile. Alla scena sovrintende un dio, Dioniso, quindi gli attori sono dei sacerdoti. Il tutto, allora, si complica: l'idea corrente di "realtà", nel XXI secolo – almeno in Occidente: se guardassimo altrove, con gli occhi dell'altrove, le cose cambierebbero: fuori dall'Occidente il senso del divino è ancora dominante – è un'idea schiacciata sull'orizzonte del materiale e del visibile, del misurabile, mentre la "realtà" del teatro delle origini è ben più complessa. Un esempio: il primo verso della prima commedia di Aristofane, *Gli Acares*: «Quante cose mi mordono il cuore!». È il verso di un grande lirico, degno di Dante o di Baudelaire, e apre la carriera di un autore satirico. Autore che mescola nello stesso capolavoro, *Gli Uccelli*, i desideri del nostro inconscio, il sogno di avere le ali, di fuggire la noia e le mediocrità del quotidiano, con una critica spietata all'imperialismo ateniese. Il teatro nato sotto il segno di Dioniso dice "io" nel momento in cui dice "noi". Svela l'inconscio dell'individuo nel momento stesso in cui affronta gli abissi violenti della tribù. Indaga la psiche guardando alla politica, e viceversa. È un doppio salto mortale. È un tributo alla fragilità e alle contraddizioni dell'esistere.

Ma per far questo, non può prescindere dalla *poesia*. Intendo qui per poesia non l'arte particolare che consiste nello scrivere versi, ma un processo più generale e di fondamentale importanza: quella intercomunicazione tra le "cose" e l'essere umano che è una specie di divinazione (come venne chiaramente compreso nei tempi antichi: il *vates* latino era un poeta e nello stesso tempo un indovino). *Poesia*, in questo senso è la vita segreta di ciascuna e di tutte le arti: un altro modo per definire quel che Platone chiamava *mousikè*. È *qualcosa* di assai complesso e misterioso: tutti gli artisti lo fanno. Fanno che ogni nuova opera è una sfida mortale, un "pasticciare" con la l'acqua e la sabbia come quando eravamo bambini, *qualcosa* che non si impara mai veramente, anche dopo

tanti anni, dopo tanti testi e spettacoli. E certo qui non posso che lamentare la ristrettezza del vocabolario, citando una pagina di Jacques Maritain, 1957:

«Ho bisogno di designare tanto la singolarità che le infinite, intime profondità di questa creatura insieme materiale e spirituale, l'artista, e ho a mia disposizione un'unica parola astratta: *personalità*. Ho bisogno di designare le profondità impenetrabili e l'implacabile avanzare di quell'infinita schiera di essenze, aspetti, avvenimenti, mescolanze fisiche e morali di orrore e bellezza, di fronte al quale si trova l'artista, e per tutto questo non ho che la parola più povera e trita del linguaggio umano: dirò: le cose del mondo, le cose»¹.

E la parola stessa "realtà" ha nella sua radice le cose, *res* in latino.

Come avviene, nel teatro politico greco delle origini, tale vertiginoso processo di scambio tra l'artista e le cose? Attraverso tutte le arti. Il drammaturgo sa che, per centrare il bersaglio, deve far ricorso a linguaggi diversi, deve saperli padroneggiare. Arte della parola, sì, ma arte cantata: il drammaturgo è un musicista. Arte della parola, sì, ma *detta* su un palco, da attori che dialogano: il drammaturgo è un regista. Arte della parola, sì, ma ben diversa se maneggiata da un singolo attore o danzata dal coro: il drammaturgo è un coreografo. Questa strategia multipla noi la concentriamo in un nome, Eschilo, Aristofane, ma dietro quel nome c'è un'intera squadra di "tecnici di Dioniso" che opera coordinata dal *poeta*, Eschilo appunto, o Aristofane, il responsabile ultimo dell'opera. E a cosa mira tutto questo lavoro? A suscitare tremore e pietà. A far specchiare il singolo spettatore, il coro dei cittadini di cui fa parte, in quel cerchio di pietre. A far sentire che tutta la violenza, tutto il sangue che scorre nel mondo, da Atene ai deserti della Persia, nei tempi antichi e mitici come nel presente, può essere compreso, criticato, illuminato dall'arte e dalla bellezza.

Torniamo a questi nostri anni Venti del terzo millennio. Torniamo a quel "teatro sociale", o come lo si voglia etichettare. Spesso, sembra che gli basti enunciare il "contenuto": si fa un punto d'onore di trattare questo o quel tema, che sia l'antirazzismo, l'ecologia, il transgender, il diritto al lavoro, etc. Spesso non si pone il rovello del "come", gli è sufficiente il "cosa", e spesso si ritrova invischiato nella dinamica arida del *politically correct*. Gli amici americani ci dicono che, da quelle parti, è quasi diventato un obbligo fare spettacoli in cui in scena vi siano: un nero, un latino, una donna. Che fare uno spettacolo con soli attori bianchi è *quasi* vietato! Sicuramente mal visto. Così come, tra le nuove

¹ Jacques Maritain, *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Morcelliana, Brescia, 1957, p. 11.

norme del *politically correct*, rientra da tempo il mettere la museruola alla lingua, il mettere asterischi al posto del maschile e del femminile per combattere – battaglia di per sé sacrosanta – il pesante condizionamento di secoli e secoli di cultura patriarcale.

Non sono un asterisco, ha detto Maurizio Maggiani. Sottoscrivo. L'asterisco è un neutro, quindi ci *neutralizza*. Userò cento parole in più per dire tutte le differenze in campo, ma non omologherò la lingua di cui dispongo, la lingua che ho ereditato, anzi, la forzerò a dire di più e meglio, la farò esplodere nella sua varietà, la porterò a trasfigurarsi. Il punto è proprio qui: è che, spesso, questo teatro, questa ideologia brandita come un'arma, non si pone il problema della *trasfigurazione*. Gli basta gridare, denunciare. Come se bastasse! Facciamoci caso: ogni volta che, nella Storia, il teatro è stato *grande*, ha *trasfigurato*. Ha lavorato come un laboratorio di alchimia, ha fatto ricorso a tanti linguaggi per attrarre, sedurre, indignare, commuovere, per parlare alla pancia attraverso la testa, e viceversa. Senza mai dimenticare il cuore. A certo attivismo questa terminologia suona sospetta: il cuore è pieno di domande, se perdi tempo ad ascoltarlo ti si riempie la testa di dubbi, tutto diventa *misterioso*. La tradizione indaga il mistero, illumina le ombre e al tempo stesso accetta l'oscurità, e mai si stanca di interrogarci: dopo i greci, ricordiamoci di Molière, di Shakespeare, fino a Pirandello, fino ad Artaud, fino al miglior Brecht, fino a Testori e Thomas Bernhard. Se vogliamo il nuovo, sempre dobbiamo spiare gli antichi.

Spiare? C'è forse un buco nella parete che ci separa dagli antichi? Non posso fare a meno di una lunga, necessaria citazione, una pagina folgorante di Pavel Florenskij:

«Non sono mai riuscito a intendere il tempo come qualcosa che scorre irreversibilmente; da che sono in grado di pensare, sono sempre stato convinto che se ne andasse da qualche parte, che magari fluisse proprio in quelle crepe e in quelle gole si nascondesse, si addormentasse; ma sapevo che un giorno saremmo arrivati a lui, e lui si sarebbe svegliato. Il passato non è passato: è una sensazione che ho sempre avuto chiara davanti agli occhi, e in tenerissima età ancor più chiara che in seguito. Percepivo la realtà vischiosa del passato e crescevo con la sensazione che, in effetti, stavo toccando qualcosa che era accaduta molti secoli prima, e che in essa entravo con la mia anima. La storia che davvero mi interessava – l'Egitto, la Grecia – non era separata da me dal tempo, ma da una sorta di parete attraverso la quale, però, sentivo con tutto me stesso che essa era lì con me anche in quel momento. Le pietre stratificate erano una² dimostrazione diretta

² Pavel Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, A. Mondadori, Milano, 2003, pp. 80-81.

dell'eternità del passato: eccoli, gli strati del tempo, addormentati uno sull'altro, stretti stretti in una quiete muta. Ma bastava che mi concentrassi e avrebbero parlato con me, ne ero sicuro, e avrebbero ripreso a scorrere al ritmo del tempo, a rumoreggiare come la risacca dei secoli».

Non è possibile *referire* meglio. Con queste parole Florenskij descrive quello che è stato, per decenni, il mio modo di *sentire* la Tradizione: rimodulare strade antiche per avere una vita nuova. Cercare nuove soluzioni perché abbiano la sostanza di una vita nuova. Di un nuovo teatro. *Bastava che mi concentrassi, e avrebbero parlato con me*: così, infatti, ci parlano ancora Aristofane e Molière, e ci parlano le loro epoche, brulicanti dietro quelle partiture drammaturgiche che il Tempo non ha ingoiato. *Ceneri*, eppure sotto quelle ceneri ci sono ancora i tizzoni ardenti, piccoli piccoli, quasi invisibili, ma sufficienti a scatenare un incendio. Occorre, con umiltà, intrecciare tutto quello che ci viene addosso dal quotidiano, *le cose* di cui sopra, con tutto quello che ci pulsa dentro, *la psiche* e le sue ferite, con tutto quello che rumoreggia dalla *risacca dei secoli*. E tutto questo a sua volta intrecciarlo con i corpi degli attori, con le sapienze dei tecnici, di chi disegna le luci, di chi costruisce suoni, eccetera. Santa con-fusione, necessaria al creare bellezza, la sfinge che ci interroga. Tanto antica e sempre nuova.

Prendiamo un'obiezione possibile: inutile parlarci di Atene, quell'epoca è irrimediabilmente perduta. Il teatro non è più al centro della polis. Non esiste neanche più, la polis: abbiamo addirittura superato l'epoca delle metropoli, ci spiegano sociologi e urbanisti, oggi viviamo nel tempo delle post-metropoli, in uno spazio indifferenziato, dove è il Mercato a dettar legge, dove i "luoghi" (la piazza, la chiesa, il teatro etc.) sono fagocitati e il "non-luogo" impera. Viviamo su un pianeta di 7 miliardi di individui: al centro sono i grandi media, le tv, i social. Certo attivismo si dichiara in linea con questa trasformazione: non a caso preferisce la nettezza dell'enunciare "risposte", facendosi alfiere delle sue secche "verità", che necessariamente devono avere il respiro corto del twitter, delle verità in 140 caratteri (ora li han portati a 280...), ovvero, avrebbero detto negli anni Settanta, degli *slogan*. Siamo di fretta, i problemi planetari ci assillano, quel che dico a Roma deve essere inteso *subito* a New York come a Singapore. Lo spazio è annullato dalla velocità del tempo, e il sogno gnostico di *spiritualizzarci* all'estremo, di *angelicizzarci*, negando la vile materia, negando il primo luogo di cui siamo fatti, la nostra carne, per alcuni futurologi si sta realizzando: i nostri corpi saranno sempre più simili a e-mail. E quindi non è più il tempo delle opere, della complessità dei linguaggi, dell'assemblamento dei cittadini, della *trasfigurazione*. Una trilogia tragica in Atene era un rito

collettivo che durava dall'alba al tramonto, era una narrazione che indagava il mistero della condizione umana, dell'io e del noi insieme: chi ce l'ha oggi tutto quel tempo *da perdere*?

L'obiezione è fondata, ma solo a metà. Il teatro è da più di un secolo, sì, in un angolo. E allora? Parlo per esperienza: non posso, credo non possiamo rinunciare all'irriducibile della nostra arte. Nonostante tutto. Quel che non avremo più in *larghezza*, in milioni di follower, l'abbiamo ancora in *profondità*. Noi si agisce sulla singola persona: sul mistero che è. E questo mistero, pur con tutte le differenze che qui non si negano affatto, è tale nella città medio-piccola come nella post-metropoli: ho incontrato adolescenti nelle periferie di Napoli come a New York come a Mons come a Kibera, il più grande slum di Nairobi, che chiedevano alla vita la stessa temperatura di amore di tutti loro coetanei sparsi nel mondo: il diritto di una vita degna.

Dall'angolo in cui è stato ricacciato dalla Storia, dal *suo* angolo, il teatro può forse respirare attraverso una nuova alleanza: e qui parlo per esperienza, porto la mia esperienza. Parlo dell'alleanza tra artisti e cittadini. Un nuovo patto, eco di quelli antichi. Parlo dei cori di cittadini che, in Atene, venivano diretti da Eschilo e Aristofane, parlo di questi grandi autori che sentivano un dovere civico mettere la loro arte al servizio del popolo; parlo dei Misteri medievali, dove intere città lavoravano insieme ai monaci e ai giullari per mettere in scena la Passione di Cristo o le Vite dei santi; parlo del teatro di massa di Mejerchold e Majakovskij, in cui i più geniali poeti e registi russi lavoravano fianco a fianco con operai e contadini. Parlo delle mie esperienze a Ravenna, a Matera, negli Stati Uniti come in Kenia, parlo della *Divina Commedia* di Dante Alighieri realizzata insieme a migliaia di cittadini, i cori urlanti di Arpie, i cori in lotta di Avari e Prodighi, i cori malinconici di Paolo e Francesca, i cori del femminicidio di Pia dei Tolomei, i cori della politica corruttrice della "serva Italia", e così via. Cittadini? Non siamo ormai tutti ridotti al ruolo di spettatori-consumatori? No, cittadini. Il teatro resta, nella mia esperienza, l'arte del "farsi luogo", "farsi cittadini", "farsi degni", impiegando tempo e passione. Non le "formule" del "teatro sociale", "partecipato". Ma la grande, rovente "forma" della scena, in cui la sapienza alchemica dell'arte si intreccia alla teatralità della vita, ai corpi e ai volti di centinaia di creature, donne, uomini, bambine e bambini, alberi, strade, edifici, uccelli che solcano l'aria, là in alto. Dove il teatro, arte alchemica, compie un ulteriore passo di trasformazione di se stesso. Questa nuova alleanza significa chiedere molto, agli artisti: non rinunciare a se stessi, alla propria vocazione, all'arte, asse *verticale*, non rinunciare ai roveli oscuri che ci avvulpano quando imbocchiamo il cammino della creazione, anzi, ma saper trovare le occasioni giuste per metterle in relazione con quella teatralità impura che ci donano le creature, gli

spazi belli o degradati in cui vivono, ovvero l'asse *orizzontale*. La realtà e il suo *doppio*. La realtà e il suo fantasma.

E in tutto questo procedere con l'umiltà del pensiero-cattedrale: che quello che non vedremo finito noi, lo vedranno forse finito i nostri figli. I germogli futuri.

Ravenna, negli anni della pestilenza, 31.7.2021.

Bibliografia

Florenskij, Pavel

2003 *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, A. Mondadori, Milano.

Maritain, Jacques

1957 *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*, Morcelliana, Brescia.

Hostages of Me

by Tue Biering¹

Hi!

(at this point, you can say "hi" back to me; it maybe feels a bit awkward since you cannot see me, and I cannot hear it, but it feels good for me to think that you do it)

I don't know who you are.

Nevertheless, it interests me who you are.

I assume that if you are reading this text, you are interested in theatre, and that you probably work with theatre.

However, from this point I do not know any more.

I wish to challenge you.

If this text was a performance, and if you were the audience to this performance, during the next little hour you would experience a number of encounters that you have never had before. These will be encounters with people who on a daily basis are far from yourself, encounters with other voices, and eventually with yourself.

Let us imagine that this is a performance that deals with such performances.

Let me make it clear that I consider you as my hostage. Of course, not in a dangerous sense, but I got a hold on you, and we are going to spend some time together.

Right now, I have no power over you. You can stop reading and never return to this text. However, in the theatre I have a special kind of power.

You have a harder time to escape. Of course, you can still close your eyes and ears, but you can't go anywhere. I also want to make sure I get your attention, and so I entertain you, I make sure you curiously keep your eyes and ears open and focused on what is happening.

In this performance, you are in my power for about one hour and I spend that time letting you meet some of the people you never meet.

However, let's start with the performance, which here begins with an ending...

¹ Translation into English by Annelis Kuhlmann and Peter M. Boenisch.

Prologue about an Ending

I'm sitting with my colleague Jeppe at Hotel Opera. Our refuge when we need to get away from our work at the Royal Theatre. We sit huddled together in some big leather chairs and look blankly into the air. We're saying goodbye to theatre. The year is 2007.

At least that's how I remember it. We have lost the courage to believe that theatre can make a difference. That with our many good intentions and theatrical gestures we can move some of the many things that we think are blatantly wrong when we look around us.

Right now, we are concerned that people are still being traded as bodies for others to buy and be sexually exploited. We both live in Vesterbro, a former workers' district of Copenhagen. Daily we pass prostitutes and trafficked women standing on the street that leads down to the Central Station. We would like to do something about it, but we are not social workers, we are not politicians, we are just awfully naive theatre-makers.

The most natural thing for someone like us would be to do another show where we would use researched material about trafficking, let some actors represent prostitutes and tell their story. That might make a really nice show, but it would be another show that could confirm to all of us that something is wrong and someone has to do something, and then it will be forgotten again.

We're saying goodbye to theatre in despair about the fact that all the things we had done in the past didn't really make a difference, didn't really leave a mark, didn't leave any kind of turmoil. We want to be activists, but we don't know how. I remember it as a very long pause when nothing really happens in the small reception with thick carpets at the Hotel Opera.

Actually, this is not entirely true. One show stands out a bit from the back catalogue of feel-good-no-harm shows. We did a show the year before called *Come on Bangladesh just do it!* (2006). On a trip to Berlin, we had talked about how we were both taken by Naomi Klein's *No Logo*. A book about out-sourcing, about how Western world companies exploit cheap labour in Third World countries and save up to 90% of production costs. Money, which instead is used for massive marketing and creating megabrands. Inspired by the *motto* of one of these megabrands, "just do it!", we got the idea that we would like to outsource ourselves. We wanted to outsource the most well-known and used product from our own shop, which at the time was the Royal Danish Theatre. The drama *Elverhøj* (*The Elves' Hill*) from 1828 by Johan Ludvig Heiberg is in my opinion not a very great piece of art, but it can rightly be called a crown jewel of Danish theatre. It is the most performed Danish

play and known by most Danes. With *Elverhøj* under our arm, we went to Bangladesh, and together with a consultant we found a team of Bangladeshi actors.

We signed contracts with them for a salary that was 10% of a Danish actor, gave them a Danish language course to teach them how to say all the lines in Danish and then went home again. Six months later, four weeks before the premiere, the Bangladeshi team arrived in Denmark. They were dyed white in the face and given costumes from the Royal Danish Theatre's stock. As we had saved a lot of money, we could now treat the audience to free drinks during the performance, give them cash, and order pizza for those who wanted it. At one point in the show, it was announced that the audience had the opportunity to oppose the show and demonstrate in the street. Some nights most audience members ended up out in the street demonstrating while the show inside continued to play; on other nights, few people wanted to do without the drinks, pizza, and cool cash.

The show generated a lot of publicity, stirring a debate whether it was morally responsible to let Bangladeshi actors go on stage for a tenth of the salary of the other employees? The highlight for me was when a newspaper expressed its sincere concern that all Danish culture would in future be outsourced and produced in the Third World.

A year later, at the Hotel Opera, it is perhaps the performance *Come on Bangladesh just do it!* that gave us back some courage and faith in theatre again. That performance had given us some new concepts and tools. "Just do it" was a principle of allowing theatre to enter into some of the structures that it would point towards. Another discovery was to let the audience become part of the problem. That they were unable to point at others without pointing at themselves.

With those two principles, a new idea began to grow. We would let the audience buy a prostitute to play theatre for them. At the same time, we would let a prostitute represent herself, instead of letting an actor be a stand-in.

The idea was simple, but from here, as usual, everything got much more complicated. We had a pretty strong concept but were struggling to figure out what the material should be. What should the audience look at, what role should the prostitute, whom the audience helps to buy, play? We looked in the literature and in theatre texts for scripts in which the purchase of sex is part of the story. There are many, but the problem was that the material is not very well known, and we needed something recognizable, something that our concept could lean on to. The film *Pretty Woman* (1990) should have been obvious, but it was actually more of a coincidence at the bottom of our list. For us, it was the first time we used a film as a direct model for a performance. Nevertheless,

it made sense right away. *Pretty Woman* is one of the films, most people have a relationship with, and most of us can play scenes of it in our inner cinema. A laughing, mostly carefree Julia Roberts who may be a prostitute, but is mostly a romantic, fun-loving girl who can loosen up a grumpy and disillusioned rich man in the form of Richard Gere.

We built our own little theatre out of shipping containers in the middle of the prostitution area in Copenhagen. Inside it, we furnished the hotel room that is the main location in *Pretty Woman*.

From the first day of rehearsals, it was incredibly effective to let Vivian Ward, Roberts' character from Hollywood blockbuster fiction, meet the reality version: prostituted women, usually with severe substance abuse problems and a hefty background of sexual abuse. With great help from a former prostitute, we assembled a large cast of diverse women, who were all given a single rehearsal in which they learned to use an "in-ear" system in which an actor told them everything to do and say. Ironically, most of the women involved loved the film *Pretty Woman*. Some of them had even started out as prostitutes because they had seen that particular film.

Every night, one of the women, together with a small team of actors, re-recorded the scenes from *Pretty Woman*. Moreover, every night after an hour, she left our theatre to continue her life on the streets.

We had a strategy of running the story about our show exclusively in one big newspaper, but it was revealed, so that a tabloid paper suddenly ran a full-page article about dubious theatre artists buying prostitutes for state money. After twenty-four hours, journalists from all Danish media called, and soon CNN, BBC, German press etc. followed. We found ourselves well in the role of the villains and chose not to comment, and the story continued. So, also politicians began to take a stand on it. Some stated that it was irresponsible and that it was exploiting and exposing weak people who were not able to choose for themselves.

When we told the women involved about this description, they were furious, they didn't want to be seen as weak or as unable to choose. They chose several times a day in some much more transgressive situations. They were tired of well-meaning protectors talking down to them.

One of the women involved told me that what hurts most is someone like me, passing by someone like her on the street and pretending she doesn't exist.

What she said was quite crucial, and ever since, has been the background for much of what we later came to do. In many following performances, we turned our gaze on people we don't normally look at and forced ourselves to look them straight in the eye.

With *Pretty Woman Inc.*, we felt that we had created something much bigger than theatre. We didn't have much space for a large number of audiences in our small interim container theatre. However, an incredible number of people knew about the production, since it was discussed in all the media for weeks, and most of them had to decide whether it was ok to buy another human being – in this case to play Vivian Ward, in a theatre performance. It was an absurd and interesting discussion, which exposed the issue of prostitution in a distinguished way.

We hadn't changed the world, but we had regained the desire and belief that we could create some encounters between the audience and some of the people we rarely notice in real life on a stage.

Interlude – The Fix

So, we weren't saying goodbye to theatre after all, as a little spark of ambition for something new had been lit. The baby needed a name too. We dreamed of being a company that stood out, was something different and yet a cool cat. The list of ideas for names has been lost, but I remember that for a while we seriously considered about calling the company "Taxpayers Pay" or "Deadly Nunchaku". Luckily, we became more concerned with finding something to describe how we worked. The German theatre director Frank Castorf said in an interview that in his opinion theatre should be «politisch aber sexy». That sounded a bit like the task we were on. We wanted to help change things, fix things but preferably, in a way that was cool that was easily accessible. Therefore, FIX&FOXY became both a name and the description of some tools we wanted to use. A bit like the name of a "Do It Yourself" store for people who also want to have fun. We saw it as theatre you can build at home, out of the things you just have on hand in a child's room.

With FIX&FOXY, we could do what we couldn't do anywhere else. Where we could think theatre, activism, art. With great willingness to take risks and without fear of failure.

We wanted to be a company that brought together a new group of artists each time, challenging and exploring new formats.

The year was 2008, and now FIX&FOXY had come into being.

PART 1

1.1 Popular Culture as a Shortcut

Another experience from *PRETTY WOMAN INC.* that was to have a big impact on us was the realisation how effective it was to work with a movie-plot that everyone knew. To be able to speak into a fiction that was so much a part of our collective memory. We had been used to working with theatre texts but had to realise that film has far greater recognition with people.

The TV series *Friends* is familiar to most. It is perhaps the world's most watched sitcom. In addition, many generations have an almost friendly relationship with the six people who, over ten seasons, sat in some pastel-coloured apartments in New York and tried to make their lives work. In turn, we have a hard time connecting with the people sitting in asylums all around us. People who, like Rachel, Chandler, Phoebe, etc., are also waiting for their lives to make sense. The only thing I knew about asylum seekers were documentaries and press articles, where they were mostly depicted in black and white photos, deeply traumatized and blank in their gaze. Was it possible to create the same close connection with asylum seekers than with the characters in an American sit-com – and maybe even create the feeling of being friends with them?

With a large cast of asylum seekers, every night for a period of time we created a new episode of *Friends – The one with the asylum seekers and some rejected ones* (2010). We created a studio with cameras and sets from the familiar locations from the series. The audience was instructed by a host to be the live studio audience for the live recording of the day. The cast, who came from the Middle East, parts of Africa, Eastern Europe, and Asia, had four hours of rehearsals that day for the evening's episode, while each night new famous Danish guest stars arrived to play smaller roles. It was recognizable and safe for the audience to be in the *FRIENDS*' family, and we could sit and laugh at their silly harmless problems with friendships, work, boyfriend troubles, and cable TV. All played by a cast of people with backgrounds in war, persecution, extreme poverty, etc.

It was fun to make and it was great to see the performers freed from their daily meaninglessness. To laugh with them and get to know them was one thing, but the fact that they took a detour into our consciousness through a silly popular cultural classic, which had made the distance between us smaller, was outright fantastic.

1.2 The Uncomfortable Encounter

We had now turned to pop culture classics from Hollywood and we'll continue the work of making the distance to some people we don't know shorter. We've also become obsessed with seeking out the things we don't understand that we wonder about. At the same time, we also want to start challenging some of our own prejudices.

It's easy enough to despise the sex tourists who go to the other side of the world to find something they cannot find here. Nevertheless, the question remains: what are they looking for, and is this maybe even something that I myself need in my life?

1.3 "I will do anything to make you happy". Ping Pong, Love theatre

Actually, we wanted to give the audience an airplane ticket to Thailand and let them follow in footsteps of a sex tourist. We sat and calculated the numbers and were convinced that the arts foundation probably did not see the same good idea in it as we did. The alternative was to buy and move a small part of Thailand to Denmark. After some research and Skype conversations, we went to Thailand and did some casting with Thai sex workers. Among those castings was Ping Pong who had served many thousands of different clients and remembered them all. She could tell stories in detail about the sad ones, the love-seekers. The ones who just wanted to be allowed to draw her or the backpacker who only wanted to play guitar and sing for her. She told me that her work was largely to help people, to make them happy.

After some difficult fights with the Danish immigration authorities, Ping Pong arrived in Denmark a few months later and, using things we had bought in Thailand and acquired from hotels on the trip, we painstakingly reconstructed a hotel room from the research photos we had taken at the sex workers' workplaces. We even recreated the temperature, humidity, and smell of Thailand in the room. Like a little closed capsule of Thailand.

For the performance *Love theatre* (2015), there was room for ten audience members who came in and sat against one wall of this hotel room. Ping Pong took the stage and told a story each about ten different Western European clients she had had. Each audience member was individually invited on stage and staged as one of these customers. They were given the lines that the customers had said to her in a re-enactment of situations that were awkward, touching, violent and loving. All situations were born of Ping Pong's deep understanding of finding what would make that person happy.

A phenomenon one might think repulsive was given a different perspective, and perhaps one could even identify oneself, as a spectator, with some of those Ping Pong had met.

Audiences have always, somewhat naturally had a role in our performances. We were now gradually specialising in creating encounters between audiences and people they only thought about in clichés and stereotypes. An encounter that would seem uncomfortable at first, but that we made easy to step into, and fun to participate and empathise with.

It became clearer to us that creating encounters has been the essence of our work. Something that is very special to theatre, and something we came to take further.

1.4 The Triumph of The Will

It is called the World's Greatest Movie. The most beautiful film in the world. And the world's most dangerous film.

Today there is no doubt that Leni Riefenstahl's *Triumph des Willens* from 1934 is Nazi propaganda. It is harder to admit that it is also insanely beautiful. It was a great inspiration for Hollywood. Both Walt Disney and the Cannes Festival celebrated it at the time. We wanted to find out if one can love a film and its beauty when it also carries a political message that had disastrous consequences.

We wanted to recreate *The Triumph of The Will* scene by scene. To rediscover the fascination and enthusiasm that once existed for the film that since has been hated and banned. At the time, we had a cast of four actors, but shortly before the start of rehearsals, three of them dropped out because they had received better offers. Now we had one actor, one live producer, two camera operators and a film that originally had one million people in it. It was clear that this one actor needed help. He wasn't going to be able to do it on his own. He would need help from the audience. Now we had to be particularly creative, and this turned out to be a lucky turn, because our first idea probably had not been not so good after all.

At the beginning of the show, the actor explained to the audience that he wanted to recreate *The Triumph of The Will*. Using miniature models, the first scene, a flight through the clouds to the city of Nuremberg was filmed live. The audience saw what was being filmed on a screen. However, already in the next scene there was a problem. Many people had to face the political delegates. The actor asked if the audience would help him. It was very simple, because they just had to get up and move away the benches they were sitting on. They just had to look at the actor and greet him as he walked by. One actor's helplessness in the face of such an overwhelming project naturally made

everyone want to help. With the right camera angles, we saw the scene being created, and we saw ourselves standing and waving, interspersed with the arrival of Hitler, Göring, and the others in turn, all personified by the actor standing in front of a green screen. It was funny and very harmless. Now a scene with even more people arrived, and everyone again willingly helped. Over 3 hours the audience joined in as Hitler Youth did gymnastics, storm troopers marched in formation, there were night scenes of cosying up around a bonfire, where there was beer drinking and campfire singing. All to create the right images for the film, admire the aesthetics of the images, and recognise the joy and camaraderie they must have felt at the time. Towards the end, the actor brought in a big wagon full of boots. Now all the audience members put on boots and started marching in different formations. We now experienced how great it is to march in step, to do something together, to find that common ground. We completely lost touch with the real context. Finally, we sat down again, and now we were partly an audience for the last part of the performance, and partly delegates sitting in the final part of the Nazi Party Congress in Nuremberg, watching the historic speeches of Hitler, Göring, Speer, and others. At this point, we clapped and cheered when told to do so. For we were carried away and wanted to do good.

With *The Triumph of the Will*, we recreated not only the images of the film but also some of its manipulation and the infectious joy and enthusiasm of doing something together.

You are getting an idea of the audience being repeatedly taken as hostage and lovingly challenged in various encounters with others or themselves and led to new places. Right?

At this point, we still called it "experiences", but later we realised that it is "empathy". The audience should not sit at a distance and experience. They need to get close, get in and empathise.

1.5 The Outskirt

You are now in a car. You're driving around in the dark in a landscape you've never been in before. Your driver and your three other passengers don't say much. After a long pause, the person driving you deeper into the darkness begins to talk about his relationship with a character in *Twin Peaks*.

We wanted to do a show about how we view people who are on the periphery of our mental landscape. If you go and ask a random person where you can find some slightly crazy types, the "different" ones, they will always have an idea of where that is. It might be the neighbour, it might be the next town down the road, or the crazies on the far side of the country. Moreover, if you went to those "crazies" and asked them the same question, they would most likely have a pretty good

idea where the "crazies" lived, too. In a few cases, they might even point to themselves, but I haven't seen that yet.

We wanted to take the audience to an area where there was a general assumption that slightly crazy people lived there. Using David Lynch's cult horror series as a recognisable reference, we wanted to find *Twin Peaks* in an area of Denmark.

If I asked you, which character you are in *Twin Peaks*, you would be able to find one. If you couldn't, then in a short time I could do it for you. Because like so many other good shows, there is a great diversity and a great representation of different types and personalities. Therefore, it wasn't hard to find a large cast where everyone could identify with one of the characters from the series and with some of the themes.

There was the criminal investigator, who had worked in the police for thirty years solving murder cases. There was a young guy, who, like Laura Palmer, lived in a transgressive and searching youth culture of sex and drugs that her parents knew nothing about. There was the psychiatrist, who had worked with psychopathic killers and had a case with someone who ate his own girlfriend. There was the mother, who constantly worried about her daughter when she wasn't home, and there was the couple who lived in a haunted house. Moreover, there were many, many more.

As the audience, you were gathered in an old assembly hall. You were there with thirty-one other people, as eight drivers arrived. One of them would choose you, and together with three other audience members, you were then driven somewhere. Maybe you had a young driver who told you during the drive that he had been in twenty-three car crashes because he often drives drunk. He told you that two of his other friends had died in traffic accidents in the area. After twenty minutes you were dropped off somewhere in the dark and told to go and ring the doorbell of the house in front of which you were standing. You were invited into an unfamiliar person's house. Here you might meet someone, who told you about what it's like to be the "nutcase" in town. To be bullied in the community. You'd be served damn good coffee and watch the collection of birds being gathered here. After twenty minutes, you were let out into the darkness again, and picked up by a different driver. Another person, another story from this person's life. For three hours, you were alternately picked up, driven around, and dropped off in a new place. You met a whole lot of people with stories you could never have imagined. Over the course of a long evening, you slowly began to feel part of the area and its people.

Even if you didn't know the series *Twin Peaks*, you would feel like you knew it after experiencing the show *Welcome to Twin Peaks – Eight cars in a remote area of civilization* (2016). In addition, maybe your mental frontier had been moved a little bit.

PART 2

II.1 Turning Point

Bored?

Does it make sense to get into all these performances? I have not given you the more complex concept of the performances, but I hope a pattern begins to emerge. We don't have a method. Every time we do a new show, it's like building a new machine. There's a big difference between inventing logistics for eight cars to fit together in seconds and casting a Thai prostitute and convincing the authorities she's not taking work from Danish actors. However, it's always a lot of practical work, a dynamic process, and every time we try to fix it in a foxy way. And, even though we do not have a method, something is recurring. Uncomfortable meetings, audience participation, and then something unexpected always happens at some point.

Moreover, right now at this point in the performance of the shows, a turning point is needed. In the performances, it's usually a new person who arrives, or a confession that turns everything upside down.

II.2 I Have Lied to You All

We've done many shows that are inclusive, that put on stage the people we normally never want to see or who we hide away from. I've seen myself as a very inclusive person who wants to hug everyone. Nevertheless, I've been lying all along.

There are people whom I can't accommodate, whom I don't want in my theatre and, whom I have deftly avoided looking in the eye, preferring to caricature and parody from a distance. I am not at all the inclusive person I claim to be, and I now find myself standing in my own blind spot. The artist who feigns the role of the inclusive one.

We had been keen to do performances with all the other people. Put them on stage and let them tell their story. Now it was our turn.

Rocky (2017) was a show about the artist and the self-professed humanist who loves to cheer on the losers. An actor stood on stage and explained about his love for the movie *Rocky*, because he loved the stories about the losers being able to stand up and against all odds win our respect and love. However, what happens when the losers don't want our love? When they are tired of being props in a story that is always being written by us who have appropriated the right to write.

Rocky is the performance of the artist's self-staged inclusiveness, which is challenged when a loser like Rocky becomes right-wing and ends up a politician. It's the left-wing's nightmare that the cuddly doll ends up striking out and ends up in power. It is the artist's nightmare to lose all privilege and speaking time, and to watch powerlessly as the world turns to the right and these Rockies take the stage.

In *Rocky*, the actor ended up hanging himself from a chain. Like a dead pig, upside down, he hung there, as a final self-staging as the victim. At least he was able to assume the privileges of playing the role of the loser.

Until that moment, it was a performance where the audience could shudder to empathise with the story of *Rocky*, but the performance ended with another scene, as a member of the Danish People's Party entered the stage and described how she experienced the performance and how she perceived the world. Here, Rocky became reality, and here the theatre was visited by those we in FIX&FOXY and most of the audience have never embraced.

II.3 The Statistical Machinery of Destiny

Destiny has always preoccupied humans. Whether a thread of life has already been spun, a higher power has laid the cards before us. Today, there are other words for it: inherited privilege and environment-promoting capital. Statistics have shown us unequivocally that our societies are arranged so that we can predict our children's future with a high degree of probability, based on their socio-economic background and the geography in which they grow up.

Most of us know these statistics, and we can intellectually relate to it. However, how can we translate it so that we can actually feel the inequality in the numbers?

Against all odds (2019) was a performance where twenty-two children aged eleven or twelve, with the statistically representative breadth from upper class to lower class, took to the stage and acted out their personal statistical future lives. At first, we had to know all of them. They acted as individuals and moved in and out of the statistics of children aged twelve. Who has learning

difficulties, who sleeps badly at night, who has parents with economically difficult backgrounds, who spends a lot of time with his family, who is mentally challenged? All of these and more are factors used to predict their future destinies.

The second part of the show followed the brutal scenarios of the statistics, and it followed them as different social groups and as individuals. Those who run straight through the education system and are guaranteed a place in the job market, those who end up in drug addiction and crime, those who end up in unskilled work, and those who never find a step or anything to hold on to and end up at the bottom of society. With cynical calm, the statistics push them through their lives to their last day when, one by one, they lay down on the stage, some early, and some late. In the end, twenty-two statistical fates were left behind, each with their own possible future.

It was hard not to be moved, outraged and powerless. In this case, the audience was relegated to the role of spectator with no opportunity to jump up and make a difference. There were no extenuating theatrical circumstances.

II.4 The Scar

You've probably long since discovered that there's not been much feel-good no-harm drama so far. A journalist once told me that every time you go to see our shows, it feels like you're being beaten up. That it can be quite hard and take a long time to recover from it.

It's certainly not our intention for you to be afraid of us. However, we do want to scar you. Not a real scar, of course. Nevertheless, we like to think of creating something that remains. Like when you look at a scar and it brings back strong memories and a clear recollection of how and when it happened. It must hurt to go in and see our performances. It must leave a strong impression.

II.5 The Representation of Us

On stage are seven South African actors. They will tell a story about migration. About how hunger and poverty force millions of people to flee their homes and countries to seek their fortune in a foreign land, where wealth and opportunity exist. They are on stage looking at us; they might look like someone representing the many migrants fleeing into Europe from northern Africa, away from hopeless poverty in the pursuit of a better future.

The show began with all seven of them painting their faces white, because *Dark noon* (2019) was not about them, it was about us. *Dark noon* invited the audience into the story of how millions of

Europeans from the 1850s fled to the promised land of gold and honey. About how desperation and a prospectless future drove them into a mad rush towards an unknown destiny.

It's the story of the West, told like a Western. On a vast stage of red, dry sand, we followed people who, through imagination, built a city and created a dream of something better, a dream that may grow bigger than the man who dreamt it.

A year before, we had gone to Johannesburg to find a cast for the show. We had gone with the idea of doing a show about the Africa that we knew little about, but which had nevertheless been very much on our minds all our lives. We wanted to assemble a team of actors who could tell us the story of Africa, in their own way, but with a simple conceptual framework. They would tell it in a Western narrative, based on the idea that the dramaturgy and characters of the Western cinematic genre are easily recognisable and readable, and a way of creating a relationship with something so far away.

After assembling a team of amazing players with our co-director-choreographer Nhlanhla, we did a number of workshops exploring the relationship between South African society and the universe of the Western. There were many things that made sense, but I had a sneaking feeling that I was reproducing a character I didn't like. Here we came and asked them to tell us about themselves. Like it has happened many, many times before. "Tell me a story from Africa."

After a few days with that feeling, I started a trial by hesitantly introducing the idea that instead of telling their own story, they should tell my story. I was quite unsure if this was the wrong thing to suggest, but it immediately seemed that everyone was relieved. The team of actors agreed that it was the first time they had been invited to play "the others". A new energy and work that became much more interesting began.

It was very satisfying to reverse the power relationship, and it was interesting to see how the reverse representation opened up a whole range of possibilities. That through the representation of "us" by others we might become wiser about ourselves.

Unknowingly, it became apparent during the process that Western films had had a great personal impact on all seven of the South African performers. The performance ended with each of them telling about their relationship with Westerns. Most of them grew up with American Western films as a very dominant genre, and which introduced guns into the poor townships. Real guns were handled as you had seen the cowboys do on TV.

There was suddenly a deeper reason why these seven people with a bitter acquaintance with the genre created a Western about us, for us.

II.6 Catharsis

«I've been told by my psychologist to hide the keys to my gun cabinet when I feel like this...». War veteran in *My deer hunter*.

It was supposed to be a time machine. We wanted to film a group of soldiers before they were sent to war. Film them going to war, and then a few years later put them on stage and let them talk to their past selves. The idea of creating a conversation across time between a self that doesn't yet know what was going to happen, and a self that was in the future after having participated in a life-changing situation, was fascinating. When the concept was conceived, Denmark was participating in the war in Afghanistan, but when we were about to cast, Denmark was coming out of the war. In a fit of artistic narcissism, you could almost wish we had continued being at war. Although we could wish for more influence on political decisions, it wasn't exactly the battle it made sense to win.

We had to change our concept but wanted to keep the idea of the time machine, so we chose to reverse time. Instead of talking into the future, it might be possible to talk into the past.

The idea was to let war veterans who were injured look back in time and try to recreate the person they were before their lives were shattered. We made contact with quite a few veterans, but most of them we spoke to revealed that they were deeply damaged and living with PTSD, which often made them live in isolation from other people and highly incapable of standing in front of an audience. For a long time, we didn't have any cast and it seemed impossible to accomplish.

After several times losing heart in the project, someone finally wanted to take part and set out to revisit the past and meet the person they once were.

Using the film *Deer Hunter* as a dramaturgical template, they talked about their lives before the many shows, about the thoughts and ambitions they had. The mission and the things that made them later break down and be broken. Moreover, about the long walk they had been on to pick up some of the pieces to be able to move on. It was not possible for any of them to become complete again, a realisation that had been the biggest and most painful one.

The performance was very different from what we had imagined. We had feared it would be another show about war, but it became much more. It was with *My deer hunter* (2020) that I first understood

and experienced, what catharsis in the Greek tragedies is capable of. That by watching and empathizing with the violent pain and existential collapse of others, we are cleansed.

II.7 Becoming The Other

The pandemic has obviously affected us and has had profound consequences for our work at FIX&FOXY. In the time before, we had talked a lot about starting to use the digital possibilities that were available to be in touch with other people around the world. We had grown tired of travelling and didn't think it suited our climate footprint either. Was there a way we could work internationally without having to move around the world?

At the time, there weren't that many platforms. Skype, Google, and Microsoft had developed some options, but they didn't seem that useful, and I have to admit I sat and waited for something to happen to make technology more readily available.

Then the pandemic came, and we all had to adapt and become digital super users.

We created *Avatar me* (2021), which is, in all its simplicity, a 1:1 digital performance where you become, for a moment, another person in the world. You got a link and now you sat in front of your computer, and on your screen, you control another human being, who was live at this moment somewhere else in the world.

You were a woman in Johannesburg, South Africa, and could not go outside your door, but you had to go shopping. Alternatively, you were born a man in Brazil but took female hormones and found yourself being chased through the streets by people shouting derogatory and threatening language. Several audience members said they experienced something more intimate and present than they had ever before experienced in the theatre.

Similarly, I feel I have a close connection with everyone in the cast after weeks of rehearsals, not knowing if I will ever meet them in real life.

II.8 The Ultimate Encounter

Over the years, we have worked on all our blind spots. We have invited everyone on stage.

We have worked with the vulnerable, those who rarely get a voice, those who are overlooked, and also those with whom we disagree.

However, there are some who someone like me always sees as the bad guys, the ones who are to blame for the way things are. Those who have created imbalances in the systems. We have created

many representations of them, but never met one of them ourselves or given them a place on stage. They are very exotic, and also keep to themselves or with others who look like them. They are the very richest in society.

We wanted to do a show about how exposed a position it is to be rich. We would invite the rich in and announce our many images about them. Every night a very rich person would come on stage. Some own thirty million kroners, others more than a billion. What they all have in common is that they don't want to appear in public in the media, but they want to step onto a stage and meet an audience at eye level and talk about their experience of being particularly privileged and distanced from the rest of society.

In *We the 1%* (2021), an actor engaged in a choreographed dialogue with the rich, trying to make them live up to our notions of rich people. An installation of the world of the rich was built around them, with designer furniture, lobster, champagne, and symbols of the upper class. In the end, the rich were caught up in our imagination of them. However, it turned out that the rich are also people for whom one can feel sympathy, and so the situation was exacerbated when a homeless person entered the stage. A meeting between society's poorest and richest is a very rare encounter, and we can see how uncomfortable the situation became for the rich. Later, more homeless people, drug addicts, criminals, indebted people arrived. They intruded the stage and eventually took over the rich men's territory, removing everything before our eyes and before the eyes of the rich. Meanwhile the actor speaks the line «people like us love to see people like you being dragged through the ringer and brought down to the level of the rest of us».

We've got what we wanted and we've happily watched. Until a live video from Moldova flashed up on the back wall. Here, a family sat in a kitchen and now started asking the audience how we feel about being much more privileged than them, about being among the 1% richest in the world and about, how we would feel about losing our privileges.

The performance was once again not about those on stage, but about the audience, who were now put in the uncomfortable position of being the privileged ones.

II.9 The Last Act

Now the show about the performances with people you may have never met before is ending. In addition, like all these performances, there is no real ending. There is no moral. The hallmark of all

the performances is that you, the audience, are left with many questions that you have to answer for yourself.

We may have given you a problem. Something you're struggling with. We call what you find yourself in right now "the last act". The one that plays out from the moment you leave the show and continues for the next few days or years.

Epilogue of a Beginning

Having created performances with people in Bangladesh, Thailand, South Africa, Moldova, Brazil, Malaysia, India and elsewhere, it is clear to us how essential it is to create encounters with the world.

Right now, we are facing a new beginning where in future productions we will collaborate much more with other international artists and people whom we have never met. We believe that an outlook to the world will give us an insight into ourselves, and that with this insight we shall understand many of the great challenges of the future.

We hope to continue to challenge ourselves and our audiences. Then we will challenge the way we see each other and our own place in the world.

We believe that the theatre has no boundaries.

*Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*¹

di Marta Cuscunà

In dialogo con Francesca Di Fazio

Questo è un dialogo.

E la forma, per me che mi occupo di teatro di figura, è sempre portatrice di significato.

In questo caso contiene le circostanze in cui è nato il contenuto.

Il ragionamento sulle pratiche di ricerca da cui nascono i miei lavori era pensato per essere raccontato a voce (e a braccio, lo confesso!), in forma di condivisione orale di saperi, davanti alla platea internazionale di EASTAP. Ora si è dovuto trasformare in testo scritto a causa della pandemia che ha cancellato il Convegno.

Non avendo un approccio accademico, ho chiesto aiuto alla ricercatrice e dramaturg Francesca Di Fazio per ripercorrere, in forma scritta ma dialogica, alcuni passaggi del metodo di creazione artistica che metto in atto insieme a Paola Villani e Marco Rogante.

La nostra ricerca si basa infatti sull'utilizzo di tecnologie e materiali cercati fuori dal teatro, inteso non solo come edificio teatrale ma anche come campo d'azione.

E forse è proprio grazie a queste specificità che abbiamo incontrato una strada per scardinare l'immaginario legato alla tradizione di burattini e marionette che in Italia sembra essere ancora l'unica lente (o quasi) attraverso cui guardare al teatro di figura.

Francesca:

Inscrivendosi apertamente in quello che potremmo definire un teatro di figura sperimentale, il tuo lavoro costituisce un unicum nel panorama del teatro di figura italiano. I tuoi spettacoli, mentre perseguono a livello scenico una sperimentazione tecnica dei pupazzi e della loro manipolazione, incastrano, a livello drammaturgico, un solido sviluppo narrativo che ibrida diversi linguaggi della

¹ Questo articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto PuppetPlays (ERC-GA 835193), un programma di ricerca incentrato sulle dramaturgie per il Teatro di Figura, diretto da Didier Plassard, professore in studi teatrali, e supportato dall'Università Paul-Valéry – Montpellier 3. Vincitore del bando "Advanced Grant" del Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nel 2018, è finanziato dall'Unione Europea per cinque anni (ottobre 2019 - settembre 2024).

scena contemporanea. La ricerca che porti avanti insieme alla scenografa Paola Villani e all'assistente alla drammaturgia Marco Rogante ha dato, a partire dal 2015, un forte impulso al lavoro scenotecnico. Il tentativo di sperimentare innovazioni tecnologiche nel settore del teatro di figura ha portato la vostra ricerca verso l'applicazione di principi di animatronica alla costruzione dei pupazzi che vengono animati sulla scena. L'animatronica è un ramo ingegneristico multidisciplinare che integra vari aspetti derivati dall'anatomia, dalla robotica, dalla mecatronica e dalle marionette per fornire autonomia di movimento a pupazzi e robot, generalmente dalle sembianze realistiche. Tecnica ampiamente utilizzata nell'industria cinematografica, risulta invece poco frequentata nei laboratori di scenografia teatrale.

Marta:

L'approccio che ho sviluppato insieme a Paola e Marco prevede la costruzione di scene teatrali attraverso procedimenti non convenzionali. Le scene per noi non hanno solamente una funzione estetica, ma devono prima di tutto essere funzionali in termini meccanici. L'idea della scena emerge dalle mie ricerche iconografiche ed estetiche e viene immediatamente sviluppata da Paola attraverso una prima serie di disegni tecnici.

Fin da subito il progetto viene disegnato intorno alle mie misure perché, essendo sola sul palco e mantenendo per scelta tutta la movimentazione in forma manuale, il mio corpo costituisce l'unico motore della scena. L'apertura delle mie braccia, le dimensioni delle mie mani, la posizione delle mie spalle diventano quindi le unità di misura di riferimento. La forza che le mie dita sono in grado di esercitare sui joystick, la capacità di rotazione dei miei polsi, la sensibilità dei miei piedi nel controllo dei pedali diventano il riferimento intorno al quale calibrare gli attriti e il rapporto tra leve, pulegge e cavi.

L'aspetto relativo alle forze che riesco a imprimere su un dato modello meccanico di animazione è centrale nella scelta di produrre la scena attraverso prototipi perché è impossibile calcolare precisamente in anticipo l'entità degli attriti ai quali verranno sottoposti i meccanismi che Paola progetta e poi realizza insieme a Marco, sperimentando diversi tipi di materiali. Per capire se il modello teorico funziona davvero e riesce a prevedere tutte le forze in campo, i nostri progetti scenici hanno bisogno di essere testati, provati, manipolati in corso d'opera. Questo metodo di lavoro per prototipi è piuttosto inconsueto nel teatro italiano in cui solitamente il progetto dello scenografo o della scenografa viene presentato nella sua forma definitiva al laboratorio di

costruzione. La scena, una volta ultimata, arriva sul palco e solo a quel punto iniziano le prove. È raro procedere per tentativi e prototipi che possono arrivare a distanziarsi anche di molto dal progetto iniziale.

Paola Villani si è formata nell'ambito del design industriale che usa appieno il sistema di prototipazione: forse è anche per questo che in modo molto naturale abbiamo iniziato a lavorare così e a spostare la lavorazione delle nostre scene fuori dai laboratori tradizionali di scenografia. Ogni volta che ci muoviamo per una residenza artistica dobbiamo trovare degli spazi adatti per la costruzione e la prova dei prototipi che devono essere facilmente assemblabili e trasportabili ovunque. Questi aspetti hanno portato Paola a produrre alcune parti delle scene attraverso il disegno digitale e le stampanti 3D e a lavorare con diversi FabLab in giro per l'Europa, delocalizzando così la costruzione.



Il canto della caduta. Foto © Daniele Borghello

Francesca:

Come avviene materialmente la costruzione delle scene?

Marta:

Le nostre scene nascono da lavorazioni artigianali, realizzate da fabbri e falegnami locali, (soprattutto su Bologna e Trentino-Alto Adige) che poi si integrano con lavorazioni tecnologiche come la stampa laser in 3D, il controllo numerico, e la *digital fabrication*.

Quando si tratta di risolvere difficoltà legate alla meccanica, Paola cerca la soluzione in campi molto diversi: non è importante che la soluzione venga dal mondo teatrale ma è importante che risolva il

problema. È il caso, ad esempio, dell'utilizzo dei freni di bicicletta attraverso cui manovro le teste animatroniche di *Sorry, boys*. Per noi è cruciale trovare soluzioni che siano economiche e soprattutto facilmente sostituibili in caso di usura: quando abbiamo bisogno di cambiare il cavo di una testa, un negozio di biciclette si trova praticamente ovunque! (A meno che non si vada in tournée a Venezia...).

Nel tempo abbiamo sperimentato cavi di freni di diversi mezzi di trasporto: bicicletta, tandem o Apecar, perché in base alla loro specifica lunghezza ci permettevano di distanziare maggiormente il pupazzo dal sistema di controllo. La ricerca artistica per il nostro ultimo spettacolo *Earthbound*, (prodotto da ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione), ci ha portato a incontrare un artigiano che fornisce cavi di freni di bicicletta fatti su misura. Questo significa che non siamo più vincolati a progettare le scene sulle misure standard dei freni dei veicoli ma possiamo averli della lunghezza desiderata in base alle esigenze del progetto artistico!

Un cambiamento importante nel nostro approccio è stato l'incontro con due aziende, Igus e Marta s.r.l., che hanno scelto di diventare nostri sponsor tecnici, fornendoci una componentistica industriale che ci permette di realizzare meccaniche più precise e più resistenti alle sollecitazioni della tournée. È stata una grande soddisfazione vedere come aziende che si occupano di tutt'altro, abbiano deciso di credere e investire nel nostro progetto artistico. Segno che ci ha convinte a portare avanti con ostinazione le nostre scelte.



Il canto della caduta, backstage. Foto © Daniele Borghello

Francesca:

Dopo l'utilizzo di burattini a guanto e pupazzi in *È bello vivere liberi!* e *La semplicità ingannata*, ovvero di oggetti più legati ai metodi tradizionali del teatro di figura, ti sei approcciata alla ricerca

scenotecnica con un'attitudine sperimentale che permane in tutti i futuri spettacoli. Per *Sorry, boys* avete realizzato delle teste mozze, fissate su supporti di legno e animate attraverso pedali e freni di bicicletta posizionati nella parte posteriore delle teste. Il contesto visivo, dato dalle teste umane appese al muro come trofei, risulta evidentemente finto; allo stesso tempo, la realizzazione plastica delle teste produce uno spiazzante effetto realistico. Per permettere allo spettatore di entrare maggiormente nelle dinamiche psicologiche della vicenda, avete scelto di cercare un grado di movimento delle teste che le rendesse più realistiche. Le teste possono infatti muovere il collo, gli occhi, la bocca e alcuni muscoli espressivi come quelli delle sopracciglia. Il rivestimento in silicone, i colori applicati ai particolari del viso e le acconciature concorrono nel creare un effetto di confusione visiva, in bilico tra verosimile e artefatto. Lo stesso sistema di movimentazione usato per le teste, costituito da leve, molle, freni, è stato utilizzato anche per realizzare le figure dei corvi ne *Il canto della caduta*. Qui tu manipoli a distanza gli oggetti, grazie a dei lunghi di freni di tandem, che controlli manualmente attraverso dei joystick. Dietro l'impalcatura sottile su cui poggiano i corvi la tua presenza di manipolatrice viene resa evidente: non più nascosto da una parete-baracca come in *Sorry, boys*, il tuo corpo è mostrato, pur se in controluce, nei movimenti repentini ed energici che determinano l'animazione scattosa dei corvi. I corvi sono realizzati in metallo e plastica nera, sono figure stilizzate, le cui qualità estetiche spigolose e scarne rispondono alla funzione che tali animali svolgono nella vicenda: il racconto della guerra.

Marta:

Mi interessa molto che nelle messinscene sia il pubblico a scegliere che cosa guardare. Non nascondere la parte di manipolazione e di meccanica permette di giocare su un equilibrio sottile: dare forma all'illusione lasciando contemporaneamente visibile agli occhi dello spettatore il trucco che la crea. In *Sorry, boys* questo equilibrio è molto delicato. Da un lato volevamo che le teste fossero iperrealistiche, dall'altro volevamo che fosse svelato il meccanismo di manovra, per cui abbiamo lasciato delle aperture nella struttura che le sorregge, in cui si vede il mio corpo che agisce sulle leve. Ne *Il canto della caduta* il ragionamento che ha guidato la realizzazione delle figure dei bambini è stato abbastanza simile: sono dei manichini aperti, incompleti, che possono essere manovrati solo se ci inserisco dentro parti del mio corpo. Dovevano chiaramente ricordare delle figure di bambino, ma la sfida è stata quella di capire fino a che punto potevamo lasciare aperti i

loro corpi scoprendo i meccanismi, senza interrompere l'illusione. Ci siamo chieste che cosa serve davvero al pubblico per empatizzare con quelle piccole creature.

Per i corvi il ragionamento è stato totalmente opposto. Inizialmente avevamo ragionato sulla possibilità di costruire degli uccelli realistici, poi ci siamo rese conto che non era la scelta più adatta per quei personaggi. Le loro caratteristiche emergevano decisamente meglio da un taglio più astratto, che mettesse in risalto la meccanica che li muove. Lo stesso controller che uso per manovrarli, il joystick (nato nel campo dell'aviazione militare), ci sembrava perfettamente coerente con il mondo della guerra che i corvi evocano nello spettacolo.



Il canto della caduta. Foto © Daniele Borghello

Francesca:

Tale corrispondenza tra funzionalità estetico-meccanica e funzione drammaturgica dell'oggetto performativo è una delle cifre del tuo lavoro teatrale, in cui ogni aspetto concorre a realizzare un equilibrio tra senso e linguaggi usati per esprimerlo. La scenografia, gli oggetti, i movimenti, l'interazione performer-figure, ovvero tutto quello che pertiene alla forma, determina e incrocia la struttura drammaturgica, la parola, la voce, l'intenzione. La lezione del teatro di figura, in cui la forma di pupazzi e oggetti e la loro tecnica di animazione determinano la scelta dei personaggi, la qualità dell'emissione vocale e il movimento del corpo di chi manovra, sembra essere da te ripresa nell'ottica di sviluppare una drammaturgia della forma, in cui il valore segnico delle figure integri e si unisca a quello del dramma.

Marta:

La coreografia della manipolazione interviene sulla drammaturgia, a volte creando elementi di sorpresa. Nel caso di *Sorry, boys* le leve di manipolazione sono posizionate dietro le teste, non dentro, per renderle più velocemente accessibili. Ma se la battuta di un personaggio viene immediatamente dopo la battuta di un altro personaggio, la cui testa si trova sul lato opposto alla mano che ho libera, il tempo che mi serve per incrociare le mani e andare da un personaggio all'altro determina un piccolo intervallo.

Questo "buco" all'interno della dinamica del dialogo spezza la credibilità dell'interazione, portando lo spettatore a non credere più al gioco di animazione e a identificare i pupazzi come personaggi animati da una burattinaia "lenta". Di conseguenza è stato a volte necessario aggiungere delle battute che il testo non prevedeva, assegnandole a un personaggio collocato in un punto strategico tra gli altri due di cui dovevano susseguirsi le battute, in modo da liberare la mano giusta al momento giusto. In casi come questo è l'esigenza della manipolazione che costringe a trovare delle soluzioni a livello drammaturgico.



Sorry, boys. Foto © Daniele Borghello

Francesca:

L'attitudine sperimentale applicata alla scena delle figure si riscontra anche nello smantellamento della baracca tradizionale, sempre meno riconoscibile nei tuoi lavori. Già ne *Il canto della caduta* e in *Sorry, boys* rimaneva soltanto una traccia dell'orizzontalità del boccascena; nel nuovo spettacolo, *Earthbound*, ogni traccia cade in favore di una struttura più avvolgente, una cupola geodetica. Non

solo: è la prima volta che tu hai un ruolo di personaggio, in cui non sei più solo manipolatrice. Tali passaggi segnano il superamento di un immaginario tradizionale o nascono da altre esigenze?

Marta:

Nasce da un desiderio drammaturgico. Ho sempre lavorato inserendo negli spettacoli l'immagine della manipolatrice, coerentemente con le necessità drammaturgiche. Ad esempio, in *Sorry, boys* sono consapevole che il mio corpo può assomigliare a quello delle ragazze protagoniste della vicenda che però sono assenti dalla scena. Il mio essere visibile come ombra dietro il muro di teste mozzate mentre muovo i personaggi, è un modo per incarnare o semplicemente ricordare quella giovane presenza femminile che ha creato lo scandalo e anche se in scena non c'è, è il motore di tutta la vicenda.

Ne *Il canto della caduta* devo quasi abbracciare i bambini per poterli manovrare, il mio corpo umano è necessario per animare quell'ultimo barlume di umanità risparmiato dalla guerra che loro rappresentano. La manovrazione a distanza dei corvi attraverso i joystick restituisce invece un'atmosfera bellicosa. Nel nuovo spettacolo mi interessava che pupazzi e manovratrice cominciassero a relazionarsi tra loro. Le figure costruite per *Earthbound* sono dei simbionti, cioè esseri umani i cui geni sono stati modificati con altri geni di specie in via d'estinzione. Sono creature dall'aspetto antropomorfo, ispirate alle sculture iperrealistiche di Patricia Piccinini. Costruire una relazione tra i simbionti e la figura della manipolatrice non era semplice, bisognava convincere il pubblico che i simbionti fossero creature viventi e autonome, più umane dell'umana che li manovra. Per questo, ho immaginato un personaggio che sottraesse la mia umanità: in *Earthbound* divento un'intelligenza artificiale.



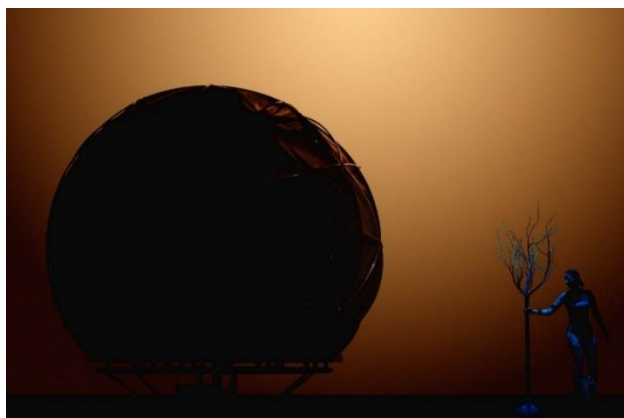
Earthbound. Foto © Daniele Borghello

Francesca:

La robotica è sempre più presente nella realtà, e il teatro ne risponde rispecchiandola, integrandola tra i propri linguaggi. Hai sperimentato un approccio diretto con le intelligenze artificiali nello sviluppare la drammaturgia?

Marta:

Mi sono divertita a indagare come rispondono a determinate sollecitazioni, ho studiato i linguaggi che usano e la terminologia che serve per descrivere le loro funzioni. Nell'ideazione di questo personaggio ho lavorato su due linee: dal lato della drammaturgia volevo che le parole aderissero all'identità di intelligenza artificiale; dal lato della figura non volevo ricadere nell'immaginario di robot umanoidi e androidi a cui ci ha abituati il cinema grazie a effetti speciali stupefacenti. Nel nostro caso, la ricerca dell'effetto speciale si è rivelata l'esplorazione di un territorio senza i mezzi necessari per attraversarlo. Inizialmente, abbiamo provato a costruire un costume di scena che trasformasse completamente le forme del mio corpo in modo iperrealistico. A differenza del cinema però, in cui gli elementi di prostetica vengono usati un'unica volta e replicati ad ogni nuovo utilizzo, il mio costume doveva essere unico, lavabile, riutilizzabile... Un risultato impossibile da ottenere con le economie che avevamo a disposizione e i materiali che si usano per gli effetti speciali. Preso atto del fallimento del progetto iniziale, abbiamo cercato di creare una figura robotica rispondente a un immaginario futuribile attraverso l'elaborazione attiva da parte dello spettatore del codice formale con cui l'abbiamo "disegnata". Il costume funziona come segno, un segno che non cerca di nascondere al pubblico la natura inequivocabilmente umana del mio corpo, ma che gli propone di ri-leggerlo e interpretarlo aggiungendovi la natura artificiale del personaggio. Non cerco di convincere il pubblico a credere nell'illusione, gli chiedo di crearla insieme a me con la sua immaginazione.



Earthbound. Foto © Guido Mencari

Francesca:

Penso invece a performance come *Uncanny Valley* di Rimini Protokoll o a diverse esperienze asiatiche di uso della robotica in scena, in cui la sofisticazione raggiunge livelli molto alti, tanto da far immaginare una totale autonomia del prototipo meccatronico. Eppure, anche in questi casi la figura è originariamente mossa dal suo burattinaio, ovvero dal suo programmatore. Resta un intervento umano, nonostante la manipolazione a contatto sia un'altra cosa.

Marta:

I robot, soprattutto quando assomigliano molto all'umano, hanno un forte effetto perturbante che aumenta esponenzialmente in un contesto di realtà: è lì che si deve decifrare cosa è reale e cosa è artificiale. La cornice del teatro riduce questo aspetto perché la figura artificiale è percepita in un contesto di finzione, artefatto. Il pubblico sa già che c'è un trucco che crea l'illusione a cui assiste.

Uncanny Valley mi ha affascinato proprio per questa riflessione. Mentre guardavo lo spettacolo, pensavo a quanto lavoro avessero fatto per costruire il robot e programmarlo. La fascinazione non mi veniva data dall'ambiguità tra umano e non umano ma dal fatto di vedere chiaramente un robot recitare su un palcoscenico al posto del suo doppio umano e focalizzarmi su quello che riusciva o non riusciva a fare come "performer".

Francesca:

Partendo dall'animatronica siamo arrivate a parlare di robotica in scena. Rispetto al tuo lavoro è tuttavia necessario aggiungere una specifica: gli elementi di animatronica che utilizzate nella costruzione dei pupazzi e delle scene non svolgono la loro canonica funzione, ovvero quella di rendere i pupazzi semoventi. Ogni movimentazione è eseguita da te e nulla è lasciato all'automazione o alla motorizzazione. Tu avevi cominciato a formulare questo intervento ponendoti una domanda: "quale futuro scegliere per i pupazzi nell'era dell'automazione? Dove si collocherà il confine tra umano e non umano, tra pupazzo e robot nell'era del teatro figura 4.0?". Ne aggiungo un'altra: Se si togliesse quella parte di manipolazione e di performatività agita direttamente sulla figura, si tratterebbe ancora di teatro di figura, di animazione? O ancora: il futuro del teatro di figura è nel distacco totale dell'oggetto dal performer? La questione è molto ampia, e resta certamente aperta. Tuttavia, si potrebbe ipotizzare, a partire dalle tue parole di prima, una risposta parziale e personale a queste domande. Si potrebbe dire che l'importanza che per te risiede

nella manipolazione a contatto delle figure, nonostante esse abbiano sembianze robotiche o modalità meccaniche di movimentazione, determini una possibile proposta per il futuro del teatro di figura.

Marta:

Effettivamente noi applichiamo il termine "animatronica" al nostro lavoro in modo improprio perché, nonostante i principi di meccanica che usiamo siano quelli dell'animatronica, la manipolazione resta sempre manuale, eseguita in ogni sua parte dalla performer. Questa scelta deriva probabilmente dal fatto che la performer in questione sono io: tutto quello che è programmato o motorizzato si sottrae alla mia performance, quindi mi toglie parte del divertimento. Forse se fossi solo regista dei miei lavori, avrei la fascinazione di introdurre dei movimenti che posso controllare dalla regia.

Trovo interessante quando il confine tra umano e non umano è più teso verso il concetto di protesi, mi piace quando le cose che costruisce Paola diventano pezzi che prolungano il mio corpo piuttosto che cose che si vanno a sostituire ad esso. Mi piace l'idea che attraverso la meccanica delle figure animate in forma manuale, il pubblico si stupisca riscoprendo le infinite possibilità dell'umano.



Il canto della caduta. Foto © Daniele Borghello

Sulla distanza. La città che viene

di Virgilio Sieni

Scrivo un bambino di 10 anni: «il contatto è un punto di riferimento che si sviluppa con il tempo quando una persona prende fiducia in te». Partendo da questa affermazione mi chiedo: Quando oggi parliamo di distacco, cosa intendiamo esattamente? La lontananza o l'abbandono forzato delle abitudini? Il non poter fare le stesse cose?

Si potrebbe dire che l'essere umano è il portare a compimento l'agire della natura. Nel rispetto dei morti e del dolore degli altri, adesso il nostro compito è cercare di esistere, non sussistere, ma essere assieme. Non possiamo dunque pensare che la cosiddetta ripartenza abbia come orizzonte le stesse mosse che ci hanno condotto in questo abisso tragico per l'uomo. Dobbiamo limitare sempre di più i comportamenti che accentrano e accumulano, che inquinano e infestano. Già stiamo subendo mutamenti profondi che possono comunque essere considerati positivi: i gesti nuovi, quelli prossimi alla commozione e al cercare l'altro, aprono a forme di tattilità nella prossimità dell'altro, alla compassione più che al distacco forzato.

Ad esempio, camminare con attenzione, sensibilizzarsi alla densità del vuoto, abbandonare progressivamente le abitudini consumistiche, scoprire il territorio intorno, praticare la sospensione e l'attesa, resistere consapevolmente ai mutamenti di separazione, sono tutte declinazioni dei comportamenti del presente. Sono gesti veri, non guidati dall'istinto e neanche dalla razionalità che emergono come soluzioni distillate del passato e provengono dalla nostra archeologia, la sola in grado di mantenere un legame con ciò che saremo. Sottratto dalla sconsideratezza del gesto e dalla ritualità delle azioni che costellano la vita in ogni suo frangente – dalla nascita alla morte, dalle gestualità del saluto all'odore dell'altro, dal compianto all'abbraccio – privato di questa ricchezza dell'agire, l'uomo impazzisce. Ma è proprio in questa urgenza che si racchiude tutta la necessità di perseguire la ritualità conoscitiva che il teatro propone per equilibrare e meditare sulla verità, sulla democrazia.

In questo contesto diviene necessario sapere e riconoscere cosa ci ha condotto a questa tragica situazione per non ripetere gli stessi meccanismi. Certamente il mondo della globalizzazione ha

contribuito in maniera determinante alla distruzione delle biodiversità, alla dispersione del concetto di vicinato, così come alla messa in crisi della frammentazione delle micro-realtà per restituirci l'agire sclerotizzato dei macrosistemi dell'accentramento. Le nostre città e i borghi rurali sono stati in gran parte privati delle funzioni antropologicamente necessarie per la creazione di comunità solidali; basti vedere come la costruzione di orribili architetture del commercio corrisponda alla chiusura del dettaglio, lasciando sparire il piacere della scoperta delle tracce di una comunità che abita e costruisce la propria città. L'agire dell'uomo, cioè il portare a compimento le azioni, ora dovrà ampliarsi e rinnovarsi a partire dalla fiducia nell'altro, intesa come capacità molecolare di prossimità e attesa perché come ci indica il bambino di 10 anni, la fiducia richiede il tempo dell'esperienza e non la corsa al consenso. Dobbiamo pensare alla scoperta dell'infinito nella cura del territorio, con obiettivi rivolti al sostegno e allo sviluppo d'interazioni organiche tra luoghi e abitanti, esaltando la convivenza e concentrandosi sulle relazioni generative che definiscono le funzioni e le azioni del costruire e dell'abitare. Dobbiamo pensare a costruire geografie di vicinato tessendo camminamenti dall'incontro di traiettorie costruite seguendo i dettagli della natura e dei comportamenti. La lezione che stiamo ricevendo ci induce necessariamente verso una virata straordinaria dove la prima regola sarà la scoperta di misure nuove. Questo tempo dovrà sviluppare l'attenzione alla città nell'espressione dei suoi dettagli e il costruire nella ricchezza del paesaggio, nell'ascolto e nel rispetto delle tracce, dei gesti, della memoria, delle opere dell'uomo e nel considerarci ospiti della natura. Il nostro compito, oggi, sarà quello di elaborare esercizi di liberazione, proponendo progetti che hanno assimilato la lezione di un corpo che procede solo perché in dialogo con il mutare continuo delle cose. Prenderemo in considerazione che, così come un corpo necessita di un organismo complesso fatto da un'infinità di grandezze, anche le tracce del paesaggio che intravediamo, dovranno necessariamente arricchirsi di ascolti e attese, ricercando un equilibrio ambientale che richiede una profonda diversificazione. Come sappiamo bene, la cultura è un mezzo per salvare la specie: solo nella relazione con l'altro si può rintracciare il motivo per cui non ci siamo ancora estinti. In questo senso intendiamo la danza, il teatro, la musica e tutte le arti dal vivo: il compiersi di azioni assieme, riconducendo la condotta dell'agire alle forme della comunità. In questo senso siamo compresi nel vicinato amorevole dello spazio che ci salverà.

Drammaturgia dell'interazione

di Gabriele Vacis

Nell'abstract del mio intervento ho usato una parola coniata più di vent'anni fa: postdrammatico. Poi mi sono reso conto che quando Hans-Thies Lehmann cominciò a parlare di teatro postdrammatico non esisteva YouTube. Non esistevano né Twitter né Facebook.

Nel 1999 Lehmann scriveva un libro importante che partiva da una presa d'atto: era in corso una mutazione radicale, la conoscenza non era più approfondimento ma surfing di superficie. La percezione lineare era rimpiazzata da quella simultanea e multiprospettica, diceva. E questa mutazione avveniva con una rapidità sorprendente.

Vent'anni dopo la velocità della mutazione si moltiplica esponenzialmente.

Come se non vivessimo più in una successione di momenti, ma dentro ad una continua accelerazione.

Qualche giorno fa lavoravo in un teatro di Arezzo con duecento ragazzini delle scuole medie, dodici, tredici anni. Ho chiesto quanti di loro fossero iscritti a Facebook. Si sono alzate sei o sette mani. Quindi ho chiesto quanti usassero TikTok e si sono alzate più di un centinaio di mani. Facebook, ormai, lo usano i vecchi, mi hanno detto. E Instagram? Si sono alzate quasi tutte le mani. Instagram è nato dieci anni dopo il conio della parola postdrammatico, TikTok quindici anni dopo, in Cina.

Viviamo già di nuovo in un'altra epoca. Lo dice anche papa Francesco: ci troviamo in un cambiamento d'epoca, non in un'epoca di cambiamenti.

Un'epoca in cui la questione non è più la transizione da una forma ad un'altra, dal drammatico al postdrammatico ma la nebulizzazione della forma stessa. Se il mondo postdrammatico era liquido, quello che stiamo vivendo è aeriforme.

L'ultima domanda che ho fatto ai duecento ragazzi di Arezzo è stata: chi pubblica contenuti sui social? Tutti hanno alzato la mano. Pubblicano poche parole, molte immagini ma soprattutto video, che montano con AppleClip, LumaFusion, PremiereRush... In ogni scuola si producono contenuti che finiscono in rete, sono riprese di situazioni concrete, ma anche fiction, con studenti molto giovani che recitano, anche se la parola italiana "recitare" è sempre più inadeguata, mentre diventa sempre

più chiaro perché in inglese si dice *to play* e in francese *jouer*. I ragazzi si "giocano" in rete milioni di storie. In genere riproducono le forme di moda, i video di K-pop o lo stile degli you-tuber più cliccati, ma le moltiplicano all'infinito fino a produrne, appunto, la nebulizzazione più dispersiva. Forme aeree.

Mi ricordo una vecchia battuta di un grande attore, Massimo Troisi: «loro sono in tanti a scrivere libri, io sono solo a leggere». Lui parlava di libri, oggi vale per il cinema, il video, la fotografia... direi per la forma: *loro sono in tanti a produrre forme, io sono solo a subirle*. Ma non sono solo i giovani a vivere la mutazione, io stesso, che ho una certa età, noto dei cambiamenti nel mio comportamento. Un tempo ero un lettore compulsivo. Leggevo persino Wilburn Smith o i giallisti italiani. Ho sostituito la lettura d'intrattenimento con Netflix e Amazon Prime. E i quotidiani? Compravo due, tre quotidiani al giorno. Oggi sono uno di quelli che soffrono per la chiusura delle edicole, ma i giornali li leggo sull'Ipad. E i miei whatsapp sono pieni di foto e video... I ragazzini, a scuola, producono forme a getto continuo, ma anche i nonni pubblicano contenuti sui social senza ritegno. Tutti vogliono essere attori, protagonisti attivi. Per questo dico che oggi c'è molta più gente che fa teatro, che danza, di quanti vadano a vederli teatro e danza. Negli anni Settanta questo era il sogno di tutti noi giovani teatranti: la partecipazione, l'abbattimento della quarta parete... L'alienante passività sociale era la nostra peggior nemica. Che questa mutazione continua e rapidissima ci stia portando un risveglio operoso e creativo? Sarebbe bello. Purtroppo, i comportamenti sociali che si affacciano alla ribalta della storia portano nuove virtù, ma anche nuovi vizi.

Tutti vogliono filmare invece di guardare, tutti vogliono agire invece di ascoltare. È quell'*invece* che preoccupa. Ad accompagnare questo nuovo protagonismo del pubblico c'è che l'agire sembra alternativo all'osservare, parlare si contrappone all'ascoltare.

La disposizione a contrapporre, del resto, viene da lontano: la *Genesi*, testo fondante della cultura occidentale, parte separando. «Iddio disse: - sia la luce! – e la luce fu. Vide Iddio che la luce era buona e separò Iddio la luce dalle tenebre; e chiamò la luce "giorno" e la tenebra "notte"» ... L'atto fondante della nostra cultura è la separazione. Creare, per noi è separare. Ne abbiamo bisogno per nominare e poi ordinare. Creare nel nostro mondo civile e ricco è ordinare per separazione. Ovvio che *comprendere* ci torna difficile. Facciamo fatica a pensare azioni contemporanee, concause, complessità di circostanze. Per capirci qualcosa dovremmo prima di tutto fare nostra la nozione di *comprendere*. Ma come possiamo fare? Comincerei da un carattere del teatro che rimane inalterato

anche nel "post drammatico": la realtà. Le nuove tecnologie e i media diventano sempre più immateriali, alla velocità scioccante dei salti quantici, dice Lehmann, fino a sospendere la realtà in un limbo inconoscibile. Negli anni Settanta del secolo scorso, mentre noi ragazzi eravamo impegnati ad abbattere pareti, Jacques Lacan parlava della catena dei significanti che non si scambiano mai con il reale: all'epoca mi sembrava una bella metafora, oggi è la realtà. Il teatro invece è caratterizzato, appunto, dalla concretezza reale: chi parla e chi ascolta stanno nello stesso spazio e nello stesso tempo. Ma a cosa serve questa unità spazio-temporale? A sentire chi ci ascolta, a vedere chi ci guarda. Ecco, potremmo cominciare dal comprendere questa contemporaneità di azioni: in teatro, qui ed ora, l'attore può ascoltare gli spettatori che lo ascoltano, può guardare il pubblico che lo guarda. E questo Netflix non può farlo. Ma tutto il resto sì. Quello che stiamo vivendo è il tempo del montaggio digitale. Il montaggio in moviola richiedeva al regista, all'autore, una grande capacità di previsione. Quello che lo spettatore vedeva doveva essere tutto nella testa del regista prima di cominciare il montaggio, prima di partire con le riprese. Scritta la sceneggiatura è fatto il film, si diceva. Oggi Luc Dardenne dice: «non fare il film prima di fare il film». Il film più bello che ho visto recentemente è *For Sama*: una madre siriana documenta la nascita della figlia durante l'assedio di Aleppo, tutto con mezzi di fortuna, solo luce naturale, la scenografia è la realtà della guerra. Niente a che vedere con la levigatissima bellezza di *Parasite*, tutta straprevista in sceneggiatura, a cui gli americani concedono l'Oscar. *For Sama* si può realizzare grazie al fatto che madre e figlia si salvano e riescono a scappare in Turchia. E il tutto non avviene nella finzione, ma nella realtà. *For Sama* è il film che in questo momento su MyMovie ha il voto più alto di pubblico e critica. Ed è un documentario. Che differenza c'è tra la bellezza di *Parasite* e la bellezza di *For Sama*? Che la prima è forma, la bellezza di *Parasite* è una costruzione da contemplare, la bellezza di *For Sama* sta nella relazione tra le persone, la bellezza è una realtà che il cinema può solo documentare. Nel tempo del teatro postdrammatico, ma faccio sempre più difficoltà a distinguere tra teatro e cinema, quindi dirò: nel tempo del postdrammatico erano già sovvertite le regole della tradizionale percezione lineare, ma rimaneva intatto il rapporto tra finzione e realtà. In teatro, al cinema tutto è finto ma niente dev'essere falso, dicevamo. Oggi è questo il rapporto che muta, il rapporto tra vero, finto e falso. Del resto, sono anni che a vincere i festival sono documentari e le produzioni di Netflix ormai giocano sull'ambiguità tra documento e fiction con effetti sorprendenti. Nel 1921 Pirandello chiudeva *Sei personaggi in cerca d'autore*, il suo dramma più famoso, con queste parole: «Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! Realtà!» Quelli che per Pirandello erano drammi per noi, adesso,

sono pratiche usuali. Cioè: abbiamo tecnologie dinamiche che avvicinano molto il cinema al teatro, alla contemporaneità spaziotemporale che era esclusivo appannaggio del teatro. Solo il teatro continuerà a realizzarla perfettamente. Perché è sacrosanto e inevitabile che il teatro sia diverso tutte le sere. E questo, al tempo del cinema, era sufficiente a spiegarne la specificità e anche a giustificarne la necessità. Ma oggi, nel tempo di TikTok, di Skype e di Zoom, un teatro con gli attori che fanno a memoria la parte, con gli spettatori immersi nel buio, è, ovviamente, diverso ogni sera, ma forse è troppo poco diverso. Grotowski, che faceva teatro nel tempo del cinema, diceva che in teatro il montaggio avviene nella mente dello spettatore, al cinema avveniva in moviola. Oggi possiamo dire che il montaggio della vita degli spettatori avviene sui social, che sono luoghi molto più vicini alla mente dello spettatore della vecchia moviola. Quindi mi sentirei di dire che se l'attore che mi parla a teatro non mi ascolta, se la platea è avvolta nel buio e io spettatore non posso essere guardato dall'attore, è inutile che vada a teatro. Due personaggi che dialogano alla luce mentre io che ascolto sto al buio, cioè in un altro spazio, è molto più comodo guardarli e ascoltarli su un Ipad piuttosto che in un teatro. Cioè: un teatro di forme, che siano drammatiche o postdrammatiche, è meno efficace di YouTube che documenta forme di realtà a getto continuo. Ma se il teatro vuole continuare ad essere realtà, e la realtà, nella mutazione continua, significa riuscire a comprendere la molteplicità delle azioni di guardare ed essere guardati, di ascoltare ed essere ascoltati, un teatro di attori che non ascoltano chi li ascolta e non vedono chi li guarda troverà sempre meno ragioni di Netflix.

E quindi? La studiosa americana Wendy Steiner dice che «anche se il destino della bellezza è stato legato a lungo alla forma, la chiave del suo futuro sarà l'interazione».

Che cosa significa? Per capire mi faccio aiutare da Italo Calvino: a Marozia, una delle sue città invisibili, dopo un periodo dominato dai topi si sta vivendo il periodo delle rondini, eppure, scrive Calvino, anche in questa nuova era

gente che crede di volare ce n'è, ma è tanto se si sollevano dal suolo sventolando palandrane da pipistrello.

Succede pure che, rasentando i compatti muri di Marozia, quando meno l'aspetti vedi aprirsi uno spiraglio e appare una città diversa, che dopo un istante è già sparita. Forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo¹.

¹ Calvino I., *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, 2021 (I edizione Einaudi, 1972), pp. 150-151

E qui Calvino sembra evocare l'insegnamento di Stanislavskij, e siamo in pieno dramma, ma poi continua:

oppure basta lo sguardo, la risposta, il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farlo, e perché il suo piacere diventi piacere altrui: in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasforma, diventa cristallina, trasparente come una libellula².

Ecco questa è un'indicazione verso l'interazione, ma non è finita: «Ma bisogna che tutto capiti come per caso, senza dargli troppa importanza, senza la pretesa di star compiendo una operazione decisiva, tenendo ben presente che da un momento all'altro la Marozia di prima tornerà a saldare il suo soffitto di pietra ragnatele e muffa sulle teste»³.

Quello che ci sta dicendo Calvino è che l'epoca dei topi e l'epoca delle rondini scaturiscono continuamente l'una dall'altra. Il futuro di interazione di cui parla Wendy Steiner è già qui. Proviamo ad abitarlo. Da qualche anno lavoro raccogliendo video colloqui con gli attori ma anche con tante persone comuni, da lì peschiamo per costruire la drammaturgia degli spettacoli. Il montaggio può essere determinato a priori, dall'esterno, così come tracciato direttamente dall'interno, dagli attori stessi, in tempo reale.

Se il montaggio è dall'esterno, la giustapposizione degli episodi sarà stata determinata dal regista o dal drammaturgo, in un tempo precedente alla rappresentazione. «Forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, e in quale ordine e ritmo»⁴, dice Calvino. Ma esiste la possibilità che il montaggio avvenga in tempo reale, in questo caso il processo di montaggio e quello di rappresentazione coincidono, avvenendo nello stesso preciso istante, puntuale, presente. Così è naturalmente anche per i gesti, i canti... Insomma, per l'insieme di tutti i materiali raccolti. «Ma bisogna che tutto capiti come per caso, senza dargli troppa importanza, senza la pretesa di star compiendo una operazione decisiva»⁵. Quando lavoro in questo modo io non ho la minima idea di quello che succederà alla presenza degli spettatori. Può accadere anche che gli spettatori stessi entrino nell'azione. Ultimamente lavoriamo a drammaturgie in cui gli spettatori possono

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

determinare l'accadere. Il montaggio dall'interno si occupa proprio di questo: se gli attori stanno in ascolto veramente di quanto accade in quel momento, possono scegliere di inserire un certo testo, una canzone, un gesto o una sequenza fisica, «il risultato che ne conseguirà non sarà l'annullamento post-moderno del senso ma la sua moltiplicazione». La si potrebbe definire "*drammaturgia dell'ascolto*".

Le prove non sono altro che un prepararsi all'incontro con altre persone che continuiamo a chiamare spettatori per semplicità. Non si tratta di *preparare* uno spettacolo ma di *prepararsi* all'incontro. Questo muta completamente i luoghi e i tempi del teatro.

Tre anni fa ho fatto uno spettacolo che si intitolava *Amleto a Gerusalemme*. Nel 2008 abbiamo fondato una scuola di teatro con il Palestinian National Theatre, poi nel 2016, con gli allievi di quella scuola abbiamo fatto *Amleto a Gerusalemme*. La presenza scenica dei ragazzi palestinesi ha qualcosa che i ragazzi italiani non conoscono.

Dico *ragazzi* e non *attori* perché credo che non si tratti solo di presenza scenica, ma di *presenza* tout court. Chi vive in un paese occupato ha bisogno di stare in guardia continuamente. Ogni piccola faccenda quotidiana ha bisogno di *attenzione*. Peter Brook dice che gli attori, in scena, devono essere *all'erta*. Da due anni dirigo la scuola per attori del Teatro Stabile di Torino: la cosa più difficile da insegnare ai giovani attori italiani è: stare all'erta. Perché non ne hanno bisogno. Noi europei non ne abbiamo bisogno. Siamo incredibilmente *al sicuro* in ogni momento e in ogni azione della nostra giornata. Mentre gli attori palestinesi, come ogni palestinese (e come ogni israeliano), vivono l'essere presenti a sé stessi come una condizione necessaria. Quindi in scena si può lavorare sul resto: raccontare storie, per esempio. Non è un problema il "come" raccontarle, perché se sei *presente*, qualunque cosa fai o dici, ha senso.

Queste persone sono presenti perché vivono una realtà di violenza.

Noi europei abbiamo conquistato settant'anni di pace: una cosa straordinaria, da rivendicare e da difendere con ogni mezzo. Ma sarà possibile difenderla senza la forza che viene dall'esperienza della violenza e del dolore?

La risposta a questa domanda può venire solo dall'incontro con la gente che questa esperienza la vive quotidianamente.

La drammaturgia dell'ascolto per me, oggi, significa incontrare persone che vivono la presenza come condizione necessaria. Persone che vogliono STARE al mondo. L'interazione reale con queste persone. E poi c'è un'ulteriore possibilità, che è l'interazione con tutte le persone, non solo tra gli

attori. È la possibilità di comprendere il protagonismo del pubblico di cui parlavo senza scadere nell'equivoco del "siamo tutti artisti". La sperimento attraverso una pratica chiamata Schiera. Ho iniziato parlandovi di un lavoro che sto facendo con duecento ragazzi di Arezzo. Ecco: con loro faccio la Schiera, il cui obiettivo è, semplicemente STARE. Non cerco la loro presenza per qualche secondo fine, magari raccontargli una storia. Lavoro perché siamo presenti a noi stessi, agli altri, al tempo, allo spazio. È troppo difficile, per me parlare della Schiera, quindi mi affido a questo video:

<https://vimeo.com/393277275>

password: **coronavirus**

III

Questioning Performance: Theories and Practices

Paradosso del performer¹

di Piermario Vescovo

1.

«Mot anglais employé dans la langue du turf pour indiquer le tableau des épreuves subies dans l'hippodrome par un cheval de course»: così il *Dictionnaire de la Langue Française* di Émile Littré (1863) alla voce *performances* (solo plurale). Strano destino, nell'indicare come recente anglicismo una parola, anzi un campo semantico, che la lingua inglese aveva in realtà ereditato dal francese qualche secolo prima.

Uno sguardo, per rapidità, alle risorse in rete, dove l'*Online Etymology Dictionary* fa risalire il significato di *performance*, nel senso di «action of performing a play», alla fine del XVI secolo (all'età, insomma, di Shakespeare) e situa il codificarsi della parola nel senso esteso di «public entertainment» all'inizio del XVIII, datando, infine, la prima attestazione di *performance art* al 1971. *To perform* si impiega per recitare, cantare, danzare, per prestazioni spettacolari in genere davanti a un pubblico, da cui la divaricazione del significato tra l'oggetto (lo "spettacolo") e la resa o prestazione, fino appunto al fissarsi nelle tabelle di quelle che si definiscono *performances* sportive o aziendali (o la stessa *performance* dell'attore, nel senso del suo "rendimento" scenico o altro), che hanno sempre senso relativo e anzi di osservazione dentro a una serie o a un'attività continuativa. Il campo semantico di *to perform* si è sovrapposto, di fatto, nel lungo corso della storia della lingua inglese a quelli di *to play* e *to act*, ma l'impiego per lo spettacolo risulta per esso un traslato o un significato secondo, di contro all'individuazione "letterale" che in *to play* unisce peraltro la sfera del gioco e quella delle pratiche musicali e recitative (come anche in *spielen* e *jouer*, ma senza reciprocità nell'italiano, in cui non esistono, al transitivo, espressioni come "giocare la chitarra" "giocare una commedia" o "giocare un personaggio"). Più difficile risulta cogliere la distinzione dai derivati dal latino *agĕre*, tra cui *to act*, su cui torneremo.

1 Queste pagine, in una prima stesura (al di qua del Covid-19, destinate al convegno di Bologna) volevano essere un'anticipazione di un lavoro in corso (nel frattempo uscito: Dario Tomasello – Piermario Vescovo, *La performance controversa*, Imola, CUE Press, 2021, a cui rinvio soprattutto per il significato di partenza della parola, in particolare tra il francese e l'inglese del tempo di Shakespeare, ricognizione a cui questa – sul terreno novecentesco e contemporaneo – costituiva una premessa).

Passando dal verbo al nome andrà, ancora, raccolta la divaricazione tra *play*, assunto per indicare un testo drammatico (da Shakespeare a Beckett, ivi compresi gli *shorter plays* o *dramaticules* del secondo) e *performance*, passato infatti recentemente a definire prioritariamente la prestazione spettacolare "senza testo" o a secondaria definizione "drammatica" (intesa nel senso corrente del termine, in verità poco aristotelico, posto che per il filosofo *dramma* indicava qualsivoglia "montaggio di azioni"), o ancora – e più motivatamente e diffusamente – la sfera del comportamento sociale.

2.

La divisione del lavoro e gli usi settoriali del secondo e ultimo Novecento mettono di fronte a un impiego, entrato nell'uso, della categoria di *performative* (anche nell'italiano *performativo*)² che sembra non darsi senza confusioni e divaricazioni, e con impieghi differenti nelle diverse lingue. Da una parte, soprattutto e principalmente, quello della linguistica, dall'altra quello delle discipline dello spettacolo (o dei *theater studies*) e dell'antropologia, mi sembra con scarsa e poco fruttuosa comunicazione tra i due domini.

Per il primo la teoria degli atti linguistici di John Langshaw Austin ha introdotto, a partire dagli anni Cinquanta dello scorso secolo, la categoria di *performing act* o di *performing speech*, richiamando un carattere distintivo di quegli enunciati che, soprattutto in determinati contesti, coincidono con l'azione stessa che essi dichiarano. La forma dell'*atto linguistico* detto *performativo* è per tale ragione – come per esempio in "prometto", "giuro", "battezzo", "ordino", "maledico" – assunto dalla prima persona del presente indicativo, o dalla prima plurale se in nome di una comunità, di un gruppo o della collettività. Che si tratti di enunciati costitutivi della sfera giuridica o pertinenti ad essa risulta dato essenziale, anche e soprattutto per un'eventuale storia della parola o, più ampiamente, per una genealogia degli istituti in questione.

Il dato di fondo, nella marcatura dell'atto linguistico con l'azione che esso dichiara, potrebbe guidare più di quanto non venga percepito e compreso un rapporto o un'interrogazione rispetto all'altro

² Il Grande Dizionario della Lingua Italiana, alla voce *performativo*, riporta il solo uso della linguistica, senza registrare quello della sfera dello spettacolo. Così per il francese: si veda la versione on line, aggiornata, del *Trésor de la Langue Française* [ed. cartacea, 1971-94], che permette di misurare lo scarto e, nei suoi aggiornamenti, l'uso tardo-novecentesco; si dichiara qui, in particolare: il termine del *turf* invecchiato e uscito dalla pratica (1); la diffusione relativa alle prestazioni atletiche e sportive in genere (2), ma anche per le prove relative a macchine (3, da cui l'*index de performance*) o a persone. Documentato invece l'uso della linguistica, ma nel senso di Chomsky («mise en œuvre effective de la compétence linguistique dans les actes de parole d'un sujet parlant»), mentre il rinvio ad Austin si trova alla voce *performatif –ive* («énoncé qui réalise une action par le fait même de son énonciation»).

fronte d'impiego, quello teatrale e dell'antropologia teatrale, che data più o meno a un paio di decenni più tardi, ma che rispetto al primo si è enormemente espanso e dilatato nell'ultimo Novecento e nei primi anni Duemila. Un terreno in cui i *theater studies*, e non solo, sono stati rinominati o compresi nella categoria dei *performing studies*.

Le etichette di *performance* e di *performativo* sono venute così ad indicare e a coprire un campo praticamente senza confini, nello studio del comportamento sociale attraverso le sue formalizzazioni (basti pensare, ben oltre alla classica definizione di «vita quotidiana come rappresentazione» di Goffman, al titolo emblematico del libro di Schechner, *Magnitudini della performance*). Particolarmente chiara mi sembra questa formulazione di Raimondo Guarino:

La nozione di performance è entrata nella prassi e nel lessico teatrale attraverso i varchi aperti nel secondo Novecento tra territori artistici e strumenti di analisi delle società. La performance culturale è la nozione comprensiva che ha associato il teatro ad altri stati delle relazioni umane. Definisce situazioni e azioni simboliche che cambiano, instaurano, ricompongono le funzioni, i valori e le tecniche concrete di una comunità, definendo nello stesso tempo la collocazione e le identità di chi le compie³.

Dal terreno della *performance culturale*, nel senso dell'antropologia, si passa così alla varia ispirazione e utilizzo del patrimonio delle tecniche relative al lavoro dell'attore, in rapporto con tradizioni o gruppi, e tanto più per le tradizioni geograficamente o temporalmente lontane e superate e per i gruppi marginali.

3.

Performance art e *performing arts* sono, ancora, due etichette che pongono una qualche differenza rispetto al loro terreno di riferimento. La prima – al singolare – viene definita dall'*Oxford English Dictionary* (con un manello di esempi, soprattutto tratti dalla stampa periodica) come «a form of visual art in which the activity of the artist forms a central feature, combining static elements with dramatic performance». Si tratta dunque di un movimento verso il *performativo*, come in primo luogo quelle di *action painting* o di *happening*, e così per la musica: definizioni insistenti sull'atto e

³ Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., pp. 39-40, con riferimento principale a Victor Turner, *Antropologia della performance* (1986), Bologna, Il Mulino, 1993.

sul momento e l'occasionalità o la casualità "improvvisativa", che datano più o meno agli stessi anni. La marcatura che mette in primo piano l'atto esecutivo rispetto all'opera – sottolineando la determinazione spaziale e temporale dell'esperienza artistica, dunque nel senso di una "teatralizzazione" dell'atto – trova nell'aggancio a quella che il dizionario nomina come *dramatic performance* un nesso evidentemente significativo.

Performing arts sono per contro, e in generale (anzi, come si è detto, con un principio di inclusività estremamente aperto, secondo la territorializzazione dei *performing studies*), tutte le "arti" che si svolgono e si esauriscono nella loro esecuzione, evidentemente anche nelle forme più classiche, codificate, tradizionali. Per questo sintagma l'Oxford English Dictionary recita: «an art (such as the dance, drama etc.) involving public performance», notando che l'uso è principalmente al plurale («chiefly pl.»). Non c'è, dunque, spendibilità di sorta o senso, se non tautologico, nell'impiego al singolare, per esempio affermando che il teatro o la danza sono "una" *performing art*, mentre l'etichetta o la categoria funziona per un riferimento al plurale, soprattutto di natura inclusiva.

4.

Guarino, nella pagina poco fa citata, osserva ancora che intere zone del pensiero e della pratica dell'ultimo Novecento «si concentrano sulla zona segreta delle identità che trasmutano, più che sull'esibizione dello spettacolo, fino a designare una delle traiettorie che portano fuori dal teatro»⁴. Si pensa, ovviamente, a Jerzy Grotowski, e in particolare all'assunzione più forte, anzi estrema, del termine in questo arco cronologico, a una debita distanza dalla sua rinuncia allo spettacolo in favore dell'esperienza che è stata definita (con un'espressione coniata da Peter Brook) dell'"arte come veicolo".

Il testo che contiene tale individuazione terminologica, a cui esso si intitola, data al 1987 e la sua prima forma spetta agli appunti di compendio ricavati da Georges Banu da un lungo discorso, tenuto da Grotowski in due giorni davanti a un piccolo gruppo di ascoltatori scelti, a Pontedera, nel febbraio di quell'anno (più precisamente, nella brevissima declaratoria redazionale che apre il testo lo si dice composto di «échos de la voix de l'ermite»). Grotowski approvò e corresse di suo pugno tale testo, da cui derivano poi le altre due redazioni o versioni prossime, in italiano e inglese, di cui la prima vide l'aggiunta fondamentale di un paragrafo finale, composto da un breve collage di frasi tratte da

⁴ Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 38.

due sermoni di meister Eckart⁵. In trent'anni, a partire dalla sua pubblicazione, queste poche pagine hanno prodotto, nella forma dell'interrogazione e del commento, una letteratura cospicua.

Il testo si apre con la seguente dichiarazione: «Il *Performer*, con la maiuscola, è un uomo d'azione»⁶. Il termine *performer* era allora ampiamente diffuso e in via di sempre maggiore diffusione, e questa appare certo la ragione che induceva a sottolineare un impiego diverso e preciso, marcato dall'iniziale maiuscola e dall'uso al singolare, ma ciò non ha impedito banalizzazioni e riconduzioni, interessate o ingenui, al campo del "performativo" inteso nel senso comune⁷.

Le tre redazioni – e soprattutto lo scarto tra le prime due – mostrano una significativa oscillazione relativamente alle perifrasi offerte per la parola in questione. *Homme de l'action* e *uomo d'azione* (già non esattamente sovrapponibili, dove forse la seconda appare un'imprecisa traduzione della prima, poiché l'"uomo" che compie la singola azione non risulta affatto "d'action" in generale); esso viene comunque contrapposto a *l'homme de théâtre qui joue un autre* e a *qualcuno che fa la parte di un altro*: dizioni significative tanto nel senso della riformulazione, per via di levare del pensiero d'autore, dall'uomo di teatro all'uomo *tout court*, quanto per il marcare la differenza tra gli usi dell'una e dell'altra lingua. E, ancora, mentre la redazione francese riportava la catena sinonimica *l'attuant* (inizialmente *le danseur*), *le chasseur*, *le prêtre*, *le guerrier* (con significativa soppressione de *le magicien*), quella italiana restringe ulteriormente il campionario: *l'attuant*, *il prete*, *il guerriero*. Solida si presenta, fin dall'inizio, la precisazione che il *Performer* si colloca «en dehors des genres esthétiques» (in italiano, «generi artistici»), a cui segue la parafrasi di *performance* (con la minuscola) in una definizione pure sostanzialmente stabile: «Le rituel est performance, une action accomplie, un acte. Le rituel dégénéré est spectacle» («Il rituale è *performance*, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è spettacolo»)⁸.

⁵ Per l'individuazione e il confronto agli originali cfr. Antonio Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter di Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, pp. 66-70.

⁶ Jerzy Grotowski, *Testi 1954 - 1998. IV. L'arte come veicolo (1984-1988)*, a cura di Carla Pollastrelli, Firenze, La Casa Usher, 2016, pp. 54-58. Una sorta di edizione interlineare tra le versioni francese e italiana è offerta ora da Franco Ruffini *Grotowski e Gurdjieff*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2019, pp. 271-278: la tradizionale filologia testuale (intesa nel senso della critica delle varianti) potrebbe senz'altro offrire un significativo contributo in questa direzione.

⁷ Infatti, all'apparizione del testo, Ferdinando Taviani rammentava – con un riferimento a Claudio Meldolesi (*Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e storia», I, 1989, pp. 146-148) – le precedenti e prossime «gravi sviste e ingenuità di Victor Turner e Richard Schechner», a proposito della riconduzione del *rito* di Grotowski al terreno degli antropologi e degli storici delle religioni: *Commento a «Il Performer»*, «Teatro e Storia», III,2, 1988, pp. 259-272: p.264 nota.

⁸ Su quest'ultima parte dell'affermazione comincia l'intervento di Taviani citato alla n. precedente, anzi essa si direbbe il suo argomento principale: «Non nascondere la mia delusione, leggendo, nelle prime righe di questo testo, che "il rituale degenerato è spettacolo"»; affermazione tanto più rilevante tenuto conto che Taviani fu tra gli ascoltatori del "discorso" di Grotowski e che lo aiutò nella redazione del testo italiano, pubblicato infatti l'anno precedente nella stessa rivista.

Indubbiamente la scelta di *attuante* – parola di solido e principale riferimento nell'ultimo Grotowski – avrebbe, probabilmente, evitato (soprattutto nel tempo a venire) banalizzazioni e confusioni, rispetto all'impiego diffuso di *performer*. Certo, quando nelle locandine di spettacoli leggiamo *performers* al posto di *interpreti*, in qualche modo riconosciamo operante la distinzione di questi dagli attori "che fanno la parte di un altro", se non fosse che il termine si trova insostanzialmente applicato nella pratica diffusa, oltre che a danzatori o esecutori di azioni fisiche, anche a monologhisti, lettori e narratori, con ogni evaporazione della distinzione. Certo *attuante* (*doer* nella redazione inglese, in rapporto alla ricorrenza del riferimento a *doing*) risulta parola più prossima ad *attore* e più precisamente disambiguante, proprio per la derivazione dal medesimo etimo (*agĕre*, da cui *to act* e il rapporto con *to do*, dove l'inglese fa riferimento al "fare" e il francese e l'italiano all'"attuare").

Elencate tutte queste condizioni, un nesso o elemento individualizzante riguarda il significato specifico che la parola possiede, e soprattutto possedeva originalmente, nella lingua inglese, a definire qualcosa che sostanzialmente manca alle altre lingue europee. Si tratta, appunto, come del resto sottolineato con la parafrasi «une action accomplies», del significato di "compiere, condurre a compimento un'azione", che appare specifico e indubitabile⁹. Un'azione "comandata" da qualcuno o appresa e condotta, nel senso dell'esercizio, del *training* o, appunto, dell'esecuzione.

Il senso dell'impiego in Grotowski – oltre che per la maiuscola e la scelta individualizzante, nel rapporto duale – risulta dunque distinto da quello del "performativo" inteso generalmente, e risulta soprattutto esattamente contrario a quello, ancora più lato, della *performance* "sociale" e "culturale", in cui le "azioni", intese come "comportamenti" codificati, non possiedono evidentemente alcun carattere di "compimento".

⁹ L'intervento, in generale, mette in campo altri richiami e definizioni, come glosse o parafrasi, per tracce ed eredità spesso complesse (e, mi sembra, da indagare), come anzitutto nell'accostamento del "maestro" o *teacher of Performer* al *pontifex* (con la minuscola): «[...] il *Performer* è *pontifex*, colui che costruisce ponti»: ivi, p. 55. Ora – anche per un polacco e in anni in cui un altro polacco era salito al soglio di Pietro – un'intromissione dell'etimologia della parola *pontefice*, nel senso originale di "pontoniere", appare ben strana e peregrina. Ho pensato, fin dalla prima lettura di questo testo, a una relazione con colui che ha messo in luce tale significato, ovvero a Marcel Mauss. Mi sembrava un riferimento altamente improbabile, fino a quando ho ripreso in mano – proprio per cercare in questo libro il passo sulla definizione di *Performer* di Grotowski, che si cita qui più oltre – *La terra di cenere e diamanti* di Eugenio Barba (Milano, Ubulibri, 2004²). Nel racconto degli anni di formazione a Opole, i primi '60, e nella rievocazione delle lunghe discussioni notturne al caffè della Stazione, si incontrano tra gli autori letti e discussi da Grotowski e Barba, su tutti Gurdjieff, tra gli altri, proprio Marcell Mauss e Roger Caillois: cfr. p. 49 (si noti che, invece, allora né Grotowski né Barba avevano mai letto una riga o solo sentito parlare di Artaud). Caillois sarà conosciuto direttamente più tardi da Barba a Parigi (cfr. ivi, pp. 63 e 121). La figura di Mauss e l'etimologia di *pontifex* (con l'illuminante ricognizione sull'etimo di *religio* come il "nodo di paglia" del ponte) è rievocata come chiave formativa del rapporto tra maestro e allievo da Caillois, soprattutto nelle sue circostanze esterne e non formalizzate (infatti, si tratta, nel caso in questione, di una fulminante rivelazione in attesa dell'autobus), nel racconto di un colloquio del 1937, in *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970 (trad. it., *Il grande pontoniere*, in Roger Caillois, a cura di Ugo Maria Olivieri, Milano, Marcos y Marcos, 2004 (Riga n. 23), pp. 55-58).

5.

Cosa significa, allora, "action accomplie", e "compiuta" rispetto a cosa? Una descrizione si ritrova in un altro testo di Grotowski (significativamente passato anch'esso attraverso plurime redazioni nel corso degli anni Novanta): «qualcosa di strutturato che sia possibile ripetere, che abbia un principio, un percorso e una fine, dove ogni elemento abbia il suo posto logico, tecnicamente necessario»¹⁰, ma sottratto alla percezione dello spettatore, non costruito in rapporto alla sua visione, e unicamente riferito a quella dell'*attuante*. Non una «cerimonia, né una festa, né tanto meno un'improvvisazione»¹¹.

Una specificazione era infatti intervenuta, da parte di Grotowski, nella redazione italiana de *Il Performer* per dissipare una possibile interpretazione "abusiva", riferendo tale indicazione a quelli il passo definisce gli *stagiaires* del Workcenter di Pontedera¹²: «Identificare "il Performer" con gli *stagiaires* del Centro di Lavoro sarebbe un abuso. Si tratta piuttosto di quel caso di apprendistato che, nell'intera attività del "teacher of Performer", non si presenta che rare volte».

Da subito, nel momento della pubblicazione de *Il Performer* – ovvero più di dieci anni prima della morte di Grotowski – alcuni testimoni diretti hanno indicato come la "vocazione teatrale" grotowskiana fosse in realtà, fin dall'inizio, nella Polonia degli anni Cinquanta, una "protezione" o un "travestimento" e la scelta del teatro, al limite, casuale. Scriveva allora Ferdinando Taviani (con una significativa premessa dubitativa: «se ho ben inteso un passaggio del suo discorso a Pontedera il 14 e 15 febbraio 1987»): «il teatro, come la psichiatria o gli studi di lingue e letterature orientali, avrebbe costituito una buona giustificazione per l'esercizio di pratiche altrimenti censurabili. Nel teatro, gli spettacoli, ma non le prove sono sottoposte a censura». Da qui una parafrasi di *spettacolo* come «cerimonia sovrapposta al rito che può emergere dalle prove», e la seguente affermazione: «Tutta la successiva vita artistica di Grotowski sembra consistere [...] in una progressiva e coerente spoliatura della cerimonia»¹³. Di più, *Il Performer* rivendicava a chiare lettere, in posizione d'esordio e in generale, l'uscita dalla *vita artistica*, nella collocazione del "teacher" «en dehors des genres esthétiques» («generi artistici»), e non solo semplicemente dello "spettacolo" (rituale degenerato) o da un "teatro" a cui sembra ancora lecito riferirsi a spoliatura avvenuta.

¹⁰ Grotowski, *Testi 1954 - 1998*, IV, cit., p. 87 (cfr. nota 19).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 57.

¹³ p. 26 nota.

Un libro di Franco Ruffini, dedicato al rapporto di Grotowski con Georges Ivanović Gurdijeff – personaggio quasi ovunque menzionato nell'ormai vasta bibliografia su Grotowski, ma mai specificamente fin qui fatto oggetto di indagine specifica – offre ora elementi contestuali di grande interesse per l'allargamento o spostamento del campo relativo al significato del cosiddetto "lavoro su di sé", a partire da una "consegna del silenzio" di Grotowski a questo proposito, fin dai tempi di Opole, ad allievi e collaboratori, rotta solo alla fine degli anni ottanta, e proprio attraverso un breve cenno ne *Il Performer* (cenno che Grotowski non fece eliminare dalla sintesi scritta del suo "discorso"), per offrire quindi in un'intervista del 1992 (poi rivista e ampliata nel 1996) una ricognizione di grande respiro e precisione al proposito, che fa di essa uno dei testi in assoluto più importanti di Grotowski¹⁴. Se vi sono ragioni plausibili per il silenzio rispetto a una conoscenza che risale ad anni più lontani (del resto condivisa e ben diversamente testimoniata da altre "persone prime" del teatro degli anni Cinquanta e Sessanta, si pensi a Peter Brook), andrà soprattutto rilevato come una piena corrispondenza maturi, e dunque si espliciti, solo nell'ultima fase del lavoro grotowskiano. Dentro al terreno del "parateatro" due definizioni come "teatro delle fonti" (esperienza inquadrata nel regime "orizzontale")¹⁵ e "arte come veicolo" (con l'approdo alla "verticalità") non vanno, infatti, intese e confuse come sinonimi, ma comprese quali anelli progressivi che conducono *all'altra estremità della catena*¹⁶ rispetto al punto di partenza dello "spettacolo" o del "teatro come presentazione". Se, dunque, alcuni «centri d'interesse» sono dichiarati da Grotowski come appartenenti al suo «prima di far teatro»¹⁷, e nel riferimento, oggettivo, a un «genere di ricerche [...] esistito più frequentemente fuori del teatro»¹⁸, è solo dal momento definito dell'"arte come veicolo" che l'identificazione avviene in pieno: ciò che gli

¹⁴ Cfr. sopra, n. 10.

¹⁵ Per "teatro delle fonti" – anche per un rapido confronto – si veda un altro testo, di storia redazionale complessa, che rinvia all'esperienza della fine degli anni settanta, definizione per via di negazione, ma indubbiamente riferita a un'apertura di carattere antropologico (ma con la negazione del sincretismo), significativa anche per il successivo sostanziale non raggiungimento e superamento di questo progetto: «Il Teatro delle Fonti non è una mistura artistica che si prepara miscelando grandi vegliardi, yogin, sciamani, sacerdoti, maestri. Non è una festa folkloristica, un festival di gruppi del Terzo Mondo, non mira al sincretismo, a una "nuova sintesi", non è una danza dell'isola di Bali, combinata con lo yoga o con immagini dei libri di Castaneda e non è una ricostruzione» (*Testi*, III, 1970-1984, p. 164).

¹⁶ Ivi, p. 81. Per la "verticalità" si può richiamare il paragone con l'ascensore (anzi, con la sua forma arcaica) in *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo* (1993, ivi, pp. 75-91, da cui è tratta anche la cit. precedente): «L'arte come veicolo è come un ascensore molto primitivo: è una specie di canestro tirato da una corda, con l'aiuto del quale l'attuante si solleva verso un'energia più sottile, per scendere con essa fino al corpo istintuale. Questa è l'oggettività del rituale» (p. 83).

¹⁷ Ruffini, *Grotowski e Gurdijeff*, cit., p. 74, 1996 (e cfr. Grotowski, *Scritti*, IV, p. 115). *Era come un vulcano*, in Grotowski, *Testi*, IV, pp. 109-129.

¹⁸ Ivi, p. 75.

permette di indicare nella stessa esperienza dei *mouvements* di Gurdjieff un precedente in tale direzione, e così di fare il suo nome¹⁹.

L'"arte" o il "lavoro", sottratto già a partire dall'ultimo Stanislavskij alla sua finalizzazione allo "spettacolo", giunge così in assoluto all'abolizione di una "finalità". "Finalità" in un senso specifico, che si proverà ora brevemente a chiarire²⁰.

6.

Ho già in altri contributi tentato di impiegare la distinzione basilare che si irradia nella tradizione occidentale da un passo di Quintiliano (*Inst. or.*, 2, 18) – ripresa in particolare da S. Ambrogio (*Hexameron*, I, 5, 17) – tra *artes in effectum* e *artes actuosae*, tra arti che producono un oggetto e arti «il cui fine si compie nell'atto stesso e non lascia dopo questo alcuna opera», per esempio nella differenza tra la scultura e la danza²¹. Se il comune orizzonte di attuazione o "performatività" costituisce dunque, in questo senso, generalmente un paradigma di riferimento nella dimensione dello "spettacolo" – prescegliendo piuttosto il mimo o il danzatore rispetto all'attore che finge un personaggio o magari "recita" un testo –, particolarmente forte si rivela il ricorso ad esso per quelle

¹⁹ In riferimento al leggendario "balletto" che si dice mai realizzato da Gurdjieff, dunque occasione mancata di una realizzazione "teatrale" del suo lavoro, Grotowski osserva: «Non è vero, per esempio, che non abbia realizzato la *Lotta dei maghi*; l'ha realizzata in periodi diversi, in paesi diversi, con persone diverse, lavorando sui *Movimenti*» (ivi, p.127), dove si riconduce appunto l'esperienza dalla "presentazione" all'"attuazione" coi partecipanti. Per precise indicazioni su una linea che va da Jaques-Dalcroze fino a Gurdjieff per una tecnica "teatrale" dei *mouvements* (compendio tanto più efficace in quanto "digressivo" rispetto all'argomento principale), cfr. Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 187: qui si fissa esattamente il senso "non coreografico" di questi: «serie di compiti mentali da attuarsi *durante* lo sforzo della danza, dando vita a forme di sdoppiamento della percezione molto più articolate e complesse».

²⁰ Giorgio Agamben nel recente *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, in part. pp. 130-131, riprende e approfondisce temi già precedentemente indagati in relazione al paradigma politico dei "mezzi senza fine", per cui, da termine di paragone o metafora, lo statuto dei generi drammatici e, in particolare, delle «arti che noi chiamiamo "performative"», viene indicato come un terreno di riferimento oggettivo, nel senso in cui queste ultime «costituiscono l'esempio di un'azione umana che sembra sfuggire alla categoria di finalità». Il libro di Agamben presenta, peraltro, una breve implicazione, fuori dal recinto del pensiero occidentale, di un testimone diverso, fino a marcare il titolo stesso (*Karman*), con riferimento alla separazione tra azione e soggetto «che definisce il nucleo più problematico della dottrina buddhista» (pp. 127-130). La chiamata in causa di Vasagut, per quanto sorprendente, non è ovviamente sospettabile di deriva mistica, di tentazione sincretistica o archetipica. Ed ecco, mi sembra, un ottimo reagente anche contro le interpretazioni che tendono a liquidare nel senso suddetto – religioso, sciamanico o esoterico – l'esperienza del "secondo Grotowski", visti i riferimenti a Ramakrishna o Vivekananda e simili. Vasagut – chiamato a riscontro in un percorso occidentale, che va da Aristotele a Kant o da Platone a Benjamin – interviene ad offrire un paragone dello stato del "soggetto destato" attraverso l'azione del danzatore (quel danzatore che nella tradizione occidentale, come abbiamo detto, appare da sempre, da Quintiliano ad Ambrogio, l'esempio o il referente per definire l'"arte che non produce un oggetto"), quindi per descrivere una teoria del *gesto* (da *gerère*) inteso come "atto senza finalità": «Il gesto non è, infatti, semplicemente privo di opera, ma definisce piuttosto la propria speciale attività attraverso la neutralizzazione delle opere cui era legato in quanto mezzo».

²¹ Quanto a ricordare come nesso essenziale la differenza tra le arti che producono un oggetto e le arti che si esauriscono nella loro esecuzione (appunto: *performance*), anche a partire dal movimento delle prime verso le seconde nell'esperienza novecentesca, mi permetto di rinviare alle mie riflessioni in contributi precedenti, che non posso qui tornare a percorrere. Si veda, in particolare, il mio *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015, in part. pp. 339 ss.

zone o esperienze estreme in cui il gesto si fa esempio palese del "mezzo puro", del mezzo che pur restando tale si emancipa dalla relazione a un fine.

L'ultimo Grotowski, e soprattutto quanto un intervento come *Il Performer* cercava di indicare, si potrebbero comprendere in tale direzione, oltre appunto lo "spettacolo" e il "teatro", oltre, più in generale, i "generi estetici" o "artistici". Anzi, se è permessa una sovrapposizione ulteriore, un percorso compiuto nella "neutralizzazione" delle "opere" degli anni in cui Grotowski era stato un grande "regista" teatrale (e il passaggio tra l'una e l'altra accezione di quest'ultima parola, dei derivati di *gerëre*, tra cui appunto *regista*, non mi sembra affatto casuale, e si danno infatti passi ampiamente significativi, infatti, in Grotowski nei quali si dichiara inessenziale questa parola)²².

Il percorso e il superamento che chiamiamo "iniziatico" è quello dove l'*atto* (l'azione compiuta, il *performato*) si pone nel senso del "puro gesto" (del "gesto" che ha idealmente come spettatore solo il *teacher* dell'attuante), oltre il mezzo ed il fine, tanto più se spogliato del senso che si suole definire – come abbiamo detto e proprio nel rapporto con Gurdjieff – "mistico", "religioso", "spirituale"; quel senso che ha generato gravi fraintendimenti del lavoro di Grotowski e che costituiva per lui medesimo, nella differenza tra il fare e il teorizzare, la principale difficoltà per definire a parole la propria "ricerca".

In che senso, dunque, la radicalità di questa, per quanto la valorizzazione specifica della parola *performer* indica, può essere ricondotta al campo del teatro inteso come "spettacolo" o pratica "presentativa"?

Se questa può apparire una domanda ovvia e fin banale – la domanda postasi da molti e in prima istanza dai continuatori diretti dell'attività di Grotowski al Workcenter di Pontedera²³ –, l'interrogazione si pone in una diversa prospettiva se riferita al rapporto di una simile radicalità non con la sua prosecuzione, ma, tanto più se pensata come orizzonte-limite individuale, con il suo senso nella tradizione teatrale del secondo Novecento.

Mi servirò, per provare ad abbozzare una risposta, di un testo di Eugenio Barba, anzi di un indugio in un testo di Barba dedicato proprio alla parola *Performer* («anche se scritto con la lettera maiuscola»): si tratta del discorso pronunciato in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* da parte dell'Università di Varsavia nel 2003, a breve ma già significativa distanza dalla morte di Grotowski (1999), nel paese natale del maestro e, insieme, della propria formazione con lui,

²² Per *regista* e *gerere* si veda ancora il mio libro, cit. a n.23, pp. 313-324.

²³ Su cui si vedano in particolare i saggi di Attisani, oltre quello citato più sopra (cfr. n. 8), *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009.

quando questi non era un *teacher of Performer*²⁴. Di qui, con Barba, si potrebbe forse riscrivere la frase che abbiamo finora commentato nella seguente forma: "L'attore è un uomo d'azione", con tutte le conseguenze del caso.

La questione non riguarda tanto, o non solo, l'appartenenza dell'esperienza successiva di Barba pur sempre al terreno dello "spettacolo" e dei "generi estetici", quindi la rivendicazione della fedeltà al primo Grotowski rispetto al secondo, ma, collocando gli ultimi vent'anni dell'attività di questi in «una regione molto particolare del reame di *Nulle part*», uno spostamento di quella che viene, appunto, qui definita la "domanda fondamentale":

Alla radice della domanda fondamentale, Grotowski piantò un totem: la tecnica. Non si riferiva alla manipolazione degli oggetti e delle macchine, ma all'indagine empirica dell'azione umana, dell'essere umano nella sua interezza e integrità. La tecnica era la premessa a un'unione difficile, a volte precaria, di quel che nella vita quotidiana è diviso: il corpo e la mente, la parola e il pensiero, l'intenzione e l'azione. Il totem era la tecnica dell'attore, cioè della relazione fra un essere umano e l'altro. "Attore" si dice al singolare, ma sottointende sempre due persone: senza spettatore non c'è attore – e neppure *Performer*, anche se scritto con la lettera maiuscola. Qualunque sia poi il modo in cui la nozione di "spettatore" venga da noi interpretata, definita, incarnata o immaginata²⁵.

Fondamentali mi sembrano qui due nessi, che meriterebbero di essere lungamente discussi e illustrati: il primo distingue la tecnica, nel senso sociale ed exteriorizzante di tecnologia, dalla tecnica personale e interiorizzante (quella radicalizzata nel cosiddetto percorso "verticale"); il secondo marca la differenza di quest'ultimo dal campo dei comportamenti nella vita quotidiana (quello appunto divenuto oggetto di osservazione e studio, nel senso sociale e culturale o generalmente antropologico, come *performativo*). La questione della radicalizzazione o dell'abolizione nel senso della "verticalità" di una destinazione allo spettatore – e il suo recupero nell'individuazione minima del rapporto duale – è esattamente, se non forse troppo il senso di questa riflessione, quello di una tecnica sottratta a una finalità e per questo tanto più fortemente investita e radicalizzata come oggetto. Un *totem*, appunto.

²⁴ Guarino, *Il teatro nella storia*, cit., pp. 178-182.

²⁵ Ivi, p. 181.

Manipolazione degli oggetti e delle macchine, per contro, rappresenta una chiara ed inequivoca designazione della dimensione della "modernità", dimensione tecnologica, che rappresenta esattamente ciò che un'etichetta come "teatro povero" (quella che appare sul frontespizio della raccolta italiana dei saggi di Grotowski, datata 1970) escludeva da sé, da cui il sostanziale ritorno al "rito". Una dimensione non necessariamente riferibile al teatro "spettacolare" nel senso corrente del termine, dove esperienze di punta del Novecento – e di diversa spoliatura dell'atto teatrale – mostrano di investire invece direttamente la dimensione tecnologica (dal Beckett del "magnetofono" e delle altre applicazioni alla scarnificazione del teatro condotta nei *dramaticules*, alla tecnologia, per esempio, di quella che Carmelo Bene chiamava riferendosi al sé "solitario" la "macchina attoriale", pur se lo stesso Bene ha sognato un "teatro senza spettatore"²⁶, o alle varie commistioni di "teatro povero" ed "effetto tecnologico" nella storia del teatro dell'ultimo Novecento e dei tempi seguenti).

Anche la pagina di Guarino citata più sopra accosta opportunamente, per contrasto, l'evoluzione tecnologica del teatro (quella dell'illuminotecnica e dell'amplificazione e quindi della cosiddetta multimedialità) a quella della tecnica attoriale, viceversa concepita nella sua essenza totalizzante (in sostanza, il terreno della prima etichetta grotowskiana, ai tempi in cui egli praticava ancora lo "spettacolo" o il "rituale-spettacolo", dove, e generalmente, nell'esperienza del "nuovo" teatro degli anni Sessanta e Settanta del Novecento, per la "generazione Grotowski", il rifiuto della tecnologia appare un dato basilare).

Per quanto abbiamo osservato più sopra – nell'opposizione tra la tecnologia al servizio dello spettacolo e la tecnica attoriale –, sembra, infine, degno di riflessione il fatto che la possibilità di registrazione, riproduzione, ovvero la memoria dello spettacolo dal vivo, destinato fino a tempi relativamente recenti alla perdita e all'evanescenza, non solo abbia reimpostato la differenza e l'opposizione basilare tra "l'arte che produce un oggetto" e quella "che si esaurisce nella sua esecuzione" (e tanto più quella, portando all'estremo limite tale funzione, che non vuole più essere né spettacolo né arte, ma puro "lavoro su di sé"), ma abbia riformulato definizioni e descrizioni del campo²⁷.

Quanto la categoria del *performativo* marchi la sopravvivenza dell'*actuable* nell'età della riproducibilità tecnica, o della società dello spettacolo, la enfatizzi, la radicalizzi o – come si diceva,

²⁶ Da nessuno, mi pare, richiamata nei recenti tempi del Covid, in un possibile rapporto di paradossale attualità.

²⁷ Un caso esemplare – per il Workcenter – è quello del "documentario" *Action* (1989) e del paradosso della possibilità di vedere da parte degli interessati la riproduzione "in oggetto" soltanto alla presenza di Thomas Richards.

appunto, qualche decennio fa – la reifichi, è questione su cui si dovrà tornare in altra occasione, con diversa ampiezza, a riflettere.

Bibliografia

1. Testi

AA.VV.

Grande Dizionario della Lingua Italiana, voce "performativo".

AA.VV.

English Dictionary, voci "performance art" e "performing arts".

Agamben, Giorgio

2018 *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino.

Attisani, Antonio

2006 *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter di Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano.

2009 *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Edizioni di Pagina, Bari.

Barba, Eugenio

2004 *La terra di cenere e diamanti*, Ubulibri, Milano, seconda edizione.

Caillois, Roger

2004 *Il grande pontoniere*, a cura di Ugo Maria Olivieri, Milano, Marcos y Marcos, 2004 (Riga n. 23) (ed. originale: *Cases d'un échequer*, Paris, Gallimard, 1970).

Grotowski, Jerzy

2016 *Testi 1954-1998. IV. L'arte come veicolo (1984-1988)*, a cura di Carla Pollastrelli, La Casa Usher, Firenze.

2016 *Testi 1954-1998. III. Oltre il teatro (1970-1984)*, a cura di Carla Pollastrelli, La Casa Usher, Firenze.

Guarino, Raimondo

2005 *Il teatro nella storia*, Laterza, Roma-Bari.

Littré, Émile

1863 *Dictionnaire de la Langue Française*, voce "performances".



- Ruffini, Franco
2019 *Grotowski e Gurdjieff*, Editoriale Scientifica, Napoli.
- Schino, Mirella
2003 *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari.
- Taviani, Ferdinando
1988 *Commento a «Il Performer»*, «Teatro e Storia», III, 2.
- Tomasello, Dario, e Vescovo, Piermario
2021 *La performance controversa*, Imola, CUE Press.
- Turner, Victor
1993 *Antropologia della performance* (prima edizione 1986), Il Mulino, Bologna.
- Vescovo, Piermario
2015 *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Marsilio, Venezia.

2. Referenze online

AA.VV.

Online Etymology Dictionary, voce "performance":
https://www.etymonline.com/search?q=performance&ref=searchbar_searchhint

AA.VV.

Trésor de la Langue Française [ed. cartacea, 1971-94]:
<http://atilf.atilf.fr/>



Social Variation in Norwegian Stage Language

by Ragnhild Gjefsen

Slang, swearing, mumbling, and working-class features: the verbal language in a performance provides more information than what is explicitly put into words. But how do we detect and analyse such linguistic features in a fruitful way?

This paper aims to show how sociolinguistic variation, through the artistic use of specific phrases and words in theatrical language, provides information about character and social environment onstage. Using a radio-transmitted performance of *Death of a Salesman* in 1951 as an example, I will demonstrate how sociolinguistics provides useful tools for theatre studies and performance analysis when trying to understand more about the verbal language, from now on referred to as *stage language*¹, in both historical and contemporary theatre performances. The material is part of a larger ongoing research project, investigating stage language in eight 20th century performances. I will first provide some background information concerning the Norwegian language context in the 20th century, before introducing the sociolinguistic aspects of the research design. After presenting some of the main methodological tools used in my ongoing and interdisciplinary research, I will share some of the findings concerning the stage language in *Death of a Salesman* in 1951. Throughout, I argue that merging theoretical and methodological tools from theatre studies and sociolinguistics enables me to provide a systematically and precise description of certain aspects of the stage language in institutional theatre in Norway in the 20th century.

I. Language situation and aesthetic context

The performance, titled *En handelsreisendes død* in Norwegian, is based on a translation of *Death of a Salesman* from 1949 by Arthur Miller (1967). Both the play and the acting style is part of a

¹ I use "stage language" as a term for referring to all language spoken by actors onstage in a theatre performance (as an English version of *Bühnensprache/scenespråk*).

tradition generated from the contemporary plays of playwright Henrik Ibsen, where the theme focuses on interior motives. Norwegian actors started developing a style fit to portray the psychological processes in Ibsen's plays, a gradual development that started in the 1880s, reaching a peak in the 1930s (later to merge with Stanislavski's acting system) (Hyldig 2019: 590). As such, this performance belongs to what we call a psychological realistic acting style and has been a dominate trend in Norwegian theatre institutions since 1930 (ibid. 591).

Death of a Salesman in 1951 was recorded for the Norwegian Broadcasting Corporation (NRK) in Oslo, using actors connected to the National Theatre. Hence, the production was placed in a central eastern Norwegian geographical context, even though the production was targeted for a national audience. The importance of the geographical context is closely related to the Norwegian language situation around 1950.

Unlike most European countries, Norway does not have an official standard language. This means that we have had the opportunity to use our many different dialects both in the workplace and in the educational system². Still, since NRK was founded in 1933, the journalists were expected to moderate their speech towards one of the two written languages (*Bokmål* or *Nynorsk*), which is the closest one comes to a standard language (Nesse 2016: 135)³. People being interviewed, however, could use their local dialect, meaning that the radio audience was exposed to different dialects from the very start (Nesse 2014: 87). In theory, this indicates that the actors in the 1950s could speak their own dialect on stage or in the radio drama studio, but did they?

The stage language I am looking at belongs to a certain language tradition closely connected to the written standard of *Bokmål* and favouring an Oslo West accent. The choice of words, accents and pronunciations can vary greatly, which is part of what makes it relevant to examine stage language as something separate from the written text. Yet, some dialects have a more dominating status than others, and due to the existence of two written language forms, some word choices can represent a political value.

² It has been the official norm all through the 20th century that Norwegian pupils should be allowed to use «their own tongue» in education (Nesse 2015: 98). However, there is one notable exception: the Sami language was forbidden in schools until the late 1950s, forcing the children to speak Norwegian.

³ *Bokmål* developed from Danish in the 19th century and *Nynorsk* was originally constructed of different Norwegian dialects.

II. Sociolinguistic variation as part of the research design

I have examined how social information is displayed through the use of linguistic variation. Meaning, how the actors use certain words and expressions when creating the characters, signalling social concerns in the fictional universe to the audience. To examine this, I have borrowed some theoretical tools from the field of sociolinguistics – more specifically a part of the field focusing on the language users' *agency* (Eckert 2012, Beal 2019: 8). This research tradition investigates how people actively fashion their ways of speaking – using, producing, and reproducing social meaning in the process (Eckert 2008: 463). A theatre performance often involves such an agentive use of language, building on the foundation of existing social meanings (Bell & Gibson 2011: 555). This part of the communication in a performance is what I am searching for: how the actors choose to «say things without putting them into words» (Eckert 2016: 68).

This can be described through the term *indexicality*, as the concept has been developed by researchers as Michael Silverstein (2003) and Penelope Eckert (2008), with roots dating back to Charles Peirce's division of signs into icon, index, and symbol (Peirce 1998: 9)⁴. In a sociolinguistic context, indexicality refers to the association between linguistic features and social characteristics and identity (Beal 2019: 9). The indexical value of speech elements can also be described through a comparison to other conventional effects in theatre and performance:

Because the sound of thunder evokes storminess [...], thunder noise can be used to evoke a storm in a staged play. Likewise, if hearing a particular word or structure used or a word pronounced a particular way is experienced in connection with a particular style of dress or grooming, a particular set of social alignments, or a particular social activity, that word, structure, or pronunciation may evoke and/or create a social identity, eventually even in the absence of other cues. (Johnstone 2016: 633)

In this sense, the specific words that are part of a larger register function much like a verbal version of Bertolt Brecht's *gestus*: the way you talk can signal economic background, gender, attitudes, or occupation. The concept of indexicality is helpful to explain how a person, or a character, is

⁴ The phenomenon of indexicality could also be described through what Louis Hjelmslev counts as the *connotative* side of a sign (as described in Elam 1977: 152), or as Roland Barthes' *social code*, where a sign is read through a common cultural and social understanding (Barthes 1972).

associated with certain social values, and how clusters of such features are used by speakers to perform identity (Beal 2019: 9).

Sociolinguistics provides a systematic approach and a vocabulary for investigating these in a more thorough way. In the analysis of *Death of a Salesman*, 1951, this is combined with a more general open semiotic methodology, treating the language elements as signs with a shared cultural code. I choose to investigate social meaning in variation as extra-theatrical expressions, as defined by Jaqueline Martin and Willmar Sauter (1995). These are theatrical elements emphasising the imitation of reality, where the audience can understand the meaning of the expression from one's own horizon of experiences outside the theatre (Martin & Sauter 1995: 99–100).

II.1 Language variables: variation providing information

One of my strategies for investigating social meaning in variation, is to count the appearance of certain *variables* in my material. For the current study variables refer to different ways of expressing the same content. The variable *male parent* could be realized with variants such as "father", "pop", "dad", "papa" etc. These findings provide a base to investigate further the social variation in *Death of a Salesman* in 1951.

The variables I have chosen to look at in my material, indicates to what degree the actors stray from the Oslo West dialect and/or a standard close to written *Bokmål*. Mapping variables over time also gives an indication of how a stage language changes throughout the decades, giving me an impression of to what degree the performance language was conservative, a claim often made about the National Theatre. When I track changes in variables, it is mainly in comparison with the other performances in my larger research project. I have not got the capacity to study the vernacular, that is, the everyday language, in each decade. However, I will compare my material with the official orthography for *Bokmål* in 1951. This is because some variables represent politically charged language. In 1938 large changes were made in the official orthography which also affected the way people spoke, especially in official channels like broadcasting and onstage (Nesse 2015: 90). Choosing the older form of a variable, or the new one, could therefore be a clear statement of what one considered important values.

In the case of *Death of a Salesman*, the actors favour the official variant in some cases – but not always. This becomes clear if we look at the occurrence of a selection of variables in the performance:

Variable	Variant	1951 <i>Death of a Salesman</i> Occurrences in numbers	1951 <i>Death of a Salesman</i> Occurrences in percent	1938 <i>Bokmål</i> orthography
<i>Now</i>	<i>Nå</i>	94	87 %	X
	<i>Nu</i>	14	13 %	
<i>Much</i>	<i>Mye</i>	7	41 %	X
	<i>Meget</i>	10	59 %	X
<i>After</i>	<i>Etter</i>	1	25 %	X
	<i>Efter</i>	3	75 %	
<i>How</i>	<i>Åssen</i>	4	16 %	[X]
	<i>Hvordan</i>	21	84 %	X
	<i>Hvorledes</i>	0	0 %	X

Figure 1. This table shows the occurrence of a chosen set of variables throughout *Death of a Salesman* in 1951. The left column shows the different variables, followed by possible realisations (in Norwegian) and the frequency of use. The variant considered to be the older form is placed last in each case (*nu*, *meget*, *etter* and *hvorledes*). The far-right column indicates if the given variant was a part of the official written orthography at the time.

One of the variables considered to be politically charged in the 1950s, is *now*. As we can see, the performance follows the modern and "correct" form "*nå*" (*now*). In other cases, such as with the variable *much*, two variants are officially allowed in writing. When presented with a choice, actors prefer the older variant "*meget*" over "*mye*". And, as the third case in figure 1 shows, they still choose "*etter*" even if it is the old form. This could be indicating a conservative language view, but the variant choice in this case can also be a result of social and regional dialects. The choice of variants in this performance overall point towards a contemporary language, suitable for a public arena. However, there are some notable exceptions, such as word choices and language effects contributing to identity and socio-political context within the fiction of the performance.

III. Social variation in *Death of a Salesman*

Death of a Salesman is famously set in Brooklyn. In this Norwegian performance, actors include elements from the Oslo East end dialect, informing the audience of a similar sense of cultural context in a bigger city. One clear example here, is the use of the variable *how* (where I have been looking at three possible variants: "*hvorledes*", "*hvordan*" and "*åssen*", see figure 1). The variable is mainly manifested as "*hvordan*" in the performance, which is the most common form both in *Bokmål* and in the Oslo dialect at large. More notable, in some cases, the variable appears as "*åssen*", a variant that was allowed in writing, but not a part of the Oslo West end dialect, in the 1950s:

WILLY. (Ja) jeg tenker oftere og oftere på hvordan vi hadde det den gangen, Linda. Husker du det? Det var syrer og blåregn på denne tiden av året. [...] Det det det duftet helt inn i værelset her. Og nå? Kjenn åssen det stinker fra leiegårdene.

[WILLY. (Yes) more and more I think of how it was in those days, Linda. Do you remember? There was lilac and wisteria this time of year. [...] The fragrance reached all the way into this room. And now? Notice how it stinks from the apartment houses.]

(NRK 1951, my transcription and translation)

Here, the same actor uses two different variants, which is not uncommon in everyday speech (Vangsnes 2008: 55). Yet, because of the context it is presented in, there is a clear indexical meaning connected to the use of "*åssen*": the variant can be registered as working class, or at least lower middle class. This variant appears only four times, carefully placed in a certain context. Like in the mentioned example, where "*hvordan*" appears when WILLY is remembering the smell of flowers, while "*åssen*" is used while referring to the current stench in their working-class neighbourhood. Furthermore, none of the characters representing a higher economical class use "*åssen*". There are of course many elements beyond verbal language in the performance pointing towards the cultural setting of the play. However, the indexical value of the variant "*åssen*" is actually quite strong in itself, and an excellent example of how actors choose words to give the audience information without putting it into words.

III.1 Youth slang

Other words appearing that mark social variation, are discourse markers such as "*lissom*", a slang or dialect version of "*liksom*" (like), and "all right" with an American (rather than a Norwegian) pronunciation. Again, we see how certain words have the effect of placing the characters within a specific social environment. Further, these expressions also become a marker used to underline the generational gap in the play. This is especially the case for the two grown up sons: HAPPY and BIFF. These two characters stand apart from the rest of the cast, because of their use of the said discourse markers and, in addition, swearing. The two brothers also have an increased use of contractions, as shown in the following example:

BIFF. Ja, hva jeg sier så sitter'n lissom med et hånflir. Jeg få'kke kontakt me'n.

[BIFF. Yes, what [ever] I say he sits there, like, with a mocking smile. I cannot connect with him.]

(NRK 1951, my transcription and translation)

This type of strategy is used by other characters as well, having the general effect of giving planned speech a more spontaneous impression. The actors commonly use different techniques performing spontaneity, which includes a high tempo, interruptions, mumbling, and an increased use of filler words. However, the spontaneous style can be defined as part of a "youth slang" when used by the two brothers. This difference in register helps create an impression of a new generation.

III.2 Different generations

So, we've seen that the actors in *Death of a Salesman* in 1951 use slang, mumble, and talk quite fast – often giving the planned language a spontaneous impression. However, the use of these linguistic features is not common to all of the characters in the performance. Some of them talk in a less dynamic manner. This could be explained in two ways:

- 1) It seems that there is a generation gap, not only within the character gallery, but also between the older and younger actors. For the most part, the older actor has a different acting style.
- 2) The fact that some of the characters, especially the secondary characters, sound similar to newsreaders when compared to BIFF and HAPPY, could also be the surfacing of a well-known

dramaturgical effect. The smaller supporting characters don't really get to have a psychological depth; their main function is as secondary informants – creating the dramaturgical framework for the plot. The dramaturgical function of character such as UNCLE BEN is to provide the audience with background information, and not to represent a deeply complex personality. This also becomes visible through the stage language. At certain points, UNCLE BEN sounds more like a news reader than an actor playing a character, because he uses an informative register with pauses to give room for the information. UNCLE BEN's use of register is in contrast to the protagonist WILLY, who sometimes mumbles to such an extent that it is hard to catch what he is saying.

IV. *The larger research project*

The material presented here is part of a larger research project: I look at a total of eight performances spanning from 1937 to 1999, all of which are staged in a Norwegian psychological realistic style, striving to create authentic illusion on stage. I investigate both theatrical elements and social variation in stage language, pinpointing how conventions of "naturalness" in Norwegian theatre language has changed over time.

Very little research has been done on verbal stage language in a Norwegian context. In theatre studies, the stage language has remained in the periphery of existing research focusing on general theatre historiography, dramatic texts, acting or staging. There has been some research on planned language in the field of sociolinguistics, mostly limited to mediatization in radio shows. The language in Norwegian performing arts, however, is scarcely described. My examination of Norwegian stage language is the first of its kind to provide empirical evidence of how selected actors used language in the 20th century.

V. *Concluding remarks*

Death of a Salesman from 1951 is a performance dominated by contemporary language, mainly following the current standard for written *Bokmål*. In addition to this, I have found that the actors

use certain dialect traits, slang, and contractions. The choice of words points to how social linguistic variation is used actively as a strategy in the performance, providing the audience with knowledge about the characters' identity and the social environment.

V.1 Aesthetical influence on the level of language variation

Looking at the stage language in *Death of a Salesman* in 1951 in the light of my larger research project, I find that the active use of social meaning in variation is more frequent in the performance from 1951 than in earlier examples of theatrical performances. Further, the linguistic choices made in *Death of a Salesman* places the characters in a social context. This focus continues into the performances of the 1970s, before it decreases again in the 1990s.

The pattern emerging in my material indicates a connection between the artistic use of social variation and the current aesthetic trends within realism in the Norwegian theatre institutions. Whereas the actors mainly focused on externalizing the psychological aspects of the individual in the 1930s, the stage language in 1951 already points ahead to the influence of a social realistic trend peaking in the 1970s. The increased use of social variation in the stage language continues into the 1990s, but with a different effect. Rather than underlining the characters place in society, the performances in the 90s seem to focus on creating complex individuals through the use of certain linguistic features, matching the post-modern influence in the institutional theatre at the time.

V.2 The research value of an interdisciplinary approach

I have found that sociolinguistics provides useful tools for performance analysis when trying to understand more about how verbal language communicates social values in both historical and contemporary "text composition"⁵.

Through investigating the social meaning of variation in theatre language, we can increase knowledge about its conventions, achieving an enhanced methodological framework when referring to spoken language in a performance. The sociolinguistic variation studies, here represented through variable studies and the concept of indexicality, gives me a precise, consistent, and systematic way of investigating how the actors form their language, and if it can be considered to have had a certain effect.

⁵ As outlined as one of the two main areas of the EASTAP III conference.

The level of indexicality in language can be hard to detect in a historical context, even if we find evidence of linguistic variation. There is not always a way of telling if people were aware of the variation or used it actively to construct social identity (Beal 2019: 12). However, combining research methodology from sociolinguistics with theatre studies' knowledge of different effects, styles and traditions in performances, these processes can more easily be discovered in theatre performances. The use of social variation in performances can be said to embody cultural values and trends (Bell & Gibson 2011: 555). In this sense, recordings of historical performances can provide valuable metapragmatic sources for general historical knowledge about language use in a society.

In a theatre historical perspective, I would argue that an increased understanding of social meaning and naturalness in stage language provides valuable insight, adding information to our knowledge about the dominating institutional tradition in 20th century Norway: the psychological realism, sometimes referred to as the Ibsen tradition. I also argue that looking at broadcasted performances such as *Death of a Salesman* is relevant, even if there are bound to be notable language differences compared to performances in an institutional theatre. For a long time, Norwegian radio drama was dominated by recorded theatre plays (as opposed to plays written specifically for radio) (Dahl 1999: 90). The actors and directors worked in both theatre and broadcast, and successful performances from the National Theatre was often remade in a radio drama version – as seems to be the case for *Death of a Salesman*. Today, radio and TV drama constitutes the main historical audio sources available of a Norwegian stage language, therefore forming the bases of what we remember to be "the sound of the theatre" in the 20th century. As such, combination of analysis of performances from radio, TV, and theatre, can provide information about both the actual stage language, as well as what we believe it to be.

Bibliography

Barthes, Roland

1972 *Critical essays*. Translated by Richard Howard, Northwestern University Press, Evanston.

Beal, Joan

2019 "Enregisterment and historical sociolinguistics", in *Processes of Change- Studies in Late Modern and Present-Day English*, edited by Sandra Jansen og Lucia Siebers, 7–23, Benjamins, Amsterdam.

Bell, Allan and Andy Gibson

- 2011 *Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance* in «Journal of Sociolinguistics» n. 15 (5):555–572.
Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2011.00517.x>

Dahl, Hans Fredrik

- 1999 *Hallo - Hallo!: Kringkastingen i Norge 1920-1940*. ed. Vol. 1, *NRKs historie*, Cappelen, Oslo.

Eckert, Penelope

- 2008 *Variation and the indexical field* in «Journal of Sociolinguistics» n. 12 (4):453-476.
Doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.00374.x>
- 2012 *Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolinguistic Variation* in «Annual Review of Anthropology» n. 41 (1):87-100.
Doi: <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145828>
- 2016 "Variation, meaning and social change", in *Sociolinguistics: Theoretical Debates*, edited by Nikolas Coupland, Cambridge University Press, Cambridge.

Elam, Keir

- 1977 "Language in the Theater" *SubStance* 6/7 (18/19):139-161.
Doi: <https://doi.org/10.2307/3683990>

Hyldig, Keld

- 2019 *Ibsen og norsk teater: Del 1: 1850–1930*, Vidarforlaget, Oslo.

Johnstone, Barbara

- 2016 "Enregisterment: How linguistic items become linked with ways of speaking" *Language and Linguistics Compass* 10 (11):632-643.
Doi: <https://doi.org/10.1111/lnc3.12210>

Martin, Jacqueline and Willmar Sauter

- 1995 *Understanding theatre: performance analysis in theory and practice*. Vol. 3, *Stockholm theatre studies*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm.

Miller, Arthur

- 1967 *Death of a salesman*. Comments by Gerald Weales. Vol. VCL-2, *The Viking critical library*, Viking Press, New York.

Nesse, Agnete

- 2014 "Lyden av Norge. Språklig desentralisering og nasjonsbygging i NRK Radio" *Arr: idéhistorisk tidsskrift* 26/1.
- 2015 "Bruk av dialekt og standardtalemål i offentligheten i Norge etter 1800", in *Talemål etter 1800: norsk i jamføring med andre nordiske språk*, edited by Helge Sandøy, Novus forlag, Oslo.

- 2016 "Kallemann & Amandus: The use of dialect in children's programmes on early Norwegian radio", in *Style, Media and Language Ideologies*, edited by Jacob Thøgesen, Nikolas Coupland & Janus Mortensen. Novus Press, Oslo.
- NRK
- 1951 En handelsreisendes død. Director: Knut Hergel. Actors: Kolbjørn Buøen (Willy), Ada Kramm (Linda), Jørn Ording (Biff), Lars Nordrum (Happy), Wilfred Breistrand (Bernhard), Hilde Solheim (Kvinnen), Ola Isene (Charley), Alfred Solaas (Onkel Ben), Axel Thue (Howard Wagner), Arne Bang-Hansen (Stanley). Playwright: Arthur Miller. Translation: Peter Magnus. Adaption for radio: Tormod Skagestad. Music: Alex North. Tech: Erling Hille. NRK (the Norwegian Broadcasting Corporation). Published: 27 April 1951.
- Peirce, Charles S.
- 1998 "What Is a Sign?", in *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893–1913)*, edited by Peirce Edition Peirce Edition Project, 4–10, Indiana University Project, Bloomington.
- Silverstein, Michael
- 2003 "Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life", *Language & Communication* 23 (3):193–229.
Doi: [https://doi.org/10.1016/S0271-5309\(03\)00013-2](https://doi.org/10.1016/S0271-5309(03)00013-2)
- Vangsnes, Øystein Alexander
- 2008 "Omkring adnominalt åssen / hvordan i Oslo-målet", in *Språk i Oslo. Ny forskning omkring talespråk*, edited by Janne Bondi Johannessen and Kristin Hagen, 50–62, Novus forlag, Oslo.

Revisiting the Scenic Essay

by Jasper Delbecke

In his canonical book *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann introduced the notion of the «scenic essay» as one of the elements that shaped and characterized the panorama of postdramatic theatre. According to his definition, scenic essays were theatre plays offering «a public reflection on particular themes» – by dragging theoretical or philosophical texts on stage (2006 [1999]: 112). The means of theatre were used «to 'think aloud'» about the actor's subject, its representation and the role of language (Ibid:113). Because of the strong mode of «quoting and demonstrating», Lehmann stated that the theatre aesthetic of the scenic essay accentuated «the non-dramatic, scenic potential for reflection» and resulted in what he called «emblematic and contemporary 'thought-images'» (Ibid: 114).

In contrast to many other ideas that appeared in *Postdramatic Theatre*, Lehmann's "scenic essay" wasn't picked up in the field of theatre and performance studies. I would say that this is rather remarkably, because over the last two decades "the audiovisual essay", "the video essay" or "the essay film" all became common notions within the realm of contemporary visual arts or contemporary cinema. As I survey in my own doctoral research, similar expansion perseveres in the field of theatre and performance today.

Lehmann also kind of leaves us in the dark because he only spent three paragraphs on the scenic essay, what tends to make his notion rather vague and hence difficult to employ. The use of theoretical or philosophical texts on stage prompts Lehmann to conceive the scenic essay as «an attempt to theatricalize the teaching process in schools and universities», an attempt that offers new «possibilities for theatre» (2006 [1999]: 113). I refute such a limited understanding of the essayistic form, seen as the mere staging of non-dramatical texts. In my endeavor here today, I depart from Lehmann's notion that in my view only covers a small part of what the essay *is* and more important: what the essay *can be* within the field of performing arts. In the next 10 minutes, the goal of my inquiry is to re-appropriate the scenic essay in order to propose new interpretations

wherein the way contemporary artists committing their work and practice to the essay form is reflected and corresponding.

Within studies on the essay, the essay is often reduced to an instrument or vehicle to survey the Self (Klaus 1991) or as an «intellectual poem», as Georg Lukács described it once (2010 [1910]: 34). The personal, subjective, and autobiographical dimension is substantial to the essay, but it does not comprise all of what the essay can offer. Opposed to the essay as «the perfect medium for solipsistic explorations of subjectivity», I subscribe to Alter's view on the essay as «a genre of sociopolitical critique» that enables us «to produce theory in unpredictable ways» (2018: 10). That is why I want to explore in this text the essay form beyond its personal and subjective dimension and stress its critical, epistemological, and speculative qualities.

My exploration here today will be accompanied by *The Immobilized, or Salle des Pas Perdus. The Ocean as Transit Space between Life and Death* (2017) by Mobile Akademie Berlin, a nomadic and open platform initiated by Hannah Hurtzig that always changes in location, time, and theme. In the project *The Immobilized*, years of research and public presentations on the history of slave trade, the black diaspora and the wake of slavery compiled and used to encounter the events in and around the Mediterranean Sea at the peak of the so-called European migration crisis. Mobile Akademie encountered the events by conceiving the sea as a space of transit between death and life, to speculate or to imagine what might have happened and what might have been said.

Aside from the fact that I discern specific essayistic characteristics and qualities in the Akademie's project, it is one of the rarer examples within the performing arts field who explicitly commit their work as »a theatrical essay« (Hurtzig & Kaiser 2019).

I. *Unfolding* The Immobilized, or Salle des Pas Perdus. The Ocean as Transit Space between Life and Death

The Immobilized is a performative parcours, consisting of five separate spaces where different kinds of performative speech acts and media are happening simultaneously. In the heart of the performance space is *The Arena – The Milieu of the Dead*, a mechanized and spiral-shaped arena that alternately includes and excludes viewers from those on display. The protagonists in *The Arena* are academics re-enacting a public defense of the *DFG-forschungsantrag*, a highly praised and privileged research fellowship by the German Research Fund. Three petitioners argue that death

and the dead are not something unthinkable or unknown and that they could not be dismissed by contemporary science.

When leaving the installation, one bumps into *The Garden – the Ecology of the Dead*, a living room-like installation where *An Ecology of the Dead* is screened, a documentary starring Belgian philosopher of science Vinciane Despret talking about our various relationships with death while preparing a meal. She advocates how telling stories not only keeps the dead present in the lives of the living, but also how storytelling allows the dead to take part in their lives.

Next to The Garden, one can dance on the DJ-set of DJ Thomas Meinecke in *Black Atlantic Sound – Songs and Stories*. Meinecke does not play random tracks, but his set list traces the story of Drexciya, an afrofuturist myth. Drexciya was a pregnant America-bound African slave who was thrown overboard. According to the myth, it was possible for a fetus to remain alive in its mother's womb in an aquatic environment. So, thanks to the baby she was carrying, Drexciya could reproduce herself and the drexcians are her mutated descendants.

The notion of the sea as a milieu of the dead, and the world of the Water Babies returns in *The Tarot – Land and Sea*. In this discussion format inspired by the Tarot card game two competitors face each other with each ten cards. Ten cards for ten arguments, stories, or theses. In this tarot game duel, two duos compete against each other and argue about to whom the bottom of the world seas belong.

The fifth and final scene is *The Casting – dropdeadgorgeous*, a public workshop where the German Spanish-Namibian production company *dropdeadgorgeous* is looking for an actress to play a corpse in a fictitious new TV-series entitled *Memory Speak*.

After the more than two-hour visit of the performance space you experienced a mixture of knowledge practices, media and formats impeding the conventional way of gathering, receiving, producing, and digesting information. This confrontation is articulated by the headphones you wear while walking around. A small remote-control allows you to navigate through five different audio channels, one channel for each scene. Each visitor directs his own trajectory through the five different scenes. Consequently, each experience is different as well as the information you get as a visitor/spectator from the different protagonists. Communication with other visitors/spectators is excluded what results in a constant interpellation of the visitors to relate to what the performers of Mobile Akademie propose. One must work his own way through the proposals, statements, stories, music, and images in a constantly meandering and searching manner.

II. *In search of the essayistic in The Immobilized, or Salle des Pas Perdus. The Ocean as Transit Space between Life and Death*

Five elements characteristic to the essay stand out in *The Immobilized*: (1) the fragmentary character, (2) the use of explicit references to others (as quotes & citations), (3) a troubled authorial position with a subsequently (4) demanding form of spectatorship navigating through (5) a (seemingly) incoherent discourse.

- (1) The five fragmented installations in *The Immobilized* operate autonomously during the time of the performance. As independent *tableaux-vivants*, they differ in tempo, spatiality, thematic and media. And although they seem fragmented in relation to the whole performance, the separate installations are in fact very elaborative speech acts, displaying various forms of knowledge and non-knowledge regarding the topic of *The Immobilized*. While walking around, one encounters atypical and often paradoxical disciplines, expertise and methodologies and witnesses how discourses and theories are created, generated, and communicated. The presence and authorship of academics are explicitly put on display and their statements and proposals become textual building blocks to weave a thread of knowledge yourself in what you experience as visitor of the space.
- (2) In the realm of the essay, this rhetorical strategy of citing and quoting other experts already goes back to Michel de Montaigne's writing practice. The interplay with citations is fundamental to grasp Montaigne's meandering way of thinking and the form of the essay in general. Through the direct quoting of specific authors, Montaigne conveys a sense of borrowed authority.
- (3) but by doing this, this seminal rhetorical strategy of the essay does not only affect and subvert the authorial position of those quoted and cited, but it also affects to the authorial position of an essayist. It provides an alibi to express doubts, meandering thoughts, and intermediary conclusions. As an enunciating subject, the essayist «reflects on the circumstances of his own discourse, making them serve the thought at hand» and reveals its procedures, choices, and its train of thoughts in an open and transparent way (Kauffmann 1988:85).
- (4) As the consequence of such an inscription of authorial subjectivity, those encountering an essay are invited to relate what is offered and presented by an essayist. This gesture creates a performative constellation where you are made into a responsible fellow traveler, a negotiating partner, and a critical interlocutor. In the written essay this is easily done by formally addressing the reader. Within the essay film genre, the use of the voice-over installs such a relationship. In

a less explicit manner and parallel to the voice-over employed in essay films, the authorial voice of Hannah Hurtzig is half-present via mini-essay films projected on the central screen hanging in the theatre space (2019). In the films, questions are raised, and partial answers are offered. Instead of dealing with a stable subject of enquiry, the essayistic attitude of the project is expressed in the search for an object, which is itself «mutating, incomplete and perpetually elusive and thus deeply uncertain and problematized» (Rascaroli 2017: 187). «The logic of the essay», Réda Bensmaïa argued, «a logic of *complicatio*: through a paradoxical word heterogeneous series are put into communication and made to resonate without being subsumed» (1987: 13).

- (5) The Belgian Philosopher Bart Verschaffel described the bottom layer of an essay, and I would say also of *The Immobilized*, as a disorderly collection of snippets and memories. In the process of finding, preserving, assembling, waiting, and scrabbling in order to engendering, this heterogeneous collection crystallizes into, what Bart Verschaffel described as, a *figura*: a preview or a prediction of a thought (1995: 11). The thought delivered *in* and *by* the essay is not complete but rather provisional. That is why that the value-determining thing about the essay, as described by Lukács, is not the verdict but the process of judging (2010 [1910]: 34). Within the essay form - be it written, cinematic or theatrical – you become an «explicit partner in the communicative negotiation and to contribute to the creation of a constitutively open and unstable textual meaning» (Rascaroli 2009: 189). The mode of spectatorship in *The Immobilized* intensifies such an engagement with what is presented and shared. Wearing the headset, scrolling through different channels, one is put in an isolated position which makes verbal communication impossible with the other spectators present in the space. One wanders through and along the fragments, the propositions, the statements, the music, and the performances, in search of a thread. The open and incomplete structure bears traces of a process of thinking by the authors and invites the spectators to embody a similar reflexive in order to arrange and rearrange what is proposed or put on display. This performative dimension of the essay injects «a state of perpetual dynamism» into the essay form which allows us to apprehend essayism, as Nora Alter noted, «not just a mode of producing» but also as «a method of reading, viewing and interpreting» for both the author and the spectators (Alter 2018: 16).

III. From Lehman's essay to today's use of the essay

So how or wherein are *The Immobilized* and other contemporary performances or committed to the essay differ from what Lehmann designated as a scenic essay? As I would argue that it lies in the awareness of the essayist of his authorial position and its methods.

Despite its reflective and demonstrative stance, what Lehmann's scenic essay offers remains distant and confines itself to the theatrical apparatus. The position of the artists as author remains too often out of range. *The Immobilized*, for me, illuminates how today the intention of artists, by adopting and deriving from the essay form, lies «in a reflection on the world and the social order [...] by arranging the material into a particular field of connections. [...] The essayist approach is not about documenting realities but about organizing complexities» (Biemann 2003: 83). What they share is the desire to allow uncertainty, ambivalence, incoherence, and ambiguity in their work. The essay form offers or represents a space where this can have a place without having the intention to erase these elements. It resembles Michel de Montaigne's pursuit when he started writing his *Essais* more than four decades ago.

Montaigne developed his «essays» in order to get a grip on the tumultuous period France was going through in the second half of the 16th century, afflicted by religious, social and political upheaval and crushed between the dogmatic metaphysical ideas of medieval times and the humanist project. In order to look for a way how to position within the turbulent 16th century, his essay-writing was a way to display and question his ideas and to trace «the progress of changes in me» in a society that rapidly changed (de Montaigne & Screech 1993: 858). "What do I know?" – Montaigne's skeptical motto – became a guideline, thread and starting point to test and weigh his own thoughts and ideas (Ibid: 591). By exploring and exposing himself – displaying his imperfections, fickleness, ignorance, and suspicion toward his own thoughts – the autobiographical project of the *Essais* also became an epistemological project. The perpetual questioning of his own thoughts and actions leads Montaigne to a perpetual questioning of the foundations of truth, authority, knowledge, meaning and representation. Montaigne's writings were the symptom and result of a «climate of epistemological anxiety» whereby the «highly systematic method of scholastic philosophy» was challenged and marked a decisive separation from the medieval approach of knowledge production (de Obaldia 1995: 31).

A similar representational crisis underlies the tendency of artistic practices and performances where interfaces with the essay form can be identified. However, what artists today do not share with

Montaigne, who locked himself away in his castle, is the need to reflect and comment from a safe distance. Their situatedness, their relationship with the complex subject matters they try to talk about is invariably accompanied by questions, doubts, and uncertainties. This awareness and articulation of this uncanny situatedness does not turn into a «defensive self-certainty» (Morton 2013: 5) wherewith one's blind spots are ignored but into the opposite: an affirmative attitude in search of the unknown, the invisible, the hidden and the banished.

Bibliography

Alter, M. Nora

2007 *Translating the Essay into Film and Installation*, in «Journal of Visual Culture» 6(1). 44-57.

2018 *The Essay Film After Fact and Fiction*, New York, Columbia University Press.

Bensmaïa, Réda

1987 *The Barthes Effect. The essay as reflective text*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Biemann, Ursula

2003 "Performing Borders. Transnational Video", in Biemann, Ursula (ed.) *Stuff It: The Video Essay in the Digital Age*. Voldemeer: Springen. 83-91.

de Montaigne, Michel Eyquem, and M. A Screech

1993 *The Complete Essays*. London: Penguin books.

De Obaldia, Claire

1995 *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford: Clarendon press.

Hall, L. Michael

1989 "The Emergence of the Essay and the Idea of Discovery", in Butrym, J. Alexander (ed.) *Essays on the Essay. Redefining the Genre*. Athens & London, The University of Georgia Press. 73 – 91.

Hurtzig, Hannah and Marian, Kaiser

2019 "The Talking Dead", lecture at *[OBSCENE] Dramaturgie als Praxen des (Un)Sichtbarmachens*. ZHDK Zürich, 12-15 September.

Kauffmann, R. Lane

1988 "The Skewed Path: Essaying as Un-methodical Method", in *Diogenes* 36 (143): 66 – 92.
<https://doi.org/10.1177/039219218803614304>

Lehmann, Hans-Thies and Jürs-Munby, Karen

2006 [1999] *Postdramatic Theatre*. Repr. New York (N.Y.): Routledge.

Lukács, Georg

2010 [1910] "On the Nature and Form of the Essay. A Letter to Leo Popper", in *Soul & Form* Lukács, György, John T Sanders, & Katie Terezakis (eds), New York: Columbia University Press. 16-34.

Rascaroli, Laura

2009 *The personal camera: subjective cinema and the essay film*, London: Wallflower Press.

2017 *How the Essay Film Thinks*, Oxford: Oxford University Press.

Verschaffel, Bart

1995 *Figuren*, Leuven: Van Halewyck.

L'Atlante della memoria *come paradigma compositivo contemporaneo*

di Agata Tomšič

Nel 2015, pubblicavo all'interno di «Culture Teatrali» un contributo sull'*Atlante della memoria* come metodo compositivo di alcune compagnie della nuova scena italiana, estratto, con successive revisioni e aggiunte, dalla mia tesi di laurea magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo, discussa presso l'Università di Bologna l'anno precedente. In quel breve saggio provavo a delineare un modello compositivo applicabile alle molteplici espressioni artistiche contemporanee, che si basava sui modelli ermeneutici tracciati da Aby Warburg e Walter Benjamin all'inizio del secolo scorso, per ritrovarne eco nelle pratiche di alcuni artisti della scena contemporanea italiana.

Sei anni dopo torno su quelle tesi consapevole che l'ultimo anno di chiusure teatrali mi ha permesso di analizzare quei fenomeni con maggiore distanza, approfittando anche della condivisione da parte di numerose realtà teatrali dei loro preziosi materiali d'archivio. Nelle pagine che seguono tornerò a riflettere sui miei postulati arricchendoli di nuovi esempi e considerazioni.

I. *Ipotesi di un modello. Fondamenta*

La convinzione che nell'atto creativo si incontri la memoria è credenza condivisa sin dagli antichi. Le fonti mitologiche raccontano che il poeta, per creare, si rivolge alle Muse – figlie di Mnemosyne, la dea della memoria, che precede la formazione di ogni lingua e immagine – e soltanto sulla base di quest'esperienza di ascolto diventa anche colui che parla, come se per creare si debba prima guardare indietro, dando vita a un rapporto dialettico tra memoria collettiva e realtà storico-psichica dell'artista-creatore. Un rapporto tra la verità universale custodita dalle dee e il particolare biografico del poeta, che contraddistingue anche l'azione produttrice di immagini del *poietes* aristotelico, colui che comprende e modella il mondo, risalendo alla *morphé* delle cose attraverso la forza conoscitiva della *mimesis*. Non è un caso quindi che Walter Benjamin si dedichi nelle sue trattazioni alla facoltà mimetica, secondo egli, alla base di tutto il sapere umano e della sua trasmissione, del linguaggio in tutte le sue manifestazioni. Ed è proprio su questa facoltà di mettere in relazione ciò che è simile che Benjamin erge il suo sistema ermeneutico, affidando al montaggio

la funzione primaria per riscattare le immagini della realtà, estrapolandole dal contesto originario in cui sono inserite. Nel suo lavoro preparatorio al *Passagenwerk* egli lascia in dote un enorme assemblaggio di citazioni della Parigi del XIX secolo, raccolte e catalogate con cura sino alla morte. Un grande collettore di immagini della città che, incontrando lo sguardo interpretativo dell'altro, può portare quest'ultimo a ri-conoscere sé stesso e il proprio tempo per la prima volta. L'eccezionalità di questo dispositivo dialettico sta nella commistione tra teoria e citazione, tra traccia e interpretazione, immaginate da Benjamin in un'opera che poteva anche non contenere le sue stesse parole, ma essere scritta soltanto attraverso i documenti della storia da lui trovati, filtrati e associati. Nei suoi appunti preparatori ne descrive così la funzione: «Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette» (Benjamin 1982: 512). E più avanti, annota:

Metodo di lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli. (Benjamin 1982: 514)

Il procedimento della citazione definito da Benjamin espantava un segmento del passato, che poteva costituire una risposta alla situazione politica dell'oggi, e lo innestava nel presente. Attraverso il montaggio esso consentiva di costruire con gli stessi elementi una storia altra, facendo esplodere il *continuum* storico e aprendo al suo interno dei varchi. Venne delineata in tal modo una nuova idea di storia che basava il proprio principio d'azione sulla tecnica del montaggio come metodo e apparizione della conoscenza.

Warburg utilizzò un modello simile all'interno della sua opera magna *Mnemosyne*: un impianto di pannelli di stoffa nera e di foto di opere d'arte, manufatti umani e ritagli di giornale, accostate, volta per volta, per argomento e somiglianza formale. Come le antiche tavolette di argilla, attraverso cui si leggeva l'avvenire nel *templum*, le tavole di lavoro dell'*Atlante della memoria* avevano la capacità di mettere in relazione ordini diversi di realtà lasciando affiorare tra loro i rapporti intimi più nascosti. Sottolineandone i dettagli – grazie all'ingrandimento e all'inquadratura – e in virtù dell'accostamento a materiali appartenenti a epoche eterogenee e a discipline solitamente trascurate dalla storia dell'arte, la pluritemporalità intrinseca delle immagini emergeva in superficie, portando a rileggere il passato con uno sguardo nuovo, allo stesso tempo radicato nel presente e

proiettato verso il futuro. Le *Pathosformeln* da lui individuate nella sua *Kulturwissenschaft* rappresentavano il patrimonio gestuale che era stato capace di trasmettersi e conservarsi attraverso i secoli e che, volta per volta, guidava la mano dell'artista nell'atto creativo; il suo *Atlante* era l'inventario dove queste pre-coniazioni prendevano forma visivamente nelle opere d'arte, i pochi luoghi in cui era ancora possibile, secondo lo studioso, scorgere l'irrazionale all'interno della società contemporanea altrimenti dominata dal pensiero logico-razionale. Un principio analogo governava la disposizione dei libri all'interno della sua biblioteca, dove l'ordine alfanumerico consuetamente in uso veniva soppiantato in nome della "legge del buon vicinato" e incessantemente rivisto. I libri e le immagini erano per Warburg batterie di memoria ricche di vita, che incarnavano la memoria culturale dell'umanità e aspettavano soltanto di essere riattivate nel presente.

Anche Warburg, trovò nella tecnica del montaggio l'espedito con cui indurre lo spettatore del suo *Atlante* a prendere *hic et nunc* posizione all'interno della tradizione. L'accostamento e la ricerca di similitudini inedite tra oggetti storici anche apparentemente distanti furono il cuore di tutta la sua opera. Questa prassi scardinatrice trovava nei pannelli del suo atlante la sua massima espressione, che, proprio come gli appunti preparatori ai *Passagenwerk* di Benjamin, sono giunti a noi incompiuti, in forma di documentazioni temporanee di lavori potenzialmente infiniti anche perché portabili a compimento soltanto nello sguardo di chi li scruta.

Le immagini in questa prospettiva si trasformano: da batterie di memoria fisse e immodificabili nei secoli, diventano strumenti politici, capaci di modificare e rifondare la conoscenza e la società attraverso l'immaginazione. Ecco come secondo Georges Didi-Huberman, profondo conoscitore del lascito warburghiano e benjaminiano, le immagini si fanno artefici di sovvertimenti e rivoluzioni. Ecco come le immagini diventano costellazioni che quando l'Adesso incontra il Già-stato, liberano una nuova forma per il Futuro. Bagliori, lampi passeggeri in cui i tempi si fanno visibili; *sopravvivenze* che permettono di sentire la potenza del passato e possedere gli strumenti per costruire ciò che ancora sarà. Letti in questa chiave i modelli di Warburg e Benjamin assumono una forte valenza politica: da strumenti conoscitivi – di analisi e comprensione – diventano mezzi di azione sul presente, e, attraverso di esso, sul futuro.

II. Applicazioni

Possono questi due modelli ermeneutici, che bene si prestano a rappresentare l'oscillazione tra il particolare e il tutto a cui è sottoposto l'artista durante l'atto di creazione, essere applicati anche alle

modalità compositive ed espressive della scena performativa contemporanea? In quali artisti è possibile riscontrarli in maniera più esplicita?

Nel 2013 andò alle stampe uno studio di Daniela Sacco che diede fondamento alle mie intuizioni. Nel suo saggio lei individua nel mito e nel teatro i luoghi in cui il particolare e l'universale, si incontrano e cristallizzano in *immagine*. Il teatro è per lei il prisma privilegiato attraverso cui è possibile indagare il meccanismo compositivo dei miti, ovvero la *tecnica del montaggio*, propria sia del teatro *predrammatico* che *postdrammatico*¹. Secondo la studiosa, tale meccanismo è riconoscibile, nel primo caso, nel significato attribuito da Aristotele nella *Poetica* al *mythos* (come «composizione di fatti» fondata sul «mettere insieme», «associare» e «collegare»), con preciso riscontro nelle tragedie di Eschilo ed Euripide; nel secondo, è definito come «forma simbolica» della postmodernità, conseguente alla crisi del pensiero metafisico e alla nascita del *pensiero immaginale* novecentesco, i cui capostipiti sono Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, James Hillman, Aby Warburg, Walter Benjamin, James Joyce e Sergej Michajlovič Ejzenštejn. A entrambe le distinzioni è caratteristica una struttura drammaturgica costruita sulla combinazione di parti giustapposte attraverso polarità semantiche, e articolata tramite un rapporto paratattico tra il particolare e il tutto in cui il frammento è soltanto una delle tante parti, un'identità che, come le altre, fa parte di un universale pluridentitario, la cui caratteristica principale è la molteplicità e l'apertura a infinite interpretazioni. Si tratta per Sacco di un *non-dramma* caratterizzato da un tempo sovrastorico e anacronistico, per il quale il corso cronologico degli eventi non è importante, che predilige un montaggio di momenti eterogenei, distanti nello spazio e nel tempo, e lascia alla dimensione visiva e performativa un ruolo preponderante. Il mito che meglio incarnerebbe questi teatri è quello di Dioniso – dio del teatro e della visione –, il quale, da bambino, giocando con uno specchio donatogli dai Titani, lo mandò in frantumi e con essi ricompose, subito dopo, una nuova immagine del mondo e di sé. Un atto sovversivo che distrugge il preesistente per creare il nuovo, pur conservando allo stesso tempo memoria di *ciò che è stato*. Esattamente come fa il poeta, che, trasformando il modello insufflatogli dalle Muse, *in-forma*, attraverso la mimesi metamorfica, il presente.

Il piccolo Dioniso che gioca con frammenti di mondo richiama subito alla mente l'iconologo Warburg alle prese con le immagini del suo *Atlante*. Anch'esse sono ritagli, inquadrature di particolari, che, estrapolati dal contesto originale e montanti all'interno di un nuovo piano di lettura, fanno

¹ Sacco prende in prestito la nozione di *postdrammatico* di Hans-Thies Lehmann, riconsiderandola a partire da una nuova chiave di lettura della mimesi aristotelica, suddivisa da lei in *mimesis praxeos* e *opsis*, a partire dalle due diverse modalità di montaggio (dialettico e simbolico) che contraddistinguono il *postdrammatico*.

pervenire a momenti di inaspettata leggibilità. Le sue tavole, come le *immagini dialettiche* benjaminiane, sono luoghi in cui «il pensiero si arresta in una costellazione satura di tensioni» (Benjamin 1982: 534), montaggi di citazioni mediante i quali è possibile interpretare la realtà attraverso nuove prospettive. E non è certamente un caso che Hans-Thies Lehmann, al quale Sacco si riferisce, distingua il teatro *postdrammatico* da quello drammatico proprio sulla base del concetto di *costellazione degli elementi*², in cui corpo, testo, musica sono montati all'interno di un'*architettura* risultato a sua volta di un montaggio di momenti pianificati o imprevisi.

III. Esempi

Nel mio intervento del 2015 ritrovavo questo modello concettuale e critico insieme, nelle pratiche compositive di tre compagnie del teatro italiano degli ultimi trent'anni: Fanny & Alexander, Anagoor ed ErosAntEros. Queste attingevano al lascito warburghiano sia per concettualizzare i processi creativi dei propri lavori, sia per interrogarsi sui miti antichi e contemporanei. Per il rapporto di filiazione diretta (e spesso dichiarata) che queste esperienze avevano con il *modello* dello storico amburghese, decisi di raccogliere sotto il nome di *metodo atlantico* i processi compositivi che caratterizzavano il lavoro di queste compagnie. Nella maggior parte dei casi si tratta di un metodo a cui gli artisti si affidano durante la fase di ideazione e composizione delle drammaturgie dei propri lavori, articolando un montaggio di citazioni letterarie, iconografiche, audiovisive, che resta spesso sottotraccia alla *scrittura scenica* di cui è stimolo; in altri, esso emerge in superficie, soprattutto quando i media utilizzati vengono esposti in scena; altre volte, può fermarsi allo stadio creativo iniziale, trasformandosi in vero e proprio *allenamento immaginale*, pura *praxis* attraverso la quale gli artisti espandono i propri immaginari.

In questi anni, l'estetica delle compagnie da me analizzate ha continuato a evolversi, a volte proseguendo la prospettiva da me delineata, altre volte allontanandosene o ribaltandola. Nell'ultimo decennio, il riferimento a Warburg è meno evidente dal punto di vista estetico negli spettacoli di Fanny & Alexander se paragonato al decennio precedente in cui il modello dello storico amburghese irrompeva sulla scena e nei progetti che affiancavano gli spettacoli *Heliogabalus* (2006) e il progetto pluriennale sul *Mago di OZ* (2007-2010). Nel 2009 la drammaturga Chiara Lagani dichiarava:

2 «In the end, it is only the constellation of elements that decides whether a stylistic moment is to be read in the context of a dramatic or a postdramatic aesthetics». Ho scelto di citare la traduzione inglese, perché mantiene questo importante riferimento al concetto di *costellazione* benjaminiano presente anche nell'originale tedesco (Lehmann 1999: 25).

il metodo immaginale di Warburg [...] è diventato il modello procedurale di ognuna delle pratiche di F&A: dall'ideazione generale dei progetti, all'invenzione dei siti, alla creazione degli spettacoli, fino a nutrire la stessa concezione estetica, politica, sociale, etica che abbiamo dell'idea di gruppo teatrale. (Lagani 2009)

Dall'ultimo spettacolo del progetto *OZ, West* (2010), e con il successivo progetto *Discorsi* (2011-2014), questo modello sembra essere stato *incorporato* nella tecnica dell'*eterodirezione* in cui il gesto dell'attore viene disarticolato dalla parola nel corso delle prove e ricomposto all'interno della drammaturgia finale che si realizza nell'incontro con gli spettatori. Un procedimento che sembra portare alle estreme conseguenze l'idea benjaminiana, relativa al teatro epico, di «rendere citabili i gesti», attraverso una ripetuta interruzione dell'azione³, e che consiste in un dispositivo drammaturgico-registico dove l'attore resta in balia dei doppi dettami che gli vengono impartiti attraverso gli auricolari, in cui, in uno, sente trasmesse le battute da dire, e nell'altro, le azioni da eseguire. Si tratta di uno strumento che F&A sta indagando da ormai quindici anni e che pare *incorporare* la loro ossessione per il dettaglio e il frammento, abbandonando in alcuni spettacoli il potere evocativo delle immagini per ritrovarlo nel corpo e nella parola, *ri-politicizzati* attraverso la decostruzione e il montaggio gestuale-vocale che ne viene offerto allo spettatore, a cui starà, in ultima istanza, leggere tali materiali nel filtro della propria memoria personale, facendosi a sua volta montatore. Ne sono esempio anche il ciclo di spettacoli sull'*Amica geniale* (2017-2019) e il recente trittico *Se questo è Levi* (2019).

Se Anagoor alla pubblicazione del mio intervento nel 2015 ancora non dichiarava esplicitamente il proprio debito nei confronti del modello warburghiano – se non come *disposizione mentale a subire tempeste di immagini* e attraverso la propria *scrittura scenica* ipermediale, frutto del montaggio di molteplici fonti e associazioni mnemoniche – avrebbe qualche mese più tardi risposto a un'intervista di Lisa Gasparotto, offrendo ai lettori della rivista «Engramma» un *abecedario-atlante* di parole e immagini, che attraverso 12 lemmi, scelti tenendo conto dell'influenza del lavoro di Warburg sulle singole creazioni degli artisti, crea un montaggio di tessere da cui emergono la lingua e il metodo di

3 Nel saggio *Che cos'è il teatro epico?* Benjamin afferma: «"Rendere citabili i gesti", è questo uno degli esiti essenziali del teatro epico. L'attore dev'essere in grado di spaziare i suoi gesti, come un tipografo le parole» e più avanti continua «il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più spesso interrompiamo colui che sta agendo» (Benjamin 1972: 356).

lavoro di Anagoor. Attesa, Corpo, *Ekphrasis*, Figura, Immagine, Lingua, Memoria (*Mnemosyne*), Origine, *Pathosformel*, Sopravvivenza, Tradizione, *Vulnus* sono le parole-chiave attraverso cui il teatro figurativo di Anagoor si svela, dando fondamento alla mia intuizione. Nei loro lavori il rapporto con lo storico amburghese è evidente in ogni aspetto, anche quando il riferimento non viene esplicitamente dichiarato, come nella consapevolezza dell'importanza della memoria che questi artisti hanno, già presente in *Tempesta* (2009) e che in *Lingua Imperii* (2012) diventa argomento centrale e monito, ma persiste anche nel successivo *Virgilio brucia* (2014) e, ancora, in *Oresteia* (2018), dove Anagoor traduce, e tradendo svela, il mito eschileo attraverso un denso montaggio di citazioni e sopravvivenze, di cui il libro *Una festa tra noi e i morti* è preziosa testimonianza che aiuta il lettore-spettatore a entrare all'interno del vasto immaginario che si cela dietro la forma dello spettacolo.

Per ErosAntEros, compagnia di cui sono cofondatrice assieme a Davide Sacco, drammaturga e attrice, ci fu un'importante chiave di volta proprio dopo lo spettacolo *Nympha, mane!* (2012), da cui ebbero origine i miei studi warburghiani, che, uniti alle riflessioni scaturite dalle reazioni degli spettatori e alla lettura del saggio *Come le lucciole* di Didi-Huberman (da cui prese forma il nostro spettacolo successivo), portarono a una più evidente politicizzazione del nostro fare teatrale e a un capovolgimento delle nostre prassi creative. Come se avessimo assorbito all'interno della nostra poetica quel passaggio epocale dell'immagine dall'ambito estetico all'ambito politico, che Benjamin riconobbe nell'avvento della riproducibilità tecnica, pur non senza negare mai la potenza estetica dell'opera d'arte, ma facendone un elemento fondante di quello che successivamente abbiamo definito il teatro estetico-politico di ErosAntEros.

La multidisciplinarietà, la profonda riflessione politico-filosofica sul ruolo delle immagini, la creazione di *costellazioni* utilizzando linguaggi espressivi disparati, continuano a essere al centro del nostro lavoro, sia mediante la parola, che con l'utilizzo di immagini video di realtà (o di disegni che la rappresentano) e musiche, in spettacoli che desiderano far esplodere il *continuum* della storia. Mi riferisco in particolare ai nostri ultimi lavori *Vogliamo tutto!* (2018) e *Sconcerto per i diritti* (2019), tentativi di rendere il teatro quel luogo spazio-temporale dove attraverso la trasfigurazione e il montaggio della realtà è ancora possibile leggere in nuova luce il mondo e se stessi; dove la società può ancora avere la possibilità di riflettere su di sé e modificarsi. Citazione e montaggio sono i nostri strumenti essenziali all'interno di una scena dove la simultaneità dei linguaggi utilizzati e dei contenuti citati stimola lo spettatore a una visione attiva, in cui lui solo può in ultima istanza interpretare l'opera, decidendo se

provare o meno a dar forma anche nel proprio quotidiano all'utopia. Un teatro per certi versi *epico*, che avanza per frammenti e scosse, che utilizza una recitazione straniante, che interrompe il flusso della narrazione per lasciare agli spettatori spazi vuoti da riempire di pensiero.

IV. Possibili sviluppi

Durante il tempo sospeso e privato della pandemia ho fatto tesoro dell'apertura degli archivi video di alcuni teatri e compagnie, ritornando sui miei studi con nuove domande.

Primo fra tutti, sul teatro di Romeo Castellucci e della Società Raffaello Sanzio, grazie a un'iniziativa promossa dal festival Romaeuropa, che ha trasmesso il ciclo filmico della *Tragedia Endogonidia* (2002-2004), accompagnandolo da incontri con gli artisti e alcuni studiosi. In questo teatro in cui si assiste all'epifania dell'immagine, al suo manifestarsi irripetibile, nel qui ed ora che si svolge sotto gli occhi degli spettatori – un teatro che restituisce all'immagine l'*aura* perduta con la riproducibilità tecnica –, all'interno di una stanza d'oro emergeva il corpo esangue di Carlo Giuliani, ucciso al G8 di Genova, l'anno precedente al debutto della *Tragedia*. Quest'irruzione della realtà nella scena amniotica del primo Episodio provoca un cortocircuito, quella che Benjamin definirebbe un'*immagine dialettica*, dove due ordini diversi di realtà si scontrano e portano a un momento inaspettato di leggibilità. E l'opera di Castellucci è disseminata di questi momenti in cui le immagini visive-sonore non sono innocenti, ma pregne di tempo e memoria. Sono immagini politiche che non possono non esimere da una riflessione sulla filosofia dell'immagine benjaminiana e sulla scienza della cultura warburghiana. È Castellucci stesso a riconoscere in Warburg un modello, solo qualche anno dopo, in un'intervista del 2004, a proposito del lavoro della Società nella *Tragedia Endogonidia*:

Si tratta di inseguire l'immagine, evocarla, suscitare come faceva Warburg con la sua iconologia che riconosco come modello. Il lavoro di iconologia, di Warburg è stato una grande scoperta della storia del secolo passato. Sono stato toccato dal suo metodo, dal suo inseguire una figura fino a quando si tocca un punto finale, se c'è un punto finale... (Cacciagrano 2004).

E più tardi, nel 2007, in un'intervista di Massimo Marino, ribadisce, citando la teoria delle *pathosformeln*, che «le immagini non appartengono a nessuno», ma «siamo noi che incrociamo e attraversiamo il loro flusso» (Marino 2007), è l'artista che aspetta, evoca un'immagine, senza

inventare nulla ma creando un varco, facendosi soglia, perché questo avvenga. Pare quindi esserci un nesso profondo tra i modelli esaminati e la pratica di questo artista, attivo già da decenni e che andrebbe esplorato maggiormente in futuro.

Per finire voglio portare il caso di un regista, apparentemente lontano dagli esempi affrontati in precedenza, perché esteticamente vicino al teatro documentario: Milo Rau. Nel 2018 fui selezionata dal Festival D'Avignon per un seminario con Eva-Maria Bertschy, sua dramaturg, che mi stimolò a conoscere meglio la poetica del gruppo IIPM. Recentemente, leggendo l'edizione italiana della raccolta di scritti e interviste *Realismo globale* ho trovato alcuni rimandi al pensiero benjaminiano, che Rau cita anche direttamente, e attraverso la cui lente è interessante esplorare il suo lavoro. Il regista, nel definire il *realismo* del suo teatro, racconta di una «tensione specifica che permette a qualcuno di penetrare dentro un'immagine come in un sogno ad occhi aperti, anche se sa che si tratta soltanto di un'immagine» (Rau 2018: 20), e più avanti, sempre sul concetto di sogno, afferma «nel sogno il presente ci appare nella sua doppiezza: come traccia inquietante del passato e del futuro» (Rau 2018: 37). Entrambe queste dichiarazioni richiamano implicitamente alla *tecnica del risveglio* su cui Benjamin fondava la sua nuova idea di storia e che, attraverso il montaggio, prendeva congedo dal passato sollevandolo alla coscienza attraverso il *ricordo*, ovvero, «l'arte di esperire il presente come il mondo della veglia cui quel sogno, che chiamiamo passato, in verità si riferisce» (Benjamin 1982: 433). Anche il concetto di *re-enactment*, al centro del teatro di Rau, pare uno sviluppo della tecnica benjaminiana appena citata, descritto come una pratica che «riattiva nello spettatore la storicità dei suoi sentimenti, il suo bisogno fisico e mimetico di sperimentare ciò che è terribile, e al tempo stesso il suo desiderio di poterlo capire con certezza, di potergli dare un senso» (Rau 2018: 31). Per il regista svizzero:

Realismo non significa che si rappresenta qualcosa di reale, ma che la rappresentazione è essa stessa reale; significa produrre una situazione che sia moralmente, politicamente ed esistenzialmente aperta. In altre parole, credo che l'artista realista crei dei momenti di vita utopici, che tenti di vedere nel futuro. [...] Questo incatenare, questo strangolare la realtà per costringerla a sputare fuori l'immaginario, l'utopico, quello che verrà: ecco l'arte realista, a mio avviso. Perché tutto è possibile, a chi osa sognare. Il diavolo lascia sempre un vuoto nel quale l'artista può insinuarsi, si tratta soltanto di individuarlo. (Rau 2018: 31)

Riecheggiano in quest'ultimo passaggio sia il motto warburghiano «il buon Dio abita nel dettaglio» (Didi-Huberman 2002: 448), metafora dell'attitudine dello storico dell'arte a scrutare le immagini, che la concezione politica dell'*immaginazione* di Didi-Huberman, evidenziando come i modelli ermeneutici oggetto di questo studio possano essere adatti ad abbracciare uno spettro di espressioni performative contemporanee più ampio di quanto inizialmente immaginato.

Conclusioni

A distanza di sei anni, i parametri da me rilevati mi paiono ancor più applicabili alle modalità compositive di numerosi artisti contemporanei, anche quando ciò non è immediatamente evidente nei loro spettacoli o nei loro interventi sul proprio lavoro. In queste pagine ho affrontato quelle che per contenuti e vicinanza rispetto ai due modelli ermeneutici di partenza ritengo più significative, o che lo sono state per costruire la mia personale visione artistica. Ma mi sembra che esse si potrebbero ritrovare facilmente in molti altri artisti (come io stessa feci già nel 2015) e quindi continuare a ricercare. Si tratta di modelli di catalogazione della conoscenza – che l'essere umano per natura definisce attraverso diverse forme di rappresentazione (magica, scientifica, artistica) – dai quali chiunque abbia a che fare con l'immagine e con l'immaginazione, quindi con l'arte, ma anche con la politica, non dovrebbe prescindere. Essi sono figli del secolo scorso e continuano a influenzare le tecniche compositive del nostro contemporaneo, per cui credo che in futuro potrebbe risultare interessante approfondire maggiormente non tanto dove questo modello venga utilizzato dagli artisti, ma da chi e quando venga messo in atto consapevolmente. Consapevolezza che sarebbe certamente stimolante analizzare anche da un punto di vista metodologico mettendola in relazione ai concetti di *scrittura scenica* e di *teatro postdrammatico*.

Bibliografia

Anagoor

- 2012 *L.I. Lingua imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*, dossier dello spettacolo, <https://www.anagoor.com> (ultima consultazione 24/04/2021).
- 2015 *La lingua di Atlante. Abbecedario del teatro di Anagoor*, intervista a Simone Derai a cura di Lisa Gasparotto, «Engramma», n. 130, <http://www.engramma.it> (ultima consultazione 24/04/2021).
- 2020 *Una festa tra noi e i morti*, di Simone Derai, Edizioni Cronopio, Napoli.

Aristotele

2000 *Poetica*, a cura di Domenico Pesce, Bompiani, Milano.

2004 *Metafisica*, trad. e comm. di Giovanni Reale, Bompiani, Milano.

Benjamin, Walter

1955a *Über das mimetische Vermögen*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Sulla facoltà mimetica*, in *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, a cura di Rolf Tiedemann-Hermann Schweppenhäuser, Einaudi, Torino, 2003, pp. 522-524).

1955b *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann-Hermann Schweppenhäuser, Einaudi, Torino, 2004, pp. 271-303).

1972 *Was ist episches Theater?*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Che cos'è il teatro epico?*, in *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann-H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino, 2006, pp. 252-258).

1977 *Lehrevom Ähnlichen*, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Dottrina della similitudine*, in *Opere complete. V. Scritti 1932-1933*, a cura di Rolf Tiedemann-H. Schweppenhäuser, Einaudi, Torino, 2003, pp. 438-449).

1982 *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *I "passages" di Parigi*, in *Opere complete, IX*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino, 2000).

Cacciagrano, Adele

2004 *Sulla Tragedia Endogonidia*, «Prove di Drammaturgia», a cura di C. Meldolesi-G. Guccini, n. 2, anno X, pp. 5-10.

Didi-Huberman, Georges

2002 *L'Image survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Parigi (trad. it., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006).

2009 *Survivance des lucioles* (trad. it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010).

Di Matteo, Piersandra

2015 *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, a cura di Piersandra Di Matteo, Cronopio Edizioni, Napoli.

Fanny & Alexander

2010 *O/Z. Atlante di un viaggio teatrale*, Ubulibri, Milano.

Lagani, Chiara

2009 *Per un Atlante delle immagini: Fanny & Alexander di fronte al modello Warburg*, in «Engramma», n. 69, <http://www.engramma.it> (ultima consultazione 24/04/2021).

Lehmann, Hans-Thies

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main (trad. ing., *Postdramatic theatre*, Routledge, Oxon-New York, 2006).

Marino, Massimo

- 2007 *Il contemporaneo che verrà*, di Romeo Castellucci, intervista di Massimo Marino, «Altre velocità», giugno 2007, <https://www.altrevelocita.it> (ultima consultazione 24/04/2021).

Otto, Walter Friedrich

- 1954 *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Diederichs, Düsseldorf (trad. it. *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, a cura di S. Mati, Fazi Editore, Roma, 2005).

Rau, Milo

- 2018 *Globaler realismus*, Verbrecher Verlag, Berlino (trad. it. *Realismo globale*, a cura di S. Gussoni-F. Alberici, Cue Press, Imola, 2019).

Sacco, Daniela

- 2013 *Mito e teatro. Il principio drammaturgico del montaggio*, Mimesis, Milano.
2017 *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione*, in *La filosofia e le arti*, a cura di E. Renzi e G. Scaramuzza, «Materiali di Estetica», n. 4.1, pp. 340-351.

Tomšič, Agata

- 2014 *Immagini, ninfe, trasfigurazioni. Sprofondamento interdisciplinare nell'immagine, con un esempio di metamorfosi teatrale*, tesi di laurea magistrale, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (corso di laurea in discipline dello spettacolo dal vivo, relatore prof. M. De Marinis, a.a. 2021-2013).
2015 *Il "modello atlantico" come metodo compositivo. Pratiche ed esempi nella nuova scena italiana*, in *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. Mei, «Culture Teatrali», n. 24, pp. 187-199.
2019 *Per un nuovo teatro estetico-politico. ErosAntEros nell'incontro con Marco De Marinis*, in *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, AkropolisLibri, Genova, pp. 342-351.

Warbug, Aby

- 2002 *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke e C. Brink, Nino Aragno Editore, Torino.
2004 *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Gheraldi, Nino Aragno Editore, Torino.
2008 *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, a cura di M. Gheraldi, Nino Aragno Editore, Torino.

Du Tour du monde (1874) aux propositions contemporaines: métamorphose des pratiques scéniques

par Sylvie Roques

Les féeries dramatiques issues de nombre de romans scientifiques verniens dans le dernier tiers du XIX^e siècle inventent un nouveau genre, mettant en visibilité sur le plateau tout un univers scientifique et technique, comme jamais restitué jusque-là. Ces nouvelles formes posent ici les bases d'une poétique mais aussi d'une esthétique du «merveilleux vraisemblable», s'appuyant tout à la fois sur un texte théâtral mais aussi sur l'empirisme de pratiques scéniques elles-mêmes dictées par les impératifs du plateau. Elles mettent en place une écriture scénique tout autant que gestuelle, héritière pour une part des féeries et du mélodrame.

L'initiateur d'un tel théâtre – aujourd'hui quasi oublié alors même qu'il eut un succès marquant en son temps – Jules Verne, concrétise clairement de tels changements par ses propositions dramaturgiques. Son objectif est de part en part identifiable: apporter une dynamique à l'ensemble, accroître le pathétique ou l'effroi.

La promotion du réel, au cœur de cette démarche nouvelle, répond à une nécessité: celle d'introduire, pour la première fois, l'immensité de l'univers sur la scène d'un théâtre, et donner à voir le voyage, en bousculant les vieilles unités d'espace et de temps. Si l'action et le mouvement demeurent centraux, s'impose aussi un ensemble de procédés techniques qui annoncent l'écriture cinématographique avec le cadre, le rythme et les variations spatiales. Autant de ruptures qui méritent d'être étudiées pour mieux en comprendre les prolongements contemporains. La scène ne saurait oublier aujourd'hui les inventions passées.

Nous prendrons comme objets notamment les propositions de Christian Hecq et Valérie Lesort, relevant le défi de créer *20 000 lieues sous les mers* en 2015, immergeant les spectateurs dans les milieux sous-marin ou précédemment en 2010 *Les Naufragés du Fol Espoir* d'Ariane Mnouchkine inspiré d'un roman posthume de Jules Verne, suggérant la traversée de mondes connus et inconnus.

I. Des pratiques et savoir faire au XIX^e siècle

Porter à la scène le romans verniens s'avère être un défi. Passionné de théâtre, Jules Verne est à l'initiative de nombre de propositions scéniques. Sa collaboration avec Adolphe d'Ennery nommé le maître du mélodrame, n'y est pas étrangère. Ensemble, ils réfléchissent aux moyens de pimenter l'action et de renforcer le spectaculaire sur le plateau. Trois exemples sont, à cet égard, particulièrement révélateurs des pratiques à l'œuvre.

I.1 L'appui des trucages

Les contraintes liées à l'exploitation des spectacles sont nombreuses dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Il faut citer, en tout premier lieu, l'exigence de rentabilité nécessaire pour faire face à la concurrence des théâtres parisiens. Les directeurs de théâtres secondaires promeuvent alors une mise en scène des plus saisissantes dans l'unique but de capter toujours davantage le public et d'accroître l'émotion. Jules Verne anticipe de tels objectifs. C'est ce que révèlent ses suggestions faites à Ritt et Larochelle, alors directeurs du Théâtre de la porte Saint Martin, en ce qui concerne la scène de la grotte aux serpents dans la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*:

«il est certainement très utile que les directeurs s'occupent de tous les décors; mais il en est un dont on devrait s'occuper tout particulièrement *dès aujourd'hui* c'est la grotte aux serpents. Il faut un mécanisme particulier pour que cette grotte entièrement vide et obscure d'abord s'emplisse ou plutôt se tapisse de serpents, non en peinture, mais *articulés*. Il faut qu'on les voie grimper et descendre dans tous les sens sur les murs...» (Verne 1874: 35-37).

Le principe est explicite. La sursaturation de l'espace est recherchée: la multiplication des serpents dans un espace exiguë rend plus saisissant le danger encouru. Les serpents sont «animés», ce qui accroît la mise en tension. La proposition rencontra alors l'approbation des directeurs du théâtre. Les comptes-rendus de la presse comme les illustrations de la scène en témoignent. Ainsi *Le Théâtre Moderne Illustré* souligne cet effet de vraisemblance poussé à l'extrême: «La réalité, l'horreur vraie, ne sauraient être poussée plus loin, et le public a 'le plaisir' d'un incident terrible sans en encourir les dangers» (anonyme 1874: 3). La grotte est jugée tout simplement «terrifiante», avec les serpents «dont les têtes hideuses font frissonner» (anonyme *ibid.*). Le drame est porté à son apogée lorsque

les héroïnes sont arrêtées, saisies, voire à demi étranglées par les reptiles: «C'est le comble de l'émotion et de l'horreur» (Daudet 1923: 33) rapporte Alphonse Daudet.

1. 2 Montrer la mécanique

Nouveauté encore lorsque la technique est au rendez-vous avec sa mécanique imparable. Les décorateurs s'en saisissent et mettent en avant une diversité de machines: paquebot, locomotive fumante, wagons de train censés représenter toutes ces avancées modernes, illustrant vitesse et maîtrise sur l'espace-temps. Les effets de réel en surgissent, paraissant des plus convaincants. C'est l'arrivée du steamer dans le port de Suez, annoncée par des sifflets, qui se veut majestueuse dans la pièce *Le Tour du monde en 80 jours*: «la foule des fellahs se précipite en hurlant, le navire s'approche, la vapeur s'échappe en tourbillons blanchâtres de la cheminée qui gronde, les voyageurs débarquent» (Oswald 1874: 3). L'engin est délibérément impressionnant: «immensité» de proportion, lourdeur de mouvement, intensité du bruit. L'arrivée spectaculaire du paquebot enchante, tout comme son départ mis en scène avec autant d'effets. Des constats s'imposent. Des similitudes sont en effet perceptibles si l'on juxtapose le croquis du bateau fait par Jules Verne¹ et la photographie de la scène lors d'une reprise de la pièce au Châtelet. L'effet spectaculaire y est déjà présent, comme rêvé par l'auteur.

La recherche de l'imitation se complexifie et s'accompagne toujours de l'illusion la plus parfaite au début du XX^e siècle. A ces désirs de s'emparer de la technique du temps, il faut ajouter aussi l'ingéniosité des directeurs de théâtres. Ainsi en 1902, M. Judic, co-directeur du Châtelet avec Alexandre Fontanes, est l'inventeur d'une chaudière tubulaire de 50 litres dont le rôle est de produire de la vapeur (de Vaulabelle et Hémardinquer 1908: 77). Le procédé sera utilisé sans nul doute lors des reprises de la pièce *Le Tour du Monde en 80 jours* après 1904 au Châtelet. Avec l'arrivée du train, la technique tranche, impose, réussit.

1. 3 Le panorama mouvant de Michel Strogoff: du théâtre au cinéma

L'ajout du spectaculaire est aussi à l'initiative de Jules Verne lors de l'écriture de l'adaptation pour la scène de Michel Strogoff. Il insiste, dans une lettre à d'Ennery dès 1878, pour ajouter un panorama mouvant et une intervention de loups:

¹ Dessin fait probablement de la main de Jules Verne, montrant le pont du steamer Henrietta (14^e tableau de la version de 1874) documents conservés par Adolphe d'Ennery. Paris, Archives nationales, dossier de clients de l'étude XCIII, MC/XCIII/2, in *Bulletin de la Société Jules Verne*, n. 198, p. 36.

«Je sais bien que le panorama mouvant ne vous a jamais beaucoup plu. Mais dans ce que vous me dites, je comprends qu'il n'y a qu'une difficulté matérielle d'équipe. (...) Je pense d'ailleurs, et j'espère bien que c'est votre opinion, que la pièce de *Strogoff* n'est pas tout entière dans ce panorama, ni qu'elle soit par terre parce que ce panorama ne conduira pas notre héros jusque dans la ville en feu. En effet, si – ce que je crains – la scène des loups ne soit pas possible, faute de loups, même de faux- loups, pourquoi ne pas lever la toile sur cette ville qui s'enflamme, et voir arriver Strogoff et les siens sur un glaçon ou un radeau au milieu du fleuve en feu!» (Verne 1878).

Jules Verne dut renoncer à l'intervention des loups, trop difficile à mettre en scène, mais il obtint l'utilisation du panorama mouvant au douzième tableau, lequel deviendra même l'un des clous du spectacle. Ce «panorama à transformations continues» (Laforêt 1880: 3) fabriqué par Robecchi, est présenté au onzième tableau lors de la première en novembre 1880. Henri de Pène en rapporte les mécanismes: «Un panorama mouvant nous fait assister, en grande vitesse, aux péripéties suprêmes du voyage...» (de Pène 1880: 3). Des précisions sont apportées. La toile de fond se déroulant de droite à gauche, représente les rives de l'Angara aux paysages diversifiés: «les montagnes succèdent aux îles, les îles aux forêts» (Frimousse 1880: 3). Aux abords d'Irkousk, l'effet dramatique devient plus intense: «le panorama mouvant de l'Angara éclairé tantôt par la lune, tantôt par les rouges lueurs de l'incendie» (Caraguel 1880: 1). La ville est en feu et l'incendie est peint sur la toile de fond: «sa toile donne assez parfaitement l'illusion d'une ville qui brûle» (Mortier 1880: 3). L'effet de réalisme est toujours recherché. Des variations spatiales s'opèrent et renforcent la dynamique et la sensation de vitesse pour les spectateurs.

Or ce trucage du panorama mouvant, se fit fréquent à la fin du XIX^e siècle, au point que l'on souhaita en généraliser l'usage en 1900 (Anonyme 1900: 92). La recherche du mouvement et l'attrait pour le visuel y sont notables et caractérisent le procédé mis en place. Or les liens entre panorama et cinématographe sont manifestes si l'on songe à l'invention du cyclorama, dû à un ingénieur américain, M. Chase et qui est proposé dès août 1894 à Chicago. Cette invention prend la suite des découvertes proposées déjà par M. le colonel Moëssard, «inventeur des panoramas photographiques» (A de Lavaubelle et Ch Hémardinquer, op cit). Le théâtre, avant même la première séance publique de cinématographe le 28 décembre 1895 au Grand café, secrète des formes de pré-cinéma en s'appuyant sur l'importance centrale donnée au mouvement physique, à

la promotion du réel, à l'attention à un monde effervescent et en mutation. L'image en mouvement est alors plébiscitée, accordant une plus grande part encore au réel et à sa densité. Rêve et désirs opèrent une mutation.

Il faut souligner encore qu'en 1932, cette même fascination est à l'œuvre. Une innovation majeure est notable pour la pièce *Michel Strogoff*, le peintre Gabriel Rousseau invente «un panorama lumineux mouvant»², dont l'effet est aussi spectaculaire que souligné. La recherche du mouvement est caractéristique tout comme celui de la projection. Jacques Brissac évoque la mise en place d'un procédé novateur pour les féeries à venir et appliqué à la pièce *Michel Strogoff*:

«une nouvelle application du film au théâtre due au peintre Gabriel Rousseau, permettant de faire évoluer un paysage mobile qui occupe tout le fond de la scène, avec les détours capricieux des rives longeant le fleuve que la barque emportant les fugitifs est censée parcourir avec les perspectives inattendues des villages en feu, la sérénité des espaces déserts et l'hallucinante lumière pourpre de l'incendie géant qui dévore la ville d'Irkousk qui flambe sous nos yeux» (Novy 1932: 1).

Le cinéma a, sans conteste, contaminé la scène par ses procédés mêlant réalisme et projection. Le mouvement est alors privilégié mettant en visibilité sur la scène la pluralité des paysages, déstabilisant l'espace-temps. Le drame y semble gagner en intensité notamment avec la figuration de l'incendie, les décors se transformant en quasi «pré-écrans». Le théâtre-monde s'aiguise encore, gagne en ampleur et en illusion.

II. L'écriture d'un théâtre monde chez Mnouchkine: le cas de Jules Verne

Autre époque, autre procédé qui n'est pas sans rapport et met en lien théâtre et cinéma. Il s'agit en l'occurrence d'examiner la démarche du Théâtre du Soleil. Ce sont, en particulier, les liens établis par la Troupe à l'encontre des deux médiums qui méritent notre attention. Ce qui est mis en avant c'est davantage une complémentarité qui émerge comme un jeu de miroir, un décroisement initié par les pratiques. Sans doute l'origine provient d'Ariane Mnouchkine elle-même, comme le

² Programme *Michel Strogoff* Théâtre de la Porte Saint-Martin (saison 31/32), 11 août 1932 (direction Lehmann), Cf. Fonds Rondel Rf 48439 (13).

rapporte Charles-Henri Bradier, co-directeur de la troupe: «il y a chez Ariane un rapport au cinéma enfantin qui vient de son père. Elle l'a dit encore récemment au moment où elle a reçu le prix à Kyoto» (Bradier 2020). On peut songer aussi au film *Molière ou la vie d'un honnête homme* (1978) qu'elle a réalisé, décrit en son temps. Un paradoxe peut même apparaître car le cinéma peut aller jusqu'à être source d'engendrement dans le processus de la création théâtrale. Comme le rapporte Ariane Mnouchkine, l'influence de l'expérience cinématographique notamment depuis le film sur *Tambours sur la digue* (2002)³, est indéniable:

«effectivement notre langage théâtral s'est assoupli. Il a intégré que certaines données cinématographiques pouvaient très bien être récupérées, piquées pour reprendre votre mot au cinéma par le théâtre sans que cela soit une trahison du théâtre» (Picon-Vallin 2009: 85).

La circulation des pratiques est ainsi féconde. Un fil conducteur entre les créations peut ainsi se dégager et dévoiler des allers-retours et des rapprochements.

II.1 L'exemple de la Dolly

Ainsi un élément du décor dans le film *Tambours sur la digue* s'avère particulièrement central. Il s'agit de la «Dolly»⁴, petit charriot utilisé habituellement au cinéma servant de support à la caméra, qui acquiert une place prépondérante et sera repris dans le spectacle suivant *Le Dernier Caravansérail* (2003). Un éclairage est ainsi apporté:

«C'est une expérience de cinéma qui a inspiré le plateau du *Caravansérail*... car dans *Tambours sur la digue*, on jouait dans l'accueil. On avait un plateau assez haut en bois. On a installé des passerelles des deux côtés pour faire monter «la Dolly». Ariane adorait ce petit chariot et les passerelles. On a gardé notre plateau de tournage pour commencer à répéter *Le Caravansérail*. Je me rappelle la première improvisation pour *Le Caravansérail* (...) c'était un camion. Il fallait rouler, il fallait traverser et les passerelles avaient donné cette idée que l'on pouvait aller du haut vers le bas sur le plateau. Donc le tournage de *Tambours* a été pour ça révélateur» (Bradier, *op cit.*).

³ Après la création du spectacle en 1999.

⁴ Ce terme emprunté au langage technique cinématographique, désigne un support de caméra sur roues ou rails.

Plus encore, l'élément révélateur est précisément «le machino» de la Dolly. Pour Mnouchkine, en effet, ce personnage est au centre même du dispositif: «en fait c'est la fabrique, c'est lui qui fait tout en réalité» comme l'explique Serge Nicolaï, longtemps acteur du Théâtre du Soleil (Nicolaï, 2020). La caméra filme les acteurs mais c'est véritablement le machino qui donne le mouvement. Comme l'explique Serge Nicolaï, celui-ci «induit le regard du spectateur comme un travelling qui change d'axe» (Nicolaï, ibid.). Il permet ici la focalisation induite au cinéma par la caméra. Ce même procédé moteur emprunté au cinéma sera ensuite appliqué au théâtre lors de la création du spectacle suivant *Le Caravansérail*. Les acteurs se servent alors de «petits skateboards» pour se déplacer et incarner les fragments d'histoire et de récits de réfugiés. Il y a «un pousseur» qui manipule les petites planches à roulettes selon les entrées et sorties des personnages. Celui-ci acquiert un rôle fondamental, à l'image du machino de la Dolly, précédemment évoqué, agissant dès lors telle une «caméra portable». Comme le rapporte Serge Nicolaï, une prise de conscience a eu lieu lors des improvisations: «Le pousseur est devenu important: c'est celui qui donne à voir au spectateur» (Nicolaï, op. cit.).

Plus encore, il en résulte que des hybridations de pratiques sont bien à l'œuvre avec ces emprunts techniques. Il faut encore ajouter que théâtre et cinéma se succèdent dans le travail fait au plateau par la troupe du Théâtre du Soleil. Souvent, les spectacles sont suivis d'un film et d'un véritable tournage, celui-ci obligeant à repenser l'espace, à agrandir les décors, à favoriser certaines orientations, à ouvrir le plateau. Des spécificités sont manifestes. La caméra recentre le regard et s'affranchit également des contraintes de la scène, jouant dès lors un double rôle, apparemment paradoxal, de focalisation et d'élargissement. Elle permet de montrer des contre-champs notamment, que l'on ne peut voir au théâtre. Elle ouvre aussi le champ visuel et apporte une vision panoramique. Il ne s'agit jamais ici d'une simple captation mais bien initialement du souhait d'un véritable nouveau travail de création qui connaît ses propres exigences. Un autre type de travail sur l'espace et sur le cadre est alors initié.

II. 2 Le cas de La Magellanie

Autre point de départ fondamental que celui initié par la lecture du roman *La Magellanie* de Jules Verne par Ariane Mnouchkine. Ici théâtre et cinéma s'entrelacent dans le spectacle lui-même, dans une mise en abyme. Très vite s'est ajoutée la tentative d'aborder l'histoire des débuts du cinéma. La construction d'un spectacle en est née *Les Naufragés du Fol Espoir* qui retrace «l'histoire d'un

groupe d'artistes qui se trouvent dans les difficultés sociales du moment et qui essaient de faire de l'art malgré tout» (Nicolai, op. cit.). Ils sont un peu à la marge de la société, souhaitant faire du cinéma malgré le peu de moyens et de temps. Cette petite troupe a pris place dans une guinguette en bord de Marne, «qui pouvait ressembler aux premiers étages des ateliers de Méliès» (Nicolai, ibid.). C'est l'été 1914, la guerre est imminente. Ce groupe d'artistes souhaite tourner un film, reprenant en abyme le roman de Jules Verne *Les Naufragés du Jonathan*. L'histoire tournée se passe entre 1889 et 1895. Comme l'explique, Serge Nicolai reprenant la genèse du spectacle, le départ de l'histoire s'ancre dans les débuts du cinéma muet et les premiers acteurs venant du music-hall qui y participèrent (Nicolai, ibid.). L'inventivité technique et artistique était alors très forte: «Avec le groupe des scénaristes on s'est intéressé aux premiers effets spéciaux, à ce qui s'est inventé dans les premières années du cinéma» (Nicolai, ibid.). Les liens entre théâtre et cinéma sont alors indéniables et le pionnier dans ce domaine demeure incontournable: «quelqu'un comme Méliès partait du théâtre c'était frontal c'était fixe il a écrit l'abécédaire» (Nicolai, ibid.). En effet, celui-ci semble héritier d'une esthétique théâtrale s'appuyant sur des décors à transformations (Malthête 1985: 182) ou encore sur la technique de l'interpellation du spectateur. C'est alors le théâtre ici qui inspire le cinéma.

Une rupture est intervenue au moment d'aborder *la Magellanie*, tout l'univers mis en place par Jules Verne, correspondant dans le spectacle au sujet du film réalisé dans la guinguette. L'idée d'un bateau a émergé très vite pendant les improvisations de la troupe car les personnages figurant dans le film font naufrage en Patagonie. Serge Nicolai en a fait les esquisses, la maquette. Il s'agit d'un bateau stylisé. Il paraît comme habité par les acteurs.

Les pérégrinations et difficultés des voyageurs nous sont données à voir. Un naufrage est mis en scène dans le sixième épisode du film tourné par l'équipe des artistes de la Guinguette. Le bateau échoue au large de l'île Hoste en Magellanie. Ce naufrage va permettre de révéler l'immensité des espaces et la solitude de l'être humain. Comme l'indique Charles Henri Bradier: «La Magellanie nous ouvrait tout un territoire qui nous faisait voyager» (Bradier op. cit.).

Ce qui importe avec la mise en place du film tourné sous nos yeux lors du spectacle c'est la mise en visibilité de la construction même: «avec *Les Naufragés* on a vraiment montré tout ce que l'on ne voit pas quand on est au cinéma parce qu'on essaie vraiment de montrer la fabrique comme l'artisan son travail. Ce ne sont pas simplement des acteurs comme on l'entend ce sont des acteurs artisans» (Nicolai op. cit.). C'est le théâtre alors qui montre la «fabrique» du cinéma, c'est lui qui en montre

les dessous et les «à côté» par ces acteurs révélant astuces et trucages comme, lors de la fabrique de la neige ou d'une tempête.

III. *L'immersion marine de 20 000 lieues sous les mers*

C'est un retour vers de plus anciennes pratiques scéniques qui s'opère avec l'adaptation de *20 000 lieues sous les mers* à la Comédie-Française, mise en scène par Christian Hecq et Valérie Lesort. La pièce – comme le roman dont elle est issue – se déroule à bord du Nautilus, vaisseau légendaire. Comme l'explique Valérie Lesort: «nous avons privilégié le point de vue visuel sur le discours, la magie des machines prend le dessus». (Lesort 2015). Cet aspect est renforcé avec la manipulation de marionnettes à gaine et l'utilisation du Théâtre Noir, permettant de faire apparaître ou disparaître certains personnages ou certains objets. Le regard du spectateur est guidé, orienté. C'est bien ici que les procédés du cinéma enrichissent les procédés du théâtre et leur mode d'expression. Autre circulation technique ici envisagée. En effet, l'effet visuel s'apparente alors à un procédé magique s'appuyant sur une illusion d'optique utilisée aux premiers temps du cinématographe comme chez Méliès. Les spectateurs voient alors l'intérieur du bateau et les milieux sous-marins. En effet, l'avant-scène est éclairée alors que le fond de scène figurant le grand hublot donnant sur l'océan est recouvert de tentures noires. Les manipulateurs des marionnettes – habillés eux-mêmes tout en noir – vont pouvoir donner à voir aux spectateurs le ballet des poissons. Ce travail, comme le rappelle Elliot Jenicot, réclame de respecter les contraintes techniques: «il faut respecter les emplacements lumineux car on ne peut être dans le champ lumineux» (Jenicot 2020). Il faut trouver la bonne distance sinon «on risque de voir le costume noir même si le fond est noir». L'interprète est totalement effacé pour mettre en avant la marionnette. Comme le révèle l'acteur, la relation à la marionnette est ici complexe car elle est proche de la gémellité: cela permet de devenir aussi expressif que le poisson interprété dans une forme de prolongement. Comme il l'explique, «Si je prends en l'occurrence le personnage du poisson nerveux, je vivais avec mon visage des expressions similaires à celles données au poisson» (Jenicot *ibid.*). Autre intervention essentielle visuelle. Elliot Jenicot interprète également Le Sauvage, proche du mime qui apparaît en nageant derrière le hublot avant d'entrer dans le sous-marin. Un trucage est alors à l'œuvre puisque derrière le hublot avec le noir on ne voit pas les jambes du comédien: «il suffisait de se mettre en position pliée et de

donner l'illusion de nager». L'efficacité du visuel est notable et donne l'impression que le corps bouge dans l'eau. Cette illusion résulte de l'accord entre le son, les lumières employées et également l'intention de l'artiste qui a une façon de ressentir l'eau «comme un peu une danse» (Jenicot *ibid.*), avec la sensation de l'eau et de ses mouvements rendus palpables.

À travers ces quelques exemples nous avons pu mettre en perspective la circulation des pratiques entre théâtre, cinéma, magie et marionnettes. Si les effets d'optique et les illusions sont recherchés, elles révèlent avant tout des savoirs faire qui traversent les siècles et s'enrichissent mutuellement. Si la technique est bien présente, elle s'efface devant l'art de l'acteur et de son jeu.

Bibliographie

Anonyme

1874 *Le Tour du Monde en 80 jours*, in «Le Théâtre Moderne Illustré».

1901 *L'art théâtral congrès international de 1900 à l'Exposition Universelle du 27 au 31 juillet 1900*, C. Pariset, Paris.

Bradier, Charles Henri

2020 Entretien réalisé le 12 février 2020 à la Cartoucherie de Vincennes.

Caraguel, Clément

1880 *La semaine dramatique*, «Journal des débats du 22 novembre 1880».

Daudet, Alphonse

1923 *Le Tour du Monde en 80 jours par Jules Verne et d'Ennery (Théâtre de la Porte-Saint-Martin, novembre 1874)*, in «Pages inédites de critique dramatiques 1874-1880», Flammarion, Paris.

Frimousse

1880 *La Soirée Parisienne*, «Le Gaulois du Jeudi 18 novembre 1880».

Jenicot, Elliot

2020 Entretien réalisé par Sylvie Roques le 25 février 2020 à Paris.

Laforêt, P.

1880 *Premières représentations Théâtre du Châtelet – Michel Strogoff*, in «La presse du Vendredi 19 novembre 1880».

Malthête, Jacques

1985 *L'organisation de l'espace méliésien*, in Pierre Guibbert (éd.), «*Les premiers ans du cinéma français*», institut Jean Vigo, Perpignan.

Mortier, Adolphe Mortier

1880 *La soirée théâtrale. Michel Strogoff*, in «Le Figaro du 18 novembre 1880».

Nicolai, Serge

2020 Entretien réalisé le 7 février à Paris par Sylvie Roques.

Novy, Yvan

1932 *Les reprises 'Michel Strogoff' à la Porte-Saint-Martin*, in «Comœdia du 13 août 1932», cf. Fonds Rondel Rf 448839.

Oswald, François

1874 *Théâtre*, in «Le Gaulois du 10 novembre 1874».

Pène (de), Henri

1880 *Les Premières -Châtelet Michel Strogoff*, in «Le Gaulois du Jeudi 18 novembre 1880».

Picon-Vallin, Béatrice

2009 *Ariane Mnouchkine*, Actes Sud-Papiers, Arles.

Vaulabelle (de), Alfred et Hémardinquer, Charles

1908 *La science au théâtre étude sur les procédés scientifiques en usage dans le théâtre moderne*, Henri Paulin et Cie, Paris.

Verne, Jules

2019 *Lettre de Jules Verne à Ritt et Larochelle*, printemps 1874, in «Bulletin de la Société Jules» Verne, n. 198.

1878 *Lettre de Jules Verne du 27 août 1878 adressée à Adolphe d'Ennery* (collection bibliothèque municipale d'Amiens). Amiens, MS1954, f.5.

Riteatralizzare la scena: il caso Achille Ricciardi

di Laura Piazza

Per approfondire il tema della composizione e riflettere sull'interazione tra estetiche artistiche e pratiche sceniche e, nello specifico, sulla questione dell'autonomia del linguaggio performativo, si propone il caso del teatro del colore di Achille Ricciardi¹. La notorietà del teorico e organizzatore abruzzese è legata principalmente al saggio – pubblicato nel 1919 ma elaborato a partire dal 1911 – *Il teatro del colore*² (Ricciardi 1919), in cui si proclama il principio della luce-colore come elemento drammatico; un colore astratto, dinamico e ritmato, destinato a rivelare sulla scena la parte inespressa dell'azione. Tale cromatismo, svincolato dalla realtà fenomenica e dal principio di realismo, per Silvana Sinisi si avvicina «singolarmente alla posizione di Kandinskij, che, proprio negli stessi anni, affrontava, anche da un punto di vista teorico, l'esperienza di una pittura astratta, motivata unicamente da una "necessità interiore"»³ (Sinisi 1976: 15). D'altra parte, questa filiazione era già stata posta in evidenza da Anton Giulio Bragaglia, per cui il teatro del colore sarebbe da accostare alle scuole russo-tedesche da cui è derivato l'espressionismo:

posso io assicurare che Ricciardi voleva fare dell'astrattismo teatrale: ciò che contemporaneamente si stava maturando in pittura e che i tedeschi realizzavano sotto una delle forme dell'espressionismo: quello che è l'espressione per l'espressione: puro lirismo di colore (Bragaglia 2015: 9).

¹ Per un approfondimento sulla figura di Ricciardi è necessario rimandare agli studi di Silvana Sinisi e di Giovanni Lista, dissonanti nelle conclusioni ma riccamente documentati. Nello specifico, gli studi della Sinisi sono stati fondamentali per riconsiderare la marca futurista del Nostro, anticipando sostanzialmente le date di elaborazione dell'impianto teorico, ricondotto all'influenza, semmai, di Kandinskij (Cfr. Sinisi 1974; Ead. 1976; Ead. 1995a). L'interpretazione di Lista, invece, evidenzia il ruolo ingombrante e negativo per arretratezza del contributo ricciardiano, colpevole di avere inciso, inibendole, sulle spinte sperimentali di Enrico Prampolini (che, come vedremo, collaborerà con Ricciardi alle messe in scena del teatro del colore) e, più in generale, degli autori di area futurista (Lista 1985: 316-336).

² Già nel 1906, Ricciardi aveva lanciato dalle pagine del «Secolo XIX» il suo appello per un rinnovamento delle scene teatrali (Ricciardi 1906). L'articolo, stando a quanto dichiarato dall'autore, risale al 1905 (Ricciardi 1919: 59). L'anno di pubblicazione de *Il teatro del colore*, invece, segue di parecchio quelli di composizione (la stesura del saggio si estende dal 1911 al 1913).

³ Sinisi pone l'accento, tuttavia, sulla differenza tra le valenze simbolico-analogiche dell'impiego del colore da parte di Kandinskij e il rifiuto dell'uso del colore simbolico, all'insegna di una scelta cromatica arbitraria, propria della poetica di Ricciardi (Sinisi 1976: 15).

Quando, però, nel 1920 Ricciardi compie finalmente il primo tentativo di allestimento di teatro del colore al Teatro Argentina di Roma⁴ – esperienza fallimentare, per motivi soprattutto di ordine pratico⁵ – non è sorpreso dai giudizi dei recensori, in cui rileva un diffuso preconceito:

gli spettacoli del colore sfuggono al controllo dei critici drammatici, perché qui non si tratta di giudicare lavori letterari, tanto più che le opere rappresentate portavano la sigla di autori ormai consacrati. Qui non si tratta di idee, dei valori e dello sviluppo di esse, di tesi e di analisi, di problemi dell'anima, ecc. Qui l'essenziale, come in tutte le arti non letterarie, è invece la sensazione: il suono, il colore. (Ricciardi 2015b: 87)

Le ragioni dell'insuccesso degli spettacoli furono molteplici: le gravi carenze dell'organizzazione, totalmente insufficiente sul piano tecnico; lo spaesamento degli interpreti (con la ritirata strategica del capocomico Achille Vitti all'indomani dalle prime stroncature⁶) e il testocentrismo della critica, appunto, abituata ad analizzare in termini razionalistici e naturalistici persino le scelte cromatiche. Eppure, la proposta ricciardiana, collocandosi consapevolmente nell'alveo dello sperimentalismo europeo di primi Novecento, è nutrita dal principio dell'antinaturalismo e dell'autonomia poetica del gesto cromatico e dell'atto teatrale *tout court*.

L'elaborazione della teoria sul colore era stata preceduta da una severa *pars destruens*, focalizzata sul tema della sudditanza della scena a *Sire Le Mot*⁷: in un articolo intitolato *Il teatro è malato*, Ricciardi avvertiva che la malattia che affligge la scena è la «vecchiezza delle sue leggi», il «narrativo», impresso dall'oratoria greca e innalzato come vessillo dal dramma logico francese⁸, in cui si farebbe largo uso del procedimento dimostrativo. Il teatro, per Ricciardi, sarà guarito quando al logico e all'ostacolo della parola si sostituirà la «sensazione pura», da intendersi come regime di

⁴ La programmazione del ciclo di spettacoli del colore al Teatro Argentina di Roma era inizialmente prevista tra il 18 e il 30 marzo 1920, ma la data del debutto fu posticipata al 20 per problemi tecnici.

⁵ Per una puntuale disamina di alcuni aspetti degli allestimenti e delle reazioni della critica si rimanda a Sinisi 1976: 21-30.

⁶ La compagnia interprete degli spettacoli romani, diretta da Achille Vitti, è composta da: Bertacchini, Bortolotti Brizzolari, Bianca Camagni, Soave Gallone, Loris Gizzi, Glisorizzi, Lucienne Myosa, Nella Montagna, Giovanna Scotto, Raimondo Van Riel, Hélène Wnoroska.

⁷ Il riferimento è al saggio del 1921 di Gaston Baty, *Contribution à une esthétique du théâtre. Sire le mot*, in cui, come osserva Franco Perrelli, il francese aveva contrapposto «*Madame la Scène a Sire Le Mot*, cioè all'"ipertrofia dell'elemento verbale", senza però – a ben leggere – svalutare l'importanza del verbo drammaturgico, che coincide propriamente con la parola che rende l'uomo umano» (Perrelli 2016: 153).

⁸ «Data dai francesi la malattia più grave del teatro moderno: la logica. Questi maestri incontestabili del genere hanno stabilito il dramma logico: una premessa ed una conseguenza: un inizio, dei punti di sosta, la discussione: il quesito e la soluzione, una per ogni caso, per ogni tesi, per ogni dilemma. [...] Se il teatro greco nasce dall'oratoria, il teatro francese porta le stigmate dello spirito e dell'epoca: la filosofia, l'ipotesi, il dilemma, il caso, il procedimento logico» (Ricciardi 2015c: 16-17).

equilibrio tra le arti della scena, linguaggio autonomo: «le matematiche esuleranno, rinascerà la danza, rapporto fra esseri e cose, fra l'umano e l'incosciente, fra il ritmo e lo spazio» (Ricciardi 2015c: 22). Ma la considerazione del teatro come fatto eminentemente scenico è già pienamente acquisita al più tardi nel 1913, come mostra il libro sul colore:

Il vero teatro è l'arte della rappresentazione. Ogni opera, concepita per la scena, consta di due parti o forme: il testo scritto e l'esecuzione. Questa seconda forma è più propriamente (ed anche etimologicamente) il drama. Mentre la prima parte è invariabile, questa seconda invece è sempre diversa. [...] L'arte della rappresentazione è il mezzo della vittoria diretta: è il giudizio del *régisseur*; è il testo scritto convertito attraverso un altro temperamento, diverso da quello dell'autore: è un'arte di trasposizione. A questo secondo momento del drama che è il vero Dionisiaco, concorrevano, in antico, le discipline del bello come elementi e non come valori. (Ricciardi 1919: 132-133)

Prima ancora di completare la stesura del suo «manifesto teorico», Ricciardi ipotizza la composizione di testi strutturati e, in alcuni casi, di *scripts* assemblati in funzione della progettualità performativa, e pone la questione della trasversalità della composizione tra pratica e teoria, tra progetto estetico e linguaggio. Lui per primo, ispirato dall'orientalismo della pagina sul viaggio in Egitto della *Gioconda* dannunziana (Ricciardi 1919: 33), scrive il mai pubblicato *Lo Schiavo*: un dramma «scritto appositamente per questa forma di teatro, seguendo i fantasmi cromatici evocati dalle visioni» (Ricciardi 2015d: 60)⁹. L'edizione a stampa avrebbe dovuto prevedere delle «partiture di colore a lato della poesia, e con riferimento ad una scala cromatica di sete variopinte» (Ricciardi 2015b: 86-87). Eppure, dopo l'allestimento del dramma all'interno del ciclo di spettacoli all'Argentina, Ricciardi non poté fare a meno di riconoscere l'inadeguatezza della realizzazione rispetto al disegno originario, se «nessuno dei colori dall'autore immaginati per lo *Schiavo* si poté tradurre, in realtà, nell'unica prova di tre ore» (Ricciardi 2015b: 86). Inoltre, in occasione delle date romane, lui stesso riduce per la scena alcune laudi dannunziane (avendo chiesto invano al poeta un testo composto *ad hoc*) e organizza un vasto programma drammaturgico che va dal simbolismo europeo ai poemi indiani. Nel 1922, infine, Ricciardi indice un concorso per la creazione di un

⁹ Conferenza tenuta nel ridotto del Teatro Argentina il 17 marzo 1920, alla vigilia delle rappresentazioni. Il testo fu in quella occasione pubblicato in un opuscolo distribuito ai presenti.

repertorio specifico di teatro del colore, competizione vinta da *La danza di Frine* di Antonio Galeazzo Galeazzi¹⁰.

A quanti obiettano che il suo teatro si servisse ancora della parola, Ricciardi risponde che, ad ogni modo, non tutti i testi sono adatti per essere rappresentati dalla scena cromatica. Il repertorio di riferimento non può più essere il teatro borghese o il teatro di idee, ma un teatro di impressioni derivate dal mito, un teatro eroico, creato appositamente o ricercato a fatica «rivolgendosi persino a un Indiano» (Ricciardi si riferisce a Rabindranath Tagore): «non si poteva mettere in scena col metodo del colore la *Buona figliuola* o *Mario e Maria*, lavori rispettabili, ma improntati alla scuola oratoria e logica del Teatro Francese come non sarebbe stato possibile ad Anna Judic di creare *Hedda Gabler*» (Ricciardi 2015b: 82-83). Il teatro del colore, affrancato dal controllo razionale della parola, assume la fisionomia di un teatro lirico, votato alla «sensazione pura»: «poiché infine essere lirico significa illuminare le cose coi raggi ultrasolari e vederne il mistero» (Ricciardi 2015d: 76).

Pur essendo priva di una precisa strategia teorico-programmatica, la riflessione sulla scena di Ricciardi è una risposta ad alcune delle questioni salienti della prima avanguardia; tra queste, quella dell'autonomia del linguaggio della performance e dei suoi artefici. In un recente studio, Roberto Tessari avverte che più che nel libro sul colore, definito dal suo stesso autore «confuso e violento» (Ricciardi 2015b: 81), sia utile cercare negli scritti (alcuni precedenti, la maggior parte posteriori alla redazione del saggio sul colore e all'allestimento del ciclo di spettacoli), pubblicati postumi nel 1925 da Piero Gobetti e Bragaglia (Ricciardi 1925)¹¹, la conferma «d'un pensiero sullo spettacolo in fondo sempre coerente con i propri principi di fondo», che eleva Ricciardi a tenace assertore di «un'arte della performance finalmente immune dal morboso dominio del logos» (Tessari 2015: 123). Anche Enrico Prampolini e Bragaglia, coinvolti direttamente da Ricciardi nelle sperimentazioni di teatro del colore¹², hanno posto in rilievo il contributo del teorico per il recupero della centralità della messa

¹⁰ La commissione giudicatrice è presieduta da Adriano Tilgher e composta da Ricciardi, Filippo Tommaso Marinetti, Sante De Sanctis, Camillo Innocenti, Franco Liberati, Fausto Maria Martini ed Enrico Somarè.

¹¹ Ripubblicato in Ricciardi 2015a (le citazioni sono tratte da quest'ultima edizione).

¹² È opportuno ricordare che Bragaglia, sin dai suoi esordi, si distingue nella sperimentazione delle potenzialità espressive dell'illuminotecnica. Egli stesso rivendica la precedenza su Ricciardi nell'applicazione scenica di tali ricerche. La sua "luce psicologica" era stata impiegata, infatti, già nel 1919 negli allestimenti di *Per fare l'alba* e di *La Bella addormentata* di Pier Maria Rosso di San Secondo. Tuttavia, è pronto a riconoscere che in quelle occasioni aveva «praticato precisamente l'opposto del "Teatro del Colore"»: «la mia "Luce" intende umilmente commentare la poesia e collaborare alla creazione di una atmosfera di suggestione: il "Teatro del Colore" invece vuol giungere a dare il dramma del colore indipendente, soltanto motivato dalla poesia» (Bragaglia 1933: 71-72). Sul rapporto tra l'uso del colore in Bragaglia e in Ricciardi cfr. Sinisi 1995b: 137-146. Per quanto riguarda Prampolini, l'esperienza del teatro del colore – ristretta alla realizzazione dei costumi e delle scene degli spettacoli romani del 1920 – gli consentirà di tentare una prima limitazione del ruolo dell'interprete (da lui elaborata fino a quel momento solo sul piano teorico), «sostituito», come rileva Sinisi, «in gran parte nelle funzioni espressive dai valori evocativi forniti dai giuochi cromatici» (Sinisi 1974: 33). Come si sa, la

in scena. Entrambi segnalano la vocazione internazionale di Ricciardi, rievocando i suoi «pellegrinaggi compiuti intorno ai principali teatri europei» (Prampolini 1923; ora in Sinisi 1974: 70), e lo identificano con il *régis seur*, coordinatore delle forze in gioco sulla scena, funzione determinante per sfuggire all'ipertrofia della parola. Per Bragaglia «egli sarà tenuto presente, quando noi avremo vinto, tra pochissimo tempo» (Bragaglia 2015: 14). Secondo Bragaglia, la battaglia che aveva visto agli avamposti Ricciardi è quella condotta per riconoscere alla messa in scena una sintassi espressiva autonoma e specifica. Come si diceva, riteatralizzare la scena, meccanizzandola tramite l'ingegneria teatrale e sottraendola al letterato per affidarla al *regisseur* (il corago-apparatore di Bragaglia), era uno degli impulsi più forti delle avanguardie europee. D'altro canto, ogni tentativo di affermazione della regia non poteva essere disgiunto da una rivendicazione radicale dell'autonomia linguistica dell'arte scenica. Come osserva Gobetti: «per ritornare al senso dello spettacolo, al suo fascino grandioso e, diciamo pure, religioso, abbiamo bisogno di maghi e non di letterati» (Gobetti 1923: 570). Un binomio *régis seur*-mago e poeta che anche Prampolini accosta a Ricciardi, quando, a proposito degli spettacoli all'Argentina, ricorda che «non era l'opera di un elettricista che regolava questa «partitura luminosa», ma quasi la mano di un mago, che orchestrava, come un alchimista redivivo, la funzione dell'azione teatrale» (Prampolini 1950: 106). Ma il medesimo Ricciardi aveva validato questo binomio nel corso della conferenza tenuta nel ridotto teatro alla vigilia delle rappresentazioni del colore, rispondendo alle obiezioni di Eugenio Giovannetti:

il primo ad essere rammaricato di non appartenere alla schiera dei grandi poeti sono io e che quantunque ella voglia chiamare poeti solo quelli che scrivono versi, io vorrei risponderle che anche il *Régisseur* appartiene alla grande famiglia della poesia perché anch'egli compie nel mondo la missione dei poeti che è quella di rivelarci l'ignoto delle forme, il simbolo delle apparenze, di trasfigurare la sembianza delle cose [...]. (Ricciardi 2015d: 75)

Anche la riconsiderazione della funzione attoriale prospettata da Ricciardi è da intendersi nella direzione della riteatralizzazione della scena. Un ridimensionamento dell'attore da intendersi come attacco al naturalismo e finalizzato a opporre al teatro concepito come trascrizione letteraria, un teatro inteso come spettacolo visivo. In questi termini, estremizzando le posizioni assunte nelle

questione raggiungerà un radicalismo maggiore nell'evoluzione delle teorie prampoliniane, in cui, come sottolinea Lorenzo Mango, la macchina dinamico-cromatica diviene «un oggetto spettacolare in sé, in grado di farsi protagonista di un teatro astratto che fa a meno dell'attore [...]» (Mango 2019: 83).

pagine del libro dedicate all'interprete della scena¹³, all'indomani degli spettacoli romani si esprime lo stesso Ricciardi in un singolare scritto di autoanalisi (in cui si riferisce a se stesso in terza persona), composto in polemica con la critica ufficiale. Ricciardi sostiene che tra i più gravi limiti delle messe in scena di teatro del colore vi sia stato il non aver rinunciato del tutto alla «materia umana»: non «so spiegarvi come sostituendo alle carte la tela e la seta, ai cieli mobili i cieli vivi, l'autore non abbia sostituito anche gli attori, cioè la materia umana dello spettacolo. L'occhio del pubblico ha scoperto subito questo disaccordo» (Ricciardi 2015b: 81). Per il loro stesso autore gli allestimenti non avevano raggiunto quell'auspicata armonia tra le forze che insistono sulla scena, eppure avevano offerto finalmente un'occasione decisiva per erodere la secolare tirannia di *Sire Le Mot*.

Infine, un'ulteriore occasione di riscatto e autonomia della performance dal testo scritto e dalle sue leggi viene indicata da Ricciardi nel teatro *en plein air*, di cui fu attivo organizzatore¹⁴ e acuto osservatore; quel teatro – nel migliore dei casi – portavoce di un ideale di un rinnovamento che affonda le radici nei primordi della scena ed è perseguibile «con la semplicità dei mezzi, la ingenuità della natura, la voce ed il gesto, l'uomo e la terra, [...] e la *popolarità* cioè la realizzazione del minimo mezzo economico applicato allo spettacolo» (Ricciardi 2015e: 42). Fra le tante ragioni che possono determinare la scelta di investire su questo genere di spettacolo (il ritorno all'antico, la dimensione rituale, il quadro naturale inteso come ampliamento della scena), Ricciardi punta principalmente sull'opportunità di sfuggire attraverso esso alle strettoie del realismo, grazie alla

ricerca dell'elemento di poesia anche nell'accessorio, nel quadro scenico che a torto i poeti drammatici dell'epoca Elisabettiana ritennero inutile ed estraneo, che è trascurato ancora o pomposamente verista, e perciò ridicolo nei nostri teatri lirici, poiché in quelli consacrati alla commedia il semplice impianto di un riflettore o di una cupola luminosa sono altrettante chimere. (Ricciardi 2015e: 40)

¹³ «Quale sarà dunque la funzione dell'attore in questo teatro? [...] La perfezione dell'attore non è più essenzialmente plastica, cioè individuale, ma armonica rispetto alla scena ed alla massa degli esecutori: è un rapporto di danza. [...] Per questa tecnica si richiedono gli attori giunti alla parola attraverso la via delle imitazioni silenziose: e perciò Ida Rubinstein può dirsi la vera ispiratrice della nuova arte: e si richiedono le nature plastiche, che, per essere rimaste lungamente in una stessa attitudine, hanno potuto misurare la risonanza del gesto nell'ambiente: l'episodio lirico è congiunto inseparabilmente a questo prolungamento dell'immobilità, che rappresenta l'eco dell'attore nel mezzo scenico» (Ricciardi 1919: 111-112).

¹⁴ Ricciardi è ideatore e organizzatore del Festival Dannunziano nella pineta di Pescara. La prima edizione del Festival ebbe luogo dal 15 al 17 agosto del 1913 (ma il progetto era stato avviato nel 1912), con gli allestimenti de *La fiaccola sotto il moggio*, *La Gioconda* e *La città morta* (con interpreti: Emilia Varini, Ettore Berti, Goffredo Galliani, Carlo Rosaspina).

Parole che richiamano quelle di un altro scritto sul futuro delle scene nazionali in cui Ricciardi conferma il suo deciso orientamento pratico e la cognizione dell'arretratezza della scenotecnica in Italia, esprimendo i suoi auspici perché ci sia un giorno «*almeno a Milano un palcoscenico gigante, un sistema di luce Fortuny, un moderatore del quadro scenico, ed un trovarobe che ignori il "colore storico"*» (Ricciardi 2015f: 33-34). Limiti tecnici che compromisero la ricezione della proposta di Ricciardi (e non solo¹⁵), cui ad ogni modo spetta il merito di essere stato tra i primi in Italia ad aver insinuato il dubbio che il sistema di forze che insistono sulla scena dovesse trovare un nuovo equilibrio.

Bibliografia

Baty, Gaston

1921 *Contribution à une esthétique du théâtre. Sire le mot*, in «Les Lettres», 1° novembre.

Bragaglia, Anton Giulio

1933 *Il segreto di Tabarrino*, Vallecchi, Firenze.

2015 *L'idea di Ricciardi*, introduzione a Ricciardi, *Scritti teatrali*, postfazione di R. Tessari, Edizioni di storia e letteratura, Roma.

Galeazzi, Antonio Galeazzo

1933 *La danza di Frine*, Campitelli, Foligno.

Lista, Giovanni

1985 *Il teatro del colore di Achille Ricciardi, ovvero Il passo indietro dell'avanguardia italiana*, in «Teatro contemporaneo», n. 3.

Gobetti, Piero

1923 *L'inganno degli occhi* (1923), in Id., *Scritti di critica teatrale*, intr. di G. Guazzotti, Einaudi, Torino.

Lapini, Lia

2009 *Futurteatro. Saggi sul teatro futurista*, Titivillus, Corazzano.

Mango, Lorenzo

2019 *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma.

¹⁵ Il tema della fragilità delle prove sceniche rispetto alle proposte teoriche è estensibile, d'altra parte, ad altre esperienze coeve a quella di Ricciardi. Come osserva Lia Lapini «per varie ragioni, esterne ed interne al movimento marinettiano, la questione della realizzazione scenica del teatro futurista rimane problema irrisolto, costituendo una delle più marcate contraddizioni di un progetto teatrale rivoluzionario indebolito proprio sul terreno della verifica scenica» (Lapini 2009: 123).

Perrelli, Franco

2016 *Le origini del teatro moderno. Da Jarry a Brecht*, Laterza, Bari.

Prampolini, Enrico

1923 *L'atmosfera scenica del teatro del colore rivive nel tempo e nello spazio*, in «L'impero», 11 luglio, ora in Sinisi, *Variété*.

1950 *Elementi formativi della scenografia contemporanea*, in Sinisi, *Variété*.

Ricciardi, Achille

1906 *Il teatro del colore*, in «Il Secolo XIX», 8 maggio.

1919 *Il teatro del colore. Estetica del dopo guerra*, Facchi, Milano.

1925 *Scritti teatrali*, pref. di A. G. Bragaglia, Piero Gobetti, Torino.

2015a *Scritti teatrali*, postfazione di R. Tessari, Edizioni di storia e letteratura, Roma.

2015b "Critiche al Teatro del Colore fatte dall'ideatore", in Id., *Scritti teatrali*.

2015c "Il teatro è malato", in Id., *Scritti teatrali*.

2015d "Che cosa è il Teatro del Colore", in Id., *Scritti teatrali*.

2015e "Il Festival Dannunziano e il teatro all'aperto", in Id., *Scritti teatrali*.

2015f "Il futuro teatro italiano. Ai giovani del Nord e del Sud", in Id., *Scritti teatrali*.

Sinisi, Silvana

1974 *Variété. Prampolini e la scena*, Martano, Torino.

1976 *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, Abete, Roma.

1995a *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma.

1995b *L'avventura del colore. Due pionieri a confronto: Ricciardi e Bragaglia*, in Ead., *Cambi di scena*.

Tessari, Roberto

2015 "Postfazione", in Ricciardi, *Scritti teatrali*.

Les concepts de Théâtralité et de Performativité de la lumière – Trilogies d'André Engel (France) et du Teatro da Vertigem (Brésil)

par Nadia Moroz Luciani et Véronique Perruchon

Introduction

Cet article aborde les aspects contemporains (XXe siècle) de la lumière dans les écritures scéniques des spectacles "hors les murs" des années 1970-1990, précisément par André Diot pour André Engel en France et Guilherme Bonfanti pour la compagnie du Teatro da Vertigem dirigée par Antônio Araújo au Brésil. Les auteures proposent deux outils de pensée différents pour parler les fonctions de la lumière scénique dans le cadre de ces spectacles créés dans des lieux non dédiés. Ces deux approches théoriques correspondent à deux contextes culturels différents mais sont pourtant fondées sur l'étude commune de la lumière entre réalité et fiction. D'une part l'étude de la lumière dans la trilogie strasbourgeoise d'André Engel avec le concept de *théâtralité* par Véronique Perruchon, et d'autre part, la lumière dans les spectacles de la trilogie biblique du Teatro da Vertigem avec le concept de *performativité* de la lumière développé par Nadia Luciani.

Le concept de théâtralité permet de qualifier tout événement qui relève de l'artificialité du théâtre dans le domaine esthétique. Le concept de performativité de la lumière résulte des recherches théoriques et pratiques pour admettre la potentialité performative de la lumière en tant que langage, élément structurel et structurant de la scène en accord avec ses autres éléments sensoriels, comme lien entre la scène et le spectateur de manière active dans sa perception.

À travers leurs similitudes et différences, les créations lumière d'André Diot pour les spectacles d'André Engel et celles de Guilherme Bonfanti dans les spectacles d'Antônio Araújo participent à la fictionnalisation du réel, tout en apportant corollairement une exacerbation performative. Ainsi en fut-il de *Del Inferno* et de la trilogie strasbourgeoise – *Baal*, *Un Week-End à Yaïck* et *Kafka. Théâtre complet* (André Engel) tout comme de la trilogie biblique – *Le Paradis Perdu*, *Le livre de Job* et *Apocalypse 1.11* (Antônio Araújo). Leurs créations lumière amènent le public à éprouver le poétique dans une expérimentation du réel mis en doute par des indices de lumières dans un cas, ou esthétiquement attirant et répulsif tout à la fois grâce aux ressources d'éclairage dans l'autre cas.

Du dialogue entre ces deux concepts (théâtralité et performativité de la lumière) et les créations évoquées se dégage une signification singulière de la lumière scénique dont la forme pourrait trouver actuellement un nouvel intérêt auprès des créateurs lumière pour des spectacles contemporains.

1. Les concepts de théâtralité et de performativité

1.1 La Théâtralité de la lumière

La *théâtralité* est un concept issu du contexte des Études théâtrales des années 1970-1980, période correspondante aux mises en scène d'André Engel dont il sera question ici. Si le terme a pu s'appliquer à toute composante de l'activité scénique (y compris au texte) pour en caractériser la spécificité dramatique dans une dimension essentialiste, la notion de théâtralité s'est ensuite rapprochée des singularités scéniques pour en désigner le caractère propre laissant, à ce titre, le texte de côté au profit du jeu des acteurs. Il a alors été connoté par la théorie du signe et de son interprétation comme le précise Roland Barthes:

Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes 1964: 41)

Puis, sa définition a évolué vers une désignation non plus générique ou sémiologique mais esthétique. La théâtralité m'apparaît ainsi davantage découler de la stylisation du geste, de la métaphore poétique des actions scéniques; c'est en cela uniquement qu'elle participe à ce qui distingue le théâtre du réel. Dans la recherche «Lumière et théâtralité - Ce que la scène donne à voir» (Perruchon 2015), j'ai pu poser un certain nombre de questions relatives à la théâtralité de la lumière: Comment et en quoi la lumière théatralise un espace fût-il réel? Comment et en quoi la lumière donne-t-elle à un espace-temps partagé par le public, une dimension métaphorique et poétique? Le travail du créateur lumière André Diot pour les créations d'André Engel dans les scénographies de Nicky Rieti ont été un bon terrain d'application de ces questions (PERRUCHON

2018). Notamment par le cas du théâtre «hors les murs», d'André Engel au Théâtre National de Strasbourg (TNS) entre 1976 et 1979 que nous nommerons "Trilogie strasbourgeoise". Si André Engel signe la régie (mise en scène), il s'agit de créations collectives qui mobilisent Bernard Pautrat à la dramaturgie, Nicky Rieti à la scénographie et André Diot à la lumière. Le point de départ est un texte, théâtral ou non, et un espace réel détourné. La mise en résonance du texte (une histoire) et d'un lieu doit toujours avoir une raison dramaturgique. Les principes dramaturgiques reposant sur une formule du "possible mais peu probable" mobilise un enjeu politique inspiré de l'Internationale Situationniste. Ces spectacles hors les murs dénoncent le spectaculaire debordien par renforcement du statut du spectateur devenu touriste/voyeur de la vie des autres et qui peut s'interroger sur sa présence. La lumière, tout en appartenant au cadre "réel" des lieux de ces fictions apporte la dose de suspicion qui met en question la légitimité du spectacle.

1.2 La Performativité de la lumière

Le concept de performativité de la lumière est issu d'une recherche à partir de l'expérience théâtrale et considère que la lumière devient le lien entre la scène et le spectateur à partir de sa présence matérielle et son action performative dans le spectacle. C'est-à-dire, comment le rythme et le mouvement de la lumière peuvent influencer la perception du spectateur dans sa relation visuelle et sensorielle avec la scène et comment elle peut devenir le lien sensoriel entre la scène et la salle. En tant que puissance créatrice du théâtre, la lumière est une composante esthétique, sensorielle et performative de la scène contemporaine. En lien avec la dramaturgie, elle est à la fois fonctionnelle et plastique, mais ce sont surtout sa densité et sa présence matérielle qui rendent possible son action dramatique et performative. Le concept de performativité de la lumière est le résultat de recherches théoriques et pratiques sur l'éclairage scénique en tant que langage et élément structurel structurant de la scène en lien avec ses autres éléments sensoriels. Le potentiel performatif de la lumière scénique et son inclusion dans le processus de mise en scène dès sa conception sont des phénomènes présents dans la création théâtrale contemporaine au Brésil et en France, apparus simultanément avec le concept de dramaturgie de la lumière.

La généalogie de la notion de lumière performative s'appuie sur des fondamentaux importants comme la performance, la performativité et la mimesis performative, une représentation anti-fictionnelle, anti-théâtrale et anti-dramatique, dépourvue de sens et références mais profondément engagée avec le spectateur (Ramos 2015). Originellement, la notion de performativité de la lumière

est inspirée du concept original de *lumière active* d'Adolphe Appia. Pour lui, les deux espaces, scène et salle, sont liés non seulement par la propagation des sons diffus, mais également par les émanations de la lumière formatrice ou de la lumière productive, la lumière créatrice. Les réflexions d'Appia sur une nouvelle «façon de regarder» dans le théâtre reposaient sur des réflexions systématiques sur la performativité de la lumière avant même son émergence théorique. Il était intéressé par la définition de la signification de l'image en tant que processus, en tant qu'événement esthétique dans lequel la visualité allait être affichée de manière extensive et dynamique dans des effets de lumière changeants dans l'œil actif d'un observateur (Wiens *apud* Luciani 2020: 103). Le concept est aussi basé sur la compréhension de la lumière en tant que phénomène physique dont la présence sur scène permet d'attirer et maintenir l'attention du public par sa matérialité poétique. Selon le concept d'écologie de la perception de Gibson (Santaella, 2012: 51), la lumière devient une *affordance* de la scène et peut, par la réception active du spectateur, influencer et modifier sa perception de la scène.

Pour illustrer l'hypothèse du potentiel performatif de la lumière, nous partirons de trois spectacles de la compagnie brésilienne Teatro da Vertigem (Théâtre du Vertige, en français), une compagnie qui a une grande visibilité nationale et internationale par son théâtre d'interaction entre l'espace et le public. Le réel et le fictionnel du théâtre d'occupation urbaine du groupe sont en relation avec l'ambiance de la ville et son architecture réelle. La condition méta-théâtrale qui caractérise ce théâtre performatif au-delà de la scène textocentrique, module la tension qui agit sur la frontière fragile entre le réel et le fictionnel. Au *théâtre du vertige*, l'objectif de dévoiler les limites du fictionnel n'est pas en jeu, il s'agit davantage de sentir la présence constante du réel qui pénètre le fictionnel d'une façon troublante.

Une autre importante caractéristique du groupe est le processus collaboratif de création, dont les pièces partent toujours d'un thème défini et développé par le groupe, qui finit par créer collectivement le texte, finalisé par un dramaturge et mis-en scène par le directeur du groupe Antônio Araújo. Cette méthode de travail permet au créateur lumière de réaliser la lumière performative par sa participation à la totalité du processus de création et la possibilité d'intervenir ou de se laisser influencer par les artistes créateurs associés, avec pour ligne de mire la réception et la perception du spectateur.

La lumière performative intensifie les frictions entre la fiction et la réalité et déclenche des perceptions et des réactions chez le spectateur. Elle devient un phénomène physique qui interagit

avec la scène, sans avoir forcément de signification pour le public, mais en ayant toujours des conséquences vis-à-vis du spectateur: son résultat affecte et est affecté par cet ensemble. C'est un *langage actif* qui ne reproduit pas une réalité, mais devient elle-même une réalité, la réalité de la scène vivante.

II. Application à l'analyse

II.1 La trilogie strasbourgeoise d'André Engel

La trilogie Strasbourgeoise est composée des spectacles: *Baal* (1976), *Un Week-End à Yaïck* (1977), *Kafka. Théâtre complet* (1979); trois spectacles créés à Strasbourg sous l'égide du Théâtre National de Strasbourg – TNS et qui sont les premières mises en scène d'André Engel. Ces spectacles, fondés sur une recherche formelle et dramaturgique de théâtre «hors les murs», incluent la mise en scène du spectateur pour dénoncer la supercherie que constitue en soi le principe même du spectacle, entre réalité et fiction, vérité et illusion à laquelle participe la lumière conjointement à la scénographie. (Perruchon 2018)

1. *Baal* (1976). Premier spectacle de la Trilogie strasbourgeoise – «Théâtre hors les murs». En 1976, André Engel monte *Baal* de Brecht dans les haras de Strasbourg. Un lieu ouvert et fermé permettant une circulation; un lieu à part, tout à la fois dans la ville et peu connu du public; un lieu improbable et étrange dont la matérialité permet de relever le défi dramaturgique de façon plus radicale. «Pour moi, explique André Engel, *Baal* a toujours été une pièce sur les grands espaces [...]. Ce voyage, cette quête étaient spacieux, un plateau de théâtre n'est pas spacieux, or je voulais que la sensation de l'espace existe physiquement». Pour Nicky Rieti, le décorateur: «Si *Baal* était monté sur un plateau de théâtre, le personnage évoluerait dans un univers imaginaire, subjectif, dans un décor». Le haras n'est pas transformé, il est détourné et il était possible de mettre le personnage Baal «en face de choses vraies: des murs, des fenêtres, de la terre, du ciel». C'est le principe de la mise en situation partagée avec le public invité à une déambulation à l'extérieur et à l'intérieur des haras sur la thématique du voyage. Le public est invité à suivre Baal dans son itinérance, jusqu'à prendre le bateau avec lui tandis qu'une partie des spectateurs-voyageurs reste à quai. C'est un voyage certes, mais sur place «Cette Merveilleuse Croisière Méditerranéenne ne coûte pas plus que de rester chez soi!» dit la brochure de présentation qui interroge:

Où sommes-nous? Le vent, l'air de la nuit parviennent jusqu'à nous: nous sommes enfermés, dedans? Mais au-delà, derrière les quatre murs qui nous cernent, la vie passe avec ses lumières qui s'allument dans des intérieurs irréfutables: des familles s'éveillent, des couples s'aiment, juste là, de l'autre côté. Alors nous sommes dehors, aux petites heures du jour, voyeurs postés dans les derniers coins d'ombre. Où, qui sommes-nous? Bernard Pautrat – Dramaturgie.

Pour cette mise en situation partagée avec le public, André Diot a privilégié une utilisation des sources lumineuses naturelles ou publiques non-théâtrales comme les lampadaires et les phares de voitures pour la scène en vrai extérieur. Ces sources lumineuses et instruments d'éclairage sont visibles pour le public selon une esthétique brechtienne, et non illusionniste. Mais ce sont des lampadaires ajoutés, tout comme les vraies souches d'arbres qui sont fictives.

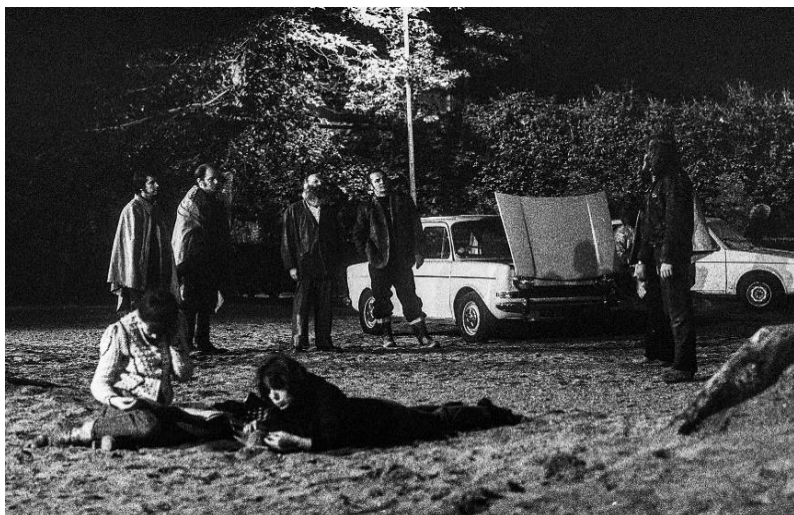


Fig. 1. Baal, mise en scène André Engel, 1976. Photo © Gérard Cohendy. On voit le lampadaire, les phares sont éteints, la voiture étant au repos son capot ouvert.

Ou encore l'utilisation d'une source réaliste: lumière émanant des fenêtres pour éclairer la cour.

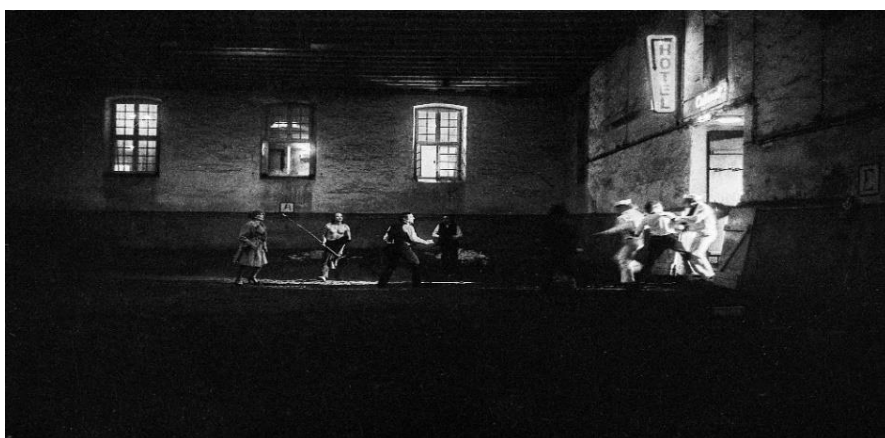


Fig. 2. Baal, mise en scène André Engel, 1976. Photo © Gérard Cohendy. On voit l'ajout d'une enseigne d'hôtel en néon.

Les ajouts de lumière nécessaires sont invisibles ou fondus dans le décor. La lumière d'apparence non artificielle n'en est pas moins illusionniste. Entre réalité et voyage fictionnel, la théâtralité se niche entre le "possible" et le "peu probable". D'autant que la scène finale qui n'est autre qu'un retour au lieu initial (*Fig. 2*) se passe en plein jour sous les tropiques. André Diot n'a utilisé rien d'autre que les quartz que l'on voit sur la photo (*Fig. 3*). Le spectateur qui a suivi Baal dans son voyage peut, entre les palmiers en pots et l'éclairage des plus sommaires et non artistiques, saisir l'aspect factice du voyage de Baal qui évolue pourtant dans un décor vrai.



Fig. 3. Baal, mise en scène André Engel, 1976. Photo © Gérard Cohendy.
On voit au plafond les quartz des haras.

2. *Un Week-End à Yaïck* (1977) est le deuxième spectacle Hors les murs de la trilogie strasbourgeoise. *Un week-end à Yaïck* est un spectacle conçu à partir du texte *Pougatchëv* de Serge Essenine, écrit en 1921. Celui-ci raconte la révolte paysanne et ouvrière levée par le cosaque Emelian Pougatchëv à Yaïck contre l'impérialisme tsariste en 1773. Mais, détournant le texte, André Engel s'attache à travers ce spectacle à dénoncer le mensonge politique (de l'URSS) et social de nos sociétés occidentales, «sociétés du spectacle». Pour la deuxième fois, André Engel sort les spectateurs: après les haras, il les conduit cette fois dans des entrepôts. Le procédé est plus élaboré car la sortie du théâtre est en soi un véritable simulacre de voyage organisé. Munis d'un billet de

voyage de la compagnie Travel National Service (TNS), les spectateurs sont embarqués dans quatre cars de tourisme. À bord de chacun d'eux, une hôtesse les accueille avec un accent russe, assure la visite guidée de la ville et sert de traductrice durant le *week-end à Yaïck*, où l'on se rend. Le cadre est placé et les touristes sont invités à se joindre aux habitants de Yaïck qui ne parlent qu'en russe. Les groupes sont séparés, mais chacun des lieux habités donne sur la place qui est le point central et commun aux quatre lieux visités. Il s'ensuit alors des actions tantôt différentes, tantôt identiques et concomitantes dans les quatre lieux, comme la diffusion du programme unique à la télévision. Cependant, une série d'incidents minimalistes alerte le spectateur-touriste sur la machination dont sont victimes les habitants de Yaïck, jusqu'à ce que la situation dégénère conduisant à une évacuation forcée des lieux et un retour illico en car.



Fig. 4. *Un Week-end à Yaïck*, mise en scène André Engel, 1977. Photo © Gérard Cohendy.
Arrivée du public en car de tourisme dans la ville de Yaïck.

Le cadre, un quartier reconstitué, est éclairé de manière réaliste à l'instar de l'esthétique soviétique. La place, grandement éclairée, ne laisse pas d'échappatoire à la surveillance permanente. De manière plus renforcée, la réalité de la situation se frotte à l'illusion: le quartier reconstruit dans un immense hangar laisse la place non pas à l'air libre, mais éclairée par les quartz industriels. C'est par l'utilisation des éclairages réels du lieu d'origine que la fiction est redoublée: fiction théâtrale et

fictionnalité de la démonstration du bien être en URSS cohabitent. *Un Week-end à Yaïck* est "un mensonge vrai".



Fig. 5. *Un Week-end à Yaïck*, mise en scène André Engel, 1977. Photo © Gérard Cohendy.
La place Pouchkine éclairée à la lumière industrielle.



Fig. 6. *Un Week-end à Yaïck*, mise en scène André Engel, 1977. Photo © Gérard Cohendy.
André Diot a utilisé un éclairage totalement réaliste (néons, lampe de salon, tv). On voit au premier plan le public qui visite une famille dans un appartement modèle.

3. *Kafka. Théâtre complet* (1979). L'enchaînement des trois spectacles «hors les murs», *Baal*, *Un week-end à Yaïck* puis *Kafka. Théâtre complet*, s'est construit dans une certaine logique qui renforce ce qui était en jeu dans le spectacle précédent. Dans ces trois spectacles, on propose au spectateur de vivre, de façon plus en plus aiguë, sa position. Il est spectateur, mais n'est pas dans un théâtre, ni face à un drame traditionnel. Les indices de lumière qui accentuent la dénonciation de la manipulation repose essentiellement sur une apparente véracité des sources de lumière et

leur artificialité qui est supposée interpeller le spectateur ou du moins l'interroger sur ce qu'il voit : où est la vérité, le réel, où est le mensonge, le factice de tout cela? À la fin, il est renvoyé chez lui, sans possibilité d'applaudir, c'est-à-dire d'effectuer le geste rituel du théâtre. La rupture entre le réel et le fictionnel n'est pas de mise. Son inconfort est également renforcé par un autre aspect mis en œuvre dans *Un week-end à Yaïck*, repris et amplifié dans *Kafka. Théâtre complet*. Le spectacle *Un week-end à Yaïck* reposait sur un partage arbitraire du public réparti dans des cars de tourisme et acheminé sur un lieu de représentation prédéterminé et différent. Celui qui voulait voir la totalité du spectacle était obligé de revenir trois fois. Cette donnée, au-delà de la situation cocasse qu'elle crée, met l'homme face à l'une de ses limites: la non-omniscience. En tant que spectateur, on ne peut voir qu'une chose à la fois; en tant qu'humain, on ne peut vivre qu'une situation à la fois. Et on ne voit que ce qu'on nous donne à voir. Cette donnée philosophique intéresse l'équipe artistique en ce qu'elle montre les limites et les caractéristiques du spectateur. Du public divisé au spectateur isolé, le pas sera franchi dans *Kafka. Théâtre complet*.

Le spectacle commence par une entrée dans un hôtel où se déroule un spectacle de type cabaret.

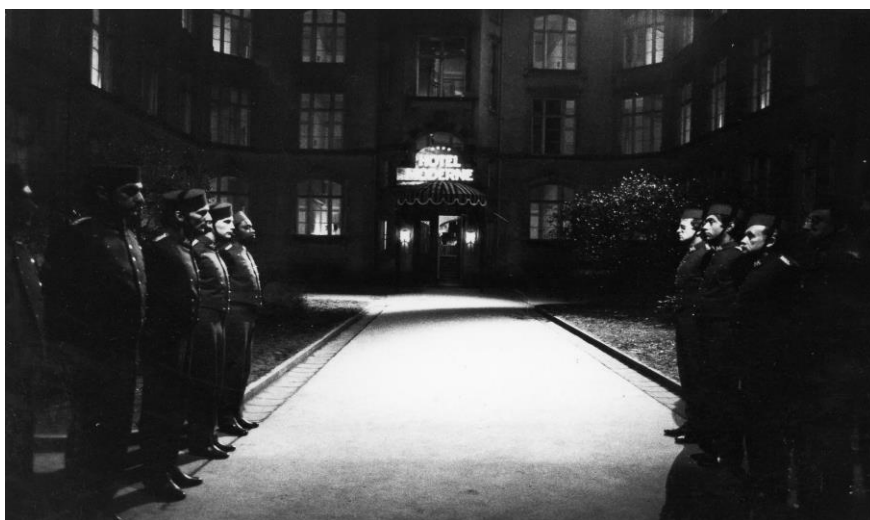


Fig. 7. *Kafka. Théâtre complet*, mise en scène André Engel, 1979. Photo © Gérard Cohendy.
L'entrée de l'Hôtel (une recreation à partir d'un bâtiment municipal)

Plus les lieux sont probables, plus la tension existe. En ce sens, André Engel ne cherche pas tant le réalisme qu'un effet de réel pour mieux l'interroger. Il recrée des scènes de cabaret où les artistes, tout en faisant leur numéro, manifestent un inconfort qu'ils tentent de cacher, mais qui installe insidieusement un malaise. Tout texte prononcé est extrait des œuvres de Kafka qui sont pour le moins chargées d'ambiguïté.



Fig. 8. *Kafka. Théâtre complet*, mise en scène André Engel, 1979. Photo © Gérard Cohendy.
L'accueil dans la salle de Cabaret (Daniel Emilfork en majordome obséquieux)



Fig. 9 et 10. *Kafka. Théâtre complet*. 1979. Photo © Gérard Cohendy.
Groom forçant la joie, La chanteuse (Christiane Cohendy) ravale ses pleurs en lisant une lettre
de rupture amoureuse.

La lumière émanant des projecteurs à vue sur pieds est celle des cabarets. Puis les spectateurs se voient attribuer individuellement un groom qui va emmener chacun de ses clients à travers les couloirs et les étages jusque dans une chambre qui prendra des allures de cellule.

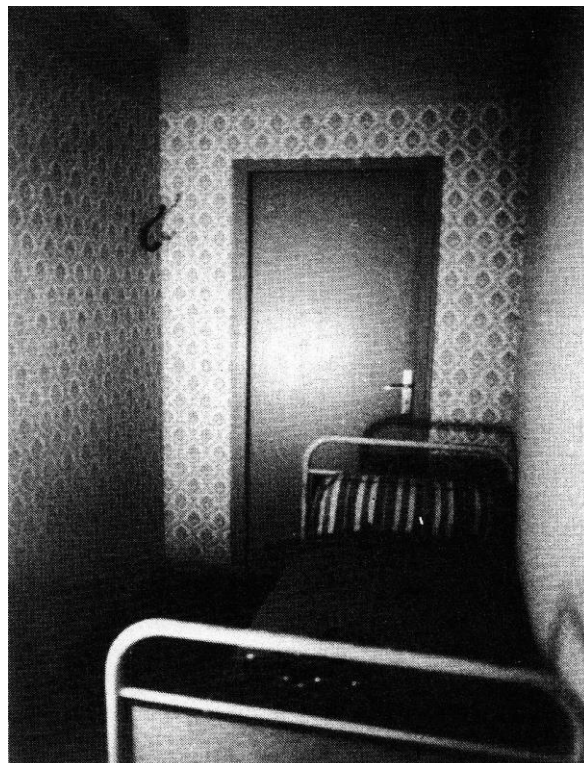


Fig. 11 et 12. *Kafka. Théâtre complet*, mise en scène André Engel, 1979. Photo © Gérard Cohendy.
Le Jeune homme tente de chasser une lumière jaune qui apparaît sur sa poitrine, à l'instar de l'étoile jaune imposée aux juifs par les nazis et Chambre cellule.

La particularité de chacune d'elle est de donner sur la cour de l'hôtel où se déroulent des scènes violentes sous les yeux des spectateurs isolés et impuissants. La lumière est crue, André Diot ayant apporté des HMI du cinéma où il est chef opérateur. Ces lumières donnent un caractère concentrationnaire à l'unisson des textes extraits de *la Colonie pénitentiaire* que le groom a lu à son client dans la chambre avant de l'y laisser.



Fig. 13 et 14. *Kafka. Théâtre complet*, mise en scène André Engel, 1979. Photo © Gérard Cohendy. La cour éclairée aux HMI.

Les scènes qui se jouent dans la cour, sont supposées être drôles et continuer le cabaret, mais la réalité est toute autre et crue: exploités, les artistes meurent. Charlot, étendu dans l'indifférence de tous sera mis à la benne d'ordure. Le client, sorti brusquement de sa chambre, sera renvoyé chez lui et à la rue, sans possibilité de clore ce qu'il aura vécu d'un quelconque geste réconfortant comme les applaudissements. À l'image de l'univers de Kafka, rendu à la réalité, il en aura quitté une autre, "possible, mais peu probable".

La théâtralité de la lumière réside dans sa contribution à donner une impression de réalité, mais en induisant par son inadéquation discrète à la réalité, une présence de la fictionnalité. Mâtinée de résonance politique et sociétale, cette ambiguïté a pour velléité de dénoncer la société du spectacle en renforçant la position du spectateur devenu voyeur impuissant. Pour voir, il voit. La lumière non esthétique met à cru la réalité exposée qu'on lui fait partager. C'est une caractéristique de la trilogie strasbourgeoise qui évoluera par la suite vers une plus grande théâtralité au sens non plus d'un indice, mais d'une amplification, que ce soit de l'obscurcissement (*Venise Sauvée*, 1986) ou de l'exposition lumineuse (*Woyzeck*, 1998).

II.2 La trilogie biblique du Teatro da Vertigem

L'ensemble de trois spectacles qui composent la Trilogie Biblique, *Le Paradis Perdu* de 1992, *Le Livre de Job* de 1995 et *Apocalypse 1,11* de 2000 datent de la création de la compagnie et caractérisent, par différents aspects, le travail et la méthodologie de création du groupe. Selon le metteur en scène Antônio Araújo, à la tête du Teatro da Vertigem depuis sa création, le concept de collectif utilisé dans son œuvre concerne une manière de faire, la manière dont les différentes fonctions s'articulent dans la création de l'œuvre scénique dans un processus partagé, une création artistique collaborative et démocratique, sans la présence d'un créateur épicentrique au processus, mais par un groupe de créateurs qui définissent collectivement les concepts, les pratiques et les matérialisations de l'œuvre (Araújo 2018: 13).

Il existe, dans les œuvres de la trilogie, un mouvement constant de provocation, d'aventure et de recherche dramaturgique de tous les éléments impliqués dans l'élaboration des spectacles. La configuration politique, esthétique et critique des sites "hors les murs" utilisés est le résultat d'un processus problématique de création qui vise à engager le public et à détruire les frontières entre la fiction et la réalité (Luciani 2020: 243). Dans ces spectacles s'est créée une dramaturgie de la ville, élément fondamental de la théâtralité du groupe, qui s'approprie des espaces publics pour produire

des tensions créatives qui naissent du contact avec le réel. Du côté du spectateur, une resignification de sa condition de confort et passivité pour se retrouver dans une situation instable, dont la proximité troublante de la scène met la relation entre scène et spectateur en transformation permanente.

En ce qui concerne la création lumière, le premier spectacle du groupe, *Le Paradis Perdu*, présenté à l'église Santa Ifigênia en 1992 à São Paulo, ville hôte du Teatro da Vertigem, a lancé les activités du groupe, de la trilogie et, aussi, du travail de Guilherme Bonfanti en tant que concepteur lumière. Le deuxième spectacle, *Le Livre de Job*, organisé trois ans plus tard à l'hôpital pour handicapés Umberto Primo représentait la continuité du processus de création découvert dans le premier travail. *Apocalypse 1.11*, qui a été créé en 1999 dans la prison désactivée de l'Hippodrome, également à São Paulo, a terminé le premier cycle de travail avec les caractéristiques fortes qui définissent la personnalité du groupe et le langage utilisé dans la création lumière de Bonfanti.

1. *Le Paradis Perdu* (1992). Premier spectacle du Teatro da Vertigem et de la Trilogie Biblique. Le spectacle *Le Paradis Perdu* a été réalisé dans l'église Santa Ifigênia à São Paulo sous les protestations des fidèles. La dramaturgie de la pièce raconte la chute d'Adam du paradis et sa réalisation a provoqué une grande polémique, avec des menaces au directeur et à la troupe, des interventions politiques et religieuses engagées pour et contre la présentation du spectacle. Dans la création lumière, Guilherme Bonfanti a réalisé des expérimentations avec des sources lumineuses non-théâtrales pour des effets différents, comme les lampes fluorescentes tubulaires, lampes de poche et bougies. Pour lui, toutes les sources lumineuses et instruments d'éclairage devaient être cachés et ne pas être visibles pour le public: la perception de l'environnement religieux ne pouvait pas être troublée ou entravée par des éléments étrangers à l'espace. De la même façon, le régisseur lumière devait également être caché de la vue du public et effectuer son travail discrètement en totale liaison avec l'action des interprètes.

L'un des aspects les plus importants de cette première création du Teatro da Vertigem est celle d'un impact direct sur le travail créatif de Guilherme Bonfanti. Sa lumière performative concerne la resignification du lieu où se déroule la pièce, une église, et le rôle à jouer par le public dans ce contexte. Guilherme a très bien exploité les silhouettes, les ombres et la fumée pour créer le climat mystique et spirituel qui traduisait l'ambiance de la révolte des anges qui mène à la chute du paradis.



Fig. 15. *Le Paradis Perdu*, dramaturgie de Antônio Araújo et Sérgio de Carvalho, mise en scène de Antônio Araújo, conception lumière de Guilherme Bonfanti, 1992. Photo © Guto Muniz.
Utilisation de la fumée et de la lumière en température chaude.

Pour Bonfanti le public ne pouvait pas entrer dans l'église et voir les projecteurs, les techniciens ou la structure théâtrale. Le spectateur devait vivre cette expérience avec l'espace, même s'il savait que c'était du théâtre. C'est ainsi qu'est apparue une caractéristique esthétique importante pour cette création aussi bien que les autres de la trilogie: tout instrument ou artefact lumineux visible devait avoir un sens, dialoguer, interagir et se fondre dans l'espace. Comme si le concept dramaturgique et spatial était transporté à l'univers de l'éclairage, cherchant à n'utiliser que des instruments, des sources et des effets lumineux naturels du lieu choisi pour la mise en scène. Tout l'équipement traditionnel, lorsqu'il était inévitable, devait être camouflé et caché dans les niches, les crevasses, les colonnes, sur l'autel, dans les confessionnaux, entre autres. Ainsi, la lumière avait sa spécificité liée à la scène et à l'expérience du spectateur.

Guilherme précise que c'est l'architecture de l'espace et le thème du spectacle qui ont conduit aux choix techniques et esthétiques de l'éclairage du spectacle. La conception lumière pour *Le Paradis Perdu*, créée avec l'inspiration des illustrations de Gustave Doré, a été réalisée avec une lumière presque totalement blanche, dont les faisceaux lumineux traversaient l'église de très haut, élargissant la dimension et la grandeur du sacré qui émane du temple religieux. L'utilisation de la fumée et de la lumière sans filtre a permis, en raison de la grande variété d'intensités, la création de différentes températures, dont la lumière variait des tonalités les plus aux moins chaudes, se traduisant par un environnement majestueux et impressionnant, en contraste avec les tons plus

froids des fluos ou les lampes de poches utilisées sur le bras de l'ange déchu, qui le plaçait dans un autre plan, créant une différence esthétique entre sa silhouette et les autres personnages (Luciani 2020: 248).

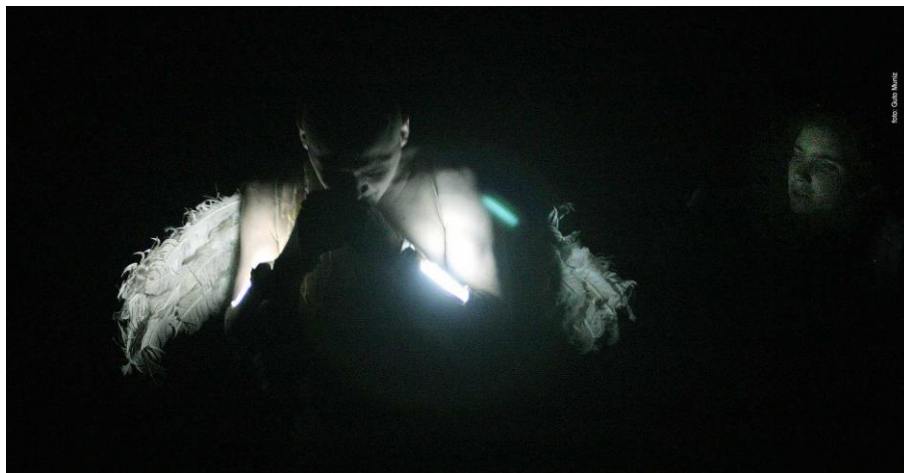


Fig. 16. *Le Paradis Perdu*, dramaturgie de Antônio Araújo et Sérgio de Carvalho, mise en scène de Antônio Araújo, conception lumière de Guilherme Bonfanti, 1992. Photo © Guto Muniz.
Les lampes de poche accrochées aux bras de l'ange déchu.

Des atmosphères générales, Guilherme migre vers l'illumination ponctuelle des zones spatiales, révélant partiellement l'espace, avec l'intention de le recadrer, entraînant le regard du spectateur dans un effet qu'il appelle «révélation contrôlée», c'est-à-dire une déconstruction de la logique de l'espace à des fins dramaturgiques et narratives. En plus de cacher les sources lumineuses à la vue du public, Bonfanti cherche également à trouver ou créer des matériaux et des luminosités appropriés pour chaque moment scénique. Dans une recherche pratique persistante, il expérimente différentes ressources afin d'obtenir les effets et résultats souhaités, dont l'impact esthétique correspond à celui imaginé par lui et par toute l'équipe de création.

2. *Le Livre de Job* (1995). Deuxième spectacle de la trilogie et l'expérimentation de nouvelles sources. Réalisé dans l'Hôpital Umberto Primo à São Paulo, dans une ambiance froide et hostile pour les spectateurs qui accompagnent le spectacle dans les couloirs déserts et gelés, la deuxième partie de la Trilogie Biblique explore aussi des thèmes religieux et la peur de l'épidémie du sida au Brésil à l'époque. Sa réalisation a provoqué une grande polémique en raison de l'exposition des corps nus avec plein de sang, douleur et grande souffrance. La lumière est basée sur l'utilisation de sources lumineuses naturelles de l'ambiance hospitalière comme les lampes chirurgicales, les appareils pour regarder les radiographies, entre autres. Une forte relation de la lumière est établie avec l'espace

et la proposition dramaturgique de la peur, la douleur et les sentiments partagés avec les spectateurs dans le parcours des différentes salles de l'hôpital et des scènes du spectacle. L'utilisation de sources dirigées et focalisées en contraste avec les effets diffus des portes et fenêtres utilisés en contre-jours permettait une théâtralisation des effets lumière face à la dramaturgie. La décision de réaliser le spectacle dans un hôpital fermé détermine radicalement la nature de l'expérience scénique proposée et est fondamentale pour comprendre les choix faits par la conception lumière. Lorsque le groupe prend ce type de décision, il abandonne souvent des possibilités et des facilités *cénotechniques* et architecturales au nom de significations subjectives symboliques, historiques et institutionnelles d'espaces non conventionnels. Mais la relation dialogique avec le thème et la construction du spectacle valorise les questions proposées par la mise-en-scène et le choix d'exposer le public à la concrétude architecturale et à l'imaginaire du lieu choisi.



Fig. 17. *Le Livre de Job*, dramaturgie de Luís Alberto de Abreu, mise en scène de Antônio Araújo, conception lumière de Guilherme Bonfanti, 1995. Photo © Guto Muniz.
Exploitation visuelle des éléments architecturaux de l'hôpital.

L'esthétique choisie détermine l'ambiance et le déplacement des scènes toujours accompagnés de solutions d'éclairage spécifiques, de l'exploration de l'architecture locale et de l'utilisation de sources lumineuses soigneusement choisies ou spécialement créées ou adaptées pour permettre l'interaction de la lumière avec l'espace et les actions scéniques des interprètes. Selon le créateur,

les matériaux sont imposés par l'espace à cause de la nécessité de dialoguer avec chaque architecture à chaque défi théâtral et amène à des différentes solutions et choix d'instruments. L'utilisation des équipements alternatifs est, selon Bonfanti, l'une des principales raisons de l'interaction entre l'éclairage et la visibilité des spectacles du Teatro da Vertigem. Le désir de cohésion, d'intégration et de mimétisme des sources et des instruments lumineux utilisés dans chacune de ses créations est devenu un élément structurel caractéristique du travail du groupe.



Fig. 18. Le Livre de Job, dramaturgie de Luís Alberto de Abreu, mise en scène de Antônio Araújo, conception lumière de Guilherme Bonfanti, 1995. Photo © Guto Muniz. Utilisation d'un négatoscope pour éclairer la scène.

Outre la matérialité performative de la lumière, représentée par tous ces artefacts lumineux, l'action de la lumière, réalisée de manière subtile, sans que le public ait un contact visuel ou une conscience de la présence de l'opérateur lumière, a contribué à la conduite organique des spectateurs dans les couloirs et les salles de l'hôpital adaptés pour la mise en scène. Le mouvement du public suivant la trajectoire de Job est guidé pas à pas par la lumière. Finalement, tant Job que le public sont conduits à la lumière extrême qui le fait disparaître devant les spectateurs rendus aveugles. La lumière performative créée par Guilherme Bonfanti traduit les principaux concepts proposés par l'œuvre et crée un environnement favorable à la participation du spectateur qui, impliqué par la scène est guidé par l'allumage et l'extinction des lumières dans une expérience physico-sensorielle qui trouble les limites entre la fiction et le réel.

3. *Apocalypse 1,11* (2000). Dernier spectacle de la trilogie et consolidation d'une méthode de création. Le spectacle *Apocalypse 1,11* a eu lieu dans une prison abandonnée de São Paulo, un espace de peur et de malaise. Le troisième montage de la Trilogie Biblique parle surtout de la fin des temps, de la punition, du jugement final et expose de façon crue la réalité brésilienne face à la rébellion des prisonniers du Carandiru, la plus grande prison du Brésil. Pendant le montage, la création de nouveaux projecteurs avec des lampes et sources lumineuses non-théâtrales s'est

imposée pour réaliser des effets qui permettait la proximité et l'interaction entre les scènes et le public dans les espaces divers de la prison comme les grandes salles, la cour, les couloirs, les cellules. La lumière était, là encore, complètement intégrée à l'espace, les instruments cachés ou assimilés à l'architecture interne ou extérieure de la prison.

La réalisation de ce troisième spectacle de la trilogie biblique a représenté la consolidation de plusieurs procédures découvertes lors de la création de la lumière des deux pièces précédentes. *Apocalypse 1.11* a permis l'application de concepts et de pratiques dramaturgiques récurrents tels que l'exploration spatiale, l'interaction directe avec le public et l'exploration d'un thème actuel et émouvant. En ce qui concerne la création lumière, les pratiques telles que l'utilisation de sources lumineuses alternatives, le camouflage des instruments traditionnels, l'impossibilité pour le public de voir les matériaux, l'installation et l'opérateur lumière, entre autres, ont été répétées par Guilherme et son équipe dans le processus de ce montage.



Fig. 19. *Apocalypse 1.11*, dramaturgie de Fernando Bonassi, mise en scène de Antônio Araújo, conception lumière de Guilherme Bonfanti, 2000. Photo © Guto Muniz.

La lumière agit sur la scène et met en évidence les éléments importants et la proximité du public.

Des trois créations, celle-ci représente celle où la participation de l'équipe de création lumière a été la plus active. La construction dramaturgique et la création lumière ont été réalisées ensemble dès le début du processus, ce qui a créé la possibilité d'expérimenter, observer et enquêter sur les lieux utilisés avec de nouvelles possibilités de matériaux, de sources lumineuses, de lampes, d'angles, de couleurs, d'atmosphères et de dynamiques qui étaient prêts à être testés lors des journées de répétition.

Conclusion – Comparaison entre le théâtre d'André Engel et le Teatro da Vertigem

Les deux artistes André Engel et Antonio Araújo ont, à 20 ans d'écart, des démarches de travail assez similaires (sites spécifiques – hors les murs, travail en collectif, mise en déroute du spectateur et questionnement de la notion même de représentation). Leurs démarches certes politiques sont avant tout marquées par une signature esthétique qui rompt avec la tradition théâtrale. Néanmoins, toutes les composantes du théâtre sont mobilisées: textes, acteurs, scénographie et donc lumière. Or, celle-ci a la responsabilité de créer l'interaction avec le public au Teatro da Vertigem par sa dimension performative et de semer le doute sur la frontière entre la réalité pour et la fiction pour le public des spectacles Hors les murs d'André Engel par sa théâtralité.

Ainsi, l'utilisation de la lumière théâtralisée et performative ouvre la voie d'une démarche théâtrale entre réalité et fiction qui, au XXI^e siècle, pourrait apporter une réponse à la nécessité de sortir des lieux dédiés au théâtre dans un contexte écoresponsable.

Bibliographie

Araújo, A. [et al] et Fernandes, S. (Org.)

2018 *Teatro da Vertigem*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

Barthes, Roland

1981 *Le théâtre de Baudelaire. Essais critiques*, Seuil/Points, 1964, 1981 (1954)

Luciani, Nadia Moroz

2020 *Iluminação Cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador*.
Thèse (Doctorat en Arts de la Scène) – PPGAC-ECA-USP. São Paulo.

Perruchon, Véronique

2015 *Ce que la scène donne à voir*. Habilitation à Diriger des Recherches.

2016 *Noir. Lumière et théâtralité*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

2018 *André Engel Œuvre théâtrale*, Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Ramos, Luiz Fernando

2015 *Mimesis performativa: a margem da invenção possível*, São Paulo: Annablume.

Santaella, Lucia

2012 *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*, São Paulo: Cengage Learning.

Turbiani, Francisco Moreira

2021 *A Luz em processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem*, Dissertation (Master en Arts de la Scène) – PPGAC-ECA-USP. São Paulo.



The "Lived Theatre" of Gisèle Vienne in Jerk

by Laura Budriesi

«The puppet theater is the place par excellence of physical confrontation. There's an almost constant element of the street show – an indispensable attribute of Pulcinella, Punch, Polichinelle, Kasper and Petrushka – that is a large stick, whose phallic connotations have often been highlighted» (Allegri, 2012: 115). The repertoire of puppetry theater – in a popular history that takes place in the town square – lives upon a violent fantasy, the figure of Pulcinella literally beating death, the clashes between paladins and the Moors in the exploits of Sicilian puppets which result in mountains of corpses such as the Punch & Judy show. Compared to the latter, a recurring plot involves Punch strangling the child, Judy beating her husband in anger and Punch killing her too and throwing the corpses on the street (Scafoglio – Lombardi Satriani, 1990; McCormick – Pratasik, 1998; De Simone, 2003).

The French-Austrian citizen Gisèle Vienne, one of the most famous artists in Europe, a choreographer and a director, is a graduate in philosophy and – being passionate about Bataille as well as the art of the puppet – has often brought to the stage the

«être inventé fait de bois et d'étoffe, créé de toutes pièces, ne répondant à rien, et cependant inquiétant par nature, capable de réintroduire sur la scène un petit souffle de cette grande peur métaphysique qui est à la base de tout le théâtre ancien» evoked by Artaud in «La Mise en scène et la métaphysique» (Artaud, 1964: 161).

This work's subject of analysis is the dramaturgical and scenic writing and the actor's performance of *Jerk* (2008-2018), born from the first collaboration – which later became regular – between Gisèle Vienne and the American writer Dennis Cooper – author of the dramaturgy – and the puppet artist Jonathan Capdevielle. Capdevielle introduces himself as a «trickster puppeteer» because he pretends to be David Brooks, who was an accomplice – together with Elmer Wayne Henley – of Dean Corll, in a famous American black story of the Seventies, the *Houston Mass Murders*. The intent is

to follow step by step the unraveling of the dramatic writing and – parallel to the scenographic choices – Gisele Vienne use of the puppets, which reaches the limit point of the crisis of language, and of the failure of the character and of the performer himself.

«"Ladies and gentleman, uh..." began David Brooks. [...] "The story you're about to see is true, based on my own experiences as a drug-addicted, psychotic teen murderer in the early '70s..."» (Cooper 2009: 8)¹.



Jonathan Capdevielle in *Jerk* (2008).
Production: DACM / Gisèle Vienne.
Photo © Alain Monot.

The young man arrives alone. Sits. He is wearing a black leather jacket and a shirt with the sleeves cut off. He has short hair and a side tuft. He wears black nail polish. He opens a big soft bag and takes out some glove puppets. Two have animal heads: one is a panda, which he wears right away, the other has got the head of a Teddy Bear. Then a third that's not a mask, just a little boy in a shirt and jeans. The "young man" sitting in a completely empty stage explains that he learned the art of

¹ *Jerk* was originally a short story produced as a collaboration between American author Dennis Cooper and artist Nayland Blake, detailing the crimes of real-life serial killer Dean Corll through the imagined testimony of one of his teenage accomplices (Cooper 1993, 2009). The excerpts from Cooper's text are taken from the video of the show *Jerk: a puppet play*, by the American writer Dennis Cooper made in collaboration with director Gisèle Vienne and performer and created in collaboration with Jonathan Capdevielle (the puppeteer), based on Cooper's 1993 novel of the same name; the music is original from Peter Rehberg and El Mundo Frio by Corrupted. The production premiered on 5 March 2008 in Brest, France. In 2018 it was presented at the 46th International Theatre Festival in Venice (Biennale Teatro). The quotes are referred from the show, in English, which I witnessed: *Jerk*, Venice 2018. The show *Jerk* merges three plays that were produced in collaboration with the American writer Dennis Cooper: *I Apologize* (2004), *Une belle enfant blonde* (2005) and *Kindertotenlieder* (2007), in the following years has continued the collaboration.

puppetry in prison, as therapy because he was an accomplice, along with Elmer Wayne Henley, of Dean Corll, a murderer of 27 young men, in the seventies. He is called David Brooks. Before getting started, Brooks would like to thank somebody: «before I step behind the curtain over there...[...]. I want to acknowledge...Professor William Griffith of the University of Texas and his undergraduated class in...squinted...Freudian Psicologia refracted throught postmodern example» (Vienne, *Jerk*, Venice 2018a).

Then he asks the spectators in the room to read the *fanzine* that has been distributed and is composed of two texts as well as images, drawings and photographs of boys depicted in imaginative collages together with a panda holding a butcher's knife: *Two texts for a puppet play by David Brooks* (Cooper – Verna – Vienne 2008). Finally he explains that in the lyrics he expressed emotions that he still hasn't managed to convey with the glove puppetry. The audience will have only eight minutes to read the first of the two texts: in this way they will have time to arrange the glove puppets and the space around them: «so If you'll excuse me for a moment...David grimmed...I'll take my place in illusion» (Vienne, *Jerk*, Venice 2018a).

The audience in the hall starts to read. The puppeteer turns on the radio on stage. The original music by Peter Rehberg and El Mundo Frio by Corrupted is immediately diegetic. «Dean Corll, a dumpy-looking man in his thirties, is sprawled in an overstuffed armchair thinking about his life, then formulating the best of those thoughts into a speech» (Cooper – Verna – Vienne 2008: 2) the first text opens with these words.



Jonathan Capdevielle in *Jerk* (2008).
Production: DACM / Gisèle Vienne.
Photo © Alain Monot.

Dean, a serial killer of kids, receives a visit from his two accomplices, David and Wayne, two skinny teenagers whom he declares he wants to ask for a favor. In fact, Dean is meditating on what they have not been able to do, what the man calls "murder shit", which means getting to know the victims intimately, that is what those guys have in their heads: not knowing them means, according to the killer, not being able fully possess them:

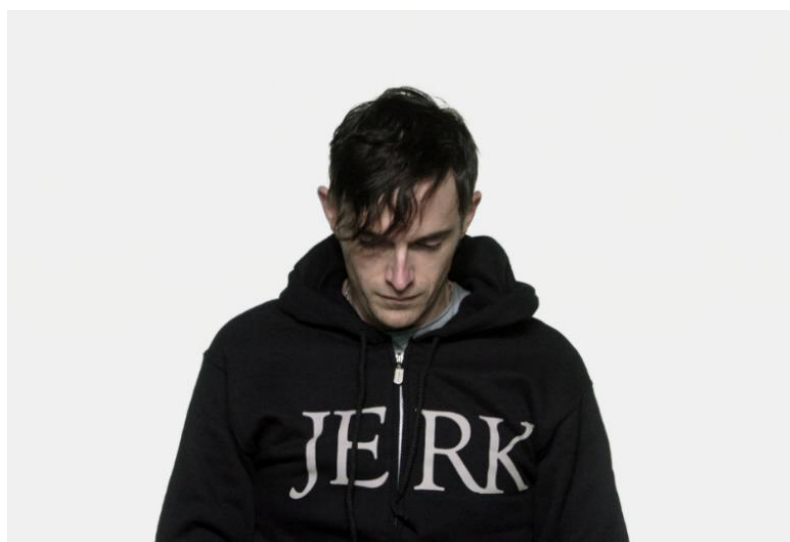
«I've been kidding myself _thinking us killing those boys was _ like_ an accomplishment? Only I realized today that there's tons of shit going on inside those boys' heads while we've been killing them that we don't know about. [...] But I realized today that we haven't _known them at all»
(Cooper – Verna – Vienne 2008: 2).

Further on, in the first text, while Dean reflects with his accomplices on how to get to completely possess his victims, a little boy, Buddy, arrives at his house «maybe nineteen, skinny, angelic face», who somehow gives himself up as a sacrifice to Dean: «I've been thinking about what you said, man. About death and stuff. And _ yeah, I'm sick of life. Definitely. I want to go. And I want to go like you said _ make a big, fucking, gory mess». Dean, therefore, imagines the boy, miserable "puppet", between sex and death: «Dean leers at Buddy, picturing what he eternally pictures- sex torture, mutilation». Thus ends the first text delivered to the public, filtered from the point of view of David Brooks, narrator «drug-addicted, psychotic, teen-murder", as he describes himself at the beginning» (Cooper – Verna – Vienne 2008: 2-3).

The viewer is called to a first direct involvement through the reading of narrative passages for which "David Brooks" establishes a precise time and it is he himself who interrupts: «Time's up [...] We begin the theatrical part of our story in the basement of Dean's house» (Vienne, *Jerk*, Venice 2018a). Thus, we enter the heart of the story, in the second stratification of language, no longer the narrative, literary dimension, but the performative one: the narrator-puppeteer takes out the puppets and gives them voice, different voices. There are four glove puppets: «here is Dean the bad director and his voice is like that» (Vienne, *Jerk*, Venice 2018a): Dean is a puppet with a human body, t-shirt, blue jeans, and a panda head. He then introduces his partner and accomplice, Wayne, the puppet with the head from Teddy Bear and finally the puppet with the bloody head, the puppet of the murdered boy («it doesn't have a plain voice, I can't do a plain voice») which produces a voice that he himself defines "automatique" mechanic, robotic: in this way he foretells that the puppets

will give a subtle and echoing voice even to the dead, while with one foot he shakes a puppet-corpse lying on the ground. Finally, he introduces himself without showing any puppets, claiming to be David Brooks' puppet:

«hello I am the puppet of David Brooks understand you and I hope» (Vienne, *Jerk*, Venice 2018a). In the short story written by Dennis Copper and already conceived for a puppeteer, at this point, when David presents the glovepuppets, the underlying schizophrenia of the entire literary and performative transposition is emphasized: «the *real* David Brooks licked his lips preparing to throw the first of his finely tuned vocal impersonification into the thick of that fakeness» (Cooper 2009: 13-14)².



Jonathan Capdevielle in *Jerk* (2008). Production: DACM / Gisèle Vienne.
Photo © Mathilde Darel.

The seductive and captivating mechanism plays on an apparent realism, also due to the linearity of the story that generates credibility due to the fact that it is taken from a real and chilling news story, which went down in history as Houston Mass Murders³, very close to what it is also the literary transposition, of which Dennis Cooper is the author; the elements of artificial falsity are due to the characters, entrusted to the puppets, two of which, the most ferocious killers, wear, perhaps ironically, an animal mask. The narrator in his total identification with the fictive character of David Brooks deceives the audience, reveals himself as a trickster-puppeteer.

² Italics by the auctor.

³ Kimberly 2015.

The first part, performed directly by the puppets, opens with a splatter sound that indicates an obscene gesture: the panda is slumped on the corpse of a boy (the Buddy of which the public has read the background in the *fanzine* shortly before, that is, in the transposition literary by Dennis Cooper), the caption in the text indicates the action of the killer panda with these words: «he withdraws his fist from Buddy's butt and stands there, arms folded, wondering» (Cooper 2009: 15). The scenic act of putting on the glove and acquiring that identity refers, with a very concrete symbolism, to the hand of the murderer, Dean, who digs into the bowels of the dead. At this moment of the show, the panda puppet itself becomes a puppeteer, addressing the killed boy who responds with the echo (echo-y) and mechanical voice that the killer decides to give to the dead. The character of Dean, therefore, doubles between the fictional and artificial Dean who wears a panda mask and the even more artificial one of «Dean-as-corpse» (Cooper 2009: 7); meanwhile, the panda puppet supports the other puppet, the one that can no longer move by itself, that is a corpse. At this moment the puppeteer, or David Brooks' living puppet, kisses the puppet of his friend, Wayne; the latter asks Dean for permission to retire with David; the puppeteer then, in the role of David, removes the teddy bear mask from Wayne with his teeth, places it on his own arm, then begins to greedily suck his limb mimicking an extremely realistic sexual act in its artificiality: first emits muffled moans then he produces a spit that runs down his own arm, clearly visible to the audience, while the panda puppet, the killer Dean, masturbates.



Jerk (2008).
Production: DACM / Gisèle Vienne.
Photo © Mathilde Darel.

David then resumes the role of narrator and tells how at the time it was not clear to him what Dean meant about fictional TV characters, so Wayne explained that:

«how since those characters are only what you see onscreen they have no interior life at all, unlike real human beings, who are really complex and impossible to understand no matter how hard you try. So when Dean imagined his victim was, like, Luke Halpin, he felt he knew exactly who he'd killed down to the tiniest detail, and that knowledge made the death more meaningful and complete» (Cooper 2009: 17).

The reference is ironically paradoxical because Dean and Wayne are themselves fictional characters: in their being puppet they represent the maximum of artificiality; this is the reason why the theatrical culture of the twentieth century has appropriated the idea of the puppet – from futurism to Dadaism from Jarry to Maeterlinck, from Craig and Schlemmer – with the aim of overcoming naturalism by taking inspiration from the Rilkian puppet ideal that it possesses a single face, its expression is fixed forever (Allegri 2012: 21). After all, the puppet is the character, it does not represent the character. The puppets of this show strongly contradict the idea that the inanimate puppet does not have a psychological depth: speculation about the crime, about taking possession of the victims is constant and is played on the double level of dramaturgy and scenic writing. The latter is complicated in the intertwining between the puppets and their operator, also a living puppet, who therefore from time to time takes the point of view of the narrator (which is fictitious) and those of the characters, of the living as well as the dead. A further linguistic stratification derives from the overlapping of the two levels, dramaturgical and performative, involving the audience in the reading of passages from Cooper's dramatic text.

The central part of the show represents the climax: the victim to whom Dean had conferred the identity of a flat TV simulacrum regains for Wayne the identity of the friend he was in love with: in a moment Wayne stabs Dean, and the puppeteer who narrates the story from the point of view of David Brooks produces the sound of the flow of blood: «glug, gluf, glug». Meanwhile, David Brooks is filming: this is his role in the murders from the very beginning and his way of seizing the victims⁴.

⁴ In reality, pornographic films and photographs of the victims have also been found: Kimberly 2015.

I will talk about trance to the point of possession later referring to Jonathan Capdevielle, puppeteer to the core; it is however significant to anticipate that in this performative narrative it has been chosen to connote the character embodied by Brooks as the one who films the crimes; this data marks a further doubling of the point of view and represents, in the character's intentions, a form of possession of the object, of the victim, an attitude pursued from the beginning by this murderer split in three.

I cite in this regard the position of Jean Rouch (to which Staiti and Brini refer) which reflects his role as a documentary maker on possession cults, who is also being possessed:

«Certainly the sometimes obsessive interest in filming, photographing, recording, that is taking possession of things through the means of shooting, can well be defined as a form of possession, by a perhaps humanistic and European spirit. [...] Jean Rouch wrote "It is matter of training, mastering reflexes as would a gymnast. Thus instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, cine-trance"» (Staiti – Brini 2018: 22).

The second text offered for reading to the public involves the two remaining killers: Wayne and David and one of the victims who find, by chance, at Dean's house after his death. Cooper's literary fragment focuses on the media representation of the crimes, the three begin to watch together David Brooks' murder films and the young host, Brad, offers himself as the next victim.

«Time's up» (Vienne, *Jerk*, Venice 2018a): David Brooks, or rather his human puppet, stops the music and resumes narrating: again, the scene returns to the re-enactment of Dean's cellar, on the plank previously used for all the victims, Wayne has the knife in his hand and there is blood everywhere. Here the trance begins. Here the dispossessing ventriloquism. Until recently, Capdevielle gave birth to a representative mechanism reduced to the minimum terms where the torso functions as a background, and his thighs represent the floor. Up to this moment of the performance he has embodied the dissociation between the various roles he represents, contradictory and in conflict with each other and the split that has always existed between the puppeteer and the characters he animates, in this case complicated by the fact that the fourth puppet, that that should represent David Brooks does not exist, but it is his own body that is a "theater" (puppetbooth) and puppet,

witness and demiurge of the history of a theatrical typology based on splitting: «it is enough that the body is doubled, that the mute voice that designated "subject" is bifurcated and reflected off itself. The theatre is based on a *tmesis*. The puppets are the projections of this process of fission» (Vouilloux, 2013: 70).

In the final part of the show the puppets disappear. Jonathan Capdevielle is now alone with the rumors of him and completely inhabited by them. First is complete silence, then little by little a painful, prolonged sound emerges from the depths of the throat, which is then composed into words: «stop... stop... stop» (Vienne, *Jerk*, Venice 2018a). It is the dead man who speaks. Wayne, his killer of him, is elated by this latest crime and wallows with the knife in Brad's dying body. David, the witness, is in anguish, so in a raptus he kills Wayne by smashing Dean's Super 8 camera on his head.

Meanwhile, from the mouth of the puppeteer, now a ventriloquist, a gush of saliva descends, a sign that expresses both the symbolic plan, the death rattle of the young victim, and the material plane of the scene, the performer's effort to embody three voices in a schizophrenic ventriloquism. In the finale, Catherine Robbe-Grillet's recorded voice signals David Brooks that one of his students has written a reflection on his puppet show; followed by another recorded, male voice, which must represent the student's point of view, problematizes participation in David Brooks' crimes and the unsuccessful attempt at artistic sublimation:

«Perhaps these crimes would have disappeared into abstraction had the puppet not, at an irretrievable moment of sexual energy, attempted to understand them, and thereby awaken a childish response which refuses to yield to the formalist unity he now requires of his art» (Cooper 2009: 16).

While these voices have a serious tone, they lend a humorous and grotesque feel to the finale. The final part of the show, only a few minutes, of rare intensity, represents a form of possession: David Brooks, or rather the performer who embodies him, is no longer a human-puppet, but completely internalizes all the characters involved in the last crime. Ventriloquism represents what Vienne herself defines a «magic trick» (Vienne 2018b), a suspended moment in which the performer is completely inhabited by his own voices, in which a feeling of schizophrenia creeps into the audience, and the perception of the place is completely altered because the voice is found floating

in the theater: the intention of the director-choreographer is to create a sense of confusion. Capdevielle finds himself turned inside out like a glove, stripped naked.

Loser. The noun "Jerk" has various meanings, one of which is "a loser"⁵. *Jerk* in the intentions of Gisèle Vienne, in her scenic writing, represents the struggle of the performer against language, of the performer against the character, making manifest the relationship of power that exists between the subject and the revived language, bringing to the limit the "actor's paradox": being simultaneously inside and outside the part; in this case the scene takes on the task of representing this paradox and its inevitable drift. Capdevielle wages a fight against the text he is playing and the parts he is playing; the victim and the executioner mingle in the perverse game of ventriloquism: «perhaps the most shocking thing for the audience is double failing the character and the performer» (Vienne 2020). The character dissolves and the demiurge puppeteer gets lost in his own voices.

All of Gisèle Vienne works have a particular relationship with the word, they are either extremely laconic, or – as in the 2017 work – *Crowd* have words but often the audience cannot grasp them because the music is deliberately too loud. The marionette is used by Vienne as a useful medium for observing and experimenting with the dynamics of language; in puppetry the voice is not emitted by the puppet, so you never know where it comes from and this starting point already creates a disturbing sensation, accentuated by ventriloquism, extremization of the art of the puppetry.

In fact, Capdevielle embodies a sense of dispossession of the performer in favor of language and characters. For this reason, the writer considered it useful to establish a parallel with Michel Leiris' notion of «théâtre vécu», which – in Leiris words – it is neither a recited theater, nor a collective delirium, theater so particular that it can never recognize its theatrical nature⁶, an indefinable and almost magical intermediate state halfway between life and theater. This concept was worked out in 1958, almost thirty years after the field experience in Ethiopia⁷. The famous theatrical metaphor that Leiris used to interpret the "language" of possession cults refers to that interpretative mechanism that James Clifford defined «ethnographic surrealism»: the American anthropologist fruitfully juxtaposed surrealism and ethnography and in particular referring to the ethnographic activity set in specific historical and cultural circumstances, in France, between the twenties and

⁵ Another indicates the oscillatory movement of masturbation.

⁶ Leiris 1958.

⁷ In Gondar Leiris had attended in 1933 (mission Dakar-Djibouti) the ceremonies of *zar* spirits possession; with Alfred Métraux he had in Haiti a similar field experience: Budriesi, 2017a, b, c. In his diary *L'Afrique fantôme*, 1934, he testifies his african experience. Métraux, in 1955, wrote *La comédie rituelle dans la possession*, and, in 1958, his famous essay on Voodoo.

thirties and an extensive use of the term surrealism as «widespread modern sensibility» (Clifford 2010: 142-222)⁸. Theater and possession was a «surprising juxtaposition», the surrealist intent in anthropology was to «juxtapose as in a collage spurious elements, belonging to distant cultural and theoretical dimensions» (Pennacini 1998: 41). It can be noted that thanks to this daring juxtaposition Leiris and Métraux succeeded in clarifying one of the many dimensions that are played on the phenomena of possession⁹. Conversely, the "lived theater" of the possessed, that ambiguous state, between life and theater, re-proposed in the masterful ventriloquism of Capdevielle can prove to be an extraordinary tool for interpreting many radical performative experiences – after all, the eventual form of the happening is born precisely in this mixture. In this case it seems even closer to the sensitivity of Gisèle Vienne, who has cultivated the art of puppets in the first person since she was a child¹⁰, with which she did other works¹¹. She comes from philosophical studies and from a long association with the thought of Georges Bataille, very close to Leiris. In this piece, following the French philosopher, you can breathe the horror and at the same time the dizzying attraction of death, in its crudest density, also delivered through a reading humorous and irreverent in an attempt to recover deep and hidden emotions of the human soul, in surrealism «Le coït est la parodie du crime»¹². Vienne wants to create a physical participation of the public through Capdevielle's stage writing as an actor that refers to a use of puppets that takes to its extreme consequences the trend of contemporary theater that, from the first performances of bunraku in Europe in the mid-1960s, «pushed the puppeteers to operate on sight, to occupy the whole stage and to become more and more active in the scenic play» (Plassard 2012: 299). Vienne knows Capdevielle thoroughly, wants to trust her performers, says that the French puppeteer's imagination feeds on horror movies as well as American cartoons. Jonathan Capdevielle grew up together with the play, in the ten years of reruns: «before he looked more like the victims,

⁸ Extensive use of the term surrealism that the author maintains substantially coincides with the Susan's Sontag conception, *On photography*, 1977.

⁹ On Leiris ethnographic production, the relationship between possession and theater, and his friendship and consonance of ideas with Métraux: Budriesi 2017 b, c.

¹⁰ Her background is varied and diverse: she was trained as a musician, earned a degree in philosophy, and went on to the foremost school for puppetry, Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette.

¹¹ In particular: *Last spring A Prequel* (2011) where the visitors are sent on the trail of by an animated boy-like mannequin claiming to be Charles animated with the voice of Jonathan Capdevielle, who is engaged in a schizophrenic dialogue with his seemingly evil puppet; a text written by Dennis Cooper; *The ventriloquist convention* (2015): in this performance in addition to the collaboration with Capdevielle Vienne makes use of one of the premiere German puppet-theater companies, Puppentheater Halle. Text Dennis Cooper in collaboration with the performers. The piece draws from the annual convention at Kentucky's Vent Haven Museum, the world's only museum of ventriloquists' dummies, where puppets that are no longer employed – often due to the death of their owner – are kept and displayed.

¹² Bataille 1931.

now he is more like the murderer» (Vienne 2018b). The performative dimension in the stage writing of an actor is based on the materiality of physical presence and on real action in scene typical of contemporary theater: in which «elements of stage reality and elements of representational fiction continually exchange parts» (Mango 2003: 296).

What Vienne is interested in returning with *Jerk* is not what happened, but a profound recognition of the reactions to the horror, the conflicting feelings it arouses: «like when I burst out laughing in front of a corpse or when you try a feverish joy in the face of a terrorist attack» (Vienne 2018b). It is the reality of the scene that interests her, in the sense that Milo Rau gives to the re-enactment or to the "artistic truth" with respect to the news, since it is the work of both directors to re-propose something that actually happened¹³. Vienne is interested in the difference in which horror is rendered in a distinct way by the media and art. Certain written pieces morbidly insinuate themselves into the story, complete with photographs, but lack the humorous treatment to which Copper, Vienne and Capdevielle have subjected the real fact.

A re-enactment that works must reactivate in the viewer «the historicity of his feelings, his physical and mimetic need to experience what is terrible and at the same time his desire to be able to understand it with certainty» (Rau 2021: 28). Realism in Rau as in Vienne does not mean that something real is represented, but that the representation is itself real, starting from a totally artificial situation such as a genocidal radio brought onto the scene or the Houston Mass Murders entrusted to puppetry, so that is, that the situation leads the participants to the consequences of the real.

A puppet theater that also travels in a profoundly spiritual dimension, so that the puppet represents the "disturbing double", not by chance the object of primary reflection in the Freudian essay of the same name for the state of anxious ontological uncertainty that pervades it¹⁴. Here we are also in front of a dead man who speaks to the living – a magical-esoteric sapiential element – and also to a very strong reference to the poetics of Tadeusz Kantor, meaning the afterlife as the childhood – «little room of the imaginary» – to which the Polish director obsessively returned: the mannequins, puppets, more or less faithful simulacra of the human figure:

¹³ <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=https%3A%2F%2Fmedium.com%2Fthe-true-crime-edition%2Fthe-houston-mass-murders-40365f4dad> (there is also a photograph of the killer Corll with a Teddy Bear).

¹⁴ Freud 1919.

«Their nature places them close to the afterlife as they steal and freeze the features and the very personality of animated beings [...] in the eyes of Kantor they are the "doubles" of the characters but in a way endowed with a HIGHER CONSCIOUSNESS, acquired after the end of their lives» (Palazzi 2010: 70).

Bibliography

Allegri, Luigi

2012 *L'idea di Marionetta*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, edd. L. Allegri and M. Bambozzi, Carocci, Roma, pp. 15-24.

Artaud, Antonine

1964 *Le théâtre et son double. La Mise en scène et la métaphysique*, Gallimard, Paris 1964.

Bataille, Georges

1931 *L'Anus solaire*, Éditions de la Galerie Simon [Henry Kahnweiler], Paris.

Budriesi, Laura

2013a *Michel Leiris "incontra" la possessione: il mestiere di etnologo*, in «Culture Teatrali», 22 pp. 193 – 232.

2017b *Michel Leiris. Il teatro della possessione*, Pàtron, Bologna.

2017c *Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etiopia e Haiti. Scritti, 1930-1983*, Pàtron, Bologna.

Cooper, Dennis

2009 *Jerk*, Harper Collins e-books, New York (first ed. San Francisco, Artspace 1993).

Cooper, Dennis, Verna, Jean Luc and Gisèle Vienne

2008 *JERK, Two texts for a puppet play*, by David Brooks, Numbered English edition 2000 to 7000, n. 6841, (fanzine).

Clifford, James

2010 *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino.

De Simone, Roberto

2003 *E Guarrattelle fra Pulcinella Teresina e la Morte*, Franco di Mauro Editore, Sorrento (NA).

Freud, Sigmund

1996 *Il Perturbante*, in Id., *Opere*, 9, *L'io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, ed. Cesare Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 77-118 (first ed. *Das Unheimliche*, in «Imago», vol. 5(5-6), 1919, pp. 297-324).

Kimberly, Christian

2015 *Horror in the Heights: The True Story of The Houston Mass Murders*, Createspace Independent Publishing Platform.

Leiris, Michel

1934 *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris.

1958 *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Plon, Paris.

Mango, Lorenzo

2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.

McCormick, John and Pratasik, Bennie

1988 *Pupular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge Rau, Milo.

Métraux, Alfred

1955 *La comédie rituelle dans la possession*, in «Diogene», 11, pp. 26-49.

1958 *Le Vaudou haïtien*, Gallimard, Paris.

Palazzi, Renato

2010 *Kantor. La materia e l'anima*, Titivillus, Corazzano (PI).

Pennacini, Cecilia

1998 *Kubandwa. La possessione spiritica nell'Africa dei Grandi Laghi*, Il Segnalibro, Torino.

Plassard, Didier

2012 *L'epoca contemporanea*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, edd. L. Allegri – M. Bambozzi, Carocci, Roma 2012, pp. 295-314.

Rau, Milo

2021 *Realismo Globale*, Cuepress, Imola (BO).

Rouch, Jean

2003a *Ciné-Ethnography*, ed. and transl. by Feld S., University of Minnesota, Minneapolis.

2003b *The camera and man*, in *Principles of visual anthropology*, Hocking P. ed., Mouton de Gruyter, NewYork.

Scafoglio, Domenico and Lombardi Satriani, Luigi

1990 *Pulcinella. Il mito e la storia*, Leonardo, Milano.

Sontag, Susan

1977 *On photography*, Ferrar, Strauss and Giroux, New York.

Staiti, Nico and Brini, Silvia

2018 "Posseduti dal jinn del cinema: filmare le danze di possessione in Marocco", in *Danzare L'Africa Oggi. Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari*, edd. Azzaroni – Budriesi – Natali, ALMADL (Arti Della Performance), Bologna, pp. 18-25.

Vienne, Gisèle

2018a *Jerk*, Venice, 46th. International Theatre Festival (Biennale Teatro), July 18, Sale d'armi.

2018b Interview released to Laura Budriesi, Venezia, Biennale Teatro, July.

2020 videointerview: <https://www.youtube.com/watch?v=ufIzA8S7un4> (last consultation, March 2021).

Vouilloux, Bernard

2018 "Gisèle Vienne: Disturbance in Representation", in Id. *Plateaux fantasmatiques. Gisèle Vienne*, transl. by John Wojtowicz, Shelter Press, Rennes.

Da Genet alla Fortezza: un teatro post-drammatico

di Arianna Frattali

Armando Punzo, ideatore, fondatore, animatore, regista e drammaturgo per la Compagnia della Fortezza – attiva nel Carcere di massima sicurezza di Volterra sin dal 1988 e solida realtà creativa nel panorama teatrale italiano – dichiara di essere interessato da sempre ai testi che si sottraggono al teatro. Pertanto, non appare forzatura rintracciare nel lavoro consuntivo – e tuttavia aperto – svolto sui testi drammatici (e non) scelti fra i classici della tradizione letteraria occidentale (da *Marat-Sade*¹ all'*Opera da tre soldi*², passando per *Eneide*³, *Amleto*⁴ e *Pinocchio*⁵) i tratti stilistici del teatro postdrammatico individuati da Hans-Thies Lehmann in buona parte del panorama teatrale contemporaneo europeo ed extra-europeo, all'alba del nuovo secolo. Questi tratti (o "segni") – presenti in gran parte degli spettacoli messi in scena dalla Compagnia di detenuti-attori – si evidenziano in massima parte nell'allestimento *Santo Genet* (2014)⁶, liberamente ispirato all'opera del drammaturgo francese, seppure contaminata (come spesso accade nei lavori diretti da Punzo) da altre suggestioni filosofico-letterarie.

Il punto di partenza di questo allestimento (andato già in scena in carcere, come studio preparatorio, nel 2013) è stata infatti la suggestione tratta dal titolo del lungo saggio *Santo Genet Commediante e Martire*⁷ che Jean-Paul Sartre dedica a Genet come introduzione (almeno negli intenti iniziali) alla prima edizione delle sue opere complete, prevalentemente lirico-narrative, stampata da Gallimard nel 1952. La produzione teatrale di Genet, infatti, può essere divisa fra un prima e un dopo questa prefazione: prima si collocano *Les Bonnes* (rappresentato da Louis Jouvet nel 1947) e *Haute Surveillance* (messo in scena nel 1949) legate al tema autobiografico della reclusione e dell'omosessualità. Dopo abbiamo *Les Negres* (1958), *Le Balcon* (1959), *Les Paravents* (1961), in cui

¹ Regia di Armando Punzo, collaborazione di Annet Henneman, 1993, tratto dall'opera di Peter Weiss.

² Regia di Armando Punzo, 2002, tratto dall'opera di Bertolt Brecht.

³ *Eneide Il Studio*, regia di Armando Punzo, 1995, dall'*Eneide* di Virgilio.

⁴ Regia di Armando Punzo, 2001, dall'opera di William Shakespeare, collaborazione alla drammaturgia di Giacomo Trinci.

⁵ *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione Primo Studio*, drammaturgia e regia di Armando Punzo, 2007.

⁶ *Santo Genet* da Genet, anteprima nazionale: 21-25 luglio, Carcere di Volterra, Festival VolterraTeatro 2014. Prima Nazionale: Teatro Menotti, Milano, ottobre 2014.

⁷ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Édition Gallimard, 1952 (trad. it. di Corrado Pavolini, Milano, Il Saggiatore, 2017).

Genet abbandona in parte il tema autobiografico, per canalizzare nella forma istituzionale del dramma la gestualità, l'esibizionismo, il gusto del falso e del travestimento. In queste *pièces*, infatti, lo scrittore porta avanti anche un discorso specifico (potremmo dire fortemente metateatrale) sulla verbalità e sull'organizzazione dello spazio scenico, esplicitato nelle dettagliate note di regia e didascalie ambientali spesso premesse all'edizione degli stessi testi.

Il rapporto fra il drammaturgo francese e il gruppo di detenuti-attori diretti da Punzo procede comunque ben oltre le tematiche carcerarie e scabrose che li avevano avvicinati agli esordi, andando a coinvolgere le modalità con cui la Compagnia sviluppa il suo linguaggio teatrale *in toto*. La relazione che lega la Fortezza a Jean Genet affonda infatti le radici già nei primi decenni di attività della stessa, con l'allestimento de *I Negri*, nel 1996, spettacolo con un linguaggio teatrale già ben definito dal punto di vista stilistico. Alla mia domanda relativa al perché la scelta sia ricaduta nuovamente sul drammaturgo francese, nel venticinquesimo anniversario dalla formazione della Compagnia, Punzo risponde:

«perché i nostri lavori si possono distinguere in due tipologie, la prima si riferisce ai classici che abbiamo frequentati; tra questi ci sono degli autori che sono veri e propri compagni di strada, degli autori che noi sposiamo [...]. Sono autori che noi utilizziamo proprio assumendo un punto di vista che riconosciamo [...]. Genet ti mostra figure che dovrebbero essere negative in altri contesti, la sua scrittura prescinde dalla cronaca carceraria e dalle violenze subite, perché le trasforma» (Frattali 2019: 176-177).

Genet infatti – pur partendo da una biografia segnata dalla devianza e dalla prigionia – per stessa dichiarazione di Lehmann è un autore post-drammatico *ante-litteram* in quanto concepisce «apertamente il teatro come cerimonia» (Lehmann 2017: 79), stabilendo un nesso fra tendenza al cerimoniale e rinuncia alla concezione classica di un soggetto drammatico. Questa stessa concezione cerimoniale del teatro è fortemente presente in *Santo Genet*, dove prologo ed epilogo della situazione performativa aprono e chiudono il pellegrinaggio degli spettatori all'interno della struttura carceraria, andando a costruire una struttura liturgica che è cifra stilistica costante del lavoro di questo gruppo.



Santo Genet ("Prologo", Armando Punzo), Spettacolo in carcere, Volterra, luglio 2014.
Foto © Stefano Vaja.

Santo Genet ("Epilogo", Aniello Arena). Spettacolo in carcere, Volterra, luglio 2014.
Foto © Stefano Vaja.



La relazione che lega la Compagnia della Fortezza a Genet coinvolge quindi l'intero approccio metodologico del gruppo al teatro, condividendone sia la concezione della scrittura drammaturgica che la visione della componente spaziale. Se altri artisti italiani si sono misurati infatti con i temi genettiani della morte, della violenza, della prigionia – pensiamo al *Genet a Tangeri* dei Magazzini Criminali allestito all'interno del mattatoio comunale di Riccione, nel 1984, durante il Festival di Santarcangelo (premio UBU come miglior spettacolo dell'anno) – nessuno più degli attori-detenu

nella Fortezza, sotto la direzione di Armando Punzo, sembra interpretarne così a fondo la concezione stessa di fare teatro.

Nel tentativo di tracciare una definizione possibile di teatro post-drammatico che descriva quel discorso teatrale nuovo e multiforme generato dall'onnipresenza dei media nella vita quotidiana a partire dagli anni Settanta del Novecento, Hans-Thies Lehmann cita, a sua volta, Richard Schechner che

«riferendosi a Beckett, Genet e Ionesco, parla in modo paradossale di "dramma postdrammatico"¹ nel quale la «matrice generativa» non è più la *storia*, ma quello che Schechner chiama il gioco (*game*), naturalmente in quella che, in base al nostro uso del termine, è una struttura *drammatica* della finzione e della situazione scenica» (Lehmann 2017: 22)².

Ma, non solo, si riferisce al drammaturgo francese anche in seguito, definendo il teatro postdrammatico come «la sostituzione dell'azione drammatica con la cerimonia, con cui l'azione drammatica-culturale era appaiata indissolubilmente ai suoi inizi» (Lehmann 2017: 78)³. In tale contesto, lo studioso tedesco cita espressamente Jean Genet, che «ha concepito apertamente il teatro come cerimonia» (Lehmann 2017: 79), riconoscendo nella Messa la più elevata forma di dramma moderno:

«già i suoi temi – il doppio, lo specchio, il trionfo del sogno e della morte sulla realtà – lo annunciano [...]. Genet, che ebbe una speciale importanza per Heiner Müller, concorda con questo autore postdrammatico nell'idea che il teatro sia «un dialogo con i morti» [...]. Tornando a Genet, il teatro deve essere la *fête*, una festività, indirizzata ai morti. È per questo che per *Les paravents* [I paraventi] ritiene sufficiente una sola rappresentazione, cioè un'unica cerimonia festiva» (Lehmann 2017: 79).

¹ Nella nota cui Lehmann fa riferimento, Richard Schechner (*Performance Theory*, London and New York, Routledge, 1988, p. 21, nota 7) parla di Artaud e della sua nozione di rituale, che si applicherebbe più al laboratorio delle prove che alla letteratura drammatica, rimandando quindi al suo saggio, *Playing with Genet's The Balcony*, contenuto nel suo *Between Theater and Anthropology* edito da University Pennsylvania Press nel 1985. Schechner aveva messo in scena *The Balcony* col Performance Group nel 1979 ed in più luoghi della sua *Performance Theory*, oltre che nel saggio dedicato, fa riferimento a questo lavoro e alla scrittura drammaturgica di Genet in *The Balcony* e *The Maids*.

² Cfr. anche il dossier italiano: Gerardo Guccini (a cura di), *Dramma VS post-drammatico: polarità a confronto*, in «Prove di Drammaturgia», 1, 2010.

³ Cfr. anche Victor Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982; Id., *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications, 1986; Richard Schechner, *Performance Theory*, cit. in part. *From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid*, pp. 112-169.



Santo Genet ("La festa funebre", Francesca Tisano).
Spettacolo in carcere, Volterra, luglio 2014.
Foto © Stefano Vaja.

Un drammaturgo post-drammatico *ante litteram*, dunque, che enuclea nella propria scrittura drammaturgica i segni dei tempi a venire, stabilendo un nesso fra tendenza al cerimoniale e rinuncia alla concezione classica di un soggetto. Pertanto, non appare forzatura rintracciare nel lavoro consuntivo – e tuttavia aperto – svolto dalla Compagnia della Fortezza su Genet, quei tratti stilistici del teatro postdrammatico grazie a cui «si possa arrivare a riconoscerlo non in base a una scheda di identificazione, ma a una sorta di *breviario dell'esperienza visiva*» (Lehmann 2017: 91).

Passiamo dunque ad esaminare proprio i «segni teatrali postdrammatici» (Lehmann 2017: 91) presenti negli spettacoli della Compagnia, che si evidenziano in massima parte nell'allestimento di *Santo Genet*, ma sembrano essere disseminati anche in altri spettacoli, messi in scena e prodotti dentro e fuori la Fortezza dal 2009 in poi. Secondo l'analisi di Lehmann, gli elementi che consentono di ascrivere un lavoro teatrale alla categoria del postdrammatico sono: la privazione della sintesi; le immagini oniriche; la sinestesia e il *performance text*.

Partendo dall'assenza di sintesi, «nel teatro postdrammatico è implicita l'esigenza di una percezione dello spazio aperta e frammentaria al posto di una unitaria e chiusa» (Lehmann 2017: 91); così facendo, la ricchezza di segni simultanei si presenta come realtà potenziata, riproducendo

apparentemente «la confusione dell'esperienza quotidiana reale» (Lehmann 2017: 91). In questo modo, «la sintesi viene sacrificata in favore del raggiungimento di una densità di momenti intensi» (Lehmann 2017: 92) e il teatro «non è più il settore istituzionalizzato che era, ma si trasforma nella denominazione di una pratica artistica decostruttiva multi o interdisciplinare dell'accadimento istantaneo» (Lehmann 2017: 92). Armando Punzo dichiara: «Da sempre mi interessano i testi che si sottraggono al teatro, che sottraggono il teatro al teatro [...]. Ci saranno tanti inizi di storie che non andranno da nessuna parte. Non ci può più essere sviluppo» (Punzo 2013: 266-267). La messa in discussione del segno teatrale significante favorisce dunque l'elaborazione di un'opera aperta, dove molteplici inizi conducono a molteplici finali, dove lo stato di *work in progress* viene esplicitamente dichiarato e la ricostruzione percettiva dello spettatore si determina attraverso la densità di momenti intensi e solo a partire da una pratica artistica fortemente decostruttiva. «*Distruggere per edificare*» (Punzo 2013: 274) è infatti l'obiettivo che si è posto Punzo entrando nella Casa Circondariale di Volterra ormai più di trent'anni fa.

Per quanto riguarda le «immagini oniriche», la non-gerarchia tra immagini, movimenti e parole tipiche del sogno, non solo risponde perfettamente alla poetica di Genet – ricordiamo l'indicazione «come *dans un rêve*» (Genet: 181) riferita dall'autore alla messinscena di *Haute Surveillance* – ma trova riscontri in *Santo Genet* della Fortezza, dove «i pensieri onirici formano un texture, che rimanda al collage, al montaggio e al frammento, non al corso degli avvenimenti costruito in modo logico» (Lehmann 2017: 93).

Tornando ai segni del postdrammatico, pensiamo alla sinestesia, cioè quella «resistenza a una chiusura organica», quella «tendenza all'estremo, alla deformazione, al disorientamento e al paradosso», che, secondo Lehmann, deriva dalla poesia «e descrive perfettamente la nuova percezione del teatro oltre il dramma come una *poesia scenica*» (Lehmann 2017: 93). L'associazione di segni afferenti a campi semantici differenti è cifra stilistica costante degli spettacoli diretti da Armando Punzo, là dove, come emerge anche dal "racconto" di *Santo Genet*, frequentemente troviamo segni visivi che collidono fra loro o si divaricano (a volte procedendo in netta opposizione) dai segni verbali, lasciando che all'aura della santità si associ frequentemente la condizione di un bordello, mutuando l'atmosfera cimiteriale in una sagra paesana, facendo pronunciare a figure d'innocenza parole di seduzione.



Santo Genet ("I salotti di Madame Irma", Isabella Brogi),
Spettacolo in carcere, Volterra, luglio 2014. Foto © Stefano Vaja.

Veniamo, quindi, all'esistenza di un *performance text* nel teatro postdrammatico: secondo il breviario dell'esperienza visiva teorizzato da Lehmann, la situazione teatrale, intesa nel suo insieme, entra in una relazione di interscambio con il materiale linguistico e il testo della messinscena, andando a costituire il *performance text*. Esso (come rivela l'etimologia della parola "texture") è costituito da un intreccio di fili, in maniera tale che il significato di tutti i singoli elementi dipenda dal modo in cui essi sono tessuti insieme e non solo dalla loro somma. Pertanto, anche se la trasformazione strutturale della situazione teatrale, del ruolo dello spettatore nella situazione stessa, del tipo di processi comunicativi non sono ugualmente evidenti in tutti gli approcci del teatro postdrammatico, e non in ogni luogo, vale comunque l'affermazione secondo cui il teatro postdrammatico non è soltanto un nuovo tipo di testo della messinscena (e ancora prima non è un nuovo tipo di drammaturgia), ma un modo di utilizzo dei segni a teatro, che rimescola da cima a fondo questi due livelli teatrali attraverso una qualità strutturalmente modificata del *performance text*: con più presenza che rappresentazione, più condivisione che comunicazione, più processo che risultato, più manifestazione che significato, più energia che informazione.

Le caratteristiche osservate, come le categorie proposte e le tipologie di segni nel teatro postdrammatico saranno illustrate di seguito e messe in relazione col lavoro della Compagnia di attori-detenuati diretta da Armando Punzo. Lo stile, o meglio, «la tavolozza stilistica postdrammatica» (Lehmann 2017: 95) rileva dunque i seguenti tratti caratteristici: paratassi,

simultaneità, gioco con la densità segnica, musicalizzazione, drammaturgia visiva, fisicità, irruzione del reale, situazione/evento.

Partendo dalla paratassi, si è rilevato come in *Santo Genet* sia presente una «degerarchizzazione dei mezzi teatrali» (Lehmann 2017: 95) e gli elementi non vengano connessi in modo univoco. A tutti i mezzi impiegati – gioco, oggetti, lingua – viene infatti conferito lo stesso peso, perché la percezione possa rimanere aperta a connessioni, corrispondenze, indizi che compaiono nei momenti più inaspettati. In tale contesto, infatti, l'attenzione del pubblico è liberamente fluttuante, dato che lo spettatore stesso non è subito indotto a un'elaborazione istantanea, ma alla stratificazione delle impressioni sensoriali. Di qui, il senso di apparente disorientamento percepito dal pubblico che vaga fra le celle della struttura carceraria (mascherate dalla scenografia) incontrando personaggi non immediatamente identificabili, perché *re-mixati* nella memoria letteraria o teatrale attraverso l'espedito dell'esecuzione di performance simultanee. Disorientamento che permane tuttavia nella visione frontale dello spettacolo (nei casi in cui l'allestimento è stato trasportato in teatri di impianto tradizionale, all'italiana), attraverso diversi espedienti come la frequente rottura della quarta parete e la dislocazione spaziale degli attori, spesso mescolati agli spettatori in sala, tutti elementi che creano una situazione di prossimità con lo spettatore in cui diviene difficile distinguere la realtà dalla finzione. Inoltre, lo stile paratattico che presenta le azioni e le immagini per giustapposizione e la non gerarchia dei mezzi impiegati impediscono anche di stabilire rapporti di causalità fra le azioni e di corrispondenza fra segni verbali e visivi, comportando una fruizione immersiva da parte del pubblico che si nutre, appunto, di impressioni sensoriali.

Per quanto riguarda poi «il gioco della densità dei segni», c'è sicuramente il troppo e il troppo poco: «in relazione al tempo e allo spazio o all'importanza della cosa, chi guarda percepisce una sovrabbondanza o, all'opposto, una notevole riduzione dei segni» (Lehmann 2017: 97). Lo spettacolo non presenta infatti una sequenza di immagini ordinate, ma il suo stesso principio ordinatore è volutamente «annientato dalla proliferazione dei segni» (Lehmann 2017: 99). Punzo instaura infatti un regime di sovrabbondanza nella messinscena, procedendo verso una condizione di «accumulo caotico e labirintico – in cui – la dissoluzione del tempo scenico in sequenze minimali [...] moltiplica già indirettamente i dati percettivi» (Lehmann 2017: 99). Così facendo, oppongono all'immagine normalizzata una predisposizione agli *estremi* che diventa metateatrale, in quanto insita nella condizione stessa (*estrema* appunto) in cui si svolgono sia il processo che la fruizione dello spettacolo.

Un altro elemento fortemente presente in *Santo Genet*, come in altri spettacoli citati della Compagnia in cui è prevista la presenza in scena del polistrumentista e compositore Andrea Salvadori⁴, è il processo di musicalizzazione, che consiste nella concezione della musica come struttura autonoma del teatro. Analizzando la storia più recente della Compagnia della Fortezza, infatti, gli ultimi dodici anni sono caratterizzati dagli spettacoli in cui c'è stata una più forte ossatura musicale, di cui, come dichiara Salvadori, «io stesso ho iniziato ad essere compositore, che ha spostato la struttura quasi verso il melodramma» (Salvadori 2019). Del resto, l'idea del teatro come musica accomuna del resto molti artisti contemporanei (pensiamo alla definizione di *operas* coniata da Robert Wilson per i propri lavori), andando a costruire una «*semiotica uditiva a sé stante*» (Lehmann 2017: 100) che coinvolge anche l'uso della lingua, valorizzando la componente puramente fonica degli idiomi. Tutto questo trova riscontri anche nel plurilinguismo della Compagnia di Punzo, dove il montaggio dei monologhi e dei dialoghi si costruisce principalmente sulla *phoné* degli attori di varia provenienza e nazionalità.

Un altro elemento da prendere in considerazione è la de-psicologizzazione dei segni linguistici che nel teatro postdrammatico deriva dalla loro destituzione: il «calore» (Lehmann 2017: 103) del teatro, scaturito dalla partecipazione di esseri viventi, come dalla fissazione secolare dei loro destini, è qui messo in discussione. Per coloro che si aspettano «una rappresentazione umana legata a mondi esperienziali di matrice psicologica, esso può risultare di una freddezza difficilmente accettabile» (Lehmann 2017: 103) e, pur essendo ben lontano dal formalismo, come già osservato in precedenza, il teatro della Fortezza si pone come obiettivo precipuo l'allontanamento della componente biografica "calda" degli attori dal contesto fruitivo degli spettatori. Se di mondo esperienziale si deve parlare, questo deve ricostituirsi da zero, nell'eccezionalità della situazione teatrale proposta. Esso deve costruire quindi nuovi orizzonti psicologici, che non blocchino, anzi proiettino la costruzione del sé oltre le barriere e i limiti imposti dal riconoscimento e dall'immedesimazione. Uscire dal personaggio è la missione che accomuna infatti attori e spettatori, obiettivo ben lontano dal riconoscersi in una situazione data a priori come imitazione del reale. Qui è il concetto stesso di reale, infatti, ad essere messo in dubbio.

Per quanto riguarda la nozione di «corporeità» (Lehmann 2017: 103), nel teatro postdrammatico si arriva a una manifestazione estrema di corporeità, che si impone in modo diretto, spesso spaventevole. Come non pensare infatti all'incombente presenza di corpi muscolosi e tatuati che si

⁴ Destinatario del premio UBU 2018 per le musiche di *Beatitudo*.

impongono in maniera inquietante sulla folla vagante di spettatori spesso letteralmente costretta o imprigionata negli spazi angusti del carcere, o in un ridotto iper-affollato di un teatro tradizionale. Il corpo per gli attori-detenuti nella Fortezza diviene centrale, non come portatore di significato, ma per la sua fisicità e gestualità che suscitano nello spettatore sentimenti come fascinazione immorale, disagio e persino paura.

Il corpo fisico, infatti, «nel teatro postdrammatico è una realtà a sé stante, che non *racconta* gestualmente questa o quella emozione, ma attraverso la sua presenza, si *manifesta* come luogo in cui è inscritta la memoria collettiva» (Lehmann 2017: 105). In relazione ad *Hamlice*⁵, spettacolo del 2010, in uno studio ormai di qualche anno fa, osservavo che: «sulla scena di Punzo troviamo il corpo [...] nella sua fisicità e gestualità. Quelli che vediamo [...] sono infatti corpi vissuti, tatuati, pieni di cicatrici, gonfi di muscoli, spesso strizzati in corpetti femminili per esorcizzare la propria corporeità, cercare un'altra via [...]» (Frattali 2012: 67). Adesso direi per esorcizzare, ma anche per esaltare la propria corporeità, ponendola al centro dell'attenzione e le stesse osservazioni valgono per *Santo Genet*: l'esposizione del corpo non veicola significati, ma diventa essa stessa significante.

In un punto solo possiamo quindi riassumere le nozioni di «teatro concreto» (Lehmann 2017: 105) e «irruzione del reale» (Lehmann 2017: 106): il teatro è un processo *in actu* che espone sé stesso come arte nello spazio, nel tempo, con corpi umani e, in genere, con tutti i mezzi che esso comprende in quanto opera d'arte totale. Questi principi sono esplicitamente dichiarati anche da Armando Punzo, all'inizio e alla fine della sua liturgia festiva, che manifesta apertamente il suo carattere di finzione all'interno di una realtà incombente come quella carceraria. Secondo Punzo, un modo corretto di fare teatro è «vivere quello che si vive per poi intervenire sul vissuto» (Punzo 2013: 260) in quanto «non c'è una vera contrapposizione, bensì una normale contraddizione fra il fingere scenico e l'esigenza di sostenere la propria autorappresentazione» (Punzo 2013: 261).

Il problema principale, almeno inizialmente, con dei detenuti-attori, rimaneva infatti quello di non sopprimere l'identità precedente la detenzione e «anzi fare in modo che il lavoro teatrale prendesse forza dal fatto che i detenuti erano stati dei grandi delinquenti» (Punzo 2013: 260). D'altra parte, però: «la stanza del teatro è, all'interno del carcere, come un'oasi [e, non appena gli attori mettono piede fuori dall' isola, è chiaro] che riprendono a vivere il loro personaggio reale» (Punzo 2013: 260). Come si capisce, il precario equilibrio tra realtà e finzione è la base su cui si gioca l'intera sfida

⁵ *Hamlice - Saggio sulla fine di una civiltà*, regia di Armando Punzo, 2010.

artistica della Compagnia, che intende, di fatto, modificare la realtà tramite la finzione, generando nuove possibilità che non siano frutto solo di un destino già scritto.

Come osserva del resto Lehmann, alla fine della sua disamina degli elementi postdrammatici, «il teatro crea giocosamente una situazione nella quale non possiamo più semplicemente porci *di fronte* a ciò che viene percepito, ma vi siamo partecipi» (Lehmann 2017: 113). Ed è esattamente quello che accade quando partecipiamo a *Santo Genet* della Fortezza, sperimentando la sospensione del tempo ordinario, l'isolamento, il disorientamento percettivo, la fruizione parcellizzata simultanea, il bombardamento di segni, il coinvolgimento attivo in sezioni dello spettacolo. Questa situazione non porta infatti alla contemplazione fissa dell'oggetto estetico in quanto imitatore di realtà, ma rende l'oggetto estetico stesso un dispositivo/catalizzatore, una cornice per un processo di osservazione che tende a generare un cambiamento percettivo. All'interno della situazione sociale generata dal teatro, lo spettatore distoglie necessariamente la sua attenzione dall'oggetto estetico per appuntarla sulla sua posizione nella sala, nel luogo dell'accadimento, a quell'ora. Così facendo, la sua partecipazione reale e corporea si concilia con quella immaginativa: «la sensazione di vivere in essa un brandello di vita nasce e si trasmette attraverso la materialità del processo teatrale, attraverso i collegamenti dei *ricordi* e del presente, che la scena della ricezione permette» (Lehmann 2017: 117).

Armando Punzo sceglie di agganciare la partecipazione immaginativa dello spettatore attraverso la categoria dell'impossibile, obbligandolo a calarsi fisicamente in una situazione impossibile, all'interno di un carcere, oppure in un teatro, dove i detenuti sono occasionalmente liberi di tornare nella società civile per una sera. L'impossibile diventa così un'attitudine della mente e del corpo attraverso cui spingersi alla ricerca della propria espressione: un'attitudine condivisa, dato che tutti noi sogniamo di toccare, un giorno, ciò che non sembra essere raggiungibile oggi. Su questa condivisione di un bisogno si fonda *in toto* il lavoro della Fortezza, portando l'impossibile a essere contenuto di un progetto concreto e trasformando il sogno e l'immaginazione in realtà: «L'impossibile è dentro di noi e intorno a noi, è una categoria del pensiero, ma anche una sua manifestazione concreta, che si può vedere e sentire e toccare, che può essere altresì esclusa e rimossa dalla vista e dalla vita» (Punzo 2013: 257). Evitare questo processo di rimozione è del resto l'obiettivo principale cui tende il teatro come processo creativo, sin dalle sue origini, seppure con declinazioni diverse nelle varie epoche storiche.

Bibliografia

Frattali, Arianna

2012 *Testo e Performance dal Settecento al Duemila. Esempi di scrittura critica sulla teatralità*, EDUCatt, Milano.

2019 *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*, ETS, Pisa.

Genet, Jean

1968 *Haute Surveillance*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, Gallimard, Paris (Prima edizione: L'Arbalète, Parigi, 1949).

Lehmann, Hans-Thies

2017 *Il teatro postdrammatico*, trad. it. di Sonia Antinori, postfazione di Gerardo Guccini, Cue Press, Bologna (ed. orig. *Postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999).

Punzo, Armando

2013 *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze, Edizioni Clichy.

Salvadori, Andrea

2019 *Armando Punzo e Andrea Salvadori. Raccontare ciò che non è reale*, in «Teatro e Critica», 28 febbraio, <http://teatroecritica.net/2019/02/armando-punzo-andrea-salvadori-raccontare-cio-non-reale/>

Performographie. Le processus de création de la performance

par The Two Gullivers (Besnik Haxhillari et Flutura Preka)

I. Qu'est-ce que la performographie?

La performographie¹ est la graphie de la performance et elle concerne autant sa création que sa représentation et son exposition. Ce néologisme que nous, The Two Gullivers, proposons, désigne la *mise en performance* et il nous sert à décrire *l'art de composer des performances artistiques*.

La création de ce mot résulte d'une longue expérience de conception et de réalisation d'œuvres de performance, dont nous possédons une quantité de traces: dessins, photos, enregistrements vidéo et objets conçus et fabriqués pour les œuvres. Cette abondance nous a placés devant la responsabilité d'assurer la conservation des œuvres créées, ainsi que de transmettre nos connaissances artistiques aux générations futures. Une telle préoccupation s'est manifestée aussi chez d'autres théoriciens et artistes qui ont apporté une contribution significative à l'amélioration des méthodes d'archivage de l'art en général:

«L'archive, si ce mot ou cette figure se stabilisent en quelque signification, ce ne sera jamais la mémoire ni l'anamnèse en leur expérience spontanée, vivante et intérieure. Bien au contraire: l'archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire» (Derrida 1995: 38).

En donnant un nom spécifique aux traces du processus et à l'archive de la création de performance, notre objectif est d'attirer à nouveau l'attention sur l'importance des méthodes employées: le dessin de performance comme moyen de son archive (The Two Gullivers 2020), surtout ces vingt dernières années, et le re-enactment comme méthode de reconstitution (Abramović 2005, 2010). Abramović affirme en 2010 que, loin d'être du théâtre, *«performance is just the opposite: the knife*

¹ «Performographie» est un néologisme que nous avons proposé lors d'une journée d'étude organisée dans le cadre de la rétrospective Françoise Sullivan au Musée d'art contemporain de Montréal en 2018. À cette proposition est aussi reliée notre performance *La danse de l'écrit*, inspirée directement de l'œuvre de Françoise Sullivan et particulièrement de sa pratique d'écriture.

is real, the blood is real, and the emotions are real» mais que «la performance peut être répétée comme une pièce musicale, comme une partition de Mozart».

Pour Thierry de Duve, la performance recouvre «toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même *happening*, tout en empruntant à ces formes diverses» (1980: 19), ce qui annonce ainsi non pas la définition, mais la complexité du phénomène connu sous le terme générique de *performance art*.

Nous croyons qu'aujourd'hui, le *hic et nunc* ne suffit pas à comprendre le processus de création du *performance art*, mais qu'il faut envisager l'œuvre jusqu'à ses extrémités: de la toute première idée à l'ultime trace qui peut en être archivée. Cette forme particulière de performance (appelée *performance art*) devrait être considérée aussi (et peut être surtout) avec le prisme des arts visuels, puisque l'image est non seulement porteuse d'une grande partie de la performativité, mais est aussi pour nous le lieu et l'outil de sa conception, principalement à travers le dessin préparatoire.

Le re-enactment et la *tournure d'archive* (Hölling 2015) nous imposent de réfléchir à la *mise en exposition* de la performance. Son aspect graphique d'art instable, dans sa première présentation en public (performance et exposition) et dans le contexte de sa reprise, peut être appréhendé par le terme de «performographie». Il désigne non seulement la graphie (voire l'écriture) de l'action, mais aussi le processus de création de la performance, ce qui englobe ici tous les matériaux composant l'œuvre: dessins préparatoires (The Two Gullivers 2020: 266), photos, vidéos documentations, récits, performeurs-interprètes, direction artistique de l'œuvre, collaboration et aussi prise en compte du spectateur et intervention du public, s'il y a lieu. Empruntant au metteur en scène de théâtre, l'artiste de performance, le concepteur, devient *metteur en performance*, dans le contexte de la présentation et dans celui de la reprise ou du re-enactment. Pour Roselee Goldberg, la performance «peut n'être exécutée qu'une seule fois ou réitérée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait l'objet de longues répétitions» (1993: 8). Comme toute œuvre d'art, la performance se définit en questionnant son essence, ainsi que le suggère Levinson:

«Une œuvre d'art est-elle une chose physique, une chose mentale ou, peut-être, ni l'une ni l'autre? Une œuvre d'art est-elle un particulier concret, lié à une place et un moment uniques, ou est-ce un universel ou un type, existant de manière abstraite? Y a-t-il un lien nécessaire entre l'identité d'une œuvre d'art et l'identité de son producteur?» (1996: 129).

La performance est à la convergence de plusieurs disciplines (danse, théâtre, musique, chant, peinture, dessin, photos, vidéo, etc.) et elle est «lié[e] à une place et un moment uniques», à un auteur qui l'a créée et interprétée pour la première fois en public, mais elle peut être reprise et exposée comme toute autre œuvre scénique. «Une définition institutionnelle de l'œuvre d'art affirme qu'est une œuvre d'art tout ce qu'une personne autorisée à conférer le statut de l'œuvre d'art dit être une œuvre d'art» (Pouivet 2010: 27), après quoi elle trouve sa place dans des lieux d'exposition. Dans ce cas, le terme *mise en scène* n'est pas de mise et sa transformation en *mise en performance* contribue délicatement à éloigner la performance du théâtre. La performance est un spectacle du vivant plus proche de la vie réelle, de la réalité, qu'une pièce de théâtre, qui en est une représentation. La *mise en performance* s'applique à une performance pluridisciplinaire (voire interdisciplinaire) dont le concepteur délègue *ou non* l'action à d'autres performeurs. Nos efforts visent à comprendre les modalités du processus de création de la performance en tant qu'art éphémère dans un contexte de présentation et de re-présentation, c'est-à-dire sa *mise en performance* et sa *mise en exposition*.

La performance est l'actualisation dans le présent d'un potentiel communicatif propre à toutes les disciplines artistiques, une situation créée par une variété d'éléments, pour et avec un public: c'est l'art visuel en action, la danse sans chorégraphie, le théâtre sans texte, la musique sans mélodie – une activité créative largement produite pendant le processus même de sa réalisation en public. Si l'artiste s'efforce de créer une performance, les traces qu'il laisse contreviennent à son caractère éphémère, mais l'art de la performance produit ses propres objets pour exister. Au cours des vingt dernières années, un nombre considérable d'expositions sur la performance ont été présentées dans des musées et beaucoup d'objets ont été exposés comme représentatifs de l'action performative (*Out of Action* 1998). Les traces archivées, comme les dessins préparatoires, les photos, les enregistrements vidéo et les scripts ou autres, se transforment en matériaux de narration de l'œuvre performative et contribuent à transmettre des connaissances au spectateur: «Contrairement à sa nature originelle, l'art de la performance, par l'historisation de son matériel documentaire, est devenu une forme d'art basée sur l'objet et l'image». (Clausen 2005: 7) À l'inverse, les traces peuvent servir de base à sa création. Ainsi, en 2016, nous (The Two Gullivers) avons réalisé *Quand le dessin devient performance*, inspirée directement de l'œuvre chorégraphique

de Jean Pierre Perreault. Pour cette réalisation, nous avons fait des recherches à la BANQ², nous avons assisté à un atelier sur la chorégraphie de Perreault, et nous avons également consulté de nombreuses archives: des interviews, des enregistrements vidéo, des cahiers, des écrits sur son travail, soit un large éventail de traces du travail du chorégraphe.

II. *L'artiste de la performance – un performographe*

L'artiste de performance est celui qui *conçoit* la performance. C'est un scénariste, un metteur en scène et un acteur, un danseur et un chorégraphe en même temps. Il compose son œuvre en utilisant ses connaissances des autres disciplines artistiques et scientifiques. Il peut agir seul devant le public ou l'inviter à participer, et il utilise son corps à la fois comme sujet et comme objet de son œuvre. Dans la première édition de son histoire de la performance, Roselee Goldberg (1979) révèle que *performance* et *body art* ne désignent bien souvent qu'une seule et même chose. Cependant, cette fusion reflète les pratiques artistiques des années 1970, quand proliféraient les œuvres corporelles, parfois extrêmes, mettant en danger le corps de l'artiste (par exemple *Shoot* de Chris Burden en 1971). Cette caractéristique rend difficile la répétition de ces œuvres par d'autres interprètes, quelle que soit la valeur de leurs archives. Mais la méthode d'exposition reste valable, ce que nous appelons la *mise en exposition* (par opposition ici à la *mise en performance*).

L'artiste de performance (le performographe) est proche du chorégraphe, nom attribué seulement au début de XIX^e siècle à celui qui «écrit» de la danse, qui en invente les pas et les figures. «Chorégraphe» est dérivé de «chorégraphie», terme utilisé pour la première fois en 1700 par Raoul-Auger Feuillet, dans *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Bien que Blasis ait proposé «chorégraphe» en 1820, il a fallu de nombreuses années avant que le mot ne soit adopté, et ce n'est qu'en 1935 que Serge Lifar a publié son *Manifeste du chorégraphe* auquel il confère le statut de concepteur, au même titre que le metteur en scène de théâtre.

L'artiste de performance ou performographe, comme concepteur, ne permettrait pas à son interprète de modifier son œuvre. La tâche de l'interprète est de la reproduire avec exactitude en se bornant à en être le support. Ainsi, pour *The Artist is Present*, Marina Abramović a choisi des interprètes avec des corps minces, beaux et en forme, bref avec «un physique similaire aux jeunes

² Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

Abramović et Ulay pour interpréter ses œuvres»³ (Dan Fox 2010). L'interprète de performance n'a normalement ni âge ni caractéristiques précises mais, dans le cas de *The Artist is Present*, il doit au moins impérativement être physiquement fort, avoir un corps jeune et résistant.

En danse, l'interprète est considéré comme un professionnel, mais en performance, il n'existe pas à ce jour d'interprète professionnel formé comme tel. N'importe qui peut interpréter une performance: un étudiant, un sportif, un danseur, un musicien, un jeune, une personne âgée, un enfant – selon l'œuvre. Toutefois, les danseurs sont de plus en plus souvent choisis à cause de leur résistance physique. Cette nouvelle tendance provoque des réactions diverses et souvent contradictoires parmi les artistes, les interprètes, le public, la critique et les institutions. La confusion règne dans la catégorisation de ce nouveau genre d'interprète⁴.

En danse l'auteur/chorégraphe est nettement distinct du danseur/interprète: «Si danser c'est accomplir un art, c'est aussi exercer un métier. Le danseur est donc à la fois un artiste et un professionnel» (Vinant, 2014), mais il ne chorégraphie pas. C'est pourquoi nous proposons le terme «performographe», dans le but de distinguer l'auteur de l'œuvre performative (souvent même son interprète) du chorégraphe ou du scénariste. Performographe, en tant que concepteur et interprète de la performance a à voir avec une réalité de la vie, et non avec une mise en scène (voire mise en performance). Quand l'artiste mange un oignon (Abramović, *The Onion*, 1995) devant le public, il mange en fait un oignon, les yeux pleurent, l'odeur de l'oignon se disperse et le public est dans une réalité visible. Les 1500 os de bœuf frais nettoyés avec une brosse (Abramović, *Balkan Baroque*, 1997, Venise) sentent mauvais dans la salle d'exposition à la fin d'une semaine et le public vit réellement cette mauvaise odeur insupportable.

III. La performance: un défi pour l'ontologie

La performographie est le visuel du *performance art* conservé au bénéfice de sa postérité artistique. Cette formulation nous permet de poser un regard différent sur l'aspect visuel de l'œuvre (à vocation *éphémère*) qui devient exposable. La performance est un art éphémère, mais les traces de son processus de création la rendent *visible*. La performographie est pour nous une sorte de triptyque: *orchésographie*, *chorégraphie* et *scénographie*. Cet ensemble ontologique nous dirige

³ Voir à ce sujet; Dan Fox sur *The Artist is Present*; <https://www.frieze.com/article/ten-notes-marina-abramovic-C4%87s-artist-present> – Consulté le 20 juillet 2016.

⁴ Voir à ce sujet: <http://theperformanceclub.org/2011/11/three-reperformers-from-marina-abramovic-the-artist-is-present-respond-to-the-moca-gala-performances/> – Consulté le 15 mai 2017.

vers une génétique de la performance (The Two Gullivers 2020) par le dessin préparatoire, les traces dessinées, le cahier d'artiste et ses répétitions, voire ses re-enactments ou représentations dans un contexte de mise en exposition (Maar 2012) et, plus loin encore, jusqu'à ses archives qui se dédoublent sans fin. Mais il est important de préciser que le mot «performographie» peut aussi remplacer celui de «chorégraphie» pour la danse, car ce néologisme permet de définir la *graphie* (l'aspect visuel) de toutes les techniques utilisées par un même médium artistique, comme dans la performance. C'est un ensemble visuel qui sert à compléter l'œuvre d'art performative éphémère. Étymologiquement, le terme «chorégraphie» vient du grec *χορεία* / *khoreía* (*choros*) qui signifie «lieu pour une danse en chœur» et *γραφή* / *graphḗ* (*graphein*), «écriture». Mais l'écriture, dans le cas de l'œuvre performative d'aujourd'hui, comprend un large éventail de méthodes de composition et d'archivage et ce qui importe, c'est que la composition de l'œuvre, du moins dans notre cas, soit le cahier de l'interprète, comme l'est le cahier du scénographe ou du chorégraphe. Certains artistes «n'envisagent pas l'avenir pour [leurs] propres œuvres» (Cvejić *et altri* 2019) tandis qu'à l'inverse, un artiste comme William Forsythe est engagé dans un grand nombre de projets d'archive de la danse. Il convient de noter que chaque artiste doit avoir sa propre méthode de conservation de son art, sans quoi il est difficile de préserver ce qui est éphémère.

Selon notre expérience, une performance strictement attachée à la vie de l'artiste devrait être exclue de la pratique du re-enactment. Ainsi quand, en 2010, avec *The Artist is Present*, Marina Abramovic performe pendant trois mois, tandis que le nombre d'heures écoulées s'affiche sur le mur de l'atrium du MoMA, nous avons affaire à un véritable marathon de présence. Mais que reste-t-il vraiment de cette performance devenue légendaire, à part la documentation? Est-il nécessaire qu'elle soit refaite par un autre artiste? Les photos diffusées sur internet en sont la *notation*. La performance, dit Gérard Genette, est un art «investi dans un rôle d'exécution» qui «peut également fonctionner sur le mode de l'improvisation» (1994: 67). Mais s'agit-il ici d'une «performance improvisée»? Non, puisque les informations qui circulaient depuis un an à son sujet ont permis de *préparer le public*. La préparation du public est un cas intéressant de *notation* de la performance à l'ère d'internet. Mais l'accès immédiat à l'œuvre performative dispense-t-il de fixer l'œuvre par d'autres formes d'archivage? Nous ne le pensons pas: chaque méthode et chaque trace a sa pertinence.

Bien que Roselee Goldberg (1979) retrace l'histoire de l'art de la performance à partir des premières expériences futuristes de 1909, des expériences bien antérieures ont contribué à la naissance de la

performance en tant qu'art. Au XIII^e siècle, signalons par exemple l'invention de la représentation de la Nativité en tant que crèche vivante réalisée par saint François d'Assise la nuit de Noël de l'an 1223. Il y fit reconstituer, dans une grotte naturelle, la grotte de Bethléem avec la crèche, l'âne et le bœuf, Joseph et Marie (Lista 2012). Il faut ensuite mentionner, au XV^e siècle, «les chars allégoriques» que Léonard de Vinci préparait en tant que directeur des «fêtes du duc ainsi que [de] celles des autres seigneurs; une de ses machines représentait, sous la forme d'une sphère colossale, les corps célestes avec les mouvements propres à chacun d'eux» (*Spectacles et fêtes au Quattrocento*, Schimmel, 2013). On peut également considérer comme pratiques de performances les tableaux vivants de Napoléon III⁵ organisés avec l'impératrice Eugénie pour leurs réceptions de 1856, popularisés par les dessins de Viollet-le-Duc⁶.

L'exposition de la performance comme œuvre d'un *ici et maintenant* est liée à l'ontologie de la performance formulée par les pratiques artistiques des années 60 et 70 et remise à l'avant-scène par Peggy Phelan (1993). Elle stipule que la performance repose sur la non-répétition et que son authenticité réside à la fois dans l'unicité de l'œuvre d'art comme objet non reproductible et dans l'implication du corps de l'artiste. Tandis que pour David Zerbib, l'ontologie de la performance est définie «par quatre paramètres: présence, singularité, corps, transgression, ces éléments correspondant respectivement à des variables de temporalité, d'identité, de matérialité et d'effectivité». (2013: 184) La même année, au cours d'un débat sur la danse, Bojana Cvejić avançait que «la devise qu'avait la "performance" en tant que terme technique dans les années 1990 semble aujourd'hui être remplacée par la chorégraphie» parce que c'est «la chorégraphie (qui) désigne les modèles de l'organisation compliquée mais transparente de nombreux éléments hétérogènes en mouvement» (2013: 72). C'est pour la même raison que nous proposons le terme «performographie», qui désigne la conceptualisation de la performance et toute trace de l'œuvre performative, afin que la performance reste un genre en soi sans être chapeauté par d'autres disciplines scéniques. Pour créer une œuvre d'art, il faut passer de l'idée initiale à sa réalisation, cheminement au cours duquel de nombreuses traces s'accumulent pour constituer le *graphe* visuel de l'œuvre, lequel maintient la performance dans le champ de l'art visuel:

⁵ Voir «Musée du Second Empire – Musée de l'Impératrice – Compiègne», *Napoléon.org*

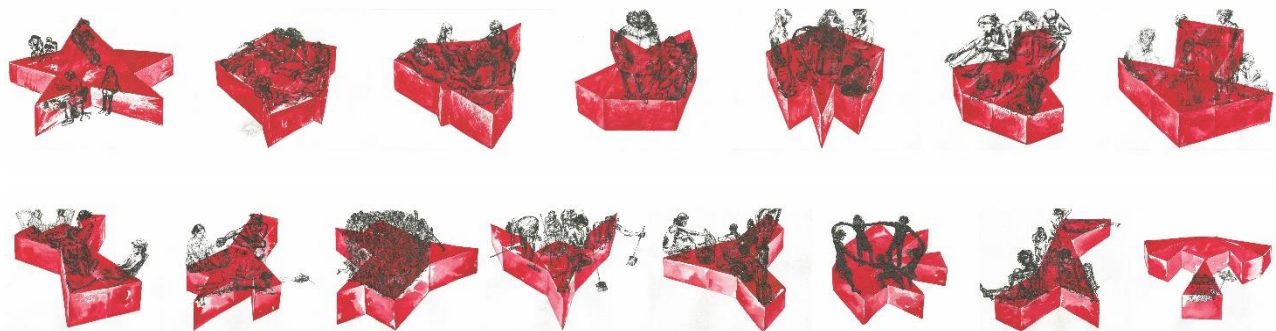
www.napoleon.org/en/magazine/museums/files/Musee_Second_Empire-Musee_Impetratrice-Compiegne.asp

⁶ Voir «Cour de Napoléon III», *Images d'art*, http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-emmanuel-viollet-le-duc_cour-de-napoleon-iii-tableau-vivant-a-compiegne-novembre-1868-esther-devant-assuerus-duchesse-de-mouchy-et-marquis-de-las-marismas_lavis_plume-dessin_encre-dessin_1868

«Toutes les œuvres d'art appartiennent à une seule et même catégorie: elles sont des types de choses, des "substances artefactuelles". Cette conception se distingue des ontologies événementielles dans lesquelles les œuvres d'art, tous genres confondus, sont des types d'action ou [...] des processus». (Beauquel 2015: 137).

VI. Exposer la performographie: l'exemple de Bauhaus de The Two Gullivers

Ce sous-chapitre se déploie dans le sillage de *Bauhaus*, une série performative de six reprises réalisées dans différents lieux entre 2009 et 2014, impliquant The Two Gullivers, nos trois enfants et le public, dans un contexte participatif. La mise en performance de *Bauhaus* est assez complexe. Cette œuvre englobe un ensemble de matériaux, de disciplines et de personnes qui collaborent. Ses archives (dessins préparatoires, enregistrements vidéo, photos, récits, etc.) se multiplient avec chaque reprise. De plus, elle est contrainte d'évoluer en fonction des lieux de présentation et de leurs règlements. Pour l'exposition de *Bauhaus IV* en 2013, à la galerie Joyce Yahouda, l'étoile en bois initiale a été transformée en scène mouvante pour un groupe de jazz et elle forme des figures géométriques variées en trois dimensions. Avant cette mise en scène, nous avons fabriqué un petit livre avec nos dessins préparatoires de *Star's Anatomy* accompagné d'une maquette de l'étoile et d'un petit format en plexiglas rouge qui ont servi à la composition des formes indéterminables.



Nous avons trouvé au moins 100 combinaisons. Ainsi, la scène mouvante était pensée comme un exercice participatif pour le public activant simultanément toutes les composantes de la performance: les artistes, les performeurs, la scène, la caméra de la documentation et le public, à l'image de *l'œuvre d'art totale*⁷ (la *Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner (Chalard-Fillaudeau 2007).

⁷ «Le terme "œuvre d'art totale" apparaît pour la première fois en 1827 dans le traité d'esthétique de K. F. Trahndorff (1762-1863)». Voir à ce www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/



Bauhaus III et IV, Aterlier Star's anatomy



Bauhaus III et IV, Aterlier Star's anatomy



Bauhaus III et IV, Aterlier Star's anatomy



Bauhaus III et IV, Aterlier Star's anatomy

Bauhaus III et *IV*⁸ tentaient de mettre l'accent sur l'importance du processus de travail pendant la réalisation, sur les «traces matérielles» mettant en «évidence ce qui a été fait *antérieurement* au moyen de signes matériels ou visuels (ou même auditifs)» et invitant

«les futurs regardeurs à prendre conscience des conditions, des stratégies et même, dans certains cas, des contextes émotionnels de la production artistique initiale (ce qui englobe l'action corporelle, d'autres formes de travail moins physiques et certains aspects de la construction et de la diffusion de l'œuvre)» (Jones 2013: 8).

⁸ *Bauhaus III* et *IV* ont été réalisées à Montréal, à la galerie Leonard & Bina Ellen et à la galerie Joyce Yahouda. *Bauhaus III* faisait partie de l'exposition *Traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain* commissariée par Amelia Jones, 2013.

Dans le cadre de cet évènement, nous avons, selon la proposition de Jones, exposé une série de dessins préparatoires de *Bauhaus*, exécutés pour permettre d'en réaliser plus tard d'autres versions. À première vue, ces dessins semblent avoir été produits après la performance mais, en réalité, ils sont une *prédiction* des actions futures, une méthode de conception et de réalisation de nos performances par le dessin (*Gullivers' Rehearsal*, 2011). Autrement dit, des dessins de performances prévues, à venir, pas encore réalisées et qui serviront également à des reconstitutions futures. Au sujet de nos dessins exposés dans *Les Traces Matérielles* en 2013, Amelia Jones s'exprime ainsi:

«les Gullivers donnent vie à leurs dessins par des actions *ultérieures* exécutées à la suite de ce "répétitions". Ce faisant, les artistes interrogent la temporalité liée à la création, au regard du spectateur et à la performance. Qu'est-ce qui vient en premier dans leur mode de création performatif: le dessin, l'action (imaginée puis exécutée) ou le regard que nous portons sur ces différents types de traces matérialisées ainsi que notre participation? [...] C'est précisément cet intérêt pour la création d'une trace performative procurant aux futurs spectateurs une idée de l'expérience vécue de l'œuvre (le fait qu'elle a été créée) qui sous-tend toutes les œuvres figurant dans *Traces matérielles*» (2013: 19).

Plus nous avons présenté ce projet, plus nous nous sommes rapprochés du modèle des *Six Small Theater Pieces* d'Allan Kaprow (1952), qui sont avant tout un collage, un assemblage, un geste de rassembler les éléments les plus divers à l'intérieur de six pièces de théâtre. Kaprow crée un *event* multimédia avec public, son, lumière, peinture, images projetées, gestes, etc., amalgamés dans une liste sans hiérarchie apparente. En 2016, pendant nos recherches au Getty Center de Los Angeles, nous avons trouvé des notes où apparaît le mot happening (« *include all possible happenings* ») en référence à l'ensemble du matériel de l'œuvre: «Les fonctions de l'ensemble du matériel de notation de *18 Happenings in 6 Parts* sont multiples pour répondre au déploiement d'une œuvre qui se voulait et était conçue avec l'ambition d'un art total» (Kaprow, 1996: 40). Pour lui «le papier est plus qu'un médium» (Lepecki 2012: 155), il s'agit d'un véritable support multimédia qui permet de faire des opérations spatiales complexes pour imaginer l'exposition de son projet performatif, la *mise en performance* aussi bien que la *mise en exposition*.

En travaillant sur *The Graphis* (1958), Dick Higgins a produit une série de notations non conventionnelles pour des partitions musicales. Celles-ci représentent des mouvements et des sons pouvant être produits par ou avec le corps humain, mais ce sont des plans d'action qui ne cherchent

pas à préciser ce qui doit être exprimé. Higgins dit: «*I draw the notations*», lesquelles sont à la fois compliquées et simples à interpréter, faciles à suivre et que chacun peut développer à sa manière. Letty Eisenhauer (qui collabora avec Higgins sur ce projet), affirme que c'est une «scène chaotique» qui «représente [un] genre de complexité, de confusion et de richesse visuelle» (Higgins et Eisenhauer 1995: 125). Nous avons évoqué cet exemple parce que son titre, *Graphis*, attire l'attention sur le *graphe* de la performance comme genre, bien qu'ici ni les pas ni les mots exprimant les gestes de l'interprète ne soient consignés. La question soulevée par *Graphis* se pose chez beaucoup d'artistes.

Pour Beuys, «il n'y a rien de plus élémentaire que le dessin. [...] Au fond, dessiner, [...] ce n'est rien d'autre que faire un plan, ou visualiser quelque chose, un ensemble de relations spatiales». (Beuys et Harlan 1986: 49) Dessiner, pour lui, c'est indiquer des relations et construire des esquisses, ou plutôt des diagrammes: «Bien que dépourvus de tout sens de finalité, ils illustrent une perspective réflexive qui voit l'activité créatrice comme ayant jailli de l'identité originale de la raison et de l'intuition» (Adriani 1989: 10). Beuys dessinait puis effaçait l'ensemble du matériel de ses conférences dépourvues de toute connotation théâtrale et il «a transformé le rôle de l'artiste d'amuseur à enseignant, de clown à politicien, de shaman à professeur» (Schimmel 1998: 84). Pour faire comprendre le visuel, il remplit ses tableaux noirs de notes et de diagrammes, les transformant en *idées-images*. Le tableau noir apparaît dès sa première performance en 1963. Ainsi, pour une meilleure compréhension, «il passe à l'action⁹ pour toucher et influencer un large public à un degré qui n'a jamais été possible avec ses dessins» (Schimmel 1998: 80).

Conclusion

La performance est un art qui se construit généralement avec la coopération de nombreuses personnes dont chacune doit connaître son rôle. Pour cette raison, l'œuvre doit être composée *avant* d'être exécutée en public. Elle doit donc exister et être fixée (pour la première fois) sous forme de *notation*, de cahier d'artiste ou d'autres formes que l'artiste lui-même peut présenter lors de la réalisation. Selon Goodman, la peinture et la sculpture sont *autographiques*, «l'architecture et l'art dramatique sont comparables à la musique» et sont à ce titre «allographiques», mais la

⁹ *Wie Man Dem Toten Hasen die Bilder erklärt* (titre original en allemand), *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* a été présentée la première fois par Joseph Beuys en 1965 à la Galerie Schmela à Düsseldorf, en Allemagne.

performance est plus proche de la danse, un art qui «paraît être allographique dans l'exacte mesure où il est justiciable d'une notation». La danse, comme la performance, est «un art qui n'a pas de notation traditionnelle, un art pour lequel les modalités, voire la possibilité, de développer une notation adéquate sont encore sujettes à controverse» (1990: 154).

Comme la performance ne manifeste pas de stabilité à travers un seul support, c'est un art ontologiquement éphémère et, à ce titre, nous sommes obligés de recourir à différents outils et méthodes pour assurer sa pérennité. Tout ce qui a servi à la réalisation de l'œuvre a une importance singulière et fait partie d'un puzzle permettant de la reformuler dans le cadre d'une présentation et de l'archiver. Tout le matériel rassemblé autour de l'œuvre, son côté visuel, peut être désigné à l'aide d'un seul mot: *performographie*. À partir de là et en référence à d'autres arts de la scène, son concepteur peut être appelé performographe pour le distinguer du metteur en scène ou du chorégraphe.

Bibliographie

Abramović, Marina

- 2005 *Seven Easy Pieces*. New York, 2005. Film réalisé par Babette Mangolte. Consulté à l'adresse: https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven
- 2010 *The Artist Is Present*, Édition Mery Christian, New York.
- 2010 Cité par Sean O'Hagan dans:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist> – Consulté le 7 mai 2015.

Acconci, Vito

- 1972 *Seedbed* interprété par Marina Abramovic, Guggenheim, New York, 2005.

Adriani, Götz

- 1989 *Joseph Beuys: Drawings, objects and prints*. Édition L'Institut des relations culturelles étrangères, IFA Stuttgart.

De Duve, Thierry

- 1981 *La performance hic et nunc*, Performance: Text(e)s & documents: Actes du colloque "Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme". Éditions Parachute, Montréal.

B. Hölling, Hanna

- 2015 *Archival Turn*. In *Data Drift: Archiving Media And Data Art In The 21st Century*, édité par Rasa Smite, Lev Manovich et Raitis Smits, 73-89. Riga: RIXC et le laboratoire de recherche sur l'art de l'université de Liepaja, 2015; et *The Archival Turn: Toward New*

Ways of Conceptualising Changeable Artworks. Dans:

http://www.hannahoelling.com/wp-content/uploads/2016/09/The_Archival_Turn.pdf

Beauquiel, Julia

2015 "Art as Performance (L'art comme processus)" de Davies David (2004), dans *Les œuvres chorégraphiques*, dans *Esthétique de la danse, Le danseur, le réel et l'expression*, Édition, (PUR) Presses Universitaires de Rennes.

Clausen, Barbara

2014 "On Curating Performance Art and its Histories". (dir.) Dertnig, C. et Thun-Hohenstein, F. Dans *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*. Berlin: Sternberg Press.

CNRTL

en ligne: «Prononc. et Orth.: [senɔɡrafi]. Att. ds Ac. 1762-1878. Étymol. et Hist. 1. 1545 «action de représenter des sites, des édifices, en perspective» (J. Martin, trad. S. Serlio, *Le Second livre de perspective de Sebastien Serlio Bolognois*, p. 25 v ods IGLF); 2. 1676 (Félibien, p. 733: scenographie [...] veut dire aussi une representation de relief que l'on appelle Modelle); ...».

Cvejić, Bojana *et altri*

2019 *La partition musicale et chorégraphique*, consulté à l'adresse:
<https://journals.openedition.org/perspective/14431#ftn1>

Cvejić, Bojana

2013 (DIR), *Public Sphere by Performance*, Éditions, Bojana Cvejić, Ana Vujanovic, Berlin, b_books.

Derrida, Jacques

1995 *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, coll. «Incises».

Fox, Dan

2010 *Ten Notes on Marina Abramovic's 'The Artist is Present'*, consulté à l'adresse:
http://blog.frieze.com/ten_notes_on_marina_abramovics_the_artist_is_present/

Genette, Gérard

1994 *L'œuvre de l'art*, Édition du Seuil, Paris.

Goldberg, Roselee

1979 *Performance: Live Art 1909 to the Present*, Harry N. Abrams Inc. New York.

Goodman, Nelson

1990 *Langage de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes.

Harlan, Volker

1992 *Joseph Beuys: Qu'est-ce que l'art?* Édition L'Arche, Paris.

Haxhillari, Besnik et Preka, Flutura (The Two Gullivers)

2020 *La Génétique de la performance entre la génétique du spectacle et la génétique du dessin*. p. 266, consulté à l'adresse: <https://journal.eastap.com/eastap-issue-2/>

Higgins, Dick et Eisenhauer, Letty

1995 *GRAPHIS, Happenings and Other Acts*, Édition Routledge, par Mariellen R. Sandford, London et New York: 123-129.

Levinson, Jerrold

1996 *The Pleasures of Aesthetic*, Édition, Cornell University Press, Ithaca, p. 129.

Lista, Giovanni

2012 *Le "tableau vivant" et l'œil mécanique*, Ligeia, dossiers sur l'art, XXV, n° 117-120, juillet-déc.

Jones, Amelia

2013 *Traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain*, Édition Amelia Jones et la Galerie Leonard & Bina Ellen / Université Concordia, Montréal.

Kaprow, Allan

1996 *L'art et la vie confondus*, textes réunis par Jeff Kelley, (trad. fr. Jacques Donguy de *Notes sur la création d'un art total*, 1958), Éditions du Centre George Pompidou, Paris.

Maar, Kirsten

2014 "Exhibiting Choreography", dans *Methodologies of Presentation in Art and Dance; Assing & Arrange*, Édition, Sterbeng Press, Berlin, 2014.

Musée du second empire – musée de l'impératrice – compègne

consulté à l'adresse:

www.napoleon.org/en/magazine/museums/files/Musee_Second_Empire-Musee_Impetratrice-Compiegne.asp

Pouivet, Roger

2010 *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Édition, Librairie Philosophique J. VRIN, 2010, Paris.

Schimmel, Paul

1998 *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Édition MOCA Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

2013 *Spectacles et fêtes au Quattrocento: Le Carnaval et les chars à thèmes*, consulté à l'adresse: www.aparences.net/art-et-mecenat/renaissance-et-vie-privee/spectacles-et-fetes-au-quattrocento/

Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel

1868 *Tableau vivant à Compiègne*, consulté à l'adresse:
http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-emmanuel-viollet-le-duc_cour-de-napoleon-iii-tableau-vivant-a-compiegne-novembre-1868-esther-devant-assuerus-duchesse-de-mouchy-et-marquis-de-las-marismas_lavis_plume-dessin_encre-dessin_1868

Zerbib, David

2013 "Les quatre paramètres ontologiques de la performance (et leurs doubles)", (DIR), Cuir, Raphaël et Mangion, Éric, dans: *La performance: vie de l'archive et actualité*, Édition, Dijon: Presses du réel.

Ontroerend Goed. Dramaturging the Performance of the Unsettling in Contemporary Theatre

by Davide Cioffrese

I. Ontroerend Goed, or the dangerous theatre¹

Ontroerend Goed² is a Belgian theatre collective originating from Ghent, where its co-founders – director Alexander Devriendt, (former) dramaturg Joeri Smet³ and producer David Bauwens – gathered in the nineties around what back then was their common interest, poetry. Debuting with *Porror* (2001), a «mixture of porn, horror and poetry» (Radosavljević 2013-2: 245), Ontroerend Goed soon shifted its focus to the theatre. And, throughout the past twenty years, the cornerstones of their oft divisive and outwardly "unsettling" art have become evident. A series of devised works concerned with different topics and real-world issues, and prone to interact provocatively with spectators, often soliciting their direct or indirect contribution to the staging. A trait which, according to Radosavljević, empowers the audience to such a degree that its members are turned into *spectauthors*⁴: participants rather than mere viewers, capable of influencing the performance with their choices.

Ontroerend Goed's potential to unsettle has been a trademark of the group ever since its first major international success, *The Smile Off Your Face* (2004). An experiment in sensory stimulation and intimacy, as undergone by blindfolded spectators with their hands tied; carted around in wheelchairs and made to interact with performers in various ways without seeing them. But *The Smile* also pushed a spectator to storm off in anger after company members, as part of the show, made him stand against a wall and took a picture of him: a gesture which, in his mind, elicited images of «Abu Graib-like acts of imprisonment» (Groot Nibbelink 2012: 413-414). Ontroerend Goed's following performance, *Internal* (2007), was even more controversial. A show investigating

¹ Chapter title inspired by Devriendt's statement «I love the idea of theatre being dangerous» (Radosavljević 2013-2: 255).

² The name, in the words of company members, dates to around 1995 and is a pun on the Dutch term *onroerend goed* – "real estate" – which can be roughly translated as "feel estate" (Radosavljević 2013-2: 245).

³ Devriendt 2021.

⁴ Radosavljević 2013-1: 169

relationships in which spectators were paired with performers, talked into sharing personal experiences and then "betrayed" – through what Radosavljević described as a «potential dramaturgical pay-off» of their trust (Radosavljević 2013-1: 168) – when their talking partners went on to share these very experiences with the rest of the stage. *Internal*, in the words of Devriendt's father, was «fucking dangerous» for spectators and performers alike (Radosavljević 2013-2: 255): two of the former suffering a romantic breakup during the play, and some of the latter experiencing phenomena of stalking and depression⁵. *Audience* (2011), *Fight Night* (2013) and *£¥€\$* (*Lies*, 2017) involve performers "manipulating" spectators to stimulate reflection on, respectively, meta-theatrical tropes, the perceived shortcomings of democratic voting systems and banking economics; reactions to *Audience*, in the United Kingdom, included spectators throwing shoes at performers, trying to sabotage the on-stage camera or sitting before it in protest⁶. *Teenage Riot* (2010), the second part of an aptly named Teenage Trilogy reflecting on pubescence and its perception, contains apparent depictions of group sex, bullying, physical and even sexual violence, all brought on stage by underage performers.

The shock value of the collective's performances is undeniable. And such value goes hand in hand with what several critics perceive as Ontroerend Goed's greatest strength, stimulating long-lasting debate about many different issues⁷: «any company that gets people talking and debating to such an extent has to be doing something right», claimed Maddy Costa, «no matter how wrong it all feels» (Costa 2011).

II. Ontroerend "Goes" Dramaturgy. Scripting a Playful Ownership

II.1 Dramaturgy

Dramaturgy plays an integral part in the creation of these performative works. From Ontroerend Goed's inception to recent years, Smet had always been counted as the company's dramaturg: a title which the group claims to have adopted to communicate clearly⁸. Ontroerend Goed's dramaturgy, however, was always a two-man job. Devriendt, the company's director, is a trained

⁵ Radosavljević 2013-2: 255-258.

⁶ Smet 2014: 398-399.

⁷ Radosavljević 2013-1: 170-171.

⁸ Radosavljević 2013-2: 258.



dramaturg himself (apprenticed to Belgian company Stan)⁹, and, while his role developed as that of the collective's director and artistic figurehead (as he claims, «More and more it felt like I was the strongest at leading the process from beginning to end and having a conceptual part»), he is also noted as handling the bulk of Ontroerend Goed's «structural thinking» (Devriendt 2021): a trait he finds to be strongly associated to dramaturgy. For the most part, then, the director is the one behind the performances' peculiar, often interactive structures. Playful dramaturgical boundaries meant to fit their concept thematically while striving to provide performers and spectators alike with ample room for creation and experimentation¹⁰. Devriendt elaborated further on his view of dramaturgy, at the same time cementing the importance of his own dramaturgical skills in his directorial role:

«For me, the dramaturg is the co-creator of the show, taking some distance from the material and reflecting on it. But the problem is that is why I am so good at being my own dramaturg. The strength I feel that I have is taking a distance from my own material. A strength which of course a director also has to have, but the dramaturg is really good at that» (Devriendt 2021).

He, then, proceeded to reflect on the role of his long-time official dramaturg, Smet. A professional who emerged from the director's words as being mainly invested with the functions of a flexible researcher: «What dramaturgy does is to show you what's outside your thinking, give secondary material: like history books, other investigations, scientific literature. Joeri's knowledge of the non-theatre world was always a huge contribution». But the dramaturg's role also made up for the lack of a professional which, in an eminently performative collective such as Ontroerend Goed, would probably have felt out of place. It made up for the absence of a playwright: «Joeri really is a great writer. If I had an idea, I could write down the essence of the monologue, but he always made it *excel*. I wrote something in pencil, and he made it *well*». Smet's role as the "go-to guy" for text within Ontroerend Goed, besides, partly accounts for another peculiarity of his position: that of occasional actor. The dramaturg at times took the stage for plays he himself had provided with a written form, such as *Internal*, *A Game of You* and *£¥€\$*. «He performed as a dramaturg, and then as an actor», notes Devriendt, «but you could also say he was sometimes a playwright saying his own sentences» (Devriendt 2021).

⁹ Radosavljević 2013-1: 171.

¹⁰ Radosavljević 2013-2: 251.

These statements highlight the nature of Ontroerend Goed's dramaturgy as a collaborative effort relying on a combination of two of its figureheads' skillsets: Devriendt's conceptual inventiveness and talent for structural thinking, matched by Smet's varied knowledge and writing skills. Two distinct sets of competencies, coming together seamlessly to bring Ontroerend Goed's dramaturgic provocations to life.

II.2 Scripting

The Devriendt-Smet duo was also largely responsible for the adapting and editing of *All Work and no Plays* (2014) and *Pieces of Work* (2019), two publications collectively containing fourteen of Ontroerend Goed's plays. In both cases, Smet was credited as the main adapter: «Joeri was the one who re-wrote the experience. His strength was that he basically wrote a book based on ideas we had together, so that was indeed a huge contribution for him as a dramaturg» (Devriendt 2021). The director did opt to take responsibility for the written form of several plays: demonstrating, true to his past as a poet, a penchant for those that could be transcribed as some sort of scenic poems¹¹. But, in keeping with the same fruitful cooperation that informed the creation of the plays, Devriendt insisted that «the beauty was that we didn't think of our work as separate. We only started thinking about it as separate when he left. We never questioned the way we worked, as long as we worked together» (Devriendt 2021).

The subtitle of the first volume, *Blueprints for 9 theatre performances*, is particularly useful in outlining the peculiar form of the plays contained within the two books: whose appearance, depending on individual performances, only barely resembles that of conventional playtexts. In most cases, their form is peculiar enough for them to be defined as «recipes», «tools» or «documents», rather than actual scripts (Devriendt 2021). Many of them present unruly text disposition, scattering lines around the page to mirror the flamboyance of the on-stage presentation; *Loopstation* (2018), for one, does so on account of being given the form of a «visual poem»¹². Others are presented as mere collections of ideas, such as *Sirens* (2014): a musical score whose «manifesto feel» Devriendt chose to convey through text fragments and pieces of poetry (Devriendt 2021).

¹¹ Devriendt 2021.

¹² Smet 2019: 25.

But even the scripts that retain a seemingly conventional written structure, such as *The Smile* or *Internal*, end up distancing themselves from standard playtexts by multiplying the perspectives contained within. Describing participative works, they are required to account for the spectators' point of view, and to make room for it alongside the performers': effectively splitting text in two separate branches, quite possibly liable to being read independently¹³. A variation of this scheme occurs in the presence of *Are we not drawn onward to new erA* (2015), a performance first acted backwards, and then made sense of through a video recording played in reverse: a process which its *blueprint* mirrors by alternating standard and reversed pages (each type sporting a separate numeration), thus forcing the reader to continuously turn the volume itself around. Lastly, as a well-structured betting game, *£¥€\$*'s pages mostly resemble those of an instruction manual, complete with complex charts and scores.

It is worth adding that the latter type of scripts, treasuring the inputs of ever-changing audiences, is often unable to account for all the variables of a given staging, and thus chooses to elect a "virtual" one as an example. It describes a single, possible development of the play, informed by audience reaction throughout several stagings, while taking care to list variables and different scenarios in designated notes.

II.3 Ownership (and Playfulness)

Ontroerend Goed's collected texts are no less peculiar than their stage sources. And their multifaceted blend of perspectives, requiring different sets of "eyes" to be made sense of, helps to account for another main aspect of the collective's work. A collaborative devising group ruled by concerns of dramaturgical «compatibilities» (Radosavljević 2013-2: 259), Ontroerend Goed stresses a sense of individual ownership as a focus in most of its performances.

The collective is first and foremost concerned with the ownership of its performers, encouraged to see themselves as authors of their contributions: oftentimes rendering performances "modular" to accommodate the differing approaches of individual members. *Internal* is the most fitting example. The role of the "Critical One", as originally created by Nicolaas Leten, evokes the idea of a speed-dating session, and goes so far as to involve the performer showing nude pictures of himself to his audience partner. When called upon to play the Critical One, on the other hand, Charlotte De Bruyne

¹³ While usually limiting themselves to performers and spectators' points of view, scripts can sometimes adopt more peculiar perspectives: prime examples being that of the fictional "manipulator", *Audience's* «spirit of the play» (Smet 2014: 401), or that of the automated "system" ruling *Fight Night's* voting session (Smet 2014: 463).

elevates the conversation to matters of intimacy; in yet another version, Karolien De Bleser questions the spectator about even higher ideals and beliefs, such as religion or love¹⁴.

The company's occasional collaborators can be afforded similar ownership. Such is the case with the previously mentioned Teenage Trilogy. *Once And For All* (2008)'s "mother sequences", key scenes recurring throughout the play and gradually undergoing subtle changes, were established by the teenage actors in a workshop-like environment not unlike that of a theatre training session, complete with props procured in a second-hand shop according to their whims¹⁵; *Teenage Riot* similarly allowed its performers to shape their actions and project footage they had filmed, at the same time letting them customize the wooden shed which hid them from spectators (limited to witnessing the deceiving recording of what the teens were doing inside projected on the shed itself)¹⁶. *All That is Wrong* (2012), lastly, is a literal blank slate. A space made up entirely of inscribable surfaces, entrusted to two teenagers for them to freely write down everything they believe to be wrong with the world¹⁷.

The act of conferring ownership to spectators (turning them into Radosavljević's *spectauthors*) goes hand in hand with the collective's penchant for playful, interactive dramaturgical structures. A consistent number of the group's performances could be referred to as actual games, requiring participants to "play" the work itself according to predetermined rules¹⁸. *A Game of You* is, from its very title, the most emblematic. Mirroring the mechanics of contemporary role-playing games, the show has an individual spectator matched with an «avatar», a performer imitating their posture and movements, before leading them through an experience meant to reflect on how they perceive themselves and others, under what assumptions and preconceptions. For added value, the performer orchestrating the entirety of the game is referred to as the «Dungeon Master» (Smet 2014: 135): a term disseminated throughout popular culture by the quintessential role-playing tabletop game, *Dungeons & Dragons*¹⁹.

¹⁴ Smet 2014: 93.

¹⁵ Smet 2014: 171-177.

¹⁶ Smet 2014: 227-228. Commenting a *Teenage Riot* review penned by «The Guardian» critic Lyn Gardner in 2010, Koba Ryckewaert – one of the teenagers who performed in all entries of the Trilogy – supports its process of personal authorship: «what I'm saying is really what is on my mind, because since the very beginning I have seen this play as an opportunity to do precisely [sic] that» (Gardner 2010: comment by user "kobaryck").

¹⁷ Smet 2014: 290-295.

¹⁸ This is particularly true for the first phase of the collective's works: dating up to 2013, collected in *All Work and No Plays* and including four game-like plays (*Internal*, *A Game of You*, *Audience* and *Fight Night*; five if *The Smile* is also counted). *Pieces of Work*, on the other hand, limits itself to the single – but no less impactful – £¥€\$.

¹⁹ Oxford English Dictionary used as a reference for the widespread use of the terms "Avatar" and "Dungeon Master".

Whether game-like or not, in the end, the entirety of Ontroerend Goed's production is devoted to first-hand interaction with the public:

«In our work, we cherish the direct communication between creator and visitor. For both performers and audiences, life goes on during performances. We use the word 'we' because each performance is made by a group of people. Theatre is essentially a shared experience, in every aspect» (Smet 2014: 7).

In the light of this relationship, the audience's choices are invested with a degree of ownership and authorship: capable of altering the given course of a scenic action by directing it towards a set of predetermined, alternating outcomes. The spectators' input chooses which path performances will take at a given time, sprinkling their published blueprints with several opposing "if... if" scenarios (even though variations may often be considered subtle). In Lehmann's words, the collective's spectators are invested with «response-ability» (Lehmann 1999: 185-186): the *ability* to influence the course of the performance, paired with the *responsibility* that this very ability entails. Such is the case, for instance, with the "bullying scene" in *Audience*. A moment during which a woman in the public – in truth a «plant», warned before the show about the crude nature of the scene itself (Smet 2014: 420) – gets mercilessly picked on by a performer, repeatedly insulted and ultimately asked to spread her (clothed) legs before the on-stage camera. The rest of the audience is invited to make a stand for her, urging the bullying performer to stop. And, while the act itself ends up complying with the performance's rules, its means and responsibility are up to the spectator. The blueprint goes on to list several reactions gathered throughout different stagings (such as spectators inviting the bully to spread *his* legs instead or urging the victim not to give in through an upbeat chant), as well as to describe how spectators react to each other: frowning upon those that laugh at the victim's apparent plight or support the bully²⁰.

²⁰ Smet 2014: 414-422.

Conclusion. Extending Ownership, and Unsettling Further

Concluding this partial exploration of the collective's dramaturgy, I find myself once again evoking Radosavljević's words. She, alongside fellow scholar and artist Cathy Turner, reflected on the idea of a «Porous Dramaturgy», defined as «work that attempts to engage the audience in co-creation through its underpinning concepts and formal structures, including interactivity, immersion and site-specificity» (Cochrane – Trencsényi 2014: 200). Excepting site-specificity, the criteria fit Ontroerend Goed's work perfectly. And I find the label particularly suitable to the collective, compared to other possible ones, due to yet another trait possibly ascribed to porosity: that of friction, of a performer-participant relationship characterized as not entirely peaceful, as capable of causing uneasiness²¹. Ontroerend Goed provokes, elicits strong reactions, mocks stage conventions on a structural level, *unsettles*. Left free to maneuver within the «void spaces» (Cochrane—Trencsényi 2014: 203) created by Devriendt's carefully planned structures, the spectators come across a multitude of frictive live instances. *The Smile* renders them vulnerable while testing their trust, *Internal* threatens to make a scenic mock of their private lives, *Audience* attacks them both as a group and as individuals. And the irksome devices through which the collective establishes interaction contribute to render its performances memorable and impactful, liable of being discussed long after their staging and of stimulating debate about their topics of choice²².

Adhering at least superficially to this inspired geological metaphor, I dare say Ontroerend Goed's work, as manifested through its two published books, could also be considered a form of "Capillary Dramaturgy". A dramaturgy which, given written form in the scripts and endowed with an extensive system of notes, research clues and variables, is open to the re-staging of fellow theatre practitioners: invited themselves to implement new dramaturgies and to shape source material according to place of origin, issues at hand, available resources, and a variety of other factors.

All Work and No Plays and *Pieces of Work* are instrumental in this. The group's *blueprints*, acting as the foundations of the collective's plays, can be employed in countless instances, supporting the building – and the eventual modification – of other theatrical structures. They contain all that is

²¹ Cochrane - Trencsényi 2014: 211.

²² Danan notes that postdramatic «experiences» can become part of a spectator's individual «chain of significance» even years after their staging, changing throughout their life (Cochrane – Trencsényi 2014: 6-7). Lehmann and Primavesi, reflecting on the new mediatised world, elaborate on dramaturgy's need to contemplate «altered ways of perception and participation»: a formula which I find especially fitting when it comes to Ontroerend Goed's participatory (and often filmed) activity, requiring multiple points of view to be made sense of in the scripts (Romanska 2016: 170).

needed to stage the performances, as well as to alter them as required or desired: they list props, provide research materials and mention staging issues, at the same time proposing variables, offering alternate solutions or suggesting ideas²³. And through the use of these tools, Ontroerend Goed's prime concern of collective ownership, permeating the performer-spectator relationship they aim to establish, can be extended to other companies, and to countless more spectators, all around the world. *Pieces of Work's* preface makes such goal crystal clear:

«In terms of ownership, we have expanded our horizons, figuratively and literally [...] the company has extended its touring agenda with training sessions, aimed at teaching foreign companies how to perform our shows [...] The companies that reproduce our shows do not simply interpret and stage a text, they adopt and apply an artistic vision that goes beyond traditional adaptation» (Smet 2019: 14).

Published guidelines and designated workshops both serve Ontroerend Goed's purpose of increasing the scope of its performances. The collective, most importantly, aims to spread the provocative, thought-inducing modes of interaction employing which its issues of choice have been brought onstage. «Purity of concept is [...] essential», notes *Pieces of Work*, «Interwovenness of form and content, paramount» (Smet 2019: 13). Through re-stagings, adaptations and actual remakes of its works, as performed by theatre groups from all over the world, Ontroerend Goed can contribute to unsettling the theatre further. And to keep it thinking.

Bibliography

Cochrane, Bernadette and Trencsényi, Katalin
2014 *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice*, Bloomsbury Methuen Drama, London & New York.

Devriendt, Alexander
2021 Interview with the artist on March 1st.

²³ *All Work and No Plays'* pages are interlaced with a multitude of dramaturgical notes commenting on the ongoing action or describing alternate approaches; in addition, each performance comes with a list of model props and requirements, often somewhat playful in nature (one of *Once And For All's* suggested requirements, for instance, is «A longing to celebrate teenage destruction»; Smet 2014: 171). *Pieces of Work* elects to drop these elements but increases the space dedicated to the creation of the performance and its concept. Out of the two volumes, however, the most thorough and complex example in terms of research and suggested sources remains *Teenage Riot* (Smet 2014: 222-231).

Groot Nibbelink, Liesbeth

2012 *Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator*, in «Contemporary Theatre Review», n. 22.

Lehmann, Hans-Thies

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main (eng. trans. *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, Abingdon and New York 2006).

Radosavljević, Duška

2013-1 *Theatre-Making. Interplay between Text and Performance in the 21st Century*, Palgrave Macmillan, New York.

2013-2 *The Contemporary Ensemble: Interviews with Theatre-Makers*, Routledge, Abingdon and New York.

Romanska, Magda

2016 *The Routledge Companion to Dramaturgy*, Abingdon and New York.

Smet, Joeri

2014 *All Work and No Plays. Blueprints for 9 theatre performances by Ontroerend Goed*, Oberon Books, London.

2019 *Pieces of Work. 5 theatre performances by Ontroerend Goed*, Oberon Books, London.

Sitography

Costa, Maddy

2011 *scratching at the surface of ontroerend goed*, in «Deliq»,
<http://statesofdeliquescence.blogspot.com/2011/12/scratching-at-surface-of-ontroerend.html> – last accessed 28/09/2021.

Gardner, Lyn

2010 *Teenage Riot* review, in «The Guardian»,
<https://www.theguardian.com/culture/2010/aug/19/teenage-riot-ontroerend-goed-review> – last accessed 28/09/2021.

Oxford English Dictionary

"Avatar" and "Dungeon Master" (under "Dungeon") entries,
<https://www.oed.com/> – last accessed 28/09/2021.

Viaggiare radicandosi: per un teatro europeo

di Erica Magris

Returning to Reims – Rückkehr nach Reims – Retour à Reims – Ritorno a Reims: si declina in quattro lingue il titolo dello spettacolo che Thomas Ostermeier ha creato a partire dall'eponimo volume del sociologo e filosofo Didier Eribon (Eribon 2009 e 2017). Fra il 2017 e il 2019, lo spettacolo è stato rappresentato in diverse città europee – e non solo –, fra cui Manchester, Berlino, Losanna, Parigi, Milano, ma la traduzione del titolo non è dovuta a semplici esigenze di tournée. Si tratta infatti di quattro produzioni distinte che condividono una matrice drammaturgica e registica comune, ma sono realizzate con interpreti diversi, in lingue diverse, e presentano differenze significative. Non si tratta quindi di allestimenti internazionali multipli del medesimo spettacolo, come quelli realizzati ad esempio dal regista canadese Robert Lepage, ma di variazioni fondate su una logica produttiva e creativa transnazionale, praticata dall'inizio del nuovo millennio, con intenti e modalità diverse, dalla Societas Raffaello Sanzio per il ciclo della *Tragedia Endogonidia* (2001-2004) e dal collettivo Rimini Protokoll con i suoi format adattabili, fra cui l'emblematico *100% City* (2008-2020). Lo spettacolo non è allora un prodotto da esportare, ma un progetto da realizzare di volta in volta in luoghi diversi, ricostituendone il cast, aprendolo a nuove collaborazioni, adattandolo alle situazioni specifiche. In questo viaggio, la creazione si nutre dei contesti e si trasforma all'incontro con pubblici differenti. L'adozione di una logica produttiva «nomade» costituisce, come osserva Béatrice Picon-Vallin (Picon-Vallin 2019: 424-428), una delle linee emergenti nell'ampia costellazione dei «teatri documentari» (Magris e Picon-Vallin 2019), in particolare in Europa, dove l'articolazione fra la dimensione sovranazionale dell'UE e le dimensioni nazionali, ma anche locali, dei diversi paesi membri resta un nodo problematico, se non irrisolto. Quale diventa allora il senso di questo nomadismo produttivo nel sistema teatrale europeo? Quali le sue conseguenze sulla creazione, in particolare rispetto al rapporto allo spazio e ai luoghi? Come influisce sulla ricezione degli spettacoli? *Ritorno a Reims* – utilizzeremo il titolo italiano per indicare il progetto nel suo insieme – risulta particolarmente interessante per approfondire tali questioni. «Il mio contributo alla lotta

antifascista, in Europa, oggi» (Ostermeier 2019: 8)¹: così lo definisce Ostermeier, rivendicandone esplicitamente l'ambizione politica e la portata europea. La lettura del saggio autobiografico di Eribon pubblicato in Germania nel 2016 colpisce molto il regista. In esso, l'autore parte dall'analisi della propria esperienza di transfuga di classe – dal proletariato alle élite intellettuali, dalla periferia di Reims a Parigi – per comprendere l'ascesa dell'estrema destra fra le classi popolari. Lo scavo autobiografico intorno alle ragioni e alle modalità dell'allontanamento dalle proprie origini modeste – vissuto come un processo di alienazione, di tradimento, accompagnato da un sentimento di vergogna che la scrittura permette di ammettere e di superare – diventa l'occasione per analizzare i rapporti di dominazione, le dinamiche di violenza e riproduzione sociale alla base dell'allontanamento delle classi popolari dai partiti di sinistra a cui erano storicamente legate: «A chi possono rivolgersi gli sfruttati e i disagiati per sentirsi rappresentati e sostenuti? A chi possono riferirsi, appoggiarsi, per fornirsi di un'esistenza politica e di un'identità culturale?» (Eribon 2017: 49), si chiede Eribon, condannando le forze della Sinistra, colpevoli di aver abbandonato i loro elettori di riferimento per abbracciare il sistema neoliberale, e invocandone una necessaria rigenerazione.

Ostermeier non pensa immediatamente a una trasposizione teatrale del saggio. L'idea emerge nel corso delle discussioni tra il regista e l'attrice Nina Hoss intorno al libro nel contesto dell'elezione di Donald Trump negli Usa e dell'avanzata dei populismi a livello globale; si intreccia inoltre con il progetto che Ostermeier nutre da tempo di realizzare uno spettacolo sul padre di quest'ultima, Will Hoss, sindacalista, militante comunista, fondatore del partito ecologista tedesco e impegnato nella difesa della foresta amazzonica accanto alle popolazioni indigene. Il lavoro intorno a *Ritorno a Reims* si sviluppa quindi dallo stretto dialogo fra Hoss e Ostermeier e non è originariamente pensato in una prospettiva nomade. Le tappe del suo percorso transnazionale e le sue trasformazioni si definiscono progressivamente a partire dalle occasioni di coproduzione e alla collaborazione con le diverse istituzioni e équipe coinvolte. Nelle due prime edizioni, *Returning to Reims*, presentato al Manchester International Festival nel luglio 2017, e *Rückkehr nach Reims*, che debutta alla Schaubühne nel settembre dello stesso anno, è presente in scena l'attrice tedesca, affiancata rispettivamente da Bush Murzakel e Ali Gadema e da Hans-Jochen Wagner (sostituito nel 2018 da Sebastian Schwarz) e Renato Schuch. In seguito, il materiale stesso del saggio e il suo oggetto

¹ Thomas Ostermeier in «*Ritorno a Reims* in teatro. Le ragioni di un progetto. Conversazione con Thomas Ostermeier», programma di sala, Piccolo Teatro di Milano, stagione 2019-2020, p. 8.

specifico di analisi – la società e la storia recenti francesi – sollevano l'esigenza di presentare lo spettacolo anche in Francia, nella lingua originale del testo, imponendo quindi un cambiamento completo del cast. Lo spettacolo va in scena al Théâtre de la Ville-Espace Cardin a Parigi nel gennaio 2019 con Irène Jacob a sostituire Nina Hoss, Cédric Eeckhout e Blade Mc Alimbaye. L'occasione di una co-produzione con il Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa e Fondazione Romaeuropa permette infine la realizzazione della versione italiana con Sonia Bergamasco, Rosario Lisma e Tommy Kuti, con un debutto al Teatro Studio Melato nell'ottobre 2019. Le differenze fra le diverse versioni dello spettacolo costituiscono allora degli indizi per tentare di comprendere attraverso quali mezzi teatrali – drammaturgici e scenici – si è via via precisato e costruito il legame con i contesti delle differenti produzioni, con la loro attualità politica e i loro problemi sociali, e come si è creata una risonanza con le questioni più generali poste da Eribon².

1. Lo spettacolo-matrice: un documentario in fieri

Entrando in sala, lo spettatore scopre sulla scena la ricostruzione di uno studio di registrazione, ordinato, ma un piuttosto vetusto: le pareti coperte di boiserie, la moquette e i tendaggi verdognoli, un divano e una poltrona marroni dal velluto frusto, delle sedie, un tavolino, un appendiabiti, un orologio da parete che, come l'ambiente in generale, rimandano al secolo scorso. Sulla diagonale destra della parete si apre la vetrata della cabina di regia, al centro della scena è posto invece un tavolino con un microfono e un monitor di controllo; in alto, un grande schermo sovrasta la scena. In questo luogo chiuso, isolato dal mondo esterno e lontano anche dal nostro presente, si ritrovano tre personaggi – un'attrice, un regista e un tecnico del suono, gestore dello studio – per realizzare il doppiaggio di un film ispirato a *Ritorno a Reims* di Didier Eribon. Dapprima entra in scena l'attrice – Katy, Kathrin, Catherine a seconda delle lingue –, che, nell'attesa dei compagni di lavoro, si siede al tavolino e si concentra rileggendo a mezza voce il copione:

Arrivai a pensare che tutto ciò che lui era stato, vale a dire tutto ciò che gli rimproveravo, per cui lo avevo detestato, fosse stato forgiato dalla violenza del mondo sociale. Era stato fiero di appartenere alla classe operaia. Più tardi era stato fiero di elevarsi, anche se poco, al di sopra di

² Il lavoro di analisi comparativa è basato sulla visione diretta degli spettacoli a Parigi e a Milano, sulla consultazione dei copioni e delle registrazioni delle quattro versioni, messi gentilmente a disposizione dagli archivi della Schaubühne Berlin, del Piccolo Teatro di Milano e del Théâtre Vidy Lausanne. Le citazioni degli spettacoli provengono da queste fonti.

questa condizione. Ma questo era stato anche causa di molte umiliazioni e aveva fissato "squalidi limiti" alla sua vita [...]. (Eribon 2017: 30)

È interrotta da un rumore improvviso e, spaventata, chiede chi c'è. La voce di Paul, il regista, nascosto nell'oscurità della cabina di regia, risuona allora: «Sono lo spirito di tuo padre!». L'attrice, turbata, protesta, ricordando al regista la morte recente di suo padre. Dopo scuse e saluti, i tre si mettono al lavoro e lo spettatore assiste allora alla proiezione del documentario. Mentre risuona la voce dell'attrice che legge degli estratti del libro, scorrono le riprese originali di Eribon stesso in treno, diretto a Reims, dove ritrova le case modeste della periferia della sua infanzia e incontra sua madre, intrecciate a delle immagini d'archivio e a delle riprese di luoghi e volti delle classi popolari oggi.

La *mise en abime* teatral-cinematografica costruita da Ostermeier con il drammaturgo Florian Borchmeyer per introdurre il saggio può apparire in queste prime sequenze una soluzione di facilità, allo stesso tempo artificiosa e prevedibile, sia a livello filmico che teatrale. Dal punto di vista cinematografico, infatti, la relazione fra parole e immagini nella parte iniziale del documentario è lineare, illustrativa, con da un lato la rappresentazione concreta del *nostos* intellettuale dell'autore, dall'altro l'insistenza didattica su luoghi, corpi e volti dei «dominati» che diventano prove della violenza sociale. Inoltre, la situazione scenica, caratterizzata dall'iperrealismo visivo e recitativo, sembra costituire una semplice cornice funzionale, piuttosto piatta e aneddotica. Ostermeier ordisce in realtà una trama ben più sottile. Come suggerisce l'incipit dello spettacolo, con lo scherzo amletico del regista ad amplificare il tema del rapporto con i padri e a instillare curiosità sulle relazioni fra i personaggi, l'interruzione ripetuta del discorso di Eribon diventa la chiave per aprire lo spazio del testo intrecciando i diversi piani di rappresentazione.

Per i primi quarantacinque minuti circa dello spettacolo, si assiste al documentario, che, basandosi sulla lettura di estratti dei capitoli I, II e V³, sviluppa alcuni nodi fondamentali del saggio Eribon: il «processo di ritorno», il passato sociale della sua famiglia e la sua emancipazione, la figura del padre, il ruolo del Partito Comunista e il tradimento della sinistra, la dominazione delle classi popolari da parte della borghesia... fino a che l'attrice arresta improvvisamente il doppiaggio, perplessa dalla maniera in cui viene trattata nel film la questione della «guerra sociale». Segue una lunga discussione nella quale vengono posti in luce i rapporti di dominazione, di genere e di classe, fra i

³ In particolare I,1; I, 2; I, 3; I,4; II, 3; V,1; V,2.

personaggi: l'arroganza del regista – che arriva a spiegare alla donna cosa è il *mansplaining* – ma la sua dipendenza dall'attrice più celebre e affermata di lui, l'estraneità di Toni/Tony, il tecnico del suono, al progetto culturale, la sua iniziale soggezione e la sua irritazione di fronte a una perdita di tempo che si scontra con le sue difficoltà economiche e familiari. La tensione sale, ma, prima che il conflitto scoppi definitivamente, si riprende il doppiaggio. Viene letto un passaggio in cui Eribon si interroga sul recente spostamento politico delle classi popolari verso l'estrema destra. In questo caso l'attrice si interrompe per contestare le immagini scelte dal regista, avviando un'ulteriore discussione che termina con la fine anticipata della seduta di lavoro. L'attrice resta nuovamente sola, a leggere un ultimo brano, in cui Eribon ricorda una «scena primaria» (Eribon 2017: 82) della sua infanzia: il padre, di ritorno ubriaco dopo qualche giorno di assenza, lanciare bottiglie contro il muro. Il cellulare suona, l'attrice chiude il copione ed esce. Lo studio rimane immerso nella semi-oscurità, illuminato solo dalla lampada di sicurezza.

Dopo qualche istante di silenzio, l'azione ricomincia. Come precisato dal soprattitolo, è trascorsa una settimana e i personaggi si ritrovano per concludere il lavoro. Entrano nello studio prima il regista e il tecnico, che si scopre essere anche un cantante rap. Su invito – piuttosto paternalista – del regista, questi esegue un brano, poi, una volta arrivata l'attrice, un secondo: è la cultura considerata bassa che irrompe sulla scena con le lotte attuali di cui è portatrice. Si riprende poi il lavoro sul documentario che, come spiega lui stesso, il regista ha modificato in seguito alla discussione della settimana precedente, eliminando il riferimento diretto a Eribon e concentrandosi al contrario sulla «teoria», in particolare sul tradimento della Sinistra, sul disprezzo per le classi popolari e l'adesione alle politiche neoliberali⁴. Per questi quindici minuti di film, l'orizzonte si allarga, la dimensione diventa esplicitamente politica: si susseguono le immagini di leader degli anni 1980 e 1990 – François Mitterand, Gordon Brown, Gerard Schroeder – per terminare su una fabbrica altamente automatizzata di microchip, mentre il testo di Eribon esprime la necessità di ricostruire un pensiero e un'azione di sinistra a difesa degli interessi delle classi popolari. Così termina il documentario. L'attrice trova questa parte efficace, ma esprime delle riserve sul finale, troppo «classico, didattico» e propone invece di chiudere il cerchio tornando, come Eribon nell'epilogo, alla figura del padre: «Con una stretta al cuore ho ripensato a lui, rimpiangendo di non averlo rivisto. Di non aver cercato di capirlo. Di non aver tentato, in passato, di parlargli. Di avere lasciato che la violenza del mondo sociale prevalesse su di me, come aveva prevalso su di lui» (Eribon 2017: 214).

⁴ Crf. III,1.

A questo punto si apre una sequenza completamente diversa, intima, in cui sono personaggi stessi a riflettere sul loro passato sociale o sul loro rapporto con la società contemporanea. Le loro testimonianze, basate in realtà sull'autobiografia degli attori che li interpretano, sono prontamente filmate dal regista: il ricordo di Willy Hoss, la memoria di un nonno soldato senegalese, i dubbi di un'artista impegnata sul valore politico del proprio lavoro...I primi piani degli attori proiettati sullo schermo – il dispositivo ricorda la trilogia *Civil Wars* di Milo Rau – determinano un cambio di prospettiva e conducono, in maniera sensoriale, concreta, lo sguardo e l'ascolto nel punto vivo in cui l'intimo e il politico si intrecciano nella vita delle persone.

Questo «documentario in nuce», così definito da B. Picon-Vallin (Picon-Vallin 2019: 426), disvela il senso della cornice metateatrale-cinematografica e dell'alternanza fra film e dialoghi fra personaggi, con uno spostamento progressivo dell'equilibrio dal primo al secondo: combinare l'ascolto attento delle parole di Eribon, con l'osservazione di una microsocietà fittizia – rappresentante dell'élite culturale di sinistra di cui l'autore fa parte e a cui non risparmia uno sguardo autocritico – per interrogare il senso del saggio nelle storie degli attori. L'intreccio delle dimensioni politica, sociale e individuale si appoggia sulla costruzione progressiva di una rete di riferimenti geografici, storici e biografici reali che si mescolano alla finzione. Nell'apertura meta-documentaria, che rispecchia drammaturgicamente l'approccio intellettuale di Eribon, si inserisce e si sviluppa il carattere transnazionale del progetto.

II. Una rete meta-documentaria transnazionale

Il testo drammatico varia secondo i contesti, in maniera da essere puntellato di riferimenti alla storia recente e all'attualità dei diversi paesi. In Germania, ad esempio, nell'ambito della prima lunga discussione fra l'attrice e il regista, è particolarmente sentito il riferimento alle teorie del complotto, molto influenti sull'opinione pubblica tedesca, mentre in Italia l'attrice evoca piuttosto le «pratiche del complotto», citando «Gladio, la P2, Licio Gelli, Delle Chiaie». Se nella versione tedesca e inglese il regista, per dimostrare che non esistono forze malefiche occulte che tramano per soggiogare le classi popolari, cita il magnate dei media Rupert Murdoch – «*Rupert Murdoch is not evil*», afferma –, in quella francese ricorda anche l'imprenditore Vincent Bolloré e in Italia dichiara «Berlusconi non è cattivo», invitando anche il pubblico a farlo, in un gesto collettivo che si vorrebbe liberatorio. Anche alcune sequenze del film vengono trasformate orientando in direzioni diverse la riflessione: in Italia, sono le celebri immagini di Valle Giulia a evocare gli eventi del 1968 e di una manifestazione

antirazzista a sottolineare la resistenza all'avanzata della destra xenofoba attuale, mentre in Francia le barricate di Parigi rinviano alle lotte del passato e le immagini delle proteste dei Gilets jaunes il cui teatro principale sono, all'epoca delle rappresentazioni parigine, proprio gli Champs-Élysées, a pochi passi dall'Espace Cardin, a quelle in corso, con il loro carico di contraddizioni. Il controverso fenomeno dei Gilets jaunes viene implicitamente introdotto all'inizio dello spettacolo da Catherine, che esclama: «*C'est vrai, ce serait bien d'avoir un studio à Paris. J'ai mis une heure et demie pour venir quand-même. D'abord le RER, ensuite le bus 34... il était coincé dans un rond-point, tu sais*». Il rapido accenno alla topografia urbana, inoltre, diventa l'occasione per evocare gli squilibri sociali e economici fra centro e periferia, la segregazione di classe, l'estraneità di mondi geograficamente contigui ma culturalmente distanti. Alla fine della prima parte, Catherine dà delle indicazioni all'amico che la sta venendo a prendere in auto – per andare a un vernissage, e quindi fare ritorno al proprio mondo – e si trova a enumerare tutta una toponomastica di sinistra – la voie Lénine, il Boulevard Karl Marx, la rue Allende, lo square Gorki – che, nell'ambito involontariamente ironico del suo discorso, appare la traccia inerte di un'utopia fallita di uguaglianza e emancipazione. Questi «puntelli» nazionali, se non locali, permettono di situare l'azione e di stabilire una risonanza con la memoria, le preoccupazioni, i pregiudizi e le abitudini del pubblico, che viene così chiamato in causa in quanto «delegato della società» (Konigson 1993) e incarnazione a nostro avviso, soprattutto in alcuni luoghi – Théâtre de la Ville-Espace Cardin, Piccolo Teatro di Milano – delle dinamiche sociali di privilegio e di esclusione, in particolare rispetto all'accesso alla cultura.

Il gioco rifrazioni multiple fra la scena e la sala ha il suo punto focale nelle persone degli attori. L'autobiografia è centrale in *Ritorno a Reims*, dal saggio allo spettacolo matrice, nato proprio dalla relazione fra Didier Eribon, Thomas Ostermeier e Nina Hoss. L'impronta autobiografica ruota in prima battuta intorno alla figura dell'attrice tedesca, benché il nome del suo personaggio sia fittizio: le discussioni fra l'attrice e il regista nello spettacolo sono ispirate agli scambi fra lei e Ostermeier nella fase preparatoria e il ricordo della traiettoria politica di suo padre, Willi Hoss, apre un orizzonte di speranza rispetto alla possibilità dell'azione politica. In seguito, in maniera non inizialmente prevista, anche il personaggio di Toni/Tony si arricchisce del vissuto degli attori che lo interpretano, grazie all'incontro con il rapper Ali Gadema, all'epoca diplomando della Manchester School of Theatre. Gadema è coinvolto nel progetto come «guida» alla Manchester proletaria nella fase preparatoria dello spettacolo, ma, in seguito alla giornata trascorsa insieme nella città inglese⁵,

⁵ Cfr. il racconto di Gadema dell'incontro con Ostermeier: <https://homemcr.org/article/returning-reims-emerging-actors-story/>

Ostermeier decide di affidargli la parte: il suo accento del nord, la sua soggezione di fronte all'attrice famosa, il suo rap di denuncia – «*There's no democracy, it's all an autocracy*» scandisce – diventano allora schegge di autenticità che rendono più problematica e sottile la relazione con gli altri personaggi. Se nella versione tedesca, decisamente dominata dalla figura di Nina Hoss, la componente autobiografica di Toni è più debole – è interpretato infatti da Renato Schuch, attore della Schaubühne di origine brasiliana –, per le versioni francese e italiana Ostermeier decide di cercare specificatamente dei «rapper» e con «qualcosa da raccontare»⁶. Vengono quindi coinvolti l'attore e compositore francese di origine senegalese Blade Mc Alimbaye⁷ e il produttore, compositore e autore italiano di origine nigeriana Tommy Kuti⁸ che con le loro canzoni e la loro storia pongono in maniera diretta la questione dell'integrazione e della discriminazione razziale. Con questa scelta, Ostermeier aggiunge un elemento considerato tangenzialmente da Eribon, in particolare rispetto alla reazione delle classi popolari di fronte ai fenomeni di immigrazione, ma di estrema attualità. Il risultato ottenuto è molto diverso nei due Paesi. In Francia, una tensione molto forte si instaura fra il tecnico del suono e il regista, che non nasconde il suo senso di superiorità e la sua insensibilità; inoltre, dopo l'esecuzione dei brani musicali, l'ovazione compiaciuta del pubblico – quasi interamente composto da persone bianche – che fa eco all'ammirazione espressa da Paul e Catherine sulla scena, risolve solo superficialmente il conflitto, creando piuttosto un imbarazzo latente sulle ragioni di questo successo (interesse autentico per il genere musicale? adesione al messaggio di denuncia? o semplice atto dovuto per dimostrare la propria appartenenza alla parte più aperta e progressista della società?). L'attenzione sincera portata alla testimonianza di Blade Mc Alimbaye/Tony sul nonno senegalese soldato per la Francia sembra creare un ascolto reale, lasciando però aperto un dubbio: solo riconoscere le ingiustizie e le atrocità del passato coloniale permette il rispetto di chi ha un colore di pelle diverso? Non si tratta anche in questo caso di vittimizzare per mantenere, pur attraverso il senso di colpa, una superiorità culturale di fondo? In Italia, la sala è forse ancor più etnicamente uniforme, ma l'atteggiamento di Tommy Kuti, con il suo accento smaccatamente bresciano e i suoi abiti afro, è diverso. Non chiede approvazione a nessuno, affronta la stupidità razzista con sfrontatezza, assumendo la sua doppia identità culturale con orgoglio. Il rischio in questo caso è però di intrattenere troppo e di essere percepito come un

⁶ Intervista telefonica con Dietmar Böck, 20 febbraio 2020.

⁷ Autore dell'album *Bleu: point zéro*, molto polemico sul peso dell'eredità coloniale nella società francese.

⁸ Autore dell'album *Italiano vero*, da cui è tratto il singolo manifesto *#Afroitaliano*, e del libro *Ci rido sopra. Crescere con la pelle nera nell'Italia di Salvini*, Milano, Rizzoli, 2019.

«diverso» di successo, la cui esuberanza e sicurezza possono servire al pubblico da alibi per non riconoscere le sofferenze provocate dallo strisciante e spesso inconsapevole razzismo quotidiano subito dagli Italiani di nuova generazione. Il personaggio che, forse in quanto sorta di alter ego dello stesso Ostermeier, resiste all'ibridazione autobiografica è il regista Paul, la cui caratterizzazione è affidata nelle versioni inglese, tedesca e francese piuttosto all'interpretazione degli attori, che lo rendono di volta in volta più riflessivo, arrogante, condiscendente, impulsivo... Per lo spettacolo italiano, invece, anche il suo personaggio diventa tutt'uno con il suo interprete Rosario Lisma, attore, autore e regista, conosciuto al grande pubblico per aver partecipato a film di successo come *La mafia uccide solo d'estate* di Pif. L'attore imprime al suo personaggio una passionalità, una modestia di fondo mascherata da una simpatica sbruffoneria assenti nei diversi Paul delle precedenti versioni. La sovrapposizione di finzione e realtà diventa in Italia esplicita e totale: i nomi fittizi dei personaggi sono abbandonati e sostituiti con quelli reali degli attori, che si espongono tutti e tre con episodi e riflessioni tratti dalle loro vite. Nella parte finale, Rosario mostra sullo smartphone il video di un suo intervento pubblico a Mazara del Vallo, suo paese di origine, tenuto in occasione delle elezioni comunali contro il candidato della Lega. Questo atto di resistenza conclude lo spettacolo e risponde alla confessione amara, intensa, di Sonia Bergamasco, attrice impegnata, colta e raffinata, ben nota per le sue interpretazioni cinematografiche, teatrali, ma anche televisive, che riflette, con intensità, sul fallimento della Sinistra e sull'inutilità di un impegno meramente artistico e intellettuale. Sonia, Rosario e Tommy rappresentano tre generazioni di artisti (sono rispettivamente classe 1966, 1975 e 1989) che esprimono preoccupazioni politiche e sociali affini, con declinazioni diverse dell'impegno per contenuti e per toni: idealismo culturale per la prima, pragmatismo forse un poco ingenuo per il secondo, concretezza e ironia per il terzo. Le loro convinzioni e attitudini, le contraddizioni di cui fanno prova nei loro rapporti si riverberano sul pubblico, il cui coinvolgimento non dipende tanto dall'episodica rottura della quarta parete, ma piuttosto dalla posizione che è chiamato ad assumere rispetto alle loro *personae*.

III. Una cassa di risonanza europea

In *Ritorno a Reims* Ostermeier costruisce una riflessione stratificata – equivalente teatrale del «*multi-layer filmmaking*» di cui si vanta pretenziosamente Paul/Rosario nello spettacolo – sulla società europea di oggi, sulle eredità del passato e sulle lotte attuali e future. Attraverso i diversi piani di rappresentazione che si dipanano a partire dall'opera di Eribon, il lavoro interroga il ruolo

dell'arte e sonda concretamente la capacità di pensare e quindi di agire sulla realtà attraverso i linguaggi del documentario, della scena, della musica. Quali strumenti possono essere inventati e utilizzati per capire e cambiare il mondo? Per raggiungere quali obiettivi? Grazie all'ibridazione di realtà e finzione e all'elicitazione di elementi autobiografici, dapprima sottintesa e progressivamente sempre più esplicita, la dimensione autoriflessiva si apre inoltre a coinvolgere anche il pubblico in sala. L'iniezione crescente di autenticità non solo documentaria, ma umana, allo stesso tempo individuale e sociale, all'interno della finzione lo spinge infatti a guardarsi nello specchio della scena, attivando gli stessi meccanismi di riconoscimento, estraneità, rifiuto analizzati da Eribon nel suo saggio. Il procedimento, a nostro avviso, ottiene un effetto ulteriore: il pubblico diventa inconsapevolmente il quarto personaggio dello spettacolo. E come lo spettacolo si trasforma nel suo percorso transnazionale per inserirsi con maggior forza e incisività nei diversi contesti in cui è presentato, così il pubblico cambia per composizione e atteggiamento – come suggeriscono le diverse reazioni sonore nelle registrazioni analizzate: risate aperte e numerose nelle versioni inglese e tedesca, un silenzio rigido in quella francese, più distaccato in quella italiana – e diventa esso stesso oggetto di osservazione, di critica e forse di autocritica. Lo spazio teatrale nella sua totalità si trasforma allora in un risonatore del saggio di Eribon, in cui riecheggiano in maniera ancora più acuta contrappunti e dissonanze. Questo teatro europeo transnazionale ritrova il suo senso di assemblea, di occasione privilegiata per ritrovarsi ad ascoltare e riflettere per poi discutere insieme, sentendosi parte di una rete in cui bene comune e individuale, dimensione locale e sovranazionale, vissuto e politica trovano un punto di articolazione complessa, irrisolta ma sensibile. La pandemia di Covid ha dato una brusca battuta di arresto a questo progetto che Ostermeier avrebbe desiderato proseguire in altri paesi. In questo ultimo anno e mezzo abbiamo invece sperimentato la possibilità di un teatro globale, virtualizzato e delocalizzato, a cui manca, a nostro avviso, proprio la capacità di «farsi luogo» (Martinelli 2015). Emerge ancora più fortemente, nelle turbolenze politiche e ecologiche dell'Europa odierna, di un teatro nomade, capace allo stesso tempo di viaggiare e di radicarsi, fatto di spazi e di corpi, nel quale tentare di pensare insieme il futuro⁹.

⁹ Un progetto molto interessante in questo senso è *Sustainable theatre?* che Katie Mitchell e Jérôme Bel hanno recentemente avviato al Théâtre Vidy Lausanne.

Bibliografia

Eribon, Didier

2009 *Retour à Reims*, Fayard, Parigi (FR) (trad. it. *Ritorno a Reims*, trad. Annalisa Romani, Bompiani Overlook, Milano, 2017).

Konigson, Elie

1993 "Le spectateur et son ombre", in Aslan, Odette (dir.), *Le Corps en jeu*, CNRS Éditions, Parigi (FR), pp. 182-189.

Magris, Erica e Picon-Vallin, Béatrice (dir.)

2019 *Les Théâtres documentaires*, Deuxième Epoque, Montpellier (FR).

Martinelli, Marco

2015 *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Cue Press, Roma.

Ostermeier, Thomas

2019 *Ritorno a Reims in teatro. Le ragioni di un progetto. Conversazione con Thomas Ostermeier*, programma di sala, Piccolo Teatro di Milano, pp. 7-10.

Picon-Vallin, Béatrice

2019 "La fin des années dix...", in Magris, Erica e Picon-Vallin, Béatrice (dir.), *Les Théâtres documentaires*, Deuxième Epoque, Montpellier (FR), pp. 411-423.

Londra 2018. Attori shakespeareiani recitano la Commedia dell'Arte: scenario come spazio transizionale.

di Maria Grazia Turri

I. Prologo

Apro la porta del *theatre studio* dove si svolge il laboratorio teatrale con leggerezza e varco la soglia quasi con circospezione. Cosa troverò dall'altra parte? Soprattutto, che esperienze mi aspettano, durante questo laboratorio sulla Commedia dell'Arte?

Su un lato della stanza c'è un tavolo coperto di maschere sistemate in bell'ordine. Spira un'aria di deferenza da quegli oggetti inanimati ma evocativi: le maschere di Arlecchino, di un generico Zanni, di Pantalone e del Capitano. Mentre attendo che si cominci e che arrivino gli altri partecipanti, osservo la facilitatrice che sta facendo esercizi ginnici complicati. Sarà una giornata di intenso lavoro fisico.

Durante il laboratorio, le maschere si trasferiscono una dopo l'altra dal tavolo ai nostri volti. Impariamo a camminare e a muoverci usando un campo visivo ridotto e peculiare. Ci alziamo e abbassiamo lungo l'asse verticale per esplorare gli spazi più abitualmente occupati dalle maschere (questa volta intese non più come oggetti ma come personaggi): abbassati a mo' di tacchino per Pantalone, saltellanti come un gatto o una scimmia per Arlecchino. Ci impegniamo in brevi dialoghi, principalmente usando la voce in inflessioni gutturali o acute, con l'aggiunta di brevi interlocuzioni e olofrasi.

In treno, ritornando a casa, rifletto su quest'esperienza ormai passata: fisicamente sono stanca, emotivamente mi sento un po' scontenta. Nella mia attività di *deviser*, conosco l'importanza delle azioni fisiche nel linguaggio teatrale e sono abituata a laboratori dominati da esercizi che partono dal corpo per esplorare il movimento nello spazio, lo status del personaggio, le dinamiche relazionali. Ma pensando alla ricerca storica sulla Commedia dell'Arte e su attori del calibro di Isabella Andreini e dei suoi compagni, sento di aver partecipato a un tradimento.

II. Scenario come spazio transizionale

La Commedia dell'Arte è stata descritta come un fenomeno unico nella storia del teatro (Vianello 2021: 2): sia elemento fondante del teatro europeo della prima età moderna, sia stimolo alla reinvenzione del teatro contemporaneo ad opera di riformatori e pedagoghi del calibro di Stanislavski, Meyerhold e Copeau (Ruffini 2021: 241). Questa reinvenzione è stata caratterizzata dalla propensione a considerare l'improvvisazione e le maschere (intese come tipi fissi, o *stock characters*) come le caratteristiche costitutive della sua pratica scenica (Vianello 2021: 3; Taviani 2021: 19), creando una mitologia abbastanza distante dal fenomeno storico da indurci a «vedere doppio» (Taviani 2021: 18). La vertigine da diplopia descrive bene il mio stato d'animo all'uscita di più di un laboratorio sulla Commedia dell'Arte, dove questa sia stata pensata come «un genere teatrale popolato di maschere che fanno salti e smorfie, si bastonano e si innamorano con parole esagerate e gesti acrobatici» (Ferrone 2014: 3).

La vasta ricerca storica da parte di studiosi soprattutto, ma non solo, italiani, ha portato alla luce la discontinuità tra il fenomeno storico e la sua reinvenzione contemporanea (Balme 2021: 315-316), specie se per Commedia dell'Arte si voglia intendere la pratica recitativa di un numero ridotto di compagnie prestigiose, le «grandi compagnie dell'Arte» (Marotti 1980: 29) che dalla seconda metà del Cinquecento, e per due secoli, lavoravano nelle sale a pagamento delle città e nei teatri di corte. Questa definizione escluderebbe perciò quella pratica attigua ma non sovrapposta di ciarlatani e saltimbanchi che operavano nelle piazze (Marotti 1980: 29; Tessari 1981: 35-36), anche se esistevano certamente «punti di incontro-scontro» e «"migrazioni" dall'uno all'altro settore» (Tessari 2000: 145).

Forse si potrebbe valutare l'ipotesi che se c'è filiazione tra il fenomeno storico e quello contemporaneo, è alla pratica dei saltimbanchi di piazza che soprattutto attingono i recuperi contemporanei, pur riconoscendogli un carattere altamente poliedrico (Schino 2021). Vista la significatività del contributo di questi recuperi al rinnovamento del teatro europeo del ventesimo secolo, questa ipotesi non ha intento dispregiativo. È invece una provocazione per chiedere se abbia senso tentare nuovi recuperi della Commedia dell'Arte basati sulle conoscenze storiche più aggiornate. Come è stato detto, non si devono necessariamente allineare intenti performativi con intenti filologico-storici (Chaffee & Crick 2017: 1-2), ma non si deve neanche escludere che una ricerca basata su una pratica di ispirazione filologica, possa aprire le porte a nuove scoperte,

anch'esse forse altrettanto ricche e potenzialmente rilevanti per il teatro di qua da venire. L'esperimento che voglio discutere in questo saggio tenta di essere un primissimo passo in questa direzione, e non a caso ha avuto luogo al teatro Shakespeare's Globe di Londra. Qui, a detta di importanti studiosi, la ricerca filologico-performativa ha portato a esiti recitativi emozionanti e rilevanti per un pubblico moderno (Gurr 2008: xvii; Hildy 2008: 22), riguardo a una drammaturgia, quella di Shakespeare, che non può certo dirsi poco visitata.

Mentre riformatori del teatro e pedagoghi recuperavano e ancora usano la Commedia dell'Arte come fonte di ispirazione radicata in un lavoro fisico basato su improvvisazione e tipi fissi delle maschere, gli studiosi intenti a analizzare le tracce storiche lasciate da questo importante fenomeno culturale, vi scoprivano una letterarietà che l'accomuna ad altri fenomeni teatrali del Rinascimento, incluso il teatro inglese dell'epoca di Shakespeare (Artoni 1996: 167; Tessari 2000: 168). La prima età moderna è caratterizzata in Europa da una transizione tra cultura orale e scritta che nel teatro si manifesta in pratiche sceniche a cavallo tra oralità e letteratura (Henke 2010: 1). Questa zona di mezzo interessa, ad un estremo, i testi altamente letterari della drammaturgia di Shakespeare, solo una parte dei quali vengono pubblicati quando l'autore è in vita, e comunque con almeno due anni di ritardo rispetto alla prima messa in scena (Erne 2002). All'altro estremo troviamo *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, raccolta di scenari pubblicata dall'autorevole capocomico nel 1611. Quasi inventando un nuovo genere letterario (Taviani 2021: 28), Scala dà alle stampe la «scelta *summa* d'una drammaturgia d'attore» (Tessari 2000: 182) col doppio proposito di essere atta sia alla lettura che alla messa in scena (Ferrone 2014: 96).

Lo scenario rappresenta, secondo me, un anello importante ma ancora mancante al recupero performativo della Commedia dell'Arte il cui nome, nella forma plurale di "commedie", indica inizialmente una serie di copioni (o *fabule*) (Vianello 2021: 4). Nello stesso Scala troviamo l'idea di scenario come elemento essenziale dello spettacolo (Marotti 1980: 36), da cui partire per rivisitare improvvisazione e ruoli fissi delle maschere da un'angolatura più consona alla pratica recitativa delle grandi compagnie, nel suo contesto storico originario. Lo scenario cioè come documento generativo (Marotti 1980: 42-43) dal quale recuperare ancora la Commedia dell'Arte per reinventarla attraverso una nuova pratica scenica.

Consideriamo innanzitutto la ben conosciuta questione dell'improvvisazione, che il ventesimo secolo ha inventato partendo da un travisamento di origine Romantica della tecnica dei comici dell'arte (Taviani 2021: 31). Ben diversa dalla metodologia improvvisativa (*improv*) praticata da

molte compagnie contemporanee (Henke 2010: 12), la tecnica della Commedia dell'Arte, più correttamente chiamata *improvviso* (Vescovo 2021: 59), non era basata sulla spontaneità ingenua del linguaggio quotidiano volta a colmare il vuoto di una mancata drammaturgia (Ferrone 1997: 9) ma su una vera e propria drammaturgia d'attore (Artoni 1996: 168) che si alimentava di un bagaglio di provenienza retorica e letteraria (Henke 2010: 15; Tessari 2000: 164-168). L'abilità nell'improvvisazione era così apprezzata e ritenuta incredibilmente difficile (Taviani 2021: 29), da indurre Pierre Rémond de Sainte-Albine, un giovane intellettuale francese poi autore di un trattato sulla recitazione, a sfidare nel 1716 la compagnia dell'Arte di Luigi Riccoboni, appena giunta a Parigi, a recitare all'improvviso un nuovo scenario da lui composto (Turri 2017: 61). Il recupero della centralità dello scenario ci permette di mettere in rilievo la storia (o *fabula*) come nodo centrale dell'interesse della Commedia, senza sminuire affatto l'importanza della gestualità e dell'estemporaneità. Se volessimo, come in quelle immagini della Gestalt dove cambiando la messa a fuoco si vedono figure diverse, portare alla luce lo scenario come spazio che contiene l'improvvisazione, allora forse capiremmo perché la drammaturgia d'attore, pur non tralasciando la gestualità, debba anche essere portatrice di un testo linguistico che oscilli verso il letterario.

È significativo a questo proposito che una delle "scoperte" della ricerca performativa dello Shakespeare's Globe, sia stata l'importanza della *fabula* (*story*) nella drammaturgia di Shakespeare (Rylance 2008: 106). Questo forse non dovrebbe stupire visto che sia il teatro di Shakespeare (Marenco 2000: 294-302) che la Commedia dell'Arte (Radcliff-Umstead 1989; Taviani 2021: 29) attingono da fonti comuni come le commedie del teatro classico e rinascimentale, la novellistica e altre fonti letterarie, quelle che sono, in primo luogo, delle belle storie.

Anche a proposito delle maschere e dei ruoli fissi, la messa a fuoco dello scenario ne consente una rivisitazione più prossima alla pratica delle grandi compagnie. Gli stessi comici di questa tradizione, come Francesco Andreini e Pier Maria Cecchini, «ci presentano il lavoro sulle "parti" soprattutto, se non soltanto, come un lavoro di letterati su materiali letterari» (De Marinis 1989: 240). Questa dichiarazione, seppur parziale, è più facilmente ammissibile quando si consideri l'ampio repertorio recitato dagli attori dell'Arte – non solo commedia ma anche tragedia, tragicommedia e pastorale (Ferrone 2014: 18-19) – e la conseguente necessità di possedere competenze sceniche articolate (Ferrone 2014: 88; Henke 2010: 30) anche in relazione al testo letterario, se lo stesso attore che recitava lo Zanni doveva, e sapeva, impersonare con successo un personaggio tragico (Taviani 2021:

30). E a questo proposito basti ricordare che nel 1573 i Gelosi di Flaminio Scala furono diretti dal Tasso per la prima della sua favola pastorale *L'Aminta* (Radcliff-Umstead 1989: 53).

Anche nell'ambito della recitazione comica, la specializzazione degli attori nel recitare un particolare ruolo non significava la scomparsa dell'attore dietro la "maschera" di un generico e tipico zanni, capitano o innamorato, ma piuttosto «una individuale *poiésis* drammaturgico-rappresentativa che si applica alla parte» (Tessari 2000: 179) dove dietro la trasparenza della "maschera" è ben visibile l'attore, divo o diva che sia (Ferrone 2014: 90). Lo scenario è luogo privilegiato della dinamica recitativa del ruolo fisso, in quanto, come ben ci mostrano le "favole rappresentative" dello Scala, è la storia che detta le sfaccettature del ruolo, con, ad esempio, un Pantalone che può essere padre saggio, marito geloso oppure vecchio libidinoso.

Rivolgersi allo scenario significa riconoscergli quella funzione "concertante" delle drammaturgie d'attore (Ferrone 2014: 93) che funge da energia centripeta (Henke 2010: 13) mediatrice della contrastante dinamica tra spontaneità e controllo, soliloquio e dialogo, egocentrismo e apertura all'altro. Prendendo a prestito un termine psicoanalitico, mi riferisco allo scenario come spazio transizionale (Winnicott 2005) che permette alla creatività quasi onnipotente dell'attore-improvvisatore di mediarsi in relazione al contributo alla storia degli altri personaggi e alle risposte del pubblico, spingendo al massimo la duttilità dell'interpretazione. Non che questa duttilità non sia importante per il teatro letterario: un'altra scoperta, o forse meglio dire riscoperta, della ricerca performativa dello Shakespeare's Globe è stata quella di privilegiare la spontaneità di azione e reazione degli attori a scapito della fissità della regia, per permettere loro, ad ogni recita, di ricreare la performance in collaborazione con gli spettatori (Rylance 2008: 108-110). L'improvvisazione condotta dentro lo spazio espanso ma pur sempre confinato dello scenario permetterebbe così di produrre condizioni ottimali per l'incontro di attori e pubblico in un atto dialogico sempre emergente.

III. Attori shakespeareiani recitano la Commedia dell'Arte allo Shakespeare's Globe

Dalla mia vertigine del vedere doppio, nasce l'esperimento di cui scrivo in questo saggio. L'evento faceva parte della stagione "Research in Action" del 2018 dello Shakespeare's Globe di Londra. Il progetto di ricerca aveva lo scopo più ampio di studiare le reazioni emotive del pubblico alla

rappresentazione della pazzia, i cui risultati esulano dai confini di questo saggio e saranno presentati in un libro di prossima pubblicazione. Quello che mi interessa discutere qui è la verifica di un'ipotesi: che lo scenario possa essere usato come spazio transizionale in cui la drammaturgia di attori shakespeariani sia posta al servizio di una messa in scena efficace, coinvolgente e rilevante per lo spettatore contemporaneo. Come dice Tino Buazzelli nei panni di Nero Wolf, nella penultima scena dell'episodio *Il pesce più grosso*, «io ho puntato tutto su questo principio e gli eventi mi hanno dato ragione».

Propongo alla mia collaboratrice, Bridget Escolme¹, che un allestimento di alcune scene de *La pazzia di Isabella* di Flaminio Scala possa essere effettuato a fianco di quello di scene della commedia del 1604 *The Honest Whore Part 1* di Thomas Dekker e Thomas Middleton. Presentare la Commedia dell'Arte come un genere letterario consono al teatro Elisabettiano non è scontato. Bridget Escolme, così come gli attori che hanno recitato durante l'evento, hanno espresso inizialmente sorpresa e poi un senso di gratificante scoperta.

L'evento è stato organizzato e sponsorizzato dal dipartimento di ricerca dello Shakespeare's Globe, grazie al supporto di Will Tosh². La performance è avvenuta nella *Sam Wanamaker Playhouse* – la riproduzione di un teatro *indoor* inglese dell'età di Shakespeare (Tosh 2018: xvii-xix) – di fronte a un pubblico di circa 60 spettatori. Il cast era composto di cinque attori, già collaboratori del teatro e con precedente esperienza nella recitazione di Shakespeare. Una settimana prima della recita si è tenuta una giornata di studio, in cui gli attori si sono familiarizzati con la trama e hanno improvvisato le scene per la prima volta. Questa preparazione è stata la sola a precedere l'evento, anche se gli attori hanno poi avuto una settimana di tempo per lavorare sulla loro parte in autonomia.

Nei limiti che la descrizione di un evento performativo consente, vorrei soffermarmi su tre aspetti di questo esperimento: l'importanza della *fabula*, così come emerge dallo scenario e dal suo argomento; l'applicabilità della drammaturgia d'attore ai ruoli definiti dallo scenario; la potenzialità dello scenario di creare una risposta emotiva nel pubblico caratterizzata da divertimento, empatia e riflessione.

¹ Bridget Escolme, Professor of Theatre and Performance, Department of Drama, Queen Mary University of London.

² Will Tosh, Lecturer and Research Fellow at *Shakespeare's Globe*, London.

III.1 La valorizzazione della *fabula*

La commedia *La pazzia di Isabella* si svolge interamente a Genova, ma è preceduta da un sostanziale *Argomento* che ne narra l'antefatto. Lo scenario indica che i personaggi racconteranno l'antefatto all'inizio del primo atto, usando come pretesto una casuale conversazione. Nel nostro evento, gli attori hanno deciso di raccontarlo attraverso una narrazione collettiva che precede la recita delle scene di pazzia.

Isabella incontra Orazio ad Algeri, lei donna dell'harem e moglie di un capitano turco, lui fatto schiavo durante un viaggio in mare. Innamorati, decidono di fuggire insieme con la promessa che lei si convertirà al cristianesimo, e che poi, raggiunta Genova, si sposeranno. Per una serie di ostacoli avvenuti durante la loro fuga, Isabella si vede costretta (o decide?) di sparare al marito turco mentre costui tiene in braccio il loro figlioletto di due anni, che inizialmente Isabella aveva inteso portare con sé nella fuga. Per amore di Orazio ella invece finisce per ucciderlo assieme al marito. Una volta arrivati a Genova, però, Orazio, pur vivendo con Isabella, esita a sposarla perché nel frattempo ha rincontrato Flaminia, sua innamorata prima che la schiavitù lo costringesse esule.

La prima scena recitata dagli attori è una conversazione a cui Isabella assiste non vista. Orazio promette a Flaminia di avvelenare Isabella per togliere di mezzo l'unico ostacolo al loro matrimonio. Flaminia lo lusinga, ma intanto lo sta attirando in una trappola mortale: alla fine della scena lo accoltella, in parte perché delusa dal suo carattere incostante rivelatole anche dal comportamento di lui verso Isabella. La disperazione di Isabella al vedersi tradita così ignobilmente da Orazio si trasforma in perdita di senno quando Pedrolino³ le comunica che Orazio è stato ucciso (in realtà le coltellate di Flaminia si riveleranno facilmente guaribili).

Durante la recita della scena di pazzia, c'è consapevolezza nel pubblico della posta in gioco: la vanificazione di tutti i sacrifici (nel senso concreto del termine!) di Isabella le dà un'aura quasi sacra. I rimandi tra antefatto e azione scenica si coagulano intorno a un nucleo tematico che invita riflessioni sul predominio maschile, l'uxoricidio, ma anche la potenzialità della solidarietà femminile e l'autodeterminazione (ante litteram) di donne decise a scegliere il proprio destino, seppur questa scelta rimanga confinata in ruoli sociali ristretti come quello di moglie e madre. L'*Argomento* cioè contestualizza le azioni dei personaggi tramite la *fabula*.

³ Nello scenario il servitore di Isabella è in realtà Burattino, ma nel nostro rifacimento l'abbiamo chiamato Pedrolino in parte per giustificare il fatto che l'attore recitava senza maschera.

III.2 Drammaturgia d'attore

Le costrizioni materiali del progetto (finalità comparative con scene da *The Honest Whore*, studio delle risposte del pubblico, budget e tempi limitati) ci hanno imposto di operare una riduzione dello scenario che permettesse di concentrare la recitazione sul materiale rilevante alle scene di pazzia. Dopo la narrazione collettiva dell'*Argomento* e la scena tra Orazio e Flaminia descritta sopra, assistiamo alla prima scena di pazzia di Isabella, in duo con lo zanni Pedrolino, in cui la protagonista, uscita di senno, prima si dispera stracciandosi la camicia; poi scambia Pedrolino per un infante e lo costringe a sottomettersi ad essere imboccato; infine, lo aggredisce rincorrendolo per bastonarlo e così giustificando l'uscita di scena dei due personaggi. A questo punto ritorna il Dottore, che era già transitato per il palcoscenico in un breve intermezzo durante la prima scena di pazzia. Egli ritorna dalla casa di Flaminia, dove ha curato le ferite di Orazio. Incomincia così la seconda scena di pazzia, in cui Isabella si intromette nella conversazione tra il Dottore e Flaminia, parlando a sproposito, e viene infine catturata e convinta dal Dottore a bere un fantomatico rimedio a base di eleboro. La guarigione le permette di confrontare Orazio, che nel frattempo è guarito, e la recita si conclude con l'attesa riconciliazione degli innamorati e l'unione di Isabella e Orazio in matrimonio.

Gli attori recitano senza maschera. Per esigenze intrinseche al progetto, la recita viene ripetuta due volte di fronte allo stesso pubblico. Il testo segue lo stesso filo logico ma le parole sono improvvisate e perciò diverse nelle due versioni. Una programmata differenza tra le due versioni è che nella prima gli attori usano la convenzione della quarta parete, mentre nella seconda si rivolgono al pubblico con uso di "a parte" comici. Pedrolino, ad esempio, li usa varie volte per sollecitare l'empatia del pubblico di fronte ai maltrattamenti che riceve da Isabella.

Le risate sono continue in entrambe le versioni. Nella replica, gli attori improvvisano ulteriori motivi comici approfittando del fatto che gli spettatori conoscono ora la trama. Ad esempio, nella seconda versione della scena tra Flaminia e Orazio, il pubblico sa che Flaminia sta bluffando e, pur fingendosi interessata a lui, ha intenzione di accoltellarlo. Quando Orazio le promette di uccidere Isabella per amor suo, lei risponde «Grazie, di cuore, finché morte non ci separi»⁴, a cui il pubblico risponde con una sonora risata, riconoscendo il sottinteso. La stessa cosa succede quando Isabella entra per la seconda scena di pazzia e incontra per la prima volta il Dottore. Nella seconda versione, al commento del Dottore che dice a Pedrolino: «Ah, è questa la donna impazzita!», Isabella lo guarda ed esclama «Dove ti ho già visto?».

⁴ Testo originale in inglese, tutte le traduzioni in italiano delle citazioni dal testo scenico sono mie.

Gli attori hanno sottolineato l'importanza del tenere viva la tensione tra improvvisazione, creazione di gruppo e conoscenza della tessitura della trama. Essi hanno anche individuato in precedenti esperienze di recitazione di testi drammatici la fonte principale del materiale usato nella performance. Ad esempio, in una delle versioni, quando Orazio complotta per uccidere Isabella, prende in considerazione l'opzione di avvelenarla e commenta: «Potrei mettere il veleno nel suo pranzo... o nel suo orecchio...». Il pubblico scoppia in una gran risata per l'evidente richiamo ad *Amleto*. L'attrice che ha impersonato Isabella ha spiegato di aver utilizzato conoscenze provenienti da altri testi drammatici per derivarne immagini utili alla recitazione delle scene di pazzia, ma allo stesso tempo di essersi anche sorpresa di come le immagini emergevano durante la recitazione senza che lei le avesse premeditate. L'attore che impersonava Pedrolino ha attinto alla sua esperienza nella recitazione del clown in drammi di Shakespeare. Gli altri due attori hanno fatto riferimento a commedie di Molière come modelli per il personaggio del dottore e della seconda innamorata.

III.3 La risposta del pubblico

Il successo del progetto può anche essere giudicato in base alla risposta del pubblico. Come si può verificare dalla visione della videoregistrazione dell'evento (disponibile presso l'archivio dello Shakespeare's Globe) il pubblico scoppia continuamente a ridere durante entrambe le versioni. Nella discussione post-evento diversi spettatori ammettono di essere stati positivamente sorpresi dallo stile della recitazione, molto diverso da quello che avevano avuto modo di aspettarsi in base ad altre performance o seminari di Commedia dell'Arte. Questionari usati per misurare le risposte emotive del pubblico ai personaggi affetti da pazzia, la cui analisi dettagliata esula dallo scopo di questo saggio, rivelano due cose interessanti: che alcuni spettatori si identificano con Isabella (dichiarando, nei questionari, che al posto di Isabella "potrei esserci io") e che molti spettatori si relazionano a lei con un sentimento di compassione.

Compiendo una triangolazione tra l'analisi della video-registrazione, i commenti post-evento e le risposte ai questionari, si può ragionevolmente concludere che la recita da parte di attori shakespeariani di scene de *La pazzia di Isabella* abbia prodotto uno spettacolo divertente, emotivamente coinvolgente e rilevante per un pubblico contemporaneo.

Bibliografia

Artoni, Ambrogio

1996 *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Costa & Nolan, Ancona-Milano.

Balme, Christopher B.

2021 "Conclusion: Commedia dell'Arte and Cultural Heritage", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 311-319.

Chaffee, Judith e Crick, Olly

2017 "Introduction", in *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Routledge, London: pp. 1-4.

Dekker, Thomas e Middleton, Thomas

1604 *The Honest Whore – Part I*, Dodo Press.

De Marinis, Marco

1989 "Appunti per uno studio diacronico della recitazione nella commedia dell'arte", in *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Ed. Domenico Pietropaolo, Dovehouse Editions Inc., Ottawa (Canada): pp. 239-256.

Erne, Lukas

2002 *Shakespeare and the Publication of his Plays*, in «Shakespeare Quarterly», n.53(1), pp.1-20.

Ferrone, Siro

1997 *La Commedia dell'Arte*, in «Quaderns d'Italia», n.2, pp.9-20.

2014 *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, Einaudi, Torino.

Gurr, Andrew

2008 "Foreword", in *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*, Ed. Christie Carson and Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, Cambridge: pp. xvii-xx.

Henke, Robert

2010 *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hildy, Franklin J.

2008 "The 'Essence of Globeness': Authenticity, and the Search for Shakespeare's Stagecraft", in *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*, Ed. Christie Carson and Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 13-25.

Marenco, Franco

- 2000 "Shakespeare e dintorni: gli inizi del teatro moderno", in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume primo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino: pp. 277-472.

Marotti, Ferruccio

- 1980 *La figura di Flaminio Scala*, in «Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte. Atti del convegno di studi di Pontedera», a cura di Luciano Mariti, Bulzoni, Roma: pp. 21-43.

Radcliff-Umstead, Douglas

- 1989 "The Erudite Comic Tradition", in *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, Ed. Domenico Pietropaolo, Dovehouse Editions Inc., Ottawa (Canada): pp. 33-58.

Ruffini, Franco

- 2021 "Stanislavsky and Meyerhold", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 229-242.

Rylance, Mark

- 2008 "Principles of Performance at Shakespeare's Globe", in *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*, Ed. Christie Carson and Farah Karim-Cooper, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 103-114.

Scala, Flaminio

- 1976 *Il teatro delle favole rappresentative [1611]*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano.

Schino, Mirella

- 2021 "Commedia dell'Arte and Experimental Theatre", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 298-310.

Taviani, Ferdinando

- 2021 "Knots and Doubleness: The Engine of the Commedia dell'Arte", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 17-33.

Tessari, Roberto

- 1981 *Commedia dell'Arte: La maschera e l'ombra*, Mursia, Milano.
2000 *Il mercato delle maschere*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Volume primo. La nascita del teatro moderno: Cinquecento-Seicento*, Einaudi, Torino: pp. 119-191.

Tosh, Will

2018 *Playing Indoors: Staging Early Modern Drama in the Sam Wanamaker Playhouse*, Bloomsbury, London.

Turri, Maria Grazia

2017 *Acting, Spectating, and the Unconscious*, Routledge, London.

Vescovo, Piermario

2021 "Between Improvisation and Book", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 56-63.

Vianello, Daniele

2021 "Introduction: Commedia dell'Arte: History, Myth, Reception", in *Commedia dell'Arte in Context*, Ed. Christopher B. Balme, Piermario Vescovo, Daniele Vianello, Cambridge University Press, Cambridge: pp. 1-13.

Winnicott, Donald W.

2005 *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, in «Playing and Reality», Routledge, London: pp. 1-34.

Le Magdalena Project, un réseau international de femmes artistes de la scène: du nomadisme

par Selene D'Agostino

Le Magdalena Project (MP), dont le premier événement a eu lieu en 1986 à Cardiff, au Pays de Galles, régit un vaste réseau international de femmes qui travaillent dans le théâtre professionnel contemporain. Depuis 1986 un nombre impressionnant de festivals indépendants autoproduits, d'ateliers, de conférences ont eu lieu sur plusieurs continents dans plus de trente villes de nombreux pays européens, américains, asiatiques. Pour ma recherche, j'ai commencé à aborder des traits communs aux festivals qui esquissent le profil du réseau Magdalena: la manière dont ils sont organisés, les lieux où ils se déroulent, la dimension collective du quotidien et l'importance accordée à la documentation des festivals. Dans cet article je n'en introduirai que trois.

Le MP est composé de présentations de spectacles, de *work-in-progress*, de créations en résidence et d'ateliers. Différents types d'ateliers sont organisés: collectifs le matin, ateliers thématiques en petits groupes animés par des comédiennes, des metteuses en scène et des dramaturges invitées par les organisateurs.trices et destinés aux artistes et aux festivaliers.ères. Il y a également des spectacles, des séances de formation collectives, et des rendez-vous théoriques autour de discussions collectives, des présentations de livres, des expositions et des présentations de magazines.

La dimension collective du quotidien est un autre aspect particulier: les participants.es et les artistes partagent les lieux d'hébergement, les espaces de restauration et ils.elles sont tenu.e.s de participer à toutes les activités prévues le temps de la rencontre. Le premier et le dernier jour, des assemblées générales se tiennent en grand cercle et le festival se termine par une fête.

J'ai choisi trois exemples à observer: le Magdalena Sin Fronteras organisé à Cuba en 2008 et en 2011, à Santa Clara, une petite ville à 250 kilomètres de la Havane. Ce festival occupait toute la ville. Les artistes et les participantes étaient hébergé.e.s dans des *casas particulares* qui permettaient d'arriver au théâtre et aux plusieurs lieux du festival en dix minutes. Le Magdalena 2a Generación qui, parmi ses activités, travaille avec les communautés rurales en Argentine. Le Festival Transit qui

transforme l'Odin Teatret en une citadelle théâtrale où tout se déroule dans les bâtiments du théâtre. L'organisation logistique des lieux, l'évaluation des déplacements autonomes dans un temps raisonnable révèlent en effet une condition tacite à respecter: les artistes et les participantes sont tenu.e.s de participer à toutes les activités au programme.

La logistique des lieux a des conséquences sur la dimension collective du quotidien. Il est possible de vivre les relations humaines, amicales et artistiques de façon détendue et de cultiver pendant sa propre présence des opportunités de collaborations artistiques.

Les nouvelles rencontres du MP sont toujours portées par des personnes qui ont fait l'expérience directe de ce projet dans son contexte d'origine (Bassnett 1989; Fry 2007). Ce projet est singulier par les liens très profonds qui se tissent autour d'un principe de compagnonnage entre femmes sur trois générations successives, et-même s'il n'a jamais embrassé explicitement de courant féministe, je situe la naissance du réseau dans l'histoire du mouvement féministe. L'initiative de trouver un langage théâtral féminin a été abandonnée rapidement: c'était un rêve vain parce que cette quête suppose une idée féministe qui repose sur des définitions «essentialistes» de la féminité, de la sexualité et du corps et cela signifiait nier que les femmes sont de plusieurs, ethnies, nationalités, religions, orientation sexuelle et origines culturelles. Contrairement à la première vague de féminisme qui s'est principalement concentrée sur l'abolition des obstacles juridiques pour une égalité des sexes, le MP tente de résoudre, ou du moins de limiter l'exclusion des professionnelles du monde du théâtre des lieux où faire de l'art signifie sortir d'une forme de ségrégation (Gale; Greenhalgh 2013), aussi par rapport l'industrie du théâtre (Su 2015: 285). Le MP cherche à susciter des situations théâtrales inhabituelles, pour la plupart invisibles et en marge des institutions en créant des espaces et des opportunités d'échanges dans lesquels ce sont les relations qui déterminent la diffusion des spectacles sur le marché de la culture (Naspolini 2011). Dans ce sens, Greenhalgh, fondatrice du MP, avoue elle-même: «I was naïve administratively and artistically. [...] I soon realised it was a nonsense [...]. But what became imperative was to hear these voices, see this work, whether raw or sophisticated» (Gale; Greenhalgh 2013: 184). Les présupposés de la polyphonie esthétique et méthodologique qui distinguent et caractérisent le réseau se retrouvent ici.

I. *Le festival Transit*

Le festival Transit est conçu et organisé depuis 1992 par Julia Varley, comédienne et pédagogue de l'Odin Teatret (Holstebro, DK). Le festival est aussi l'occasion pour les participantes de connaître les travaux des comédiennes de l'Odin Teatret, travaux qui sont présentés pendant les trois premiers jours du festival.

Au départ, Transit est né de la recherche d'autonomie professionnelle de Julia Varley (Varley 2010: 1-46) vis-à-vis de l'Odin Teatret et en signe d'hommage et de prise de conscience du fait que le travail mené jusque-là dans le projet Magdalena constituait une expérience sans précédent dans l'histoire du théâtre. C'est le résultat d'une vision individuelle née au sein d'une vision collective face à une recherche d'autonomie professionnelle. Le festival Transit accueille des artistes invitées par Varley pour présenter leur travail avec des spectacles, des ateliers et des performances. Mais aussi avec des conférences, des présentations de livres, des discussions et des tables rondes sur des sujets proposés par l'organisatrice.

Depuis la première rencontre, Julia Varley a identifié plusieurs thèmes spécifiques pour les neuf éditions¹ et son choix dépend des urgences qui ont émergées lors des rencontres du MP. Nous trouvons par exemple pour thème du 3e festival en 2001: "Theatre – Women – Generations" axé sur la pédagogie et sur la transmission du travail, ou encore, pour le Transit 6, "Theatre – Women On The Periphery" (2009) qui se concentre sur les réalités marginales du theatre à partir des lieux où l'on joue le théâtre.

Les neuf éditions de Transit sont unies par leur complexité dramaturgique. En fait, il faut penser Transit comme un spectacle: en paraphrasant Eugenio Barba, je peux dire que Transit est le texte du spectacle – j'entends par texte "tissage". «[Le tissage] du spectacle peut être défini comme "dramaturgie", c'est-à-dire drame - ergon, travail, travail d'actions. La façon dont les actions fonctionnent est l'entrelacement» (Barba, Savarese 1996: 46)². Tout comme dans un spectacle il existe différents niveaux d'actions constituant l'entrelacement, il est également possible dans Transit d'affirmer qu'il existe différents niveaux d'actions entrelacées par simultanéité et cohérence. Par simultanée, j'entends tout ce qui se passe au cours d'une seule journée, l'unité de base de cette

¹ Thèmes spécifiques pour les neuf éditions: 1. Transit. Directors and the dynamic patterns of theatre groups. What are women proposing? (1992); 2. Theatre – Women – Politics (1997); 3. Theatre – Women – Generations (2001); 4. Roots in Transit (2004); 5. Stories to Be Told (2007); 6. Theatre – Women On The Periphery (2009); 7. Risk, Crisis & Invention (2013); 8. Beauty as a Weapon. Women – Theatre – Conflict (2016); 9. Hope in Action. Women – Theatre – Will (2019).

² Traduction par l'autrice des toutes les citations de *l'Arte segreta dell'attore*.

cohérence. Cela ne signifie pas que les événements ont lieu en même temps car l'un des principes du Festival est que les invitées et les participant.e.s puissent assister à tous les événements programmés. Ce sont des événements simultanés tels que des ateliers, des spectacles, des conférences, des formations collectives, mais aussi des moments conviviaux comme des repas, des équipes de ménage, des transferts ou des moments d'attente dans le foyer avant d'entrer dans les salles de travail. La dimension de l'enchaînement est constituée par la succession de jours uniques pendant le festival, avec leur accumulation progressive de tension émotionnelle, mais aussi par le rythme interne selon lequel chaque jour est assemblé avec l'alternance de travaux pratiques, de performances et d'interventions théoriques. C'est «l'équilibre entre le pôle de la concaténation et le pôle de la simultanéité» (Barba, Savarese 1996: 47) qui crée la tension dramatique. Les spectateurs sont invités à entreprendre un chemin entre des formes esthétiques hétérogènes, qui font sourire ou pleurer, matures et jeunes, collectives et individuelles. Ils se retrouvent ainsi dans un vortex expérientiel. Leur attention de cette manière est au moins double car

«d'une part [leur attention] est attirée par la complexité, par la présence de l'action, [et] d'autre part elle est continuellement appelée à évaluer cette présence et cette action en la lumière de la connaissance de ce qui vient de se passer et de la prévision (ou de la question) sur ce qui va se passer» (Barba, Savarese 1996: 48).

Cela signifie que plus les artistes invitées et les participant.e.s rencontrent des difficultés dans l'expérience, plus le sens sera fort et inattendu:

«plus il devient difficile pour [eux] d'interpréter ou d'évaluer immédiatement le sens de ce qui se passe sous [leurs] yeux et devant [leur] esprit, plus il est fort pour [eux] d'avoir une expérience. [...] En effet, ce sera un sens [au sens commun du terme] que plus l'auteur de l'émission aura travaillé avec une logique simple en entrelaçant différents fils, plus il apparaîtra surprenant, motivé et inattendu pour son auteur» (Barba, Savarese 1996: 48).

Leur objectif est de créer des opportunités pour les femmes d'explorer de nouvelles approches de la pratique théâtrale qui reflètent plus profondément leurs expériences et leurs priorités politiques en tant que femmes. Jill Greenhalgh, fondatrice du MP, écrit que la naissance du MP:

«resisted establishing theoretical or intellectual foundations. Formal discussion or debate was minimal. Instead, instinctively, it created forums where voices could be heard without interruption, argument or opposition. A culture of listening rather than positioning prevailed, a space where silenced stories could be heard and [...] these stories and revelations are the foundations upon which [both the Magdalena Project and Transit Festival] stand» (Greenhalgh 2011: 31).

Les échanges théâtraux entre réalités théâtrales non institutionnalisées sont devenues des espaces dans lesquels les artistes créent des événements qui se prolongent dans le temps et où «la contagion de l'isolement artistique des femmes [peut] être vaincue»³.

Émue par sa participation aux premières rencontres Magdalena en 1986 à Cardiff, Julia Varley organise en 1987 à Holstebro, au siège de l'Odin Teatret, les deux rencontres qui ont donné origine au festival Transit, *The Marathon* et *Siren*. Il n'est pas surprenant que ce projet ait pour partenaire l'Odin Teatret, qui a toujours pratiqué une sorte de nomadisme raisonné. Fondée en 1964 en Norvège par Eugenio Barba, un jeune Italien du Sud qui vivait en Norvège, la compagnie a rapidement déménagé à Holstebro, au Danemark, d'où elle a pratiqué une forme de transhumance régulière vers des territoires lointains (Asie, Afrique, Amérique Latine), pour des échanges, des trocs artistiques, des tournées, des permanences d'études, des écoles de formation de jeunes artistes, des performances avec tous types de publics.

Le festival Transit transforme l'Odin Teatret en une citadelle théâtrale. Tout se déroule dans les bâtiments du théâtre. Les participant.e.s et les artistes occupent pour dix jours les espaces physiques des acteurs et des actrices de l'Odin Teatret (les vestiaires, les salles de travail, sauf les lieux administratifs). Cependant, l'occupation de trois salles est restée constante: il y a une salle blanche, une salle rouge et une salle noire pour la présentation des spectacles, pour les séminaires et pour les moments de réflexion théoriques. L'utilisation des espaces du théâtre a évolué au fil des années en fonction des besoins organisationnels. Par exemple, le Valhalla, entrepôt adjacent au théâtre, est devenu le lieu des repas et des soirées. Le fonctionnement de la cantine bénéficie de l'aide des artistes et des participant.e.s invité.e.s, mais aussi de l'aide d'un groupe de bénévoles de la municipalité de Holstebro. Les artistes invité.e.s dorment dans les chambres d'hôtes et dans certaines des salles de l'Odin Teatret préparées pour cette occasion avec des paniers de fruits et de

³ «contagion of feminine artistic isolation [could be] defied» Greenhalgh 2011: 30. (Traduction par l'autrice).

fleurs. Tous les espaces sont gérés par les artistes qui, à leur tour, s'occupent du ménage. C'est Julia Varley elle-même, à l'occasion de notre rencontre à Codiponte fin juin 2010, qui définit le festival Transit comme un caravansérail, un lieu d'échanges. Tout comme dans les auberges en bord de route, le Transit, grâce aux espaces de l'Odin Teatret, est un contexte dans lequel les femmes de théâtre arrivent pour dix jours, où voyageuses et voyageurs traversent les océans et les continents pour partager pratiques et connaissances de leur métier. C'est, comme le répète Julia Varley, «un temps pour écouter et obtenir des informations, plutôt qu'un temps pour discuter; c'est un moment pour acquérir de l'expérience à travers l'expérience des autres, plutôt qu'un moment de confrontation ou de conflit. C'est la culture qui se crée au moment de l'échange»⁴. Cette culture se crée par des partenariats privilégiés entre des professionnels de différentes cultures et de zones géographiques lointaines. La diversité et la distance ne sont pas des conditions préjudiciables, mais plutôt les ressources brutes du passage des connaissances. Les connaissances pratiques s'échangent à travers une modalité incarnée et partagée par une communauté d'artistes qui se crée et se renouvelle à chaque festival. Chaque rencontre définit un processus d'apprentissage mutuel grâce à la fusion de trois domaines: celui artistique (performance), celui de la recherche scientifique (symposium) et celui pédagogique (pédagogie du théâtre). Il faut analyser le festival Transit non seulement comme une citadelle théâtrale mais l'examiner comme *communauté de pratique artistique* qui s'insère pour un temps donné presque tous les quatre ans dans l'évolution d'un groupe théâtral de longue durée (depuis 57 ans). Une communauté de pratique est un groupe de personnes qui agit au sein d'un paradigme dont elles partagent des valeurs, des méthodes, des intérêts, des pratiques quotidiennes, échangeant des informations de manière informelle, et interagissant régulièrement dans une situation donnée (Lave 1988, Lave et Wenger 1991, Wenger 1999). À l'intersection des dimensions artistique, scientifique et pédagogique, le festival Transit peut être considéré comme une *communauté de pratique artistique* caractérisée par la transmission d'apprentissage tacite et incarnée, organisée selon une structure pédagogique horizontale (Gale – Greenhalgh, 2013; D'Agostino 2011, 2014).

⁴ Notes recueillies par l'autrice à Codiponte (Italie), fin juin 2010.

II. Nomadisme

Le MP et le festival Transit montrent les principales caractéristiques de cette condition d'existence appelée «nomadisme» dans les termes de la philosophe Rosi Braidotti. Le nomadisme de Braidotti ne consiste pas à être en déplacement éternel ou à ne pas avoir de domicile, mais à pouvoir le recréer n'importe où. «Le nomade emporte ses effets personnels partout où il va et peut recréer sa base partout où il va» (Braidotti 1994:22) Mais ce qui définit le style nomade, ce sont les prédispositions, la résistance aux modes de pensée et de comportement codés, et non l'acte littéral de voyager. Avec la notion de sujet nomade, Braidotti présente une figuration théorique de la subjectivité contemporaine, engagée dans la tâche de subvertir les représentations conventionnelles de l'humain, plus spécifiquement de la subjectivité féminine. Son nomadisme ne se définit pas comme une fluidité illimitée, mais surtout comme la conscience que les limites ne sont pas fixées. C'est le désir de continuer à transgresser:

«Il soggetto nomade è un mito, un'invenzione politica che mi permette di riflettere a fondo spaziando attraverso le categorie e i livelli di esperienza dominanti: di rendere indefiniti i confini senza bruciare i ponti. La mia scelta parte implicitamente dalla consapevolezza della forza e dell'importanza dell'immaginazione, della creazione dei miti come via di uscita dalla stasi politica e intellettuale che segna la fase che stiamo vivendo. [...] Scegliere una figura iconoclasta come il soggetto nomade significa quindi andare contro la natura più radicata e convenzionale del pensiero teorico, soprattutto di quello filosofico» (Braidotti 2002: 14).

Pour Braidotti, être nomade signifie vivre en transition, ne pas avoir le sentiment de ne pas pouvoir ou ne pas vouloir créer des bases stables et sûres, «des identités qui permettent de se sentir à l'aise au sein d'une communauté», mais ne pas considérer toute identité comme permanente. Le nomade est une entité transgressive dont le caractère transitoire est la raison pour laquelle il peut établir des liens. «La politique nomade est une question de liens, de coalitions, d'interconnexions» (Braidotti 2002: 55-56).

La caractéristique principale du sujet nomade est d'être polyglotte (Braidotti 2011: 29) en termes linguistiques et épistémologiques. Le nomade s'exprime dans plusieurs langues dont il/elle domine les codes. Pour comprendre ce monde, il est capable d'incarner en lui-même successivement ou en co-présence les différents observateurs avec leurs catégories distinctes et hétérogènes. C'est la qualité et l'éventail des possibilités offertes par les catégories trouvées qui

293



constituent l'essence du nomadisme et qui crée cet imaginaire au sein duquel redéfinir le monde en termes non binaires, non phallocentriques et non normatifs, mais plutôt dans une perspective d'inclusion.

La théorie nomade propose de nouvelles idées pour redéfinir la subjectivité politique comme terrain de résistance. C'est un aspect important du féminisme du 21^e Siècle: «a radical feminist postmodernist practice requires attention to be paid both to identity as a set of identifications and political subjectivity as the quest for sites of resistance» (Braidotti 2011: 57). Pour Braidotti, le sujet nomade est une figuration utopique qui ne consiste pas en un déplacement dans l'espace, mais en une liberté discursive des récits dominants. Autrement dit, ce que Maggie Gale, co-fondatrice du Magdalena Project, dit à propos du MP «lorsque l'on est en marge, on a la possibilité de se déplacer dans et entre les choses, de les représenter à partir d'une multiplicité de positions» (Gale and Greenhalgh 2013: 191). La marginalité, qui était au départ une condition subie, se révèle désormais être une forme de résistance active. La «figuration» du nomade élaborée par Braidotti dérive de la définition donnée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*:

«Le nomade a un territoire, il suit des trajets coutumiers, il va d'un point à un autre, il n'ignore pas les points (point d'eau, d'habitation, d'assemblée, etc.). Mais la question, c'est ce qui est principe ou seulement conséquence dans la vie nomade. En premier lieu, même si les points déterminent les trajets, ils sont strictement subordonnés aux trajets qu'ils déterminent, à l'inverse de ce qui se passe chez le sédentaire. Le point d'eau n'est que pour être quitté, et tout point est un relais et n'existe que comme relais. Un trajet est toujours entre deux points, mais l'entre-deux a pris toute la consistance, et jouit d'une autonomie comme d'une direction propre. La vie du nomade est intermezzo» (Deleuze, Guattari 1980: 471).

Braidotti reprend la «figuration» (Braidotti 2002: 15)⁵ du nomade décrite de façon visionnaire dans *Mille Plateaux* et la réélabore en l'insérant dans la théorie féministe. Partant du principe que le nomadisme implique une dissolution totale de la notion de centre (Braidotti 2011: 26), Braidotti délimite les multiples façons dont la subjectivité nomade se prête à la théorie féministe et éloigne

⁵ Braidotti emploie le terme «figuration» au lieu de métaphore. «La figurazione non è una metafora ma uno strumento cartografico. [...] una mappatura politica attuale» Braidotti 2002: 15

les voies d'une stagnation à travers une subjectivité qui est hétérogène, transgressive, déterritorialisée, performative et affirmative.

Si Braidotti applique la théorie nomade à des sujets individuels, ma proposition est de l'appliquer à un mouvement artistique performatif collectif, c'est-à-dire à une entité collective plutôt qu'individuelle qui agit comme un corps collectif constitué par différentes communautés de pratiques artistiques autonomes. Redéfinir la subjectivité féminine selon des critères communautaires pourrait faire l'objet d'analyses ultérieures.

III. Figuration et paradigmes de pensée

Si l'on regarde l'histoire du théâtre, le MP est unique en son genre. Il s'agit surtout de femmes qui désirent s'affranchir de la marque, de la protection et de la souveraineté artistique et didactique de maîtres qui monopolisent l'attention des critiques et des théoriciens. Ces femmes, bien qu'isolées dans leur travail, aspirent à la liberté dans leur création, dans leur pratique et dans l'usage de leurs techniques et de leurs méthodes.

C'est ce maillage de situations et de conditions qui s'épanouit dans ce que Braidotti appelle des «figurations». Dans leur complexité, les artistes sont porteuses d'un renouveau esthétique poétique et existentiel:

«A figuration is a living map, a transformative account of the self; it's not a metaphor. [...] Figurations attempt to draw a cartography of the power relations [...] they just express different socioeconomic and symbolic locations [...] They are hybrid, contested, multilayered figurations that challenge dichotomous and dialectical oppositions between margins and center» (Braidotti 2011: 10-12).

Mais les figurations, qui sont des instruments très stimulants au niveau intellectuel, comment s'appliquent-elles à un réseau artistique?

Dans le MP et le festival Transit, ce sont les artistes qui créent des figurations, des images symboliques, qui, lues toutes ensemble dans leur complexité et leur hétérogénéité, offrent des caractéristiques similaires qui constituent des modèles puissants à suivre et qui peuvent incarner

de modèles de subjectivité artistique féminine nomade. La *performer* Violeta Luna⁶, interprète mexicaine résidant aux États-Unis, utilise son corps comme un territoire pour questionner et commenter les phénomènes sociaux et politiques. Les performances de Violeta Luna constituent par exemple le point de chevauchement du physique, du symbolique et du sociologique (Violi 1992). Elle travaille dans un espace permettant le franchissement des frontières esthétiques et conceptuelles. *Apuntes sobre la frontera* est un collage d'actions basé sur le *Triptyque de la frontière*, un projet de Secos & Mojados⁷, où des séquences corporelles sont développées, entrecoupées de différentes actions et images d'importance politique et sociale. Chaque élément (vidéo, musique, actions et éclairage) est une partie active, qui construit le récit de la performance. *Apuntes* présente une immigrée qui quitte son pays d'origine pour chercher de meilleures conditions de vie. Dans ses valises – matérielles et poétiques – elle gardera les choses nécessaires pour recommencer une vie. Dans son nouveau pays, son corps deviendra vulnérable, marginalisé, invisible, exposé aux abus, aux détentions et aux déportations. Luna utilise son corps comme un territoire pour questionner et commenter les phénomènes sociaux et politiques. Son corps agissant est à considérer comme une «surface de signification située»⁸, une valeur qui dépasse la matérialité du corps en tant qu'objet anatomique. Son corps est présenté comme «une notion multiforme qui couvre un large spectre de niveaux d'expérience des contextes d'énonciation»⁹. Ma réponse pour l'instant est que les figurations aident à esquisser le contour des imaginaires collectifs qui sur une très longue période peuvent contribuer à changer les paradigmes de la pensée.

IV. *Le corps, comme lieu d'existence*

Il est essentiel dans ce processus que chacune de ces artistes travaille indépendamment en pratiquant ce que la théoricienne Adrienne Rich appelle *The Politics of Location* (1986): «Begin, though, not with a continent or a country or a house, but with the geography closet in the body. Here at last I exist, that living human individual» (Rich 1986: 212):

⁶ Violeta Luna (actrice/artiste de performance/activiste): née à Mexico, Luna a obtenu son diplôme d'études supérieures en théâtre au Centro Universitario de Teatro (CUT - UNAM) et à La Casa del Teatro. Son travail active la relation entre le théâtre, l'art de la performance et l'engagement communautaire.

⁷ collectif de performance latino co-fondé par Violeta Luna (Mexique), Víctor Cartagena (El Salvador), David Molina (Argelia / El Salvador) et son directeur, Roberto G. Varea (Argentine). Basé à San Francisco, Californie (USA).

⁸ Braidotti 2002: 78. «superficie di significazione situata» (traduction en français par l'autrice).

⁹ Braidotti 2002: 78: «una nozione sfaccettata che copre un ampio spettro di piani di esperienza di contesti di enunciazione» (traduction en français par l'autrice).

«[...] the need to begin with female body. Not to transcend this body, but to reclaim it. To reconnect our thinking and speaking with the body of this particular living human individual, a woman (Rich 1986: 213) [...] let men and women make a conscious act of attention when women speak; let us get back to earth not as paradigm for "women", but as place of location [...] The politics of location. Even to begin with my body I have to say that from the outset that body had more than one identity» (Rich 1986: 214-215).

Parler à partir de la «géographie» d'un corps empêche de se placer du point de vue d'un universalisme absolu. Il faut que les femmes prennent la responsabilité de parler «assises» dans un statut, un rôle, un corps précis: à partir d'un lieu donné.

Le point de départ à partir duquel chaque femme peut parler est son corps; c'est la seule donnée commune à toutes. Le point de départ de ce raisonnement est la reconnaissance de la matérialité du corps comme lieu d'existence: le corps et ses processus (grossesse, vieillissement, etc.). C'est là que se situent les prémisses premières de toute l'histoire humaine. Est-ce que cela fait ressortir non pas une généralisation universelle sur les femmes mais plutôt la différence entre les femmes ?

Le corps est une coïncidence physique, symbolique, sociologique, culturelle, c'est-à-dire une subjectivité incarnée dans un corps donné qui est différent pour chaque femme: mais le fait d'être subjectivité incarnée dans un corps donné est identique pour toutes les femmes. Dans ce sens, une *politics of location* est une politique pour les artistes féminines qui implique à la fois l'identité personnelle et l'identité collective, qui doit revenir à sa fonction politique radicale. Braidotti se réfère à une pratique dialogique dans les différentes généalogies de femmes et utilise *location* dans le sens géopolitique de Adrienne Rich (Braidotti 2002: 42).

Dans ce sens la *politics of location* est une pratique dialogique dans les différentes généalogies de femmes qui explique la différence entre les femmes plutôt que de revendiquer l'égalité absolue. Les artistes du réseau Magdalena prennent la responsabilité de parler «assises» dans un statut, un rôle, un corps précis et c'est à partir d'un lieu donné qu'elles pratiquent ce que la théoricienne Adrienne Rich appelle *The Politics of Location* (1986). La *politics of location* dans un cadre hétérogène d'artistes qui parlent de différents corps et de différents lieux géopolitiques offre-t-elle une clé d'interprétation pertinente pour dessiner une cartographie des pratiques artistiques étant les artistes porteuses d'une esthétique théâtrale individuelle mais aussi d'une esthétique d'ensemble

qui comprends les figurations de liberté, d'innovation, de nomadisme et de coopération artistique créés par le festival Transit et par The Magdalena Project.

Bibliographie

Adams, Gilly, Aniksdal, Geddy, Bassnett, Susan, Gale, Maggie B., Greenhalgh, Jill et Varley, Julia
2011 *The Magdalena@25 Legacy and Challenge*, ed. The International Network of Women in Contemporary Theatre, Open Page Publications/Odin Teatrets Forlag, Holstebro.

Barba, Eugenio

1986 *Beyond the Floating Islands*, Performing Arts Journal Publications, New York.

1992 *The Third Theatre: A Legacy from Us to Ourselves*, in «New Theatre Quarterly», Cambridge University Press, Volume 8, Issue 29, February 1992, pp.3 - 9.

Barba, Eugenio et Savarese, Nicola

1996 *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Argo, Lecce.

Bassnett, Susan

1989 *Magdalena: International Women's Experimental Theatre*, Berg Publishers, Oxford – New York – Munich.

1996 *From Building Bridges Across Time: Reflections on Women Theatre and History* in «The Open Page: Women-Theatre and Myth», Odin Teatrets Forlag/ Open Page Publications, Holstebro.

Braidotti, Rosi

2002 *Nuovi soggetti nomadi*, (a cura di) Anna Maria Crispino, Luca Sossella Editore, Roma.

2003 *Les sujets nomades féministes comme figure des multitudes*, in «Multitudes», vol. n° 12, no. 2, 2003, pp.27-38.

2011 *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory* [2nd ed.], Columbia University Press, New York Chichester.

Butler, Judith

1993 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge London and New York (trad. it. *Corpi che contano: i limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano, 1996).

D'Agostino, Selene

2011 *Per gemmazione carsica. The Magdalena Project a Cardiff*, in «Ateatro 135.90», 2011 <http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=135&ord=90> (scaricato il 19 ottobre 2011).

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix

1980 *Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris.

- Fry, Chris
2007 *The Way of Magdalena*, Odin Teatrets Forlag/ Open Page Publications, Holstebro.
- Gale, Maggie B. et Greenhalgh, Jillian
2013 *Magdalena@25: Articulating the Magdalena Project – Past, Present, Future*, in «Contemporary Theatre Review», pp.182-191.
- Greenhalgh, Jillian
2011 *(Now) I Am Waiting*, in «The Magdalena@25 Legacy and Challenge», ed. The International Network of Women in Contemporary Theatre, Open Page Publications/Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 2011, pp.22-41.
- Irigaray, Luce
1990 *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris (trad. it. *Io tu noi. Per una cultura della differenza* Bollati Boringhieri, Torino, 1994).
- Kuhn, Thomas S.
1962 *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago, Chicago.
- Lave, Jean
1988 *Cognition in practice: mind, mathematics and culture in everyday life*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lave, Jean et Wenger, Etienne
1991 *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge University Press New York.
- Naspolini, Marisa
2013 *Na cena em primeira pessoa: percursos e modos de atuação no Projeto Magdalena*, in «Urdimento» n. 21, pp.120-127.
2011 *Uma trama de fios interculturais: considerações sobre o legado do Projeto Magdalena*, in «DAPesquisa», Centro de Artes Magazine, Florianópolis, UDESC, 2011, v.1, pp.157-165.
- Rich, Adrienne
1986 *Notes Towards the Politics of Location*, in «Bread, Blood and Poetry: Selected Prose 1979 – 1985», W. W. Norton, London, pp.210– 231.
- Spivak, Gayatri Chakravorty
1996 *The Spivak reader*, edited by D. Landry and G. MacLean, Routledge, Londres et New York.
- Su, Tsu-Chung
2015 *En-Gendering the Festive Spirit: The Magdalena Project at Work on the Margin*, in «Aesthetics and Ideology in Contemporary Literature and Drama» ed. by Madelena Gonzalez and René Agostini, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp.277-295.

Varley, Julia

1993 *In Transit*, in «The Magdalena Newsletter», n. 10, March 1993, Cardiff, The Magdalena Project, p.2.

2010 *Segni lungo il cammino*, pp.1-46 (manuscript 2010).

Violi, Patrizia

1992 *Gender, Subjectivity and Language*, in «Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics, Female Subjectivity», a cura di Gisela Bock e Susan James, Routledge, New York - London, pp. 164-176.

Wenger, Etienne

1999 *Communities of practice. Learning, meaning and identity*, Cambridge University Press, Cambridge.

Temporality as New Materiality for Performance Historiography. Dark Noon, Directed by Tue Biering

by Annelis Kuhlmann

There is a lot at stake in *Dark Noon* (2019), produced by Fix & Foxy and directed by Tue Biering¹. The overall idea of this article is to explore the materiality of *Dark Noon* with focus on performance presence and authenticity, which transforms into a negotiation of dramaturgy as historiography. This kind of performance historiography raises questions of precariousness in a contemporary performance situation. As Daniel Schulze has argued, «authenticity is sought out and marked by the individual and springs from a culture that is perceived as inherently fake and lacking depth» (Schulze 2017).



Photo 1. Tue Biering, director of Fix & Foxy. Photo © Fix & Foxy.

¹ Tue Biering, b. 1973 Copenhagen, graduated from the Danish School of Performing Arts (2000); he was invited to give an artist talk at EASTAP in Bologna, February 2020. The present article represents an unfolded version of my paper in the panel *Reconfiguring Dramaturgies of Authenticity*.

Fix & Foxy's performance practice reveals aesthetic strategies, which bring up the notion of time and temporality as a matter of closeness to the spectator's perception, imagination, and reflection. Time as aesthetic tools gets unpacked with emphasis on forms of time in the performance dramaturgy, which in their turn build a bridge to the performance as historiography.

Biering challenges the audience's usual ideas about theatre in *Dark Noon*, inviting the audience to become participants, to interact and take a stand, exposing new dimensions to stories and histories they may think they know. Representation, misrepresentation, and stereotyped beliefs are regular targets in most of his performance work. Under the company Fix & Foxy, Biering turns pop-cultural classics into hyperreal performances. The realness appears by staging works with "real" people rather than professional performers like for example asylum seekers re-enact episodes of the sitcom *Friends* or remediate David Lynch's cult television series, *Twin Peaks*, so that residents from a small village in the countryside take the audience on a journey into their world on the outskirts of Denmark.

1. *Real stories – whose performance histories?*

This paper investigates the temporality issue through an exploration of how the connection between the temporal realness in the stories being told on stage connect to performance history. Temporality has become a way, how to look at time issues in performance. Tracy C. Davis' essay, *Performative Time*, picks up First Nations' oral history as ethnographical material for performance historiography (Davis 2010: 142-168). Equally, Bruce McConachie's essay *Re-enacting Events to Narrate Theatre History* points at the scholar's mental re-enactment as a necessity in order to re-compose events for a historiographical account (McConachie 2010: 378-405). Some publications have a tendency to looking at psychological issues dealing with ways, how humans experience time. An example is the book, entitled *Temporality*, edited by Simão, Guimarães, and Valsiner (Simão, Guimarães, and Valsiner 2015). More recently, aesthetic approaches to temporality are in focus in Genge, Schwarte and Stercken's new book, in which they pay special attention to the crucial root of presence (Genge, Schwarte, and Stercken 2020). Time itself is thus a new sort of materiality, which highlights our perspective on current issues directly rooted in a transmission of history (Schneider 2015).

In a number of performances, Fix & Foxy draws vertical relationships between the real narratives and the dramaturgies as historiographical narratives. Over the last two decades, Biering has focused

on different collapsible issues. This is evidenced in the following performances, which only represent a small selection of his entire production: *The White Man and Africa* (2004), *Lampedusa Cruises* (2016; Danes sailing as floating parties with the refugees as crew in the same boat) and *My Deer Hunter* (2020; dark human portraits of veterans from Danish military participation in international missions in Iraq and Afghanistan).

II. *Building a world*

In the following, examples are employed from a recent Fix & Foxy production, *Dark Noon* (2019). The very title may sound familiar as a story about post-war American dream, as experienced in a small territory in the outskirts of somewhere in the west. *Dark Noon* is a western with seven black South African white-faced performers from Johannesburg, referring to poor European refugees crossing the Atlantic to pursue happiness in the promised land of milk and honey².

Imaginations about cultures and territories are often made out of myths, such as for instance the myth of the promised land as originally a Jewish tradition, referred to in Exodus, later transferred to become a myth about promises of abundance, about endless opportunities in Americas, see Heike Paul's *The Myths that made America* (Paul 2014). The myth about the land of milk and honey also was used, when the huge emigration waves left Scandinavia for Americas in the Nineteenth century. This chapter of our history has its imagery in fluid materiality and hints towards a particular way of transforming material phenomena into histories about society³.

Dark Noon is not only a story about representation. It is almost mythic in its components telling about a history, we thought we knew, however may have somehow forgotten. White-facing was a way in the nineteenth century to make fun of white peoples, and it also represents a narrative with brutality, rapes, lynching and liquidation. Furthermore, in the western movies, there was for a very long time only white actors performing no matter that in historical reality, approximatively twenty-five percent of cowboys were black.

The temporal comparison of our age with the shifting conceptualizations of time through different phases of modernization helps to draw out continuities and discontinuities in the multifaceted history of lived time from the late nineteenth century to the present.

² *Dark Noon* was presented at the venue, Republique, in Copenhagen in May-June 2019. The actors from Johannesburg were Bongani Benedict Masango, Joe Young, Lillian Tshabalala, Mandla Gaduka, Siyambonga Alfred Mdubeki, Katlego Kaygee Letsholonyana & Thulani Zwane. Choreography: Nhlanhla Mahlangu. See trailer <https://vimeo.com/477618500> (accessed 28.06.2021)

³ About 50 million Europeans immigrated to Americas during the years 1820-1920, among them were 334.000 Danes.

Dark Noon emphasizes in a subtly distanced way the migration history of the Europeans or even of the Western world of the nineteenth century, seen through a filter, exposing the western genre as expression of a polarization of nomadic cowboys seen through a problematizing "they and we". The South African actors in *Dark Noon* performed this nineteenth century migration narrative, using a Hollywood dramaturgy with a number of scenography elements, referring to the western film genre and unfolding a particular strategy for engagement with the spectators. In the performance, it is as if cosmos, on the surface, is supposed to be the same to them and us.

During the performance, the performers literally build a model of a mini-western society, consisting of light frames of wood, almost reminiscent of IKEA, and which function like prefabricated walls and fences. I see this taking place, referring to what Rachel Hann describes as «scenography happens», applying Jacques Deleuze's theory of assemblage (Hann 2019: 67). In *Dark Noon*, the construction of the "mini-western civilization" takes place on a playground, alluding to a mixture of a football pitch in a slum quarter and a desolate area consisting of rusty sand and grit. This almost unbearable light genre, emphasising the darkness, effects in a transparency of narratives in the staged forms of civilization as a mixture of reservation in the desert and zoos for wild animals.



Photo 2. *Dark Noon* (2019). Photo © Søren Meisner.

The construction is not covered with cloth, but merely leave symptomatic "black holes" in the world universe and establishes a contextual understanding of the cosmos in the staging, with national

symbols and bad luck faces. These holes allow the audience literally to look through the narratives of the staged history.



Photo 3. *Dark Noon* (2019). Photo © Søren Meisner.

The spectators sense an allusion to slum areas, and this prejudged imagination becomes confirmed as soon as we see the inhabitants of this model. Except one, all the actors are black. Their bodies represent a diversity, from slim girls to some of the boys slightly Coca-Cola overweight, some using different fake-blond wigs to respond to certain stereotypes of gender in the western genre. This diversity offers different rhythms of body language in the production. The material for the white facing is a thick paste, which does not leave the impression of a conventional beauty, but rather ugly uneven make-up with clear reference to a perverse black facing. The white facing takes place as soon as the actors one by one enters the playground with their first fragments of narratives. The actors display a very friendly and welcoming attitude in their behaviour; however, there is also the impression of a kind of almost silent revolt in the air against a cultural, political, and racial stigmatization, albeit without any display of aggression. The performers sing and move in an interesting way, which makes the encounter with the audience entertaining. The spectators are engaged in the production in a very concrete and direct way. From being only silent witnesses, we are invited by the actors to become participants in building the western "model of civilization", by going to the local church to listen to a flamboyant preacher or visiting the local inn to drink and play cards, or as appearing clients for the local prostitute. This activity makes the scenography act very

much. The building process matters in a way, echoing Donna Haraway's mantras about that world worlds, and that we are staying with the trouble, especially when saying: «So much of earth history has been told in the thrall of the fantasy of the first beautiful words and weapons, of the first beautiful weapons *as* words and vice versa» (Haraway 2016: 118).



Photo 4. *Dark Noon* (2019). Photo © Søren Meisner.

From a perspective of practice, the actors perform all the famous clichés, contained in the western genre, and through the showdown in the performance, *Dark Noon* makes it clear the form of authenticity and notion of character in a dramaturgy and a historiography, which has contributed to a stigmatization of the relationship between black and white peoples. The singular narrative model in the performance became a plausible explication of cause-and-effect relationships, exposed in reality and in the fiction. From an overall perspective, I found that the performance was a re-enactment of a global south presentation of pale white peoples' behaviour during migration and settlements in the West. I could not avoid thinking of Rebecca Schneider's *Performing remains*, since we not only became participating onlookers to a whole set of values of historiography. We were collaborating in the performative re-construction of the past (Schneider 2011).

III. *Who is looking?*

In the epilogue of the performance, the audience-participants are seated in the middle of the square of the western city as a civil trial to listen to the witnesses of history. It is like the end of the world, which we have seen. The performers step out of the framed world of the fiction and communicate

306

via small narratives, video-projected on a screen at the end wall of the venue space. They tell how western movies – concurrently with families gaining access to a television – became normative for their daily behaviour in the poor townships in South Africa during apartheid, and how the revolver became the most dominant means of communication. Television watchers did not necessarily understand the verbal language, spoken in the westerns, but they understood that it was a matter of shooting first.

In *Dark Noon*, through participation, the spectators witness a performance practice, which offers insight into how theatre historiography negotiates its own vocabulary. The knowledge produced by this performance investigates the stream of fake news. It is time to have a closer look at the knowledge about real lives produced by dictionaries. Or fictionaries? This myth making characteristics is present in Tracy C. Davis and Stefka Mihaylova's introduction, wherein they express the perspective on the relationship between ideology, tactics and treatment of facts: «The American anti-slavery movement factionalized over ideological and tactical differences in the 1830s and 1840s, never to reunify» (Davis and Mihaylova 2018: 2).

To sum up, Biering's staging of our historiographical account on migration evokes the sense of an atmosphere, which makes the immersive performance quality negotiate with our way of sensing ourselves.

IV. *Background*

The company Fix & Foxy, founded in 2011 as a name for Biering and the administrative staff around him, is catchy and in many ways reveals a signification of both immediacy and sneaky slipperiness. These qualities refer to a perception of the presence, and implicitly, point to a slightly polemic response to, what one could describe as a contradiction to "stable universes". As Anne Fuchs writes, «[l]iterature, films, and artworks do not merely represent the times we live in but can challenge prevailing consensus and open up alternative trajectories» (Fuchs 2019: 5).

V. *Collapsibility*

The notion of collapsibility, which frequently is used as a capacity in designs of tools or furniture to be fold conveniently into a much smaller occupied space, seems to be alert to performances. This becomes visible where some of the conventional spatial structures somehow are "losing their physical weight". They transform into merely other performance expressions like time and

temporality. The notion of *collapsibility* goes with a conceptual understanding of how time is transformed by Fix & Foxy in their performances. Fix & Foxy does not make political performances in a traditional sense. They create more "gentle disruptive propaganda" than "utopian politics" in the way they present realities in a performance frame. The edginess of the aesthetics of Biering's performances results in a particular sense of "sneaky slippery presence" and a collapse of time.

VI. *Characters on the edge*

The notion of performer in the case of Fix & Foxy requires clarification, as Biering rarely employs educated performers. Instead, Biering uses "real people" from "real life", assuming that everybody knows something that they are good at, and everybody has a story, a history or a background. This also means that the performers, who are engaged from production to production dependant on the thematic issue, mostly present people whose stories, would otherwise not receive focus in a performative way, and therefore not be exposed to an audience. Indeed, the performance filter makes us see and perceive reality differently. However, the realness has temporality embedded in its presence, which makes it relatively more delicate to perceive from a particular type of perspective.

Normally, the performers are cast for their personal experiences and individual physiological characteristics. They are not cast in order to represent a character or one particular ethnic group. If they do represent at all, they use their own life as materiality for being in the performance. In *Dark Noon*, the performers are cast for their very little artificiality, which makes them seem authentic. Fix & Foxy thus deal with real people, who perform in real time, employing real joy, pain, dilemmas etc. in a real set up, where they tell their real-life stories. The performers' selves are present in the performance – a presence that somehow merges with their position in the staged narrative. This conglomerate of realness and authenticity is framed in a theatrical situation, witnessed by spectators, who are also frequently invited to become more direct participants in the performance.

VII. *Dramaturgy on the edges*

Emphasizing the "real" is a way to introduce authenticity in order to reconsider daily conventions encountering performance conventions. Fix & Foxy's performances negotiate with stories, which eventually, could be perceived as a dramaturgy on the almost liminal edges, where fiction and reality meet, and where time seems to be of another kind than in centralised focusses of

dramaturgical linear action. The stories often deal with life situations, which in a normative discourse could be understood either as an exception or on the margins. Those conventional terms, which draw patterns of borders in a preconception of our imagination, push to the conventional perception of the spectator. The imaginative skills in spectators' minds, in a reality like Danish society, are often, trained or educated, more or less unnoticeably, yet systematically, which on the surface invites the impression of a homogenised consensus society.

Prejudices are vital for performances' chance to evoke recognition a specific predefined perception of real humans, especially of marginalised peoples. Thus, when authenticity as a tool encounters narratives of real peoples on the stage, it also becomes an aesthetic choice, which allows the body-mind-set of the spectators to perceive differently the realness as presence differently⁴.



Photo 5. *Dark Noon* (2019). Photo © Søren Meisner.

VIII. *Staged slavery*

The staged slavery as a postcolonial topic echo how dramaturgies of the Western as genre have affected the impact on populations, for whom the television was the major channel of information and means of distributing values.

When dealing with themes and performance issues like those raised by *Dark Noon* in these currently precarious times, it is a matter of what to narrate, and which kind of dramaturgical tools to employ.

⁴ Marginalized population groups are not only poor peoples. A coming production, *We the 1 %* by Fix & Foxy turns the perspective the other way around, exposing rich peoples.

Which narrative justifies the content? From which context to express the story? One might expect these dramaturgical issues to resonate in a particular way in a Danish context. Denmark has myths in its name, "hygge", social welfare etc. to name a few. Compared to its size, Denmark has been, paradoxically, also one of the biggest colonial powers in world history with colonies including Tarangambadi (formerly Tranquebar) and Serampore, Nicobar Islands, trade fortifications in West Africa, three of the Virgin Islands (St Croix, St Thomas and St Ian) and also Iceland, Faroe Islands, and Greenland. Bearing these histories in mind, one should therefore expect the post-colonial discourse to be something that resonates in particular in a Danish context. It takes a long time.

IX. *Dramaturgical historical background*

Since the transformations in the Western world, not least in Europe, as a consequence of industrialisation in the nineteenth century, the analytical understanding of narratives in mainly Western drama has often been presented as a model, which could resemble a replica of an economic model of growth and thus also a particularly dominant world view. In the world of drama, the dramaturgical model is often identified with the model by the German novelist and playwright, journalist and historian, Gustav Freytag (1816-95). Freytag's view on dramatic conflicts, as described in *Das Theorie des Dramas* (1863), is illustrated by a pyramid triangle, reminiscent of a stylised tense curve with a dominant catching climax, followed by an inevitable steep fall. This narrative often focuses on a specific conception of the hero, and this privilege of the hero comes at the cost of the antagonist, who could reflect an image of a collective figure, e.g., a people. Freytag's model is now frequently identified as the narrator model, or the Hollywood model, since the model is broadly known in film and media studies.

Thus, Freytag's model became one of the main references, concerning theatre and drama in the twentieth century in the Western world. This achievement presumably became strong because of its decisive position in protecting a bourgeois interpretation of Aristotle's writings about the ideal tragedy in *Poetics*. Furthermore, the values of the ideas in Freytag's model relate to a philosophy, which celebrates a view of society pertaining to growth and production with its embedded anticipation of collapse and crisis (Freytag 1863).

This example throws light on dramaturgy as a historical narrative pattern, which also in its own sense is an explicit product of its own time. Furthermore, the history of narrative patterns reflects a logic of episodes.

The content in Freytag's proposal about the technique of the drama mimes a perception of the drama as an economic business model, and as an idealizing model, it involves a social determinism, which would also proclaim hierarchical narrative structures as superior in comparison to inferior peoples in the society and even involved a seemingly anti-Semitic understanding of stereotype characters.

X. From dramaturgy to historiography

With a closer consideration of the idea about modelling the drama in relationship to a view on the surrounding world, dramatic art represents a social paradigm, incompatible with the idea about social, cultural, or even artistic exchange. Even though Freytag wrote his poetics in the nineteenth century, it is still in the twenty-first century, connected to an industrial and almost absolute way of transmitting a dramatic narrative. In this way, the theatre becomes co-contributor of an understanding of contemporary times and our current history.

As this influence from Freytag continues to exist, it is more important than ever that the artistic form on stage demonstrates participation in the current discussion about relationships between humans.

When theatre involves otherness, it raises a mirror for, how time is negotiated. This concerns time as an expression for the co-presence, offered by theatre, but also the time as a way in which theatre contributes with a corrective to our self-perception, in a historiography about a nation or a culture. Furthermore, it is important to recognize how drama and performance models carry value into the structuring of time of the performative universe. The model carries its own logics, which often resonate with the historiography over time.

Fix & Foxy's intervention on the debate of time exists and unfolds in dialogue with the dramaturgies of historiography of postmodernism and of new materiality. Temporality becomes a topic in the performance as dramaturgy of historiography, wherein one can discover the comments to some of today's political challenges.

For how long time will the noon still be dark?

Bibliography

Davis, Tracy C.

2010 "Performative time", in *Representing the Past. Essays in Performance Historiography*. edited by Charlotte Canning and Thomas Postlewait, 142-168, Iowa City: University of Iowa Press.

Davis, Tracy C. and Mihaylova, Stefka

2018 *Uncle Tom's Cabins: The Transnational History of America's Most Mutable Book*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Freytag, Gustav

1863 *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel.

Fuchs, Anne

2019 *Precarious Times: Temporality and History in Modern German Culture, Signale: Modern German Letters, Cultures, and Thought*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Genge, Gabriele, Schwarte, Ludger and Stercken, Angela

2020 *Aesthetic Temporalities Today*: transcript Verlag.

Hann, Rachel

2019 *Beyond Scenography*. 1 ed. Florence: Routledge.

Haraway, Donna Jeanne

2016 *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene, Experimental futures: technological lives, scientific arts, anthropological voices*, Durham: Duke University Press.

McConachie, Bruce

2010 "Re-enacting Events to Narrate Theatre History". In *Representing the Past. Essays in Performance Historiography*, edited by Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait, 378-405. Iowa City: University of Iowa Press.

Paul, Heike

2014 *The Myths That Made America: An Introduction to American Studies*. 1. Aufl. ed, American Culture Studies; 1 Bielefeld: transcript-Verlag.

Schneider, Rebecca

2011 *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactment*. London: Routledge.

2015 "New Materialism and Performance Studies" *TDR/The Drama Review* 59 (4):7-17.

Doi: https://doi.org/10.1162/DRSM_a_00493

Essay on Stage: The Artistic Practice Introducing a Germ into the Cultural Matrix

by Tomaž Toporišič

The chapter will take a closer look at a specific writing procedure for the stage, the essay on stage, a form of expression within a given performative system that reveals the limits of that system as inadequate, imposed. A theatrical essay or an essay on stage belongs to the tradition of the border-crossing experimental performance-art pieces conceptualized in the 20th century by Craig, Artaud, Meyerhold, futurist synthetic theatre, neo-avant-garde theatre, and others.

I. Towards a definition of the term

One can call an essay on stage any performance practice that (like the essay according to Graham Good) makes «a claim to truth, but not permanent truth. Its truths are particular, of the here and now. Nothing is carried over» (Good 1988: 9). This specific form and procedure produce particular truths and reveals the limits of artistic genres. It is far from a stable category, and it establishes its inventiveness and singularity by operating at the very unstable limits of the theatrical and by reinventing the category of theatricality itself.

Among numerous possible examples of this "critical art", we will choose the following ones: 1) The 2009 performance *Alice in Wonderland: A Theatrical Essay on the End of a Civilization*, (*Alice nel paese delle meraviglie - Saggio sulla fine di una civiltà*) by the Italian director Armando Punzo, staged in Volterra Prison; 2) The 2012 performance *Drawers (Schubladen)* by the German collective She She Pop; and 3) Oliver Frlić's 2016 performance *Our Violence and Your Violence (Naše nasilje in vaše nasilje)* based on Peter Weiss's novel *The Aesthetics of Resistance (Ästhetik des Widerstands)*. Using these examples, we will try to map this specific textual procedure that produces what Badiou terms «a generic vacillation» (Badiou 1990: 91).

II. Alice in "prison-land"

The first example is the 2009 performance *Alice in Wonderland: A Theatrical Essay on the End of a Civilization*, by Italian director Armando Punzo, staged in Volterra Prisons. Loosely based on Lewis Carroll's masterwork, the text of the performance weaves in soliloquies from other authors, such as Shakespeare (predominantly from *Hamlet*), and also Genet, Pinter, Chekhov, and Heiner Müller. The performers were convicted criminals serving anywhere from five years to life in a maximum-security prison for crimes as varied as armed robbery and murder.

In this "tragedy of power", the characters try to break free of the roles imposed on them by their playwrights, reciting, reading, and literally eating and vomiting Shakespeare, Carroll, and Genet, mixing their words with those of Carmelo Bene, Chekhov, and other authors. Alice, lost in this "prison-land" of language, is a child actress in turquoise, the only woman, the only silent character in this dramatic pit, acting secretly, sometimes dragging a spectator's hand, pushing him on the run from room to room.

Her male counterpart Hamlet has infected the characters of Wonderland with his craziness; they keep changing their roles, entrusting them with their tortures and obsessions. Alice is in a labyrinth, Carroll disappears, and our heads are beneath our feet; we now wrap ourselves in big white sheets that are first written on by the detainees using the black-and-white words of Hamlet, Ophelia, Polonius, Gertrude, and all the other ghosts. There are many voices and many forms: the actors are men dressed as women dressed as the Mad Hatter, from Hamlet to Ophelia, a black prostitute in pink boots with red paint.

Like Artaud, Armando Punzo believes that theatre can perform a specific act of embodied transgression, within which the body that is becoming serves as a site for restructuring cultural belief systems. Punzo pioneers his form of essay on stage as a practice that begins by taking the body as a site of potential disorganization and then becomes a performance technique that instigates collective cultural subversions. For Punzo, the practice of dismantling cruelty creates a lucid body: a body open to possibility and change.

In this version of *Alice in Prison-Land*, a specific essay on stage, Punzo deconstructed Carroll's nonsense in a dialogue with Artaud, reading the two authors simultaneously along with the history of theatre. He translated Carroll and drama by creating (to paraphrase Deleuze, referring to Artaud) «a sliding and even a creative, central collapse, causing us to be in another world and in an entirely different language» (Deleuze 2004: 96).

The French philosopher Alain Badiou would most likely define this case as a kind of theatrical essay producing «a singular regime of thought» that «is irreducible to philosophy» (Badiou 2005: 9).

Thus, Punzo met most of the "standards" of the form of the essay on stage and revealed the limits of an artistic genre.

III. *She She Pop: Schubladen* Full of Memories

Founded in 1998, She She Pop is a collective composed of six women and one man—Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf, and Sebastian Bark—who met as students at the Giessen Institute. In early productions such as *She She Pop: Live* (2000), the members essentially staged themselves, engaging in open dialogue with the audience through the form of an all-female public-speaking contest. In their best-received production to date, *Testament* (2010), they brought their fathers on the stage, using Shakespeare's *King Lear* as background material to explore their own relationships and father-daughter relationships in general.

In *Schuhbladen* ("drawers" in German) they departed from their usual methods in a couple of ways. They explored for the first time an explicitly national topic, namely that of German unification, and they brought in outsiders. In this case, the outsiders were from East Germany, as all members of She She Pop are all from the West. Together, they collectively produced a specific essay on stage based on the techniques of documentary theatre, with *Schubladen* being created through a process of rehearsals, with the performers sharing objects from their past and using those objects to incite dialogue.

In this way the group asked themselves and the public questions like *Who were we? Who are we? Why have we turned out like this?*, and thus perform and comment on the historical dimension in the drama of German reunification. Three She She Pop performers, all of West German origin, take their seats opposite their homologues from the East. This gives rise to a radically honest experience, not dissimilar to couples therapy, during which the partners go through their old chests of drawers, retrieving a miscellany of diaries, letters from their youths, records, souvenirs, and bedtime books. These items form subjective weapons in the battle waged between the six performers, and enable them to write a unique, collective story, a theatrical essay commenting on contemporary life. In doing so, they create true relationships that are far removed from the usual East/West clichés.

Through personal objects taken out of their drawers, with which they tell each other about their youths in the German Democratic Republic or the Federal Republic of Germany, and all put on stage, the performers of *Schubladen* can propose another history of both Germanys – a polyphonic, material, and subjective history. However, the collective stresses the playful dimension rather than the authenticity of their objects and stories. As Florence Baillet puts it:

By taking part in the new rise of documentary theatre, the members of She She Pop do not aim to reveal a hidden historical reality, but they try to show the construction of reality. The fact that they consider narration from the perspective of its materiality, that is to say by taking into account the process of narration and its concrete production, contributes to this concept of reality. (Baillet 2018: 265)

In their theatrical documentary essay, She She Pop thus invite both audiences and participants to approach history and memory, the written facts of the past and the past's re-performance in the gestures of the contemporary, as open scripts that can be executed in different ways and with differing contents to produce new meanings and interrogate old ones. They appropriate some of Brecht's epic theatre theories while mapping the post-socialist and neo-liberal condition in the form of an essay on stage. Their postmodern usage of Brecht thus results in demystification by interactively depicting the basic elements that comprised a confused social and historical situation. The essayistic fictional-documentary performance depicts German history and the present while paralleling two historical Germanys, West and East, with consequences for both East and West Germans through a specific postmodern problematizing of the medium and institution of theatre. This problematizing does not lead to a Brechtian condition of arousal of the observer's capacity for action, but to the deconstruction of theatrical and social sign systems.

Matt Cornish describes these specific procedures in his book *Performing Unification: History and Nation in German Theater after 1989*:

Instead of approaching the archive, museum, and written history as stable, the productions showed all as contingent, as needing (if not requesting) our interaction and improvisation on those scripts, the same as memory. For the performances to be complete, we had to explicitly engage with the content of the pieces and the structure of the past. If we did not animate the

scripts, they presented to us with our own original, live variations, then the performances failed.
(Cornish 2017: 167)

The performances of She She Pop are reactions to utopianism. One could say they perfectly suit Mikhail N. Epstein's idea of postmodernism and its approach to history as described in his book *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*:

Postmodernism, with its aversion to utopias, inverted the signs and reached for the past, but in so doing, gave it the attributes of the future indeterminateness, incomprehensibility, polysemy, and the ironic play of possibilities. (Cited in Erjavec 2003: 20)

IV. *Frlić: Essays on structural violence in European society*

Let us finish with Oliver Frlić. We will focus on his 2016 international coproduction *Our Violence and Your Violence* (which premiered at Wiener Festwochen and caused protests and scandals in Poland, Bosnia, and the Czech Republic). This theatrical essay is a free adaptation of Peter Weiss's 1975 novel of structural violence in pre-war Nazi Germany, *The Aesthetics of Resistance*. It deals with the at the time (and still now) very contentious theme of migration and European identity. While doing so it subversively mixes political incorrectness with extreme physical theatre scenes that are meant to shock. The performance interprets Islamic terror in the wake of a long history of Western colonial and religious terror, fascism, and capitalist exploitation. With his procedures and themes Frlić enters into the domain of Artaud's theatre of cruelty, into his statement: «If theatre wants to find itself needed once more, it must present everything in love, crime, war and madness...» (Artaud 1958: 85). When watching Frlić's performances the spectators became witnesses to the tremendous «flames» or »luminescent suns», as Artaud called them, which man discharges during the course of a theatrical performance and which he later transforms in his fantasy into symbols and then into a work of art.

Our Violence is Your Violence focuses on themes of migration and European identity. In a year when refugees had become a "flood", in biblical, near-apocalyptic terms, the performance was full of overtly political references (religious symbols, rape, torture, terror, fascism, and Islamophobia). Most of the German critics noted that the piece was almost old-fashioned in the sense of reviving 1960's and 1970's political theatre. Commissioned by the Berlin HAU Hebbel Theatre as a critical

homage to Peter Weiss's novel on radical resistance, the performance was full of what one critic termed «relentless stereotypical violence». While watching it «one cannot but sense Frlić's overcompensating anger, trying to 'explain' Islamic terror in the wake of a long history of Western colonial and religious terror, fascism and capitalist exploitation» (Birringer 2016).

The actors and director delighted in attacking the very hand that feeds them, namely the European theatrical festivals and leftist producers. In the performance refugees and prisoners invade the theatrical space. At one point, the actors perform a hallucinatory trance dance in orange Guantánamo detainee uniforms, and in the next appear naked, with calligraphic Arabic inscriptions on their skin as if they had walked out of a Shirin Neshat video. Jesus Christ descends from the cross to rape hijab-wearing Muslim women; the dancing Guantánamo prisoners now sit in a circle and torture the new "Syrian" refugee who has just arrived, while voiceover announcements ask us to observe a minute of silence for the victims of terrorist attacks in Paris and Brussels. This is followed by an unavoidable Peter Handke like attack against the audience, spoken by one of the performers: «I am most ashamed for you, the theatre audience. For your death is an aesthetic event».

As Johannes Birringer summed it up in *Critical Stages*:

Frlić's heavy metal theatre using blatant, fetishized violence on stage can be called *plakativ* (in German), that is, trotting out shrill political signs, shoving them into our faces, and casually intermixing them with the archive of performance gestures that once resonated (for example, mimicking Carolee Schneemann's iconic *Interior Scroll*, a hijab wearing actress in *Naše nasilje / vaše nasilje* pulls an Austrian flag from her vagina). /.../ The propulsive in-yer-face theatre tends to privilege the political content through spectacular gestures that heighten the theatrical affect. It is the loudness of the affecting that turns me off. I wonder whether current dance theatre productions pursuing a more abstract spiritual technique of ritual, more subtle tonalities, are able to dig deeper, make us listen differently. (Birringer, 2016)

Like She She Pop's *Schubladen*, Frlić's performances present an important voice in the discussion on nationalism. To achieve his goal, he uses radical means: insulting the audience in a specific version of parabasis, group insults of people of other nationalities, repetitive deaths and resurrections producing *ostranjenje* (estrangement) and difference.

In this theatrical essay on violence, theatre, and politics, Frlić deliberately blurs the line between reality and fiction. He tries to force the audience to step away from its predefined passive role. He

thus produces the specific quality Derrida describes when speaking about Artaud in his famous essay, smashing the hierarchical organization of representation that constitutes classical theatre in order to coincide with the original force of life: «this new theatrical arrangement sutures all the gaps, all the openings, all the differences. Their origin and active movement – differing, deferral – are enclosed» (Derrida 1986: 73). His specific theatre of cruelty ventures the play of Danger, consumed in a total expenditure without reserve.

One witnesses a simultaneous double shift from the dramatic into the post-dramatic on the one hand, and from political into post-political theatre on the other. In the words of Derek Attridge, Frlić does more than extend existing norms, as he introduces «into the cultural matrix a germ, a foreign body that cannot be accounted for by its existing codes and practices» (Attridge 2005: 55, 56).

His theatrical essay, a performance as something that is "evental" (i.e., singular), thus paradoxically produces strong political reactions as though it were a political statement and not an artistic event with its components (to return to Alain Badiou once more) that, taken separately, are not capable of producing theatrical ideas or even a text. The politicians do not want to understand that «the idea arises in and by the performance, through the act of theatrical representation. The idea is irreducibly theatrical and does not pre-exist before its arrival 'on stage'» (Badiou 2005: 72).

V. *Performative essays as producers of truth*

The performances discussed here stress the facts at hand in an essay-like manner. They comment on the situation of the contemporary performing arts, the fact that we live in a firmament created by the prevalence of mediatized culture. Yet they deliberately resort to performative culture, to the restorative processes of ritualistic theatre in which the actual performative event – the confrontation of the audience with the performers, their stories, and the resulting consequences – takes place. The audience is thus forced to face the unavoidable self-reflection and images of themselves, their role in (not) taking responsibility for what happened and still happens in Europe. One could say that the focal artists using a form of the theatrical essay see the art of today not purely as a work of art, but as a singular event that comes into being by means of interactions between performers and viewers. They try to put the audience in a state of insecurity and discomfort. In their actions, the common oppositions of subject and object, of presence and representation, and of art and social reality disappear, and dichotomies appear to have evaporated. At the same time, the audience transforms and finds itself in a state that is alienated from everyday

social norms. Following the logic of Erika Fischer Lichte's book *Aesthetic of the Performative*, the consequence of this is a destabilization of the perception of reality due to the liminality of an artistic event, and it may cause a re-orientation of the individual (which, let us not deceive ourselves, is only temporary).

Like a dream, or perhaps more like a medieval madness, contemporary art is characterized as a discourse that wants to return to its origins as the "truth" of the world. To quote the metaphorical and somehow prophetic style of Artaud:

It may be true that the poison of theatre, when injected in the body of society, destroys it, as St. Augustine asserted. However, it does so as a plague, a revenging scourge, a redeeming epidemic when credulous ages were convinced, they saw God's hand in it, while it was nothing more than a natural law applied, where all gestures were offset by another gesture, every action by a reaction. (Artaud 1974: 20)

In the examples of the essay on stage discussed in this chapter, a performative act on stage unites singular and plural, and textual and performative culture. It produces what Alain Badiou defines with the notion of art as a procedure of truth: art that is no longer a rival to philosophy and theory because it provides material for philosophy; it is no longer a supplement because it carries its own self-sufficient truth. In addition, following the thoughts of Derek Attridge, it establishes a singularity of the theatrical act, a performative artwork, and its occurrence as a particular kind of event, a "performance". It is a performative event in which one experiences works of art less as objects than as events, and as events that can be repeated over and over again and yet never seem exactly the same. It creates a singular event, the repetition of which, night after night, «does not in any sense hinder the fact that, each and every time, the performance is singular; that is, singular» (Badiou 2005: 72). A singular event, in which – to use words of Jean-Luc Nancy:

what counts in art, what makes art art (and what makes humans the artists of the world, that is, those who expose the world to the world), is neither the 'beautiful' nor the 'sublime'; it is neither 'sensible manifestation' nor the 'putting into work of truth'. Undoubtedly, it is all this, but in another way: it is access to the scattered origin in its very scattering; it is the plural touching of the singular origin. (Nancy 2000: 14)

In this sense, a specific form named the "essay on stage" or "theatrical essay" produces what Badiou terms «a generic vacillation» in *Rhapsodie pour le theatre*: «The true theater makes of each performance; each actor's every gesture, a generic vacillation in which differences with no basis might be risked. The spectator must decide whether to expose himself to this void and share the infinite procedure. He is called, not to pleasure ..., but to thought» (Badiou 1990: 91–92).

Bibliography

Artaud, Antonin

- 1958 *The Theater and its Double*. (Trans. Mary Caroline Richards), Grove Press, New York.
1974 *Collected Works*, Vol. 4. (Trans. Victor Corti,) Calder & Boyars, London.

Attridge, Derek

- 2004 *The Singularity of Literature*, Routledge, London.

Badiou, Alain

- 1990 *Rhapsodie pour le théâtre: court traite philosophique*. Impr. nationale, Paris.
2005 *Handbook of Inaesthetics* (Trans. Alberto Toscano) Stanford University Press, Stanford: Baillet, Florence.
2018 "Objets et récits en scène: Schubladen de She She Pop. Une «histoire sensible» des deux Allemagnes?", in *Cahiers d'Études Germaniques*, 75 | 2018, 51-62, 265.

Birringer, Johannes

- 2016 "Atmospheres of Dividual Performance", in *Critical Stages/Scènes Critiques*, The IATC journal/Revue de l'AICT – Issue No. 14.

Cornish, Matt

- 2017 *Performing Unification: History and Nation in German Theater after 1989*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Deleuze, Gilles

- 2004 *The Logic of Sense*. (Trans. Mark Lester), Continuum, London.

Derrida, Jacques

- 1986 "The Art of memories" (Trans. Jonathan Culler), in Jacques Derrida, *Memoires for Paul De Man* (Columbia University Press, New York), 45-88.

Epstein, Michail N.

- 1995 *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* (Trans. Anesa Miller Pogacar), University of Massachusetts Press, Amherst.

Erjavec, Aleš (ed.)

2003 *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, University of California Press, Berkley.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Good, Graham

1988 *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, Routledge, London.

Nancy, Jean-Luc

2000 *Being Singular Plural*, (Trans. Robert D. Richardson & Anne E. O'Byrne). Stanford University Press, Stanford.

M² del gruppo Dynamis. Un intervento pratico-critico sulla percezione dello spazio umano

di Fabrizio Deriu

Premessa e istruzioni

Con buone intenzioni, il presente saggio cerca di riprodurre (naturalmente senza riuscirci) la struttura che avrebbe avuto la relazione che ne è alla base, se il convegno si fosse svolto. Come la performance di cui tratta, è scandito in otto brevi paragrafi, ciascuno dei quali ha il titolo della sezione corrispondente nello spettacolo (per convenienza, e momentaneamente, lo chiamo così). Ogni paragrafo è introdotto da una breve descrizione di quel che si sarebbe visto e/o ascoltato in una breve clip estratta dalla registrazione video di una replica dello spettacolo¹. Per ciascuna clip è inoltre riportato il relativo minutaggio, così che chi ne avesse voglia potrebbe simulare, in lettura, l'andamento di quel che sarebbe stata la relazione al convegno guardando i brani indicati (ma nulla osta, ovviamente, alla visione integrale del documento video).

Prologo

Nero. Una voce invisibile che chiameremo [A] chiede: «Dove sei?»; una seconda voce che chiameremo [B] risponde: «Qui». La prima voce, perentoria, ordina a [B] di entrare. [B] esita, dice che c'è troppa gente. [A] insiste. [B] con un sospiro si fa coraggio, ripetendo a se stesso: «Concentrato. Vanishing point. Vanishing point». [A] gli fa eco: «Vanishing point. Vanishing point».

[00:00 – 00:30]

M² – da leggersi né più né meno che come il simbolo geometrico che è: "metro quadro" – del collettivo Dynamis inizia così. Dynamis è un gruppo con base a Roma, diretto da Andrea De Magistris, attivo da una decina d'anni, i cui diversi progetti (spettacoli, performance, installazioni, workshop di

¹ Accessibile attraverso il sito del gruppo o direttamente presso il portale Vimeo, rispettivamente qui: <https://www.dynamisteatro.it/portfolio-item/m2/> (ultimo accesso 7 marzo 2021), e qui: <https://vimeo.com/369520223> (ultimo accesso 7 marzo 2021). Come per *spettacolo* poco addietro, la nozione di *replica* è in questo caso quanto mai impropria, come si cercherà di dimostrare.



formazione) sono frutto di lavoro collettivo e di collaborazioni frequentemente extra-teatrali². Tutti i progetti, come si può leggere nella scheda di presentazione disponibile sul loro sito «sono incentrati sullo studio della relazione con il pubblico, in esplorazione di un linguaggio performativo dinamico» che predilige il "potenziale situazionale" dell'atto performativo e predispone la scena "a luogo di dialogo e conflitto"³. *M*² è un "modulo performativo" di lunghezza variabile, da venti a cinquanta minuti circa, che può certamente (sebbene superficialmente) essere classificato nella categoria oggi in gran voga di "teatro partecipato" o "partecipativo". Ha debuttato nel 2017, e ad oggi è stato eseguito per circa una settantina di volte. Come si capirà, è purtroppo assai probabile che passerà molto tempo prima che possa essere riproposto, in sicurezza.

Esperimento

Faro dall'alto sul centro della scena. [B], jeans e maglietta, è in piedi su una piccola zolla quadrata di erba sintetica. [A], sempre invisibile, gli chiede se è pronto, e annuncia: «Esperimento metro quadro numero 56, modulo da 50 minuti, circa. Obiettivi: verifica dell'abitabilità di uno spazio circoscritto. Materiale: sette corpi volontari disposti a relazionarsi con una specifica proposta spaziale. Nessuno conosce il risultato dell'esperimento». Alle parole «sette corpi» due fari hanno illuminato sette persone, disposte in riga sul fondo della scena. [04:53 – 05:21]

I sette sono spettatori, paganti e volontari, che vengono reclutati prima dell'inizio per prendere posto in scena invece che platea, dove ricevono alcune istruzioni da una regia in voce off [A] e da un performer [B] che guida l'esperimento. Di un esperimento infatti si tratta, in cui spettatori partecipanti e pubblico osservante hanno l'opportunità di esplorare «attraverso il dispositivo scenico il confine tra umano e disumano che lo spazio assume rispetto a un contesto»⁴. Non c'è un testo dialogicamente strutturato, né una partitura di azioni rigidamente predeterminata. Non ci sono personaggi né, in senso stretto, un plot narrativo chiaramente rilevabile. Facendo riferimento, qui e più avanti, alle teorie di Ihab Hassan sul postmoderno in letteratura e nelle arti, nonché a quelle di Richard Schechner sulle performance postmoderne (Hassan 1986 e Schechner 1979), si può notare che una delle principali caratteristiche del teatro postmoderno, vale a dire

² Ad esempio *Monday*, l'ultima produzione il cui debutto, previsto per novembre del 2020, è stato congelato dal blocco delle attività teatrali causato dalla pandemia da Covid 19 (ma di cui fortunatamente ho potuto vedere una prova generale) si avvale di una collaborazione con ingegneri e ricercatori dell'ENEA, l'Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo economico sostenibile. Di più lunga data, specialmente per attività di formazione, la collaborazione con associazioni di architetti.

³ Cfr. <https://www.dynamisteatro.it/about/> (ultimo accesso 7 marzo 2021).

⁴ Dalla scheda di presentazione della performance, disponibile sul sito del gruppo: <https://www.dynamisteatro.it/portfolio-item/m2/> (ultimo accesso 7 marzo 2021).

l'indeterminatezza, è manifestamente all'opera. Come scriveva Michael Kirby negli anni '60, agli albori del cosiddetto, a quel tempo, "nuovo teatro":

Indeterminatezza significa che i limiti entro i quali chi esegue è libero di fare scelte sono previsti dall'autore del pezzo [...] Le scelte da compiere possono essere fatte dall'esecutore prima dell'esecuzione, ma più spesso sono lasciate aperte fino a che se ne presenta il momento nel tentativo di assicurare la spontaneità. (Kirby 1965: trad. it. 55 – leggermente modificata)

Viaggio

Ora la scena è totalmente in luce. I sette volontari stanno indossando buffe e variegiate ciambelle da spiaggia, che hanno estratto da colorati zainetti di cui sono stati individualmente dotati. [A] istruisce: «Considerate d'ora in poi gli altri partecipanti come alleati, per quanto possibile»; dal pubblico si odono leggere risate. Poi aggiunge: «Una persona raggiunge il metro quadro». Dopo pochi secondi di esitazione, il più intraprendente dei sette si muove e avanza fino a posizionarsi sulla zolla. [14:30 – 15:10]

Ad uno ad uno, progressivamente, i sette spettatori-performer raggiungono il metro quadro, che è descritto come un'isola prospera e felice, dove instaurare una comunità utopica. Vi si installano facendo bene attenzione a non uscire dal territorio, giacché l'isola – è sempre la voce di [A] ad avvisarli – è circondata da acque profonde e molto pericolose. All'arrivo del secondo viene loro chiesto di inventare un saluto; in tre si consente ad uno di riposarsi sulla «sedia del papa»; in quattro ballano a coppie; al quinto, dapprima sentito come un intruso o forse una spia, si permette infine di sedersi con gli altri intorno al focolare; con il sesto l'impressione è che lo spazio sia ormai saturo, ma c'è ancora il settimo al quale dare, in un modo o nell'altro, il benvenuto. Lungo una sequela di prove, giochi e compiti, gli abitanti del metro quadro fanno esperienza di una serie di situazioni: cosa si può fare in sette all'interno di un metro quadro? Cosa non si può fare? Cosa non si può non fare, in tanti in uno spazio così ridotto?

Terra

È in corso un gioco: il gruppo non può toccare terra con più di cinque piedi. Goffamente cercano di arrampicarsi l'uno in braccio all'altro, gambe sollevate e spinte all'esterno per trovare un precario bilanciamento. [B], accovacciato, controlla e conta. Quando [A] intima che ora solo quattro piedi

possono toccare terra, le risate del pubblico aumentano ai tentativi sempre più ardui, e rigorosamente fallimentari, di riuscire nell'intento. [26:38 – 27:30]

Nella prima parte della performance prevale una tonalità decisamente ludica: i compiti che [A] assegna determinano situazioni buffe, incongrue e divertenti, dalle quali normalmente scaturisce nel pubblico una innocente ilarità. Il meccanismo comico elementare è applicato con perspicacia e lievità: i sette malcapitati, ridotti in una condizione di artificiale irrigidimento, diventano – pur senza alcuna intenzione maligna da parte dei conduttori – il classico esempio di "oggetto ridicolo" rispetto al quale gli spettatori in platea coltivano un leggero sentimento di superiorità ma soprattutto, stando al di qua della soglia psicologica dell'invisibile quarta parete, si sentono al sicuro⁵.

Stranieri

I sette abitanti sono in piedi, in ascolto di [A] che sta facendo ora appello al sentimento di solidarietà del pubblico. Quindi [A] li invita a considerare se sia il momento di chiedere aiuto, ma li ammonisce anche a non illudersi che dall'altra parte gli spettatori siano davvero consapevoli della loro condizione. [36:05 – 36:36]

Quando l'esperimento è giunto più o meno alla metà del suo corso qualcosa inizia a cambiare. I conduttori, dapprima pressoché impercettibilmente quindi con sempre maggior evidenza, danno avvio al progressivo smantellamento dell'atmosfera ludica e gioiosa che sin qui ha accompagnato la performance. Nel territorio scenico, la voce fuori campo per la prima volta si rivolge ai sette spettatori-performer qualificandoli come cavie. In platea, gli spettatori-osservatori vengono a loro volta chiamati in causa, dapprima con un generico appello all'empatia ma subito dopo in modo più diretto: [A] dichiara infatti aperta una finestra temporale di due minuti in cui un volontario dalla platea può offrirsi per sostituire uno dei sette spettatori-performer nel metro quadro. A volte qualcuno va, altre no. In ogni caso, la barriera tra i due territori è indebolita, quando non proprio infranta. E gli spettatori-osservatori ne sono consapevoli: da questo momento in poi la separazione fin qui netta tra scena e platea è incrinata; e anche il senso di sicurezza degli spettatori-osservatori risulta di conseguenza assai meno solido e garantito.

Tribù

Ora [A] suggerisce agli abitanti del metro quadro che è il momento di organizzarsi, e scegliere mediante libere elezioni «una figura carismatica che possa farsi portavoce delle istanze del gruppo».

⁵ Sulle principali teorie del meccanismo comico cfr. Ferroni 1974.

La comunità individua il suo leader e lo esibisce. [A] sancisce e chiosa, soddisfatto: «Plausi». [39:10 – 39:50]

A questo punto (nella versione più lunga sono passati circa trenta minuti) il tono generale si è sensibilmente modificato, e non è più tanto divertente. Le istruzioni di [A] e il comportamento di [B] arrivano più severe, tutt'altro che spiritose. Il clima inizialmente festoso si è deteriorato, lasciando capire che il gioco può trasformarsi in una sorta di incubo distopico. Cavia e pubblico ora sono infatti nella condizione di riconoscere, nella bizzarra situazione in cui sono finiti, la presenza dei tratti che gli specialisti del genere narrativo e gli storici esperti di regimi totalitari hanno individuato come caratteristici delle società distopiche: collettivizzazione forzata (il metro quadro è un'immagine estrema di *asylum*, di "istituzione totale"), e controllo sociale esercitato mediante il modello del *panopticon*, vale a dire un'autorità sorvegliante, che vede non vista, né visibile.

Tropici

Con evidente difficoltà, dato il ristretto spazio disponibile per ciascuno, i sette abitanti stano indossando sottili impermeabili di plastica con cappuccio, e formano un cerchio rivolto verso l'interno, spalle al pubblico. [A] spiega: «La temperatura scende, e inizia a tirare una brezza carica d'acqua». [B] ha acceso un potente ventilatore e, mentre lentamente le luci si abbassano, con un piccolo compressore a pompa inizia a bagnare il gruppo, che per proteggersi si stringe quanto può. [49:00 – 51:40]

Si è notato, all'inizio, che M^2 può essere annoverato nella categoria, oggi piuttosto di moda, del "teatro partecipato" o "partecipativo". Circostanza innegabile e tuttavia, se ci si arresta alla formula, anche assai superficiale. Né l'azione diretta sullo spettatore né l'azione dello spettatore (farlo alzare dal posto in cui è seduto e costringerlo a "fare qualcosa") sono, a mio parere, valori in sé e per sé. D'altra parte, la "drammaturgia della partecipazione" è senza dubbio uno dei tratti più rilevanti delle forme e delle modalità in cui il teatro vive (o sopravvive) nel mondo contemporaneo. Perché lo spettacolo "dal vivo" va in questa direzione? Sebbene questa sia una delle domande da molto tempo al centro dei miei studi, sono ben lontano dall'averne una, ed una sola, precisa e definitiva risposta. Provo allora ad avanzare un paio di spunti per approfondire la riflessione. Il primo è di carattere storiografico generale e si fonda su una annotazione che si può leggere in una pagina del celebre *Gli strumenti del comunicare* di McLuhan (1964); il secondo tenta di proporre una specifica chiave interpretativa relativamente a questo piccolo ma prezioso esperimento performativo.

Il seminale e rivoluzionario studio di McLuhan è, come ben noto, dedicato alla comprensione dei media, ma non nel ristretto significato riduttivamente invalso di «strumento di comunicazione a distanza che si avvale di una qualche tecnologia elettrica/elettronica». La problematica affrontata da McLuhan è più complessa, e riguarda gli effetti psicologici e sociali (ovvero individuali e collettivi) che ogni singola invenzione tecnica provoca nell'equilibrio generale dei sensi e degli organi del corpo umano in quanto loro "estensione" «in un materiale diverso da quello di cui sono fatti» (McLuhan 1964: trad. it. 58)⁶. Ciò non di meno, più di una volta il teatro compare nei ragionamenti dell'autore, ad esempio in un passaggio del quinto capitolo della prima parte, dove sono esposti i principi generali della teoria, in cui egli spiega i «furiosi scatenamenti di energie» che hanno luogo quando si incontrano culture orali e culture letterarie, e poi quando con esiti ancor più devastanti arriva l'elettricità a determinare un «mutamento totale» di ritmo e di schemi nei rapporti umani. Qui il genio canadese ci regala – piazzata lì così, apparentemente a caso – una folgorante sintesi storiografica sull'avvicendamento dei media della comunicazione a partire dall'era elettrica:

Quando, dopo la rivoluzione del telegrafo, la stampa incominciò a battere sul tasto dell'"interesse umano", il giornale uccise il teatro, proprio come la TV avrebbe poi sferrato un colpo quasi mortale al cinema e ai locali notturni [...] Il cinema poi assorbì contemporaneamente romanzo, giornale e palcoscenico. La TV infine invase il terreno dei film e restituì il teatro al pubblico. (McLuhan 1964: trad. it. 67)

Dopo che si sia venuti a capo della corretta progressione cronologica, sciogliendo il groviglio temporale che McLuhan disegna con salti apparentemente incongrui, resta il dubbio fondato che il giudizio conclusivo – cioè la restituzione del teatro al pubblico – non abbia colto nel segno, vista la attuale marginalità sociale del teatro nei termini dei dati statistici che si producono a proposito di quelli che vengono definiti, con deprecabile formula, i "consumi culturali". Ma il punto è un altro, nascosto in una imprecisione della traduzione italiana. Se ci si prende lo scrupolo di verificare il testo originale si scopre una differenziazione nei termini, completamente ignorata dal traduttore:

⁶ È precisamente questo il motivo per cui ritengo che, nei termini rigorosi della teoria mcluhaniana, il teatro e le attività performative non siano media (teatro e attività performative non sono "fatti" di materiali diversi da quello di cui sono fatti gli esseri umani). Non a caso il teatro non è incluso nella lunga lista di media ai quali è dedicato, uno per ciascuno, un capitolo della seconda sezione del libro (all'intricata questione ho già dedicato più di una riflessione: in prima istanza in Deriu 1999 e 2004; poi in Deriu 2015 e infine in Deriu 2017).

When the press opened up the "human interest" keyboard after the telegraph had restructured the press medium, the newspaper killed the theater, just as TV hit the movies and the night clubs very hard. [...] The movie took over the novel and the newspaper and the stage, all at once. Then TV pervaded the movie and gave the theater-in-the-round back to the public. (McLuhan 1964: 64)

Apparentemente nulla di gravemente scorretto, ma se nella resa italiana il "teatro" che viene restituito al pubblico (dalla TV che invade il cinema) e quello che in precedenza era stato ucciso dal giornale non vengono distinti in traduzione, siamo portati a pensare che si tratti della stessa cosa, perché è appunto la stessa generica parola ("teatro") a designarli. McLuhan, tuttavia, ha distinto il primo dal secondo: quel che viene restituito al pubblico dalla TV che invade il cinema non è "il teatro" – tutto indistintamente e ogni tipo, categoria e genere di teatro – ma più specificamente il *theatre-in-the-round*. Di cosa si tratta? L'espressione, peraltro di non larghissimo uso, denota una nozione più precisa e ristretta, ma al contempo anche più estesa, rispetto all'idea generale espressa in inglese da *theatre*. Ecco la definizione tratta dalla «Encyclopedia Britannica» online:

[...] also called *arena stage*, *central stage*, or *island stage*, form of theatrical staging in which the acting area, which may be raised or at floor level, is completely surrounded by the audience. It has been theorized that the informality thus established leads to increased rapport between the audience and the actors. Theatre-in-the-round has its roots in rituals such as those performed by the ancient Greeks, which evolved into classical Greek theatre. It was used again in medieval times, especially in England, where it gave way to the open stage of Elizabethan times. During the late 17th century the proscenium stage, which limited audiences to the area directly in front of the stage, came to dominate theatre. Beginning about 1930, however, [...] theatre-in-the-round began to gain favour with stage designers who were dissatisfied with the limitations of the proscenium. Advocates of theatre-in-the-round maintain that it offers a wider range of stage size and activity and allows for a larger audience in a given space. [...] It was widely adopted by experimental theatre troupes in the late 1960s as part of their efforts toward rejecting bourgeois illusionism and exploring various forms of "popular" theatre⁷.

⁷ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/590273/theatre-in-the-round> (ultimo accesso 16 aprile 2021).

Sembra dunque di poter dedurre che McLuhan sostiene l'esistenza di una relazione forte e perfino, in qualche modo, causale tra crescita esponenziale delle tecnologie della comunicazione e recupero non del "teatro" in senso generico, bensì di una sua declinazione specifica, quella che valorizza la dimensione circolare, assembleare, rituale, collettiva, partecipativa, anti-rappresentativa e anti-illusionistica del teatro. Lo spiega lui stesso, in qualche modo, nel passaggio che segue:

Ciò che voglio dire è che i *media*, in quanto estensioni dei nostri sensi, quando agiscono l'uno sull'altro, istituiscono nuovi rapporti, non soltanto tra i nostri sensi, ma tra di loro. La radio mutò la forma dell'articolo giornalistico nella stessa misura in cui alterò col sonoro l'immagine cinematografica. La TV provocò drastici mutamenti nella programmazione radiofonica e nella forma del romanzo-documento. Sono stati i poeti e i pittori a reagire immediatamente ai nuovi media come la radio e la TV. Radio, grammofo e magnetofono ci hanno restituito la voce del poeta come dimensione importante dell'esperienza poetica. [...] la TV, con il suo linguaggio di partecipazione profonda, spinse improvvisamente i giovani poeti a presentare i loro versi nei caffè, nei parchi pubblici, dappertutto. (McLuhan 1964: trad. it. 68)

Con la diffusione della TV, prosegue McLuhan, gli artisti hanno iniziato ad avvertire un prepotente bisogno di «contatto personale» con il pubblico. Questo bisogno, condiviso in quella stagione da attori, ballerini e musicisti insieme a pittori e poeti, ha dato luogo alla fecondissima stagione degli happening, del teatro sperimentale, delle contaminazioni tra teatro, musica, danza, pittura, poesia, arti visive. In generale ha portato alla rottura degli schemi estetici dominanti condotta su molteplici fronti dalle avanguardie artistiche della seconda metà del XX secolo. Allora, evocando specificamente quella forma di presentazione pubblica che prevede la disposizione degli spettatori in cerchio, più o meno completo, intorno ai performer (propria anche del teatro greco, ma che la "psicologia alfabetica" dell'Occidente abbandona negli sviluppi seguenti a favore di una frontalità sempre più radicale che è segno della netta e compiuta separazione tra spettacolo e spettatore)⁸, McLuhan ha inteso a mio parere alludere con intenzione a caratteri e valori delle attività e delle arti performative intellegibili non tanto in termini estetici, quanto in rapporto a funzioni cognitive, se non epistemologiche. Un'eco della questione, tutt'altro che banale, la si ritrova ad esempio nella seguente dichiarazione di Hans-Thies Lehmann a commento della sua nozione di "teatro post-

⁸ Sul nesso tra emergenza del teatro e "psicologia alfabetica" cfr. de Kerckhove 1981 e 2008, e anche Deriu 2014.

drammatico": «Non è più possibile analizzare il teatro partendo solamente dal testo, perché bisogna considerare, nella teoria dell'arte, un concetto esperienziale. L'esperienza dello spettatore è senz'altro legata al testo, ma è anche visiva, fisica, erotica, è un'esperienza completa che coinvolge tutti i sensi» (Lehmann 2013: 5).

Morale

Per quest'ultimo capitolo la descrizione della scena segue, invece di precedere, il commento.

Quale è il messaggio – o, per dirla con Lehmann, il concetto esperienziale – che Dynamis intende lanciare con questa performance? Può essere di qualche utilità chiamare in causa una ipotesi che Andy Lavender (2016) avanza in un suo studio sul teatro partecipativo, a proposito del superamento in corso del passaggio, ormai assestato nelle pratiche performative contemporanee, dalla «messa in scena» intesa come organizzazione dello spazio alla «messa in evento» intesa come organizzazione dell'evento. Ci troveremo ora, secondo Lavender, al cospetto dell'emergere della *mise en sensibilité*, intesa come «organizzazione dei sentimenti», quale tratto distintivo di tanta «drammaturgia della partecipazione». Al di là della sensazione che tale spostamento possa rivelarsi tutt'altro che una novità⁹, rintraccio comunque, e per concludere, una sottile tramatura che congiunge l'auto-poetica di Dynamis, la *mise en sensibilité* di Lavender e le riflessioni di Jean Baudrillard sul destino dell'arte. Nei testi di presentazione dei lavori di Dynamis, colpisce la ricorrenza di alcune parole, tra le quali una tra le più presenti (per nulla incongrua rispetto a *M²*) è *apocalisse*: «Dynamis viene al mondo dal buio, niente ha senso e tutto è finito. Serenamente consapevole che non vedrà oltre la crisi che l'ha generato, il gruppo sceglie l'arte drammaturgica per interrogarsi sulle sorti delle comunità umane nel tempo dell'apocalisse»¹⁰. La risonanza baudrillardiana è perfino esplicita (vedere in bibliografia): «[...] l'immaginazione è morta per overdose di immagini [...] Accade così qualcosa come un brutale raffreddamento sia dell'immaginazione sia della sensibilità» (Baudrillard 1988: trad. it. 15).

⁹ Il sospetto è che la *mise en sensibilité* possa finire per rivelarsi niente altro che una versione aggiornata all'attualità della teoria ottocentesca dell'"arco drammatico" di Freytag, con la differenza che la "commozione" del pubblico non è più affidata alla vicenda rappresentata (la vita fittizia dei personaggi) ma è trasferita direttamente nell'esperienza attiva degli "spettatori partecipanti".

¹⁰ www.dynamisteatro.it, ultimo accesso 16 aprile 2021.

Buio; voci off. [A]: «Diciamo che in un metro quadro, oltre a sette cittadini occidentali, possono trovare spazio quattordici pinguini imperatori infreddoliti» – [B]: «Dieci pellegrini alla Mecca» – [A]: «Quattro oche all'ingrasso» – [B]: «Quattro passeggeri Ryanair» – [A]: «Un passeggero Emirates» (l'elenco, a voci alternate, prosegue a lungo) «nove profughi in un barcone vicino al canale di Sicilia, e otto virgola tre profughi al largo delle coste libiche». Breve momento di sospensione. [B]: «Ma? Di cosa stiamo parlando, scusa?» [58:45 – 1:01:35]

Bibliografia

Baudrillard, Jean

1988 *Verso il vanishing point dell'arte*, in Id. *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano, pp. 5-28.

de Kerckhove, Derrick

1981 *A Theory of Greek Tragedy*, in «Sub-Stance», n. 29, pp. 23-36.

2008 *Dall'alfabeto a Internet. L'homme "littéré": alfabetizzazione, cultura, tecnologia*, Mimesis, Milano.

Deriu, Fabrizio

1999 "Arti della visione, arti della performance", in AA.VV., *Lo schermo e la scena*, a cura di F. Deriu, Marsilio, Venezia, pp. 157-176.

2004 *Opere e flussi. Osservazioni sullo spettacolo come oggetto di studio*, Aracne, Roma.

2014 *Forma sociale della psicologia alfabetica. Il teatro nell'ipotesi "neuroculturale" di de Kerckhove*, in «Between», 4 (8), novembre 2014
(online: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1328/1088>
ultimo accesso 14 aprile 2021).

2015 *Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva "mediologica"*, in «Mantichora», n. 5, 2015, pp. 59-65
(online: <https://cab.unime.it/journals/index.php/IJPS/article/view/2741/2423>
ultimo accesso 14 aprile 2021).

2017 *Il primo medium. Tecniche audiovisive e arti performatiche*, in «Fata Morgana», XI, 33, settembre-dicembre, pp. 211-226.

Ferroni, Giulio

1974 *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni.

Hassan, Ihab

1986 *Pluralism in Postmodern Perspective*, in «Critical Inquiry», vol. 12, n. 3, Spring, pp. 503-520.

Lavender, Andy

2016 *Performance in the Twenty-first Century: Theatres of Engagement*, Routledge, London & New York.

Lehmann, Hans-Thies

2013 *Postdrammatico e realtà: un excursus da Aristotele a oggi*, in «Prove di drammaturgia», XVIII, 1, ottobre, pp. 5-10.

Kirby, Michael

1965 *The New Theatre*, in «Tulane Drama Review», vol. 10, n. 2, Winter, pp. 23-43 (trad. it. *Il nuovo teatro*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., BT 85, gennaio-marzo 2008, pp. 43-66).

McLuhan, Marshall

1964 *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967; nuova ed. 2008).

Schechner, Richard

1979 *The End of Humanism*, in «Performing Art Journal», 10/11, vol. 4, n. 1-2, May, pp. 9-22 (trad. it. *La fine dell'Umanesimo*, in «La scrittura scenica-Teatrotre», X, 21, 1980, pp. 3-19).

IV

Performer's Body: The Dancer, The Actor

Fotografia e danza tra documento e creazione artistica. I due esempi di un atlante di figure e di un archivio di posture

di Samantha Marenzi

Premessa

Tra la primavera e l'estate del 2019, in due spazi italiani lontani tra loro, si svolgono due residenze artistiche nelle quali, con obiettivi e percorsi diversi, viene compiuto lo stesso gesto. Centinaia di fotografie appartenenti al passato, scaricate dai computer e stampate su carta semplice, vengono disseminate sulle tavole di una sala di danza. Sono moltissime, e ricoprono quasi completamente lo spazio d'azione. Il gesto di spargerle a terra costituisce, in entrambi i casi, l'esito di un lavoro di raccolta e l'inizio di una ricerca dagli sviluppi molteplici. Ricerca coreutica, artistica, scientifica, performativa. Ne nasceranno, sia in un caso che nell'altro, dei repertori: un atlante che dispiega la presenza della danza nella fotografia, un archivio di posture che sperimenta l'azione dell'immagine fotografica sulla danza. Un atlante visivo e un archivio corporeo, entrambi basati sul rapporto tra fotografia e danza percorso nelle due direzioni inverse. Seguendole, si cercherà di delineare un campo, che è un campo di indagine, ma anche un campo di forze.



Preparazione Atlante, c/o La lupa, Tuscania.
Photo © Samantha Marenzi.



Preparazione Atlante, c/o La lupa, Toscana. Photo © Samantha Marenzi.

I. La danza nella fotografia. Le immagini come oggetto e metodo di studio

Dall'inizio del Novecento la fotografia è stata uno dei principali strumenti di documentazione della danza. Se già nei decenni precedenti si era diffusa la ritrattistica dei danzatori, col nuovo secolo entrano nell'immagine fotografica altri elementi della danza: il movimento, che già era stato oggetto della cronofotografia, e il corpo, con la sua energia oltre che con le sue pose. La fotografia inizia così ad accogliere la presenza espressiva dei performer oltre che la loro apparenza¹.

Sono gli anni in cui la danza sperimenta forme di espressione esterne al perimetro della tecnica accademica e del suo linguaggio codificato, restituendo al corpo la sua forma naturale e il suo ritmo organico. Nascono metodi e tecniche che diffondono la danza e che contribuiscono anche a un processo di rinnovamento del balletto. Praticata, vista in teatro, letta su periodici riviste e manuali, contemplata in mostre di pittori e scultori che la raffigurano, la danza diventa allo stesso tempo linguaggio artistico e fenomeno di massa. La fotografia, che negli stessi anni penetra nei diversi strati

¹ Ho approfondito queste tematiche nel volume *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2018.

della cultura, della scienza e della società, inizia anche lei la sua battaglia per una affermazione artistica che scorre parallela alla proliferazione degli studi commerciali. Il rapporto tra fotografia e danza attraversa tutte queste correnti e vede la produzione di centinaia di immagini promozionali, di ritratti in costume e nelle pose dei personaggi degli spettacoli, di scatti degli allestimenti teatrali che aprono la via della fotografia di scena, e al contempo vede collaborazioni artistiche che generano libri d'autore, esposizioni, brochure di scuole e libretti che traducono le operazioni pubblicitarie in vere e proprie strategie culturali. La fotografia è dunque un documento importante della danza, ed è anche la testimonianza delle prassi e dei processi creativi sia dei performer che si osservano nelle immagini studiando l'efficacia dei loro gesti, sia dei fotografi che trovano nel corpo in movimento gli elementi di nuovi codici di composizione visiva. Nel caso della fotografia artistica i termini si ribaltano e anche la danza, in quanto soggetto ricorrente, documenta i gusti, le tecniche, le estetiche, i significati, le relazioni.

Non solo nelle diverse declinazioni e combinazioni dell'uno e dell'altro linguaggio, ma nei vari contesti culturali, il rapporto tra fotografia e danza si articola nelle più svariate soluzioni tecniche e formali, tutte accomunate dall'intenzione di cogliere la danza al di là del gesto, del movimento, della postura, della riconoscibilità dell'interprete. Corpi accucciati, in disequilibrio, in corsa, rapidi con gonne rotanti e leggeri con tuniche fluttuanti, corpi nudi in tensione o in torsione, presenze vibranti che sperimentano l'effetto della loro velocità, ma anche della loro lentezza o intensa immobilità: il patrimonio fotografico della prima metà del secolo è uno straordinario repertorio non solo di immagini, ma di azioni fisiche e gesti espressivi. Necessita strategie di studio capaci sia di leggerne le informazioni che di percepire gli impulsi e le intenzioni custodite nella misteriosa fissità della figura. La quantità delle immagini prodotte e le ricorrenze formali che presentano sono elementi non trascurabili di questo diffuso genere di fotografia dove dentro ai movimenti raffigurati sopravvivono le loro matrici e dietro alle forme è riconoscibile l'eredità delle arti visive del passato trasfigurata dalle tecniche moderne. Vere e proprie soglie tra la cultura della visione e quella dell'azione, le fotografie di danza, in particolare quelle prodotte nella fase germinale di questo linguaggio espressivo, si pongono quindi non solo come oggetti di studio ma anche come terreno di indagine. Mettendo in campo strumenti e saperi pratici e teorici, un gruppo di ricerca nato tra le aule di una università romana e gli spazi di un centro di cultura fotografica ha voluto inoltrarsi in tale

territorio². Affiancando approfondimenti verticali su singoli casi studio a mappature orizzontali delle zone di maggiore densità del fenomeno, ha progettato la realizzazione di un atlante dove far convergere riflessioni sulle tecniche, le estetiche, le pratiche, i canali di circolazione, la cultura materiale e le relazioni che soggiacciono alle fotografie di danza della prima metà del Novecento. Un esercizio di metodo che ha assunto la forma del dispositivo visuale rispondendo agli interrogativi sui margini che separano e uniscono, nel tema preso in esame, la categoria del documento storico e quella della creazione artistica.

1.1 Per un atlante della fotografia di danza

Nell'agosto 2019, nell'ambito del progetto "Alfabeto Performativo", il gruppo di studio sulla fotografia di danza si è riunito negli spazi della Lupa a Tuscania per un seminario intensivo. Pensato come un laboratorio pratico di ricerca, il seminario chiudeva circa un anno di incontri, ricognizioni iconografiche e bibliografiche che si erano svolte tra il Dams di Roma Tre e la sede di Officine Fotografiche. Sulla scia degli studi warburghiani e dell'analisi di grandi repertori iconografici del Novecento, era nata l'idea di raccogliere le immagini accumulate per i singoli studi in un atlante inteso come risultato visivo delle indagini avviate ma anche e soprattutto come esperimento di metodo³.



Preparazione Atlante, c/o La lupa,
Tuscania.
Photo © Samantha Marenzi.

2 Tra gli esiti del gruppo, da me formato e coordinato dalla primavera del 2018, il sito/archivio www.fotografiaedanza.it, che raccoglie il materiale iconografico, biografico e bibliografico sui fotografi di danza della prima metà del Novecento.

3 Hanno partecipato al seminario Francesca Pietrisanti, fotografa e laureanda magistrale in Storia dell'arte all'Università La Sapienza, e gli studenti del Dams Alessia Lanzuisi e Alessandro Toselli (corso di laurea triennale), Rossella Viti (danzatrice, fotografa, studentessa magistrale), Sara Morassut (attrice e al tempo del laboratorio laureanda magistrale), Simona Silvestri (laureanda magistrale e artista visiva). Costituiscono attualmente il gruppo di ricerca sull'atlante Francesca Pietrisanti, Simona Silvestri e Giordana Citti (docente di fotografia analogica a Officine Fotografiche e laureata triennale in Storia dell'arte).

Arrivati nello spazio scenico della Lupa i partecipanti si sono tolti le scarpe e hanno rovesciato a terra centinaia di piccole immagini stampate su carta semplice, degli oggetti leggerissimi e allo stesso tempo molto densi. Scriveva, ricostruendo quella operazione, Francesca Pietrisanti, una delle partecipanti che avrebbe poi animato insieme ad altri membri fissi del gruppo di ricerca le successive evoluzioni del progetto:

«Fotografie scelte, scaricate, riprodotte e accumulate nelle settimane precedenti, sulla scorta di ricerche in corso o di interazioni solo supposte, sul piano formale e teorico, e in attesa di conferma. [...] Poi le immagini di carta, scompaginate dal perimetro dei fogli stampati, ritagliate e tra loro disgiunte. [...] La riga e la squadra bloccano il foglio, tu fissi l'immagine, il taglierino la libera. Lei abbandona le altre e si posiziona in cumuli di altra carta e di altre immagini, già libere e già, per converso, sole. [...] Nel frattempo, la luce comincia a segnare le prime linee in terra e ci si finisce dentro senza neanche accorgersene, accovacciate e silenziose, con le immagini *altre*, libere e sole, impilate a formare piccole torri, e con il pavimento che ormai sembra un formicaio all'incontrario. [...] La danza, la nostra, comincia qui, e così, in punta di piedi in quello che diventa uno strano paesaggio da studiare e ricomporre» (Pietrisanti 2019: 258-259).

Il lavoro di associazione ha seguito logiche che potevano scaturire dai contenuti, dalla cronologia o dalla morfologia delle immagini. La progressiva creazione di gruppi di fotografie creava delle isole sulle tavole della grande sala. Vi ricorrevano talvolta le stesse figure portando nei vari montaggi informazioni diverse. Tra un gruppo e l'altro, presto definiti "pannelli", si andavano stabilendo legami espliciti o misteriosi, e scorreva invisibile il filo rosso di un articolato progetto di ricerca.

Dai montaggi affioravano sia grandi temi che piccole storie.

Talvolta, attraverso l'accostamento di immagini simili ma provenienti da contesti culturali lontani, emergevano le migrazioni delle figure. Ne è un esempio *Contaminazioni*, la tavola realizzata da Simona Silvestri incentrata sulle fotografie del Bodenwieser Ballet come modelli trasversali di raffigurazione della danza. La compagnia austriaca, stabilitasi durante la Seconda Guerra Mondiale in Australia, aveva portato in quella cultura lontana non solo uno stile e una tecnica di movimento ma i codici formali delle sue raffigurazioni. Gli autori delle immagini, che presentano scelte estetiche affini, sono il fotoreporter e fotografo di scena tedesco Hannes Kilian – le cui immagini costituiscono un modello formale – e Max Dupain, pioniere della fotografia modernista in Australia. Migrazione dei gesti, dunque, e delle forme visive. Contaminazione inversa a quella usuale, che vede le immagini

circolare più capillarmente dei soggetti e contaminare i terreni che attraversa. Qui, sono i soggetti a migrare e imprimere la loro espressività sulle formule della rappresentazione del corpo in movimento, contribuendo alla riconfigurazione delle sue regole compositive.

Un procedimento opposto ha guidato la composizione della tavola *Scuola tedesca* di Sara Morassut, che partendo dallo studio dei processi di trasmissione della danza e della fotografia in Germania negli anni Dieci e Venti ha accostato le immagini del maestro del pittorialismo tedesco *Hugo Erfurth* e della sua allieva Charlotte Rudolph, scattate da entrambi alle due celebri danzatrici, anche loro legate da un rapporto di trasmissione, Mary Wigman e Gret Palucca.

Partendo dall'analisi della fotografia di nudo dei primi decenni del Novecento, Francesca Pietrisanti ha agito con una traiettoria ancora diversa, scoprendo, attraverso una analisi delle immagini, la presenza della danza negli studi dei fotografi europei e americani, e nei corpi delle loro modelle, resi vivi dal movimento espressivo anche se apparentemente svincolato dai codici coreutici. La danza libera arriva dunque nella fotografia mettendo in azione le pose, facendo dei corpi non solo i soggetti, ma gli elementi formali e compositivi dell'immagine.

L'ultimo giorno gli esiti del laboratorio hanno assunto la forma di una installazione site-specific alla Lupa. L'apertura al pubblico ha costituito un decisivo momento di studio grazie alla presentazione del lavoro e al dibattito animato con alcuni ospiti invitati tra cui studiosi di teatro, performer, registi, fotografi. Nell'incubatrice di uno spazio scenico e attraverso i processi dell'esperienza artistica, insieme a un primo abbozzo di mostra prendevano forma un campo di studio e una ipotesi di metodo. La ricerca scientifica assumeva le pratiche dell'arte visiva e in questo modo risvegliava l'energia del corpo in movimento e ritrovava il potere delle immagini dentro e oltre la funzione del documento della storia della danza.

II. La fotografia nella danza. Le immagini come memoria impressa nel corpo

Il rapporto tra danza e fotografia può essere indagato anche nel senso inverso, osservando non la danza nelle immagini, ma le immagini nella danza. Le matrici figurative hanno avuto un ruolo centrale nel rinnovamento della danza nell'arco di tutto il Novecento. Hanno costituito, per un paradosso solo apparente, il principale impulso a movimenti nuovi. Basti citare due esempi lontani nello spazio e nel tempo ma emblematici dell'uso di fonti figurative nel processo di creazione della

danza e della presenza scenica. Uno si colloca all'inizio del Novecento, nel pieno della rivoluzione della danza occidentale, l'altro nel Giappone post-bellico e nelle sue avanguardie culturali.

Nel primo caso, le immagini dell'antichità e quelle d'Oriente hanno fornito a danzatori come Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Vaclav Nižinskij dei modelli non solo per le forme, ma per il ritmo, per i significati e le istanze culturali della danza, per l'organizzazione dello spazio scenico, per il recupero della dimensione spirituale nel movimento espressivo del corpo.

Nel secondo, la pittura moderna occidentale con le sue defigurazioni e le sue astrazioni ha dato un contributo importante alla fondazione di una cultura performativa come quella del Butō giapponese, dove, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, danzatori insieme con artisti visivi e scrittori hanno riformulato la concezione stessa del corpo.

Sono casi eclatanti e citarli equivale a ometterne molti altri dove il dialogo tra corpo e figura è stato portatore della riemersione di gesti e stati psico-fisici, di sensazioni, emozioni, memorie personali e collettive.

Anche nella danza italiana degli ultimi anni questo terreno è tornato a essere fertile. Ne sono degli esempi il lavoro di Virgilio Sieni sulla pittura rinascimentale fiorentina e sul patrimonio gestuale in essa conservato; l'ispirazione che Francesca Pennini col suo Collettivo Cinetico ha tratto dagli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara che erano stati oggetto degli studi di Aby Warburg e che la coreografa sovrappone alla mappa dei meridiani dell'antica medicina cinese, intrecciando figure del corpo e del cosmo e tracciando linee di connessione tra gli esoterismi di Oriente e d'Occidente; l'elaborazione da parte di Francesca Proia di un metodo di indagine del movimento basato sulle immagini fondanti dello Yoga.

Per altri coreografi, più nello specifico, la matrice di metodi di creazione o di spettacoli sono state proprio le immagini fotografiche. È il caso di Simona Bertozzi che dialoga con dei giganti della fotografia del Novecento come Cartier-Bresson e Giacomelli, e che fa della ricerca iconografica un perno del suo processo di creazione coreografica traducendo le «tensioni dei corpi ritratti, il diagramma spazio temporale che li attraversa» (Di Stefano 2015: 46); o di Alessandra Cristiani quando dedica una trilogia di assoli all'opera dell'americana Francesca Woodman, che nei suoi autoritratti agisce davanti alla macchina fotografica scavalcando il confine che separa lo spazio dell'autore da quello del soggetto, componendo le sue immagini attraverso il movimento fisico, oltre che attraverso l'inquadratura, comparendo e scomparendo in quei grandi spazi in rovina che sono lo scenario della sua poesia visiva. Una fotografia che non riproduce la realtà delle cose, che cancella

invece di registrare e che Alessandra Cristiani usa nella metodologia di una danza che, assumendo la lezione del Butō, espone l'oscurità del corpo e ne mostra il mistero senza svelarlo⁴. E c'è ancora il caso di Paola Bianchi, che nel suo progetto *ELP* usa fotografie radicate nell'immaginario collettivo a partire dalle quali prendono vita una serie di operazioni coreografiche.

Se pensiamo a un superamento dell'idea della fotografia del corpo espressivo come mero documento della danza, il progetto di Paola Bianchi sposta l'accento non tanto sul "documento", ma sul "della danza". La fotografia è qui utilizzata come documento della storia, e stabilisce un rapporto materiale col corpo inteso come deposito di memoria, come archivio. Ma, ancora, non come archivio *della danza*. Il suo progetto si pone infatti anche all'altro capo di quella che André Lepecki ha individuato come la tendenza della danza contemporanea di ricreare coreografie del passato rispondendo a una necessità archivistica propriamente coreografica, e appunto usando, come recita il titolo del suo saggio su questo tema, *Il corpo come archivio*. Il corpo di Paola Bianchi non si fa archivio della storia della danza, ma archivio della storia *tout court*. Esplorando il rapporto tra postura (ossa, muscoli, materialità fisica) e memoria (personale e collettiva) rivendica la sua dimensione di corpo politico, come lo definisce lei stessa da prima e da oltre il progetto sulle fotografie: *cosa* della politica e strumento per incidere sulla vita pubblica. Corpo intelligente, pensante, scrivente. Luogo dell'azione, della materia e della conoscenza, della dialettica e dell'avvenimento⁵.



ENERGHEIA.
Photo © Paola Bianchi.

4 Mi sono occupata di questo argomento nel saggio *Il potere delle immagini sulla danza di Alessandra Cristiani*. *Opheleia e La fisica dell'anima*, in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, Volume nono, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova 2018.

5 Si veda il suo libro d'artista, pieno di riferimenti letterari e filosofici, Paola Bianchi, *Corpo politico. Distopia del gesto utopia del movimento*, a cura di Silvia Bottiroli e Silvia Parlagreco, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2014.

II.1 – ELP di Paola Bianchi: il corpo danzante come archivio di posture

All'inizio del 2019 Paola Bianchi inizia la raccolta di immagini destinate al progetto *ELP*. Chiede ad amici, conoscenti e collaboratori di inviarle le fotografie che ritengono più rappresentative della memoria collettiva. In primavera, a Torino, durante la prima residenza artistica relativa al progetto, entra in sala col suo bagaglio di figure che dispiega nello spazio. Ne scrive, in un dialogo a due voci con Roberta Nicolai che ha seguito le varie tappe del processo di creazione: «Davanti a me quasi 350 immagini. Un *archivio retinico-mnemonico*. Le ho sistemate sul pavimento della Sala Grande Stireria della Lavanderia a Vapore. Le guardo. Sono stampate in bianco e nero [...]. Scelgo, elimino. Alcune sono ricorrenti, altre sono affascinanti. Separo. Opero la prima scelta». (Bianchi 2019: 18)

La coreografa racconta il lavoro solitario delle diverse giornate. Tra un racconto e l'altro si dispiegano i riferimenti teorici e i tasselli di un complesso apparato concettuale: Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, le immagini come depositi di movimenti ed emozioni, come campi di forze e assi di traiettorie, ma anche le fotografie come specchi della morte, che uccidono il soggetto consegnandolo a una vita nuova. Primo giorno. Secondo giorno. Terzo giorno:

«Entro nelle forme. Sono le forme a entrare dentro me, a modificare lo stato del corpo, a sconvolgere l'ordine delle membra. Tutto si scompone e il corpo inizia a riconoscere, a riconoscersi nella scompostezza. Mi infilo nelle pieghe di quelle immagini e le pieghe chiamano altre pieghe, le immagini si concatenano una all'altra» (Bianchi 2019: 20).

Così, la danzatrice inizia l'operazione di montaggio. MONTAGGIO! Scrive, in maiuscolo e col punto esclamativo, a indicare il motore di un processo compositivo ma anche l'opportunità di un «rimontaggio del tempo». Montaggio significa ritmo. «Un fraseggio della storia. Poi Roberta dirà: l'angelo della storia! Benjamin! L'ho visto!» (Nicolai 2019: 20).

Quarto giorno. Quinto giorno. Sesto giorno: il grande affresco tardo medievale conservato a Palazzo Abatellis a Palermo diventa la mappa del movimento della danzatrice nello spazio. Il terreno d'azione ne assume le misure, 6 metri per 6,42. Le traiettorie ne seguono le linee. Settimo giorno, arriva Roberta Nicolai, tra i principali interlocutori della danzatrice per questo progetto, che ha coinvolto anche Raimondo Guarino come tutor di altre tappe. Il processo si apre a uno sguardo esterno. Nei giorni successivi prende forma l'assolo *ENERGHEIA*. Il primo di una serie di tasselli che compongono il progetto *ELP* fatto anche di laboratori, coreografie per altri danzatori solisti e in

ensemble. Ciascuno di questi tasselli meriterebbe una riflessione a sé, che a partire dai grandi temi della trasmissione e della scrittura coreografica entri nei processi di reinvenzione e riconfigurazione a cui Paola Bianchi li sottopone. Bastino i titoli di due dei moduli di *ELP* per percepire la nervatura del progetto.



ENERGHEIA. Photo © Paola Bianchi.

ENERGHEIA appunto, il termine con cui Aristotele indica l'azione, l'essere in atto, e ancora, come spiega la coreografa, «l'atto di trasformazione, l'essere in opera. Accanto alle attività che producono opere, ve ne sono altre senza opera in cui l'*energheia* è soggetto stesso (ad esempio la danza). L'*energheia*, intesa come operazione perfetta, è senza opera e ha il suo luogo nell'agente»⁶. Si assiste così, nell'assolo, a un processo di trasmutazione che parte dalle fotografie, oggetti sia reali che simbolici (che in scena restano invisibili), e arriva al corpo all'opera, all'atto che la fotografia, invece di immortalare, ha scatenato.

Un altro titolo/emblema è *EKPHRASIS*, una elaborazione coreografica per danzatrici e danzatori basata su un elemento caratterizzante del progetto *ELP*, che sta alla base anche di altre azioni performative: la descrizione neutra delle posture che dalle fotografie sono state assorbite nel corpo formando in *ENERGHEIA* i micro-movimenti di danza che sostituivano l'idea stessa di sequenza.

⁶ Dalla presentazione dell'assolo, leggibile nella pagina del suo sito a cui rimando anche per una descrizione dei diversi moduli del progetto: <http://paolabianchi-it.blogspot.com/p/elp.html>

Descrizioni dettagliate, registrate con la voce neutra della coreografa e trasmesse in diversi modi ai destinatari.

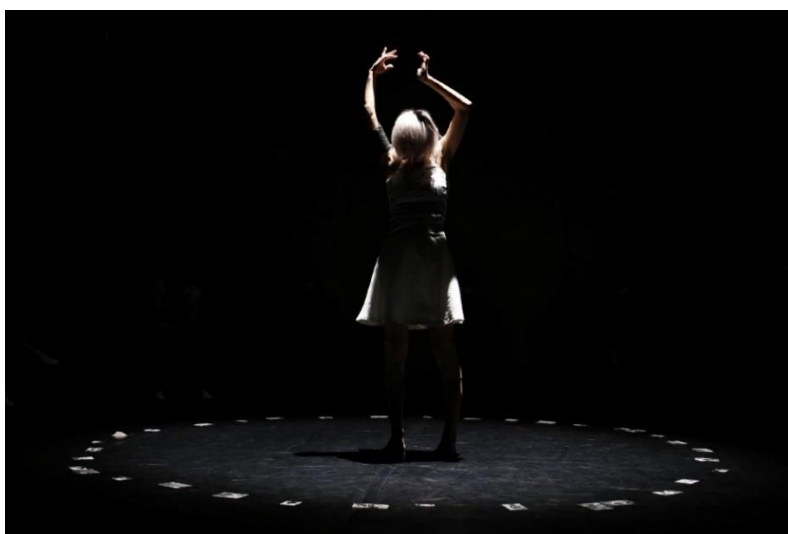


ENERGHEIA. Photo © Paola Bianchi.

EKPHRASIS – letteralmente il discorso che fa apparire l'opera attraverso la sua descrizione – rompe dunque il meccanismo dei processi di trasmissione della danza, da sempre basati sull'imitazione del movimento. Qui la posizione arriva attraverso l'udito e non tramite la vista. Il corpo agisce nella tensione tra il potere delle immagini e il potere della parola, e traduce i movimenti passandoli al setaccio della propria immaginazione e delle proprie caratteristiche fisiche. La stessa postura passa da un corpo all'altro senza mostrarsi. Lo disegna dall'interno, incorporando e trasformando le immagini.

Un anno dopo, per un altro tassello del progetto, Paola Bianchi è di nuovo da sola in una sala, a spargere immagini a terra⁷. Arrivano dalla memoria di altri popoli e di altre culture, e costituiscono un nuovo passo verso la creazione di un archivio di posture. Un archivio trasversale, trans-culturale, che coglie l'essenza delle decine di corpi raffigurati. Corpi sconosciuti, anonimi, celebri, vivi, morti, straziati, festanti, felici. Corpi che la luce ha disegnato sulle fotografie e consegnato per sempre alla memoria. Corpi lontani nel tempo che agiscono sul corpo presente. E che, oltre a muoverlo, lo danzano.

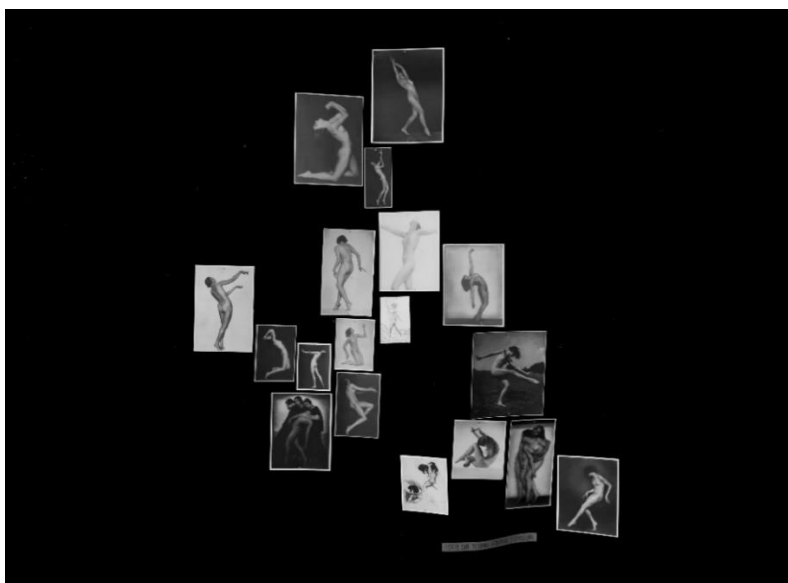
⁷ Paola Bianchi, *O_N. ELP / Altre memorie*, in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, Volume undicesimo, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova 2020, pp. 19-21.



Paola Bianchi in *O_N*. Photo © Margherita Masè.

Conclusioni

Ricorrenza delle immagini. Ricorrenza dei gesti e delle posture. Migrazione delle forme. Figure del corpo come grumi di tempo. Sprigionamento – attraverso la ricerca artistica e scientifica – della vita che è custodita nelle fotografie. Dialogo tra la messa in forma dell'azione e la messa in azione della forma. Impronta di un artificio in un altro artificio. Corpo come luogo dell'incontro tra arte e storia. Sono alcuni dei temi che emergono dalla visione ravvicinata del rapporto tra danza e fotografia. I casi presi in esame, per la loro complementarità, per la casuale contemporaneità, e per la convergenza che li caratterizza tra studio e creazione, tra conservazione e messa in opera, tra composizione coreografica e visiva, mostrano la preziosa e necessaria complementarità tra metodi di studio del passato e strategie di osservazione del presente, e tracciano traiettorie luminose tra gli elementi di quel rapporto: scie per orientarsi nei segreti del corpo in azione e delle sue emanazioni.



Dettaglio allestimento Atlante, c/o La lupa, Tuscania. Photo © Alberto Canu.

Bibliografia

Bianchi, Paola

2014 *Corpo politico. Distopia del gesto utopia del movimento*, a cura di Silvia Bottirolì e Silvia Parlagreco, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

2020 *O_N. ELP / Altre memorie*, in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, Volume undicesimo, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova.

Bianchi, Paola e Nicolai, Roberta

2019 "ELP. Processo di creazione", in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, Volume decimo, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova.

Distefano, Giuseppe

2015 *Simona Bertozzi. Il palpito del gesto*, in «Dance Culture», n. 3.

Lepecki, André

2016 *Il corpo come archivio*, in «Mimesis Journal», n. 5/1.

Marenzi, Samantha

2018 "Il potere delle immagini sulla danza di Alessandra Cristiani. *Opheleia* e *La fisica dell'anima*", in *Teatro Akropolis. Testimonianze ricerca azioni*, Volume nono, a cura di Clemente Tafuri e David Beronio, AkropolisLibri, Genova.

2018 *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria & Spettacolo, Spoleto.

Pietrisanti, Francesca

2020 "Agosto: tentativi di metodo per un atlante performativo a Tuscania", in *La camera meravigliosa. Per un atlante della fotografia di danza*, a cura di Samantha Marenzi, Simona Silvestri, Francesca Pietrisanti, La Scena dei saperi, vol. 2, Editoriale Idea, Roma.



Under the Surface: *Reading-Writing the Body in Performance Whilst Seeing under the Performer's Skin*

by Mauricio Quevedo Pinto

The goal of this document is to share my experience developing and performing the pièce *Under the Surface* (2019)¹, following, what I have called, a post-surface visuality, and to propose that said visuality offers not only a viable way to create or write for the stage; but also opens the possibility of an iterative cycle of reading-writing or looking-creating the body in performance. I sustain there were two of said cycles in *Under the Surface*. In order to do so, firstly, I will begin with a clarification of terms. Secondly, I will broadly contextualize the piece within my PhD research. Thirdly, I will describe the performance. Then, I will depict the creative process and explain some of the decisions I made. Next, I will refer to the experience of performing in front of an audience. Finally, I will wrap up with some conclusions.

I. Clarification of terms

Prior to the call made by the organizers of the conference I had not use the term "writing" in reference to my own practice. However, I have accepted their invitation to use the notion of writing as an overall process of creation involving different sort of media, not just the production of a written text. In my case, my process of writing for the stage was the result of my interaction with different light sources that allowed me to see through my skin in rehearsals. I believe this process not only led to the creation of a theatre piece, but also of a particular set of attitudes and ways to experience my body. In other words, creating for the stage involved a process of writing and re-writing my body image, that is, «the picture of our own body which we form in our mind, that is to say the way in which the body appears to ourselves» (Schilder 2007: 11). Consequently, by "reading" I mean the action of looking at my own body. Furthermore, during performance, these writing and reading my body took place as an intercorporeal phenomena.

¹ Performed at Trinity College Dublin and Pontificia Universidad Católica de Chile. To see more please visit www.mauricioquevedo.com/under-the-surface



II. My research

The performance *Under the Surface* was created in the first stage of my PhD research, which questions the gaze-body relation in performance fitting with what I have called a post-surface visuality. By this I mean, a technology-based visual experience that enables the production of images of the performer's body beyond the limits of its surface. Hence, I question how technology can change the way we look and experience our bodies in performance. I particularly focus on two possible gaze-body relations during a post-surface visuality. On the one hand, when I look at my own organism in rehearsals and, on the other, when I look at the spectators while exhibiting my body on stage. My research follows the Practice as Research model (also known as PaR) and involves the devising of two performance using different technologies. For *Under the Surface* I used led torches to show under my skin. In a second performance entitled *I remains*, I used thermal cameras to show heat traces as well as veins in my body.

III. Description of Under the Surface

The performance, designed for no more than three spectators, is carried out in an open floor theatre space, where the audience is allowed to move freely around the room. Firstly, the spectators enter a small lobby where they see a short video of me in costume holding a tablet, which shows a series of slides with text introducing the performance (Fig. 1).

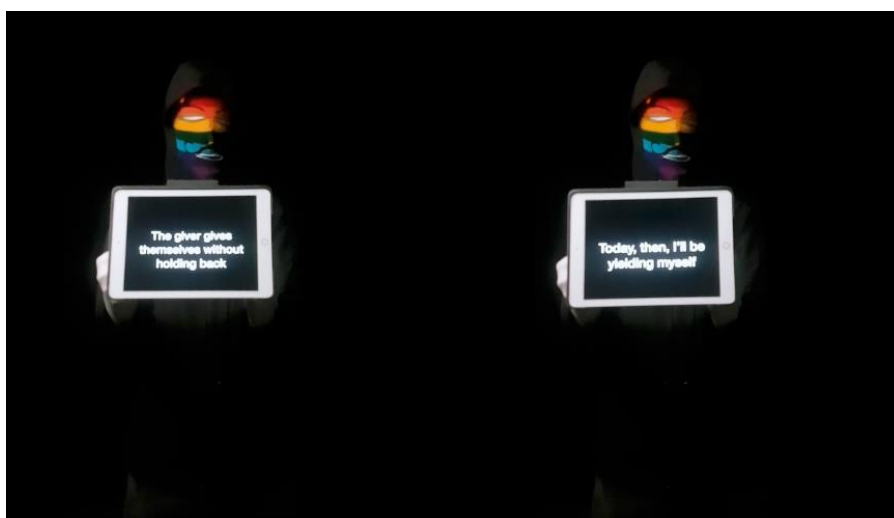


Fig. 1. Screenshots of the video introducing the performance *Under the Surface*.

Photo © Mauricio Quevedo Pinto.

Each spectator picks up a torch and enters the performing area in complete darkness. The first half of the performance starts when I remotely trigger a camera that takes pictures of me and sends

them to the projector after two seconds delay. The spectators, then, can only see my body during a fraction of a second due to the camera's flash and then in the projection. Without these devices I cannot even see my body. Every ten seconds or so I take a new picture. I wear a shiny white *zentai* suit over which I wear: a bra, a miniskirt, a woman's top, jeans, a turtleneck, a football jersey, a jacket with a hoodie and an Andean Ukuku mask. Each picture shows how I look after taking off a layer of clothing (Fig.2).



Fig. 2. Examples of the different photographs taken during the performance, after taking off different items of clothing. Photo © Mauricio Quevedo Pinto.

Hence each image is different, and they alternate between a masculine or feminine look. Once there is no clothing left but the *zentai* suit, I take several pictures showing how I take it off revealing my skin little by little. This is followed by a series of pictures of me naked grabbing and pulling different sections of my skin. The first part concludes with a picture of me pulling my lips open and showing inside my mouth. Part two starts with me shutting off the devices, turning on a torch and gesturing the audience to come closer. I sit on a table and press the led torch against different parts of my body, allowing the spectators to see my veins and arteries. They can also see black masses that can be attributed to bones or even a cyst I have on my right foot. After a couple of minutes, I turn on

one of the torches held by the spectators and press my hand against it, showing that they can now use them to see under my skin. Once they understand the invitation, I lay on the table to allow them to use their torches on me (Fig.3).



Fig. 3. Screenshot of a recording of the performance, showing spectators pressing their torches against different parts of my body. Photo © Mauricio Quevedo Pinto.

The sequence finishes when all spectators are done exploring my body or if none of them wishes to try. The performance concludes with me pressing a torch against my scrotum and then illuminating inside my mouth, showing the spectators what lies underneath.

IV. *The creative process: a first iterative cycle of reading/writing the body*

Even though there are certain principles generally embedded in our idea of theatre rehearsal, the truth is that rehearsing can take very different forms. In my particular case, rehearsal was not only conditioned by my creative intentions and my know-how, but by my use of PaR. This framing of rehearsal as an instance of artistic/academic research, pushes the notion of rehearsing closer to the Spanish word *ensayo* or the German *probe*, meaning 'testing'. Rehearsal, then, was a time to experiment with the devices, try ideas and make mistakes. More than thinking of rehearsals as a mean to produce a performance, we could say that my work was a rehearsal-based research. Performing was not the end goal of the rehearsals, but a next stage of experimentation. Just like in any experiment, the results needed to be consistent, therefore, repetition was key. This involved a lot of hours testing different light sources, pressing them against my body and trying to see through its surface. At the end of each session and sometimes during them, I would write my impressions on a logbook, keeping track of any changes I would experience on my body image, the different

levels of visibility I was achieving and notes of how to use the devices better. This tool was key to help me go back and retrace my steps when I felt lost during the process, and at a later stage, when analysing the different changes I experienced interacting with the devices.

As I am also a photographer, the first devices I tested were photography flashes. As the burst were too quick for my eyes to follow, I started to take pictures of me, freezing the moment light entered my skin for further observation. Later on, I rehearsed using strobes, torches and lasers. I spent most rehearsals pressing different light sources against my skin, exploring my own body with my eyes (Fig.4).



Fig. 4. Photographs taken in different rehearsals, showing me pressing different light sources against my body. Photo © Mauricio Quevedo Pinto.

During rehearsal, the torches became like wearable lights as I had to keep them always pressed against me. Out of rehearsals, I would spend hours looking at the different pictures I had produced in rehearsals. In this stage I experienced a first iterative cycle of writing/reading the body.

Very early on, I started to notice changes in how I experienced my body. I could observe the veins in different parts of my body, mainly my hands and feet. Most of the times I used my right hand, seeing some veins with quite detail (I am left-handed, so I always held the flash with my left hand). By pressing the flash against my body, I was able to see how light was penetrating the different layers of my flesh and contradicted my everyday experience of it being reflected by my outer surface (fig. 5).



Fig. 5. Photograph taken during rehearsal, using a flash to reveal the veins in my hand.
Photo © Mauricio Quevedo Pinto.

Sure, when I was a kid, I often played with torches in the dark and saw how light entered my skin. However, those images and the way they made me feel about my body, would quickly wash away. This time, however, the images remained with me, creating a body image of translucency that acquired great importance to me. I was able to see the veins in my right hand, even without any light. I could feel them and locate their exact position. I could close my eyes and experience a tingling sensation where my veins were. For the first time, my veins became a part of my body image, whilst my left hand felt and looked the same. I could feel, then, an imbalance where my right hand felt heavier than the other one. These physical sensations extended to my everyday life without any conscious effort. As my intention as a researcher was to produce an image of translucency, having successfully achieved it created several positive feelings about my body.

In rehearsals, using the devices in a particular fashion would produce a certain set of attitudes towards my body, that would push me to explore exhibiting my body in a specific way. In return, each attempt to display my body to my own gaze, had an impact in the way I saw myself, which led me to try new ways to use the devices and so on. In general, as weeks went by, frustration started to build up as I was not able to see as deep into my skin as I wanted to. I felt I had reached a barrier of visibility I could not surpass. I started to experience a paradox: even though I could see under my

skin, my own body image was that of an opaque flesh. There was, then, a division between what my eyes could see and the way I experienced those images.

This was my rehearsal process: an iteration of looking at my body and performing and creating with it, enabled by technology. The performance was designed to allow me to exhibit my body in a way that matched the body image the devices helped me to produce, hence the action of photographing myself taking off layers of clothing, for example. The tempo of the performance, the use of space and other media were also a consequence of the writing/reading technology enabled as well as an imposition of the devices themselves. For example, the refresh rate of the flash and the time lag of the computer dictated a certain tempo for the piece.

V. Performing for an audience: a second iterative cycle

In performance a new cycle of writing/reading the body was established. On the one hand, the writing would take place through the ostension of my body on stage. On the other hand, the reading, as the reciprocal gaze between me and the spectators. From this dynamic there were three components that played a key role at establishing the cycle as a loop. They were improvisation, proximity, and interactivity. Regarding the former, the piece had a general structure, a series of steps that I would follow through the performance. Their length, however, and their exact manner of execution were left open for improvisation, as well as the possibility to skip steps or add new ones. I did this to allow myself to be affected by the gaze of the spectators. The way they received the ostension of my body, had an impact in the way I saw myself, which would in turn push me to exhibit my body and perform actions accordingly. The feedback loop would be complete by me observing the spectators' reception of this ostension, which would start the whole process again. For example, some spectators seemed very eager to explore as much of my body as possible with the torches. In response, I would move along with them matching their energy and contorting my body to allow them to see better. In contrast, other spectators would be distant or even a bit rough when handling my body, which would make me not move at all or even cut the whole sequence short.

Pertaining proximity, the performance did not have a delimited area for the audience. The spectators were free to roam around the room and so was I. They could, then, choose to be close to me, or I could go to where they were. We were all in the performance area, which granted us the shared status of co-creators (though with different responsibilities, for sure). Their position in space

affected how I saw myself performing and pushed me to explore different ways to exhibit my body. In general, the closer they were to me, the easier it was for me to create along with them and not just in response to them. By being close to each other, I could gather a significant amount of sensory data from the spectators, that I could interpret as particular attitudes towards my body. Whenever they were away, I simply had less data to work with. On all occasions I interpreted proximity as a willingness to see, which in turn made me feel freer to create and explore the pieces along with the spectators. Beyond the explicit invitation to motion, the piece allowed for greater levels of interactivity. The spectators, for example, could choose when and how to use the torches, where to look, talk (as many of them did), block the projection screen or touch me. There were even occasions when spectators would trade or share torches, even though there was one for each. This opened a door for the inclusion of the unforeseen and forced me to improvise.

The iterative cycle of writing/reading my body (and the performance itself as well) established with the spectators was, then, extremely more unexpected than the one generated by myself in rehearsals. Of all the interactions I witnessed, there were some that I would call *convivial* interactions, following Jorge Dubatti's (2011) understanding of theatre as an act of *convivio* or companionship, in which spectators would accept the general framing of the performance and interact with me under those conditions. Such type of interaction pushed me to improvise along with them, extending sometimes the length of the piece. In those moments, the opaqueness I was experiencing in rehearsal, was washed away. On the contrary, I felt quite exposed and translucent. It brought to mind Levin's words when he writes about yielding. He says, «'[y]ielding' means giving up and giving over; but it also means allowing, accepting, and receiving (...) The giving gives without holding back; it gives, in the end, itself: such giving, giving up even itself, becomes selfless. And it is open to receiving whatever may be given to it» (Levin 2001: 60-61). On one occasion, a woman really took her time using the torch and exploring different parts of my body. As there were no other spectators, I was free to react to her movement, moving my body to allow her to see better. We created, then, an improvised subtle dance of some sorts, where I was lifting body parts or turning in response to her gaze. My body felt like a soft, stretchy material. It made me feel not only translucent but fragile, and I discovered a sense of wonder and beauty towards my own body.

There have been other moments when spectators have seemed to be weary of me, distanced or in a couple of occasions, a bit rough. I remember two times while performing *Under the Surface*, when spectators would handle my body with not much care and using a strong grip. In those moments,

though there was interaction, I had very little desire to improvise and extend its duration. I would feel neither opaque nor translucent but objectified.

To sum up, I would say that all performance began with the ostension of my body in a predefined way. However, the gaze of the spectators, in particular how close they were to me and how much they interacted with me in a *convivial* manner, would push me to improvise and create along with them. The higher the proximity and the *convivial* interaction, the higher the levels of improvisation were, the stronger the iterative cycle of writing and reading both the body and performance. This strategy of using improvisation in response to the gaze of the spectators, enables the use of performance as a further instance of testing of the gaze-body relation produced in a post-surface visuality.

Conclusion

As we all know there are many ways to create a performance: starting from a story, a song, a movement sequence, etc. For *Under the Surface* my starting point was my interaction with light sources, trying to see under my skin. The relevance of this approach is not only that it did actually allow me to produce a theatre performance. Its significance lies in how it also changed the way I saw my body and how I created and performed with it. Firstly, in the rehearsal room I experienced an iterative cycle of looking at myself in new ways and, consequently, creating and performing differently. Furthermore, it affected my embodiment and created a series of new attitudes towards my body centred around its materiality. This cycle was grounded in a gaze enabled by technology. Later on, in performance, a second iteration cycle was established by the gaze of the spectators. The way they looked at my body, affected my body image and, thus, what, and how I performed on stage. By this, I do not mean that the performance did not have a clear design prior to the presence of an audience; but their agency definitely affected the piece. They became co-creators by choosing how to look at my body. Creating for the stage in this manner, means that the creative process is never closed, and I always perform in relation to the gaze of the spectator. In *Under the Surface* creating and performing are not different things, but one and the same action. By performing in a certain way, I am open to receive the spectators' gaze, affecting my body image and my performance, generating a second iterative cycle. In my case, the spectators' gaze led me to think less about the materiality of my body, but its materialization in the encounter with the other. Most

of the times, this was experienced as an act of yielding, where I discovered a new sense of fragility and awe towards my own body.

It is possible that these cycles of looking and creating-performing the body are not exclusive of a post-surface visibility. However, they were made explicit by my interaction with the devices that generated images of my body that I had never experienced before. This pushed me to develop a performance where the gaze, mine and particularly the spectators', possesses a great creative and transformative power.

Bibliography

Dubatti, Jorge

2011 *Introducción a los estudios teatrales*. D.F.: Libros de Godot.

Levin, David Michael

2001 *The Opening of Vision: Nihilism and the Postmodern Situation*, Taylor & Francis e-Library, London.

Schilder, Paul

2007 *The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche* (Physiology), Routledge, Abingdon.

Text Trained Bodies at the Service of East and West? Praxeological Adaptations of the Stanislavsky System in Chinese and German Acting Conservatoires

by Raimund Rosarius

I. Stanislavsky's System as Emancipation from the Text?

Reading William Worthen's *The Idea of the Actor* against the grain Stanislavsky's «particular relevance to the modern stage» (Worthen 1984: 144) lies in legitimising the actor as an artist. Elaborating on Worthen's writing Denis C. Beck arrives at the bold conclusion that «actors become authorial» (Beck 2000: 267) with Stanislavsky. Worthen originally has another accentuation of Stanislavsky's influence when stating:

«The strength and resonance of Stanislavsky's work derives from his systematic program for a new kind of actor, his prevailing sense not only of how the actor should prepare and perform, but also of the meaning of histrionic performance itself. Stanislavsky defines an art, an attitude, a set of values; he creates an ethos for the modern actor» (Worthen 1984: 144).

The ground-breaking technological invention forging Stanislavsky's global influence would thus be a systematisation. What is crucial is that it is not the systematisation of an existing acting practice or the evolutionary advancement of an existing system. Stanislavsky read with Worthen seems to make a clean sweep thereby creating space for a «new kind of actor» in his own image.

The systematization is inspired from scientific thinking. Acting viewed through a scientific lens (Pitches 2006) is not only elevated to an art form but a science. A new acting aesthetics with a scientific claim to truth is established in passing, structural liberation and (potential) aesthetic authoritarianism go hand in hand. Epistemes, legitimacy, and aesthetics of acting blur. Both the authority and obscurity of the system make it appealing to practitioners in the arts and preordain it for (politically motivated) tampering.

This ambivalence manifests in many cultures as Jonathan Pitches' and Stefan Aquilina's anthology *Stanislavsky in the World* illustrates. The subjacent question in all writing mentioned so far, I would argue, is the question what made Stanislavsky's system so successful on a global level.

With this article I would like to add to a discourse that addresses the heritage of Stanislavsky's system in an area of tension ranging from the intrinsic cogency of a system – and the appeal resulting from it – to the colonisation of native acting cultures: two aspect that are *not* mutually exclusive.

While Stanislavsky's system marks a certain liberation from the dramatic text, his writing in countless translations, interpretations and adaptations worldwide has arguably provoked the opposite. They might confine actor students and trainers to a cage of terms often translated misunderstandably. Following this, I try to explore the ambivalence of the Stanislavsky legacy through the example of two acting conservatoires, the Central Academy of Drama in Beijing, and the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin. As a central question I will canvass how the early establishment of the Stanislavsky system left traces at both organisations and their surrounding cultures that influence both conservatoires in their actor training practice down to the present day.

II. *Cherished Soviet Expert? On the Establishment of a Beijing Stanislavsky System*

Chinese scholars took cognizance of Stanislavsky and the epistemes his name transferred through manifold channels. In *Stanislavsky in the World* (Liu 2017 as well as Pitches; Li 2017) it appears that Soviet experts were the main source for establishing the Stanislavsky system at two acting conservatoires in China – the Central Academy of Drama and the Shanghai Theatre Academy. Jiang Tao (2012), nowadays head of directing at the Central Academy of Drama, tells a different, multifaceted story that is based on a multitude of sources¹. While some of Jiang Tao's narrations are debatable², he convincingly illustrates the many different entrances the Stanislavsky system made in China. Dramatic theatre as such had found its way to Chinese culture around 1907 with Chinese exchange students in Japan who had observed the Japanese adaptation of Western Drama³. Jiang Tao's narration is that with the commercial success of the Spring Willow Society – a theatre troupe

¹ The variety of Jiang Tao's sources is difficult to orchestrate historiographically. As a case of fundamental research, the monograph has many blank spaces for future verification that the author names openly.

² Especially the artlessness and commercialization he ascribes to early Chinese dramatical theatre, which will be described in the following, might indicate a strong bias towards non-academic theatre forms.

³ There are also mentions of Dramatic Theatre in Shanghai organized and performed by its Western residents. However, their influence on Chinese culture is in no way comparable with that of the exchange students in Japan. For historical background on the Spring Willow Society confer Liu (2006).

that exchange students had formed in Japan – epigones in China developed dramatic theatre into a merely commercial operation (3). A sign for its artlessness, for Jiang Tao, is the integration of circus elements such as the taming of snakes and monkeys in those plays (ibid). Those spectacular circus and acrobatic elements had been repertoire of more traditional Chinese street theatre. Hence, I would argue, there is a lasting scepticism among Chinese theatre makers and scholars to approach and interpret Western drama with traditional Chinese acting practices. The later do not only incorporate street theatre but also more intellectual theatre forms such as Beijing opera or Kunqu both of which do not involve animal taming but acrobatics and martial arts. With those commercial plays continuously losing audiences, Jiang Tao argues, Chinese scholars and theatre makers started to explore Western theatre as the root of what had been successful in Japan (4).

In 1916 – as an early theoretical manifestation of this exploration – Xu Jiaqing wrote a monograph on Western theatre including a chapter introducing the Moscow Art Theatre, which is the first mention of Stanislavsky and his context in Chinese language. In the field of practice Chen Dabei's "Amateur Theatre" and Pu Boying's "Professional Theatre" were movements to appropriate Western theatre and its (largely imagined) methods. The concept confusingly named "Amateur Theatre" focussed on learning lines instead of improvisation that had been common practice in the commercial plays, while "Professional Theatre" focussed on formally training actors. Together Chen Dabei and Pu Boying opened the first theatre-specialized school in China. However, the students accused them of fostering commercial theatre in disguise and the school closed within two years (6). In 1920 Hong Shen graduated from George Pierce Baker's "47 workshop" and brought the tradition of what nowadays would be called the well-made play back home. Still, there was no technique in Chinese (dramatic) acting, no formalized actor training to match Hong Shen's dramaturgical technique⁴.

Yu Shangruan, exchange student and arts journalist, watched performances of the Moscow Art Theatre in New York during its US-tour (1923-1924). He wrote a set of articles that bear witness of his deep admiration towards the acting style he saw (6-7). It appears that this account of Russian acting practice staged in the USA, observed and publicized on by a Chinese exchange student

⁴ The traditional forms of theatre in China — with Beijing opera among many more — were too distinct to be applied on most genre-specific approaches like well-made plays.

triggered a Stanislavsky fever in China that persists in the institutional setting of Chinese acting conservatoires until this day⁵.

According to Jiang Tao's narration Chinese artists have – ever since encountering dramatic theatre – been on a search for the specificities of Western theatre as well as Western acting methods⁶. It seems that the Moscow Art Theatre along with Stanislavsky methods was a place of longing that promised to offer answers for both quests.

In 1942, Zheng Junli and Zhang Min published *The Actor at Work*, interestingly using the English translation as a basis. One has to keep in mind that the English translation was published in 1936 before the Russian original in 1938. Translating from the English version thus marks a sense of urgency with which Stanislavsky's original thoughts should finally arrive in China. Unfortunately, known issues of the English translation spread to the Chinese version.

«Stanislavsky was so keen that his writing-up of the 'system' was not seen as a 'gospel', he chose language that was deliberately accessible to all readers. In the English translation, however, Stanislavsky's simple terms, such as 'bits' of text and 'tasks' for the characters, were subsequently changed to the more scientific-sounding 'units' and 'objectives', creating a different, rather alienating, tone» (Merlin 2003: 40).

The scientific high tone of the early English translation that Bella Merlin refers to is even aggravated in Chinese. It appears as a condensate of highly abstract terms difficult to grasp even after studying them daily. In 1952, He Mengfu and Qu Baiyin translated and published *My Life in Art* – mainly from the English translation. In the 1940s Jiang Tao mentions countless publications on Soviet Theatre published in China, which all builds up to the argument that Chinese theatre experts were well prepared when the Soviet Stanislavsky experts arrived in 1952. The problem was, however, that once the Stanislavsky terms were translated, they were probably used in an automatism to translate what the Russian speaking experts elaborated on⁷. The conceptual framework had thus to a large extent been established before the exchange with the Soviet experts took place. Little is known

⁵ I tend to tongue-in-cheek mention that during my four years of study at the Central Academy of Drama the most frequent word was *Sitani* — an abbreviation of the sinicized *Si-tan-ni-si-la-fu-si-ji*. In my entrance exam the written-out form making its appearance dozens of times meant a lot of trouble for my slow Chinese handwriting.

⁶ At the beginning of this monograph the directing professor, Jiang Tao, states that acting is the very heart of theatre.

⁷ In the workshops of foreign experts, I participated in much later (2014-2018), translations were made mainly according to the known Stanislavsky vocabulary.

about the reputation of the experts and their qualifications to introduce the *true* Stanislavsky to a nation as extensive as China. Were they up to a task that could influence world culture through China's historic cultural influence on Asia? Instead of being taught top-down by someone capable of Stanislavsky's mother tongue and knowledgeable of the culture that surrounded him, Jiang Tao describes the encounter of Kulnyov with the Chinese theatre makers and teachers – whom Jiang Tao describes as «participants» – as being on eye level. Kulnyov's explanations often triggered the participants to openly disagree as they had a diverging interpretation of Stanislavsky's underlying thoughts. It becomes evident that the Chinese participants referred to Stanislavsky's explorations as based on a universal human truth. With such an approach – discovering the nature of acting as a quasi-anthropological venture – they were experts as much as Kulnyov was. This also is an indication for an early and independent understanding of Stanislavsky as a humanist study of acting. With the political and ideological relationship between China and the Soviet Union tensing up Kulnyov left China in 1959. During the Cultural Revolution (1966 - 1976) Stanislavsky's system and all traces of it were abandoned and penalized. After the cultural revolution the remnants of the system in China were rediscovered. An exploration started anew that was not without danger right after the cultural revolution. Once more this emphasizes how much value Chinese actor trainers attached to the Stanislavsky system.

III. *A Practice-Theory Divide in Berlin*

While the Soviet experts sent to China are held in highest regard at the Central Academy of Drama as much as in other Chinese conservatoires and theatres until this day, the *Stanislavsky experts* at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin only make a temporary appearance and then fall into an oblivion that not only encompasses lived practices but even the history of actor training in Germany today. In both context, *Stanislavsky experts* from the outside entered organisations to *share* their methods or *enforce* them on the existing teaching staff. This ambivalence is true for both contexts. However, a mere perspectivation of an authoritative force violently overwriting existing practices would be an oversimplification. It would neglect the institution's attraction towards elements of the Stanislavskian tradition – be it the aesthetics in the Chinese, or the actor training pedagogies in the German context – and their intrinsic motivation to incorporate Stanislavskian practices into their training. Certainly, the ephemeral knowledge of those practice was perceived as a rare and valuable good. Furthermore, the depiction of the *Stanislavsky experts* could hardly be

more different in the two contexts. While the experts sent to China are depicted as open and highly individual in their approaches, as human beings who understand about the limitations of all systemizations and trust in their own lived experience, the depiction of *Stanislavsky experts* entering the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts is reminiscent of a disembodied bureaucrat's caricature who brings their regimes to theatre and has to fail in the face of theatre's *practical nature*.

In a 1994 *festschrift* edited by principal Klaus Völker⁸ that celebrates the school's 90 years of history, speech trainer Lore Espey and her assistant Friedel Nowack are depicted as such a caricature. In 1952 Espey arrived at the school and became its principal only one year later. There she tried to establish the methods that the German Theatre Institute⁹ in Weimar had developed. Völker has Christa Pasemann, one of Espey's former actor students, describe those methods which he contemptuously calls "Weimar practices":

«Sorting pins, heating ovens, tearing paper, ironing shirts and other things. Everything was done with an imagined object. We even had to imagine an ironing board and always iron at the same height, accurately handling 'buttons' and 'sleeves'. We cramped up with strained concentration»¹⁰ (Christa Pasemann in Völker 1994: 12).

Within a *festschrift*¹¹ – like publication it is rare to see a single person exposed to such an extent. Espey appears like a foreign body doomed to fail at her attempted hostile takeover of the school. According to Völker, it was the professional theatres (namely their artistic directors) who, as early as 1954, started complaining about the «shallow naturalist, inartistic practice»¹² (Völker 1994: 12) of the actor students. The *festschrift's* narrative is that Espey's abstract castles in the sky were destroyed not because of a power struggle but with the realities of professional theatre practice

⁸ Klaus Völker is a Brecht expert, professor for the history of acting and dramaturgy since 1992 and principal of the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts since 1993 (Völker 1994: 56). Völker, named as the editor, the authorship is unclear. In the imprint he is mentioned as responsible for the layout together with photographer Roger Melis as well. This suggests strongly that most of the text was written by Völker. Unfortunately, the publication withholds an indication how most of its ethnographic knowledge was acquired. It cannot be the result of Völker's own lived experience as he was an outsider to the Ernst Busch context as much as the *Stanislavsky-experts* he portrays.

⁹ Deutsches Theaterinstitut

¹⁰ «Wir mußten monatelang Stecknadeln sortieren, Öfen heizen, Papier zerreißen, Hemden bügeln und anderes mehr. Alles mit vorgestelltem Gegenstand. Selbst ein Bügelbrett mußten wir uns vorstellen und immer schön auf gleicher Höhe bügeln, dabei >Knöpfe< und >Ärmel< akkurat behandeln. Wir verkraupften vor angestrengter Konzentration».

¹¹ Whilst it shows all characteristics of the format, the book is neither called a *festschrift*, nor is the anniversary mentioned. This probably has to do with the fall of the Berlin wall only five years in the past and investigations concerning employees of the school that left no room to celebrate.

¹² «platt naturalistische, nicht künstlerisch gestaltete Praxis»

teaching her a lesson. It seems to me doubtful at the very least that a single person could make such a great impact, not only introducing new actor training methods but also establishing them as courses that would reshape the academy's whole curriculum and forging actor students to an extent that the artistic directors of different theatres would recognize a fundamentally changed generation of students. Instead of speculating whether the methods she taught were the actual reason for Espey to be met with refusal, I want to draw attention to the specificity of the practices Espey aimed to install at the academy. Lore Espey came from the German Theatre Institute in Weimar which at that time was the highest-ranking organization within public actor training¹³. In Weimar, Maxim Vallentin, Ottofritz Gaillard and Otto Lang had built a training system based on the Stanislavsky system, or what they declared as such. This had led to the publication of *The German Stanislavsky Book – Course Book on the Art of Acting According to the Stanislavsky-System*¹⁴ by Gaillard and Lang in 1946. Through this publication that interestingly was not a set of Stanislavsky translations but an idiosyncratic approach to ephemeral Stanislavsky practices the authors became authorities within the German Democratic Republic's early actor training as well as the professional theatre scene¹⁵. The authors qualification in writing an account on lived Stanislavsky practices should be put under high scrutiny. Lore Espey's teaching practice evidently built upon what was constructed out of a Stanislavsky exegesis at the German Theatre Institute in Weimar. It must have been highly abstract book knowledge, an ideological brainchild boldly put into practice by someone who took all liberties provided by her structural influence. This influence was legitimated through her biographical proximity to the German Theatre Institute and the centralist construction of an envisioned theatre of the German Democratic Republic that was supposed to be implemented in a top-down manner once systematized. Christa Pasemann's description of the exercises which Espey taught are quoted by Völker with relish. The comedic inadequacy of the exercises forms a sharp contrast to her structural influence and power. They are supposed to be interpreted as Weimar "Stanislavskism" that tried to intrude the acting academy's lived practices. Gerhard Ebert, chronicler of the Ernst Busch academy of dramatic arts, seems to have a slightly different stance towards the German Theatre Institute in Weimar.

¹³ The "German Theatre Institute" was moved from Weimar to Leipzig in 1953 (Klöck 2008: 112), the year Espey became principal in Berlin. One could detect an ambition here to shape the other acting schools in the image of the Weimar foundations.

¹⁴ *Das Deutsche Stanislawski-Buch: Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislawski-System*

¹⁵ Vallentin later founded the Maxim Gorki Theatre in Berlin with students that were trained according to his convictions.

«Despite all efforts in Weimar to accurately convey the training methods that were practiced according to the knowledge and ability of the time, the potential for misunderstanding and error was great. What Lore Espey had brought to Berlin as a Stanislavsky seminar, that is, what she purported to be the same at the acting academy, was evidently only a pale reflection of the Weimar practices. Thus it happened that in Berlin, the Stanislavsky Seminar, that had just been introduced, already fell into disrepute and crisis» (Ebert 2021: 8.3)¹⁶.

For Ebert, thus, Epsey is the sole culprit for the failure of the Weimar constructed Stanislavsky practices in Berlin. She is depicted as a beguiler who shows the Berlin actor trainers – who were in the dark about the olympus of Stanislavsky knowledge Weimar constituted – feigned Weimar practices. In Ebert's depiction she is either guilty of idiosyncrasy, misunderstanding or deception while the three men that founded the Weimar practice (Vallentin, Gaillard and Lang) try to convey Stanislavsky training methods to the best of their knowledge and belief. It appears to me more probable that the impracticalities described in accounts of Epsey's practical teaching had their reasons in Weimar. Voices against *The German Stanislavsky Book* give evidence of this.

One of the earliest sceptical voices was Bertolt Brecht who as early as 1947 criticized the *German Stanislavsky Book* as "Stanislavskism". Brecht's critique is not only harsh he also appears surprised that the Stanislavsky pedagogy emerging out of bourgeoisie practices is utilized to constitute a socialist aesthetics, with a comprehensive training system about to be installed on the foundation of a moraline interpretation of Stanislavsky's writing.

«It is remarkable how the Germans were able to preserve the system of the progressive Russian bourgeoisie of the Tsarist era so completely untouched. [...] (Bride adorns herself in front of toilet mirror, when a letter arrives ...) The realism is strange. An elaborate cult with 'reality' is pursued. [...] Observations are recommended nowhere, apart from self-observation. [...] It is always about acts of creation, the actor creates out of himself»¹⁷ (Brecht 15.9.1947).

¹⁶ «Trotz aller Bemühungen in Weimar, die nach damaligem Wissen und Vermögen praktizierte Unterrichtsmethode genau zu vermitteln, war der Spielraum für Missverständnisse und Fehler groß. Das, was Lore Espey als Stanislavski-Seminar mit nach Berlin gebracht hatte, das heißt, was sie an der Schauspielschule dafür ausgab, war offenkundig nur ein schwacher Abglanz der Weimarer Praktiken. So geschah es, daß in Berlin das Stanislavski-Seminar, kaum neu eingeführt, auch schon in Misskredit und in eine Krise geriet».

¹⁷ «Bemerkenswert ist, wie die Deutschen das System der progressiven russischen Bourgeoisie der Zarenzeit so ganz und gar unberührt konservieren konnten. [...] (Braut schmückt sich vor Toilettenspiegel, da kommt ein Brief...) Der Realismus ist merkwürdig. Es wird ein elaborierter Kultur mit "Realität" getrieben. [...] Nirgends sind Beobachtungen anemfohlen, es sei denn Selbstbeobachtungen. [...] Es handelt sich immerfort um Schöpfungsakte, der Schauspieler schöpft aus sich selber» (Brecht 15.9.1947).

Brecht criticizes a realism out of touch with reality and an autogenerative acting technique that indeed appears badly thought out. Brecht will later position the Berliner Ensemble in opposition to the Stanislavsky doctrine established through the German Theatre Institute. In the *festschrift* Brecht expert Völker claims that the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts tried to incorporate Brecht's «opposing standpoint»¹⁸ from the very start through teaching practice (Völker 1994: 11). The agents that Völker depicts are individual teachers who try to integrate the «comedic rebellious fun»¹⁹ (Völker 1994: 11) that Brecht missed sorely in the moraline realism of German Socialist "Stanislavskism". It goes without saying that the institution itself could not openly embrace a position deviant to the official state guided training doctrine. Weimar's experts still ranked much higher than those of the Berlin school whose proximity to practice – as a former training place for the Deutsches Theater – brought more disadvantages than advantages from a systemic point of view. However, Völker indirectly ascribes such an agency to the institution itself. He claims that the school tried to integrate «as many and diverse actor trainers as possible» (Völker 1994: 11-12). The diversity and individualism of teachers in contrast to the set written code of the Stanislavsky translations and course books is a trope that can be found both in China and Germany. In Germany, however, this diversity was not embodied by the sent experts. On the contrary, they were perceived as embodiments of a written code.

In 1955 Espey was replaced as a principal but remained head of acting (Völker 1994: 12). The implications for the climate of the school were far reaching with two different factions and schools of thought in structural opposition. One should not follow Völckers narrative too closely as he clearly attributes bias towards the Weimar faction – 40 years later that is. It seems that from this time two factions were established: the theorizers (ideologists from Weimar who constructed impractical training methods from written sources that were kept on life support only through state ideological influence) and the practitioners (with their roots in theatre practice). The whole *festschrift* edited by Völker appears like a polemic against theory, which extends from an aversion against practices construed out of a state apparatus to all kinds of abstract elaboration on acting.

Those two factions that reflect a political power struggle in the field of theatre in general and actor training in particular might be responsible for a strong emphasize on *practice* that occasionally

¹⁸ «Gegenposition».

¹⁹ «komödiatischen aufmüpfigen Spaß».

articulates itself as a hostility towards theory nowadays. The first (attempted) establishment of a Stanislavsky system might have ignited this practice-theory divide.

Interestingly, the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts did not abandon Stanislavsky in the following, quite the opposite is true. The narrative towards Stanislavsky's system in China as well as Germany always seems to be one of misinterpretation and insufficient understanding of the original, Stanislavsky himself is seldomly criticized within conservatoires.

In the 1960s actor trainer Rudolf Penka most prominently reinterpreted the Stanislavsky system for the academy's context. Völker calls this fresh attempt «an adaptation of Stanislavskian principles free of ideological premises»²⁰ (12). Acting – its training even more so – is hardly imaginable without ideology, still the approach certainly became more dialectic. The system that the academy is proud of until today is a "synthesis" of Stanislavsky and Brecht that had developed organically instead of precisely differentiating which elements were derived from whom.

The fundamentals of the actor training at the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts are written down in *Foundations in the Art of Acting* (Schuler, Harrer 2011)²¹. This publication shares not only a similar publication date but also the ambition to preserve their academy's practices for future students and actor trainers. Jiang Tao tries to defend the Stanislavsky approach at his academy against critics in China. Throughout his publication he aims to gain a more wholesome understanding of Stanislavsky's oeuvre troubled by a history of alienating and selective translations. In a way, he tries to fill the same gap invitations of Soviet experts had tried to fill. Critique on the Stanislavsky system, for Jiang Tao, is a product of misunderstanding. Whilst he points out misinterpretations, he also cherishes the lived practice that Chinese actor trainers and scholars have been developing together. In Jiang Tao's thinking they approximated the *true* Stanislavsky through this process. Schuler and Harrer, in contrast, have no claims to absoluteness of their academy's own or any imagined approach to actor training²². They position their approach within a plurality of methods towards actor or performer training in Germany and on a global scale. The Central Academy of Drama could learn from this self-confidence enabled essentially through an acknowledgement of other approaches. The Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in turn could learn from the Beijing academy's openness to theoretical and historical frameworks and an

²⁰ «eine von ideologischen Prämissen freiere Aneignung Stanislawskischer Prinzipien».

²¹ I have written in more detail about this publication and its lived practice that I observed during my field studies at Ernst Busch in Rosarius (2020).

²² It should be added that this is the thinking of a new generation of actor trainers at their institution.

exploration in this regard. Beijing's academy even offers PhD and Postdoc programmes in subjects such as acting and directing. Theoretical theses in the sciences of both subjects are written in Bachelor as well as Master²³ programmes. This is still unthinkable at an institution that has not yet negotiated its heritage hostility towards theory but seems about to in recent years.

A Conclusion in the Present

Diving into the history and recent history of the two acting conservatoires in Beijing and Berlin one can find that in both cases existing methods of actor training had been replaced by Stanislavsky-oriented approaches. At the same time, it became evident that the main source of praxeological knowledge were texts translated from Stanislavsky or texts written on his system. Both translations and adaptations were fraught with problems, out of different reasons they translated Stanislavsky's metaphorical use of language into a language that appeared objectivist. Stanislavsky appeared as an intellectual authority with a fixed system who – more importantly – authorised actor trainers and experts who could portray their knowledge on the *true* Stanislavsky as a secret knowledge. Stanislavsky is by no means innocent regarding this process and an adequacy for authoritarianism that he provided less through his open system but as a person.

«Stanislavsky continued to use *his* new theory often to serve an objectivist worldview, that of the character produced by a natural and social environment. [...] Socialist realism clung to the character pole and Stanislavsky's most objectivist, deterministic ideas. [...] Actors, deprived of subjective paths into characters that were no longer individuals but types, found themselves, ironically in a Marxist context, alienated from the product of their labour» (Beck 2000: 268).

The openness of Stanislavsky's system – probably never intended to be once fully developed or finished – allowed for authorities to immobilize it in a certain interpretation including the aesthetics it produces. However, what is true for artists in socialist realism is also true for actor trainers: «Ironically, the Stanislavskian theories that formed an ideological and aesthetic 'velvet prison' of socialist realism simultaneously provided the means to escape it» (Beck 2000: 263). Within practice the ontological openness of the system allowed for actor trainer to do *their* thing – with different

²³ I wrote my master thesis at the academy in the Science of Directing, a subject that does not exist in Germany.

intentions and, as shown above, not always to the advantage of the students. Attempts to integrate existing practical epistemes from Stanislavsky experts – in opposition to book knowledge – were less influential than expected. Both academies developed their own Stanislavsky inspired system. They took the systematically nature constituted in Stanislavsky's writing as an inspiration to systematize their own practice – that was partly but far from exclusively built on Stanislavsky fragments. Whether those must be called Stanislavsky system(s) instead of systems specific and largely unique to the academies in question I find up to debate. The Central Academy fully embraces the Stanislavsky heritage with its own achievements – especially that of contemporary teachers – put behind. For the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts, Stanislavsky's system as one of the roots of its contemporary training practice is more of a footnote added when specifically asked for it. Neither the Beijing nor the Berlin academy could claim authority when it comes to the correctness of their Stanislavsky interpretation, but who could? National traditions – Brecht in Germany and Classical Chinese theatre – do not provide a neutral ground to meet. Teaching them at once would hardly be realistic and/or feasible. Transferring one of those traditions at once, one nation is always the expert, the other the pupil taught. Apart from this asymmetrical distribution of power, issues like appropriation, exotism and othering come into play. Learning how Germans train actors or Chinese teach theatre is different from discussing on eyelevel how to teach future actor students.

Ironically, the shared Stanislavsky heritage, nascent to neither of the cultures offers such a neutral ground to meet. The shared experience of both imprisonment through "Stanislavskism" and empowerment through Stanislavsky (or elements of the same) could lead to a vivid transcultural exchange, a transfer of ephemeral knowledge that is appreciative of its unique interpretation, misreading and adaptation of the Stanislavsky system. I would encourage acting schools to a playful interaction with their own deviations from Stanislavsky terms, not least a humorous dealing with the importance that was placed on them as fortifications of dichotomic systems. Instead, teachers at acting conservatoires could fully embrace them as metaphors which – as we can learn from Eugene T. Gendlin – offer a playground for transcultural exchange on eye level: «We can understand each other across different experiences and different cultures, because by crossing we create in each other what neither of us was before» (Gendlin 1995: 5).

Bibliography

- Beck, Dennis C.
2000 "The Paradox of the Method Actor. Rethinking the Stanislavsky Legacy", in *Method Acting Reconsidered. Theory, Practice, Future*, Palgrave Macmillan, New York, 261-282.
- Brecht, Bertolt
1995 *15.9.47 (Journal Amerika 1944-1947)*, in «Werke, Band 27. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe», Aufbau, Berlin, Weimar, Frankfurt am Main, 246-247.
- Ebert, Gerhard
2021 *100 Jahre Schauspielschule Berlin. Von Max Reinhardts Schauspielschule zur Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin*, <http://www.berliner-schauspielschule.de/>
- Gaillard, Ottofritz and Lang, Otto
1946 *Das deutsche Stanislavski-Buch. Lehrbuch der Schauspielkunst nach dem Stanislavski-System*, Aufbau, Berlin.
- Gendlin, Eugene T.
1995 *Crossing and Dipping. Some Terms for Approaching the Interface between Natural Understanding and Logical Formulation*, «Minds and Machines», n. 5, 547–560.
- Jiang, Tao
2012 *中国演剧学习实践斯氏体系讲略* [An Outline about the training and practice of Chinese Acting in the Stanislavsky System], 文化艺术出版社, Beijing.
- Klöck, Anja
2008 *Heisse West- und kalte Ost-Schauspieler? Diskurse, Praxen, Geschichte(n) zur Schauspielausbildung in Deutschland nach 1945*, Theater der Zeit, Berlin.
- Liu, Siyuan
2006 *The Impact of Shinpa on Early Chinese Huaju*, in «Asian Theatre Journal», n. 23, 342–355.
2017 "Towards a Chinese School of Performance and Directing. Jiao Juyin", in *Stanislavsky in the World. The System and Its Transformations Across Continents*, Bloomsbury Methuen Drama, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, 149-165.
- Merlin, Bella
2003 *Konstantin Stanislavsky*, Routledge, London, New York.
- Pitches, Jonathan
2006 *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*, Routledge, London, New York.

Pitches, Jonathan and Ruru, Li

2017 "Stanislavsky with Chinese Characteristics. How the System was Introduced into China", in *Stanislavsky in the World. The System and Its Transformations Across Continents*, Bloomsbury Methuen Drama, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, 166-195.

Pitches, Jonathan and Aquilina, Stefan, eds.

2017, *Stanislavsky in the World. The System and Its Transformations Across Continents*. Bloomsbury Methuen Drama, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney.

Rosarius, Raimund

2020 *Craft Remodelling Labour? The Craft Metaphor in Actor Training and the Actor's Future Labour. A Case Study of Foundational Training at Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin*, in «Platform: Journal of Theatre and Performing Arts», n. 14, 52–66.

Schuler, Margarete and Harrer, Stephanie

2011 *Grundlagen der Schauspielkunst*, Henschel, Leipzig.

Völker, Klaus, ed.

1994 *Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" Berlin. Ein Querschnitt durch Geschichte und Ausbildungspraxis*, Edition Hentrich, Berlin.

Worthen, William B.

1984 *The Idea of the Actor - Drama and the Ethics of Performance*, Princeton University Press, Princeton.

Des mises en mouvement de l'écriture dans des performances contemporaines

par Eliane Beaufils

Depuis les années 2000, une multitude de chorégraphies composent à partir de textes. La danse et plus largement les gestes entrent alors en résonance avec le discours: ils sont l'incarnation même de la résonance. L'écartement entre la danse et le langage verbal permet d'appréhender les blancs, de faire éclore des associations au creux des phrases ou de visibiliser les affects transportés par les mots. Langage et gestes se déploient comme des langues complémentaires. Ils portent à l'apparence la différence comme principe différentiel niché au cœur de l'expression. On pourrait la qualifier de différence poétique si par poésie on entend une expression caractérisée par une grande densité de signes, la sémantisation de tous les éléments de langage non sémantiques (Lotman 1973: 21). L'attention portée à l'inachèvement du langage est souvent associée au mystère ou à l'harmonie (Hoffert 2015: 213), ce qui fait écho aux associations véhiculées par la muse de la danse Terpsichore. Les spectacles sur lesquels aimerait se pencher la présente étude ne relèvent pas d'une danse expressive ou harmonieuse. Dans *Walk and Talk* de Philipp Gehmacher, *Not about everything* de Daniel Linehan, et *Le chant de l'amour et de la mort du cornet* de Christoph Rilke d'Anne Teresa de Keersmaecker, les corps mettent le texte en mouvement de manière non poétique. Se manifestent des frictions entre les corps et les supports littéraires, frictions qu'on pourrait qualifier de proprement critiques parce qu'elles déçoivent les attentes de correspondances ou de complémentarité. Il convient dans un premier temps d'analyser les modalités de cette mise en mouvement des corps par l'écriture pour mieux l'appréhender. Si critique il y a, de quel ordre est-elle? Est-elle idéologique, voire perturbatrice, ou davantage esthétique et performative? Les contre-correspondances entre corps et textes font cependant ressortir les phrases et la qualité de l'énonciation. Elles semblent dues à une responsivité particulière des artistes au texte et sont dotées d'une grande force. Nous faisons l'hypothèse qu'à l'instar des spectacles poétiques, l'énonciation se singularise et est attachée à un acte de faire sens. Au-delà de la médiation de narrations et de significations, cette manière d'appeler à faire sens se situe au croisement du *care* et du conter

benjaminien. Elle semble devoir aller de pair avec un dialogisme paradoxal avec le spectateur, à la fois déjoué et aiguë.

*Le chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke (Die Weise von Liebe und Tod des Cornetts Rilke)*¹ d'Anne Teresa de Keersmaecker dialogue avec le nouvel éponyme de Rainer Maria Rilke. La pièce a une structure limpide: une première partie rapide est dansée par Michaël Pomelo, elle est vive et dramatique, ce qui nourrit parfois l'impression de virtuosité; suit une projection du texte dans le vide et le silence, sur fond noir. Quelques phrases, parfois quelques mots permettent au récit de se déplier à un rythme très mesuré. Enfin Keersmaecker et Pomelo se meuvent ensemble, avec lenteur, de façon souvent coordonnée, pendant que résonne le texte énoncé par Keersmaecker. La danseuse répond donc au texte de Rilke selon un triple principe de résonance vocale, mentale et corporelle. Mais cette résonance est d'une certaine façon mise à distance. La dissociation des trois registres scéniques (danse seule, texte seul, gestes et parole) renvoie à trois modes de réponse: les mouvements et l'imagination; la lecture; l'écoute et la répercussion sur le corps. Elle constitue en ce sens une réflexion sur l'idée dont un texte ancien peut nous parler et nous é-mouvoir au sens étymologique du terme, nous toucher au point de nous mettre en branle (*ex-movere*). Pareille mise en abyme est caractéristique de maints travaux en arts contemporains comme le rappelle Evangelis Athanassopoulos: la spéculation y est synonyme de distance réflexive critique². De fait, la réponse est ostensiblement montrée, monstration qui fait écho aux préconisations de Bertolt Brecht ou de Richard Schechner pour montrer la dimension sociale des comportements, en l'occurrence des attentes esthétiques: intelligibilité et empathie de la responsivité, qui renvoient aux canons de réception, cognitive ou émotionnelle, et peut-être à une certaine attente de la danse, apte à dépasser les limites du langage pour exprimer l'inexprimable. D'autre part, la distance cognitive et émotionnelle par rapport au récit pose la question de savoir ce qu'un texte ancien a à dire à une personne du XXI^e siècle. Or Rilke lui-même explore déjà en quoi la vie de son lointain ancêtre le concerne et constitue une expérience digne d'être rapportée et réfléchie. La matière même de cette vie alimente sa nouvelle de manière existentielle, voire philosophique. Le cornette Rilke s'engage en effet dans un voyage militaire. La vie solitaire trouve du réconfort dans la collégialité, voire

¹ *Le chant de l'amour et de la mort du cornette Christoph Rilke, créé et interprété par Anne Teresa De Keersmaecker, Michaël Pomero, Chryssi Dimitriou, présenté en France notamment au théâtre de Gennevilliers. Première du spectacle le 24/09/2015, à la Ruhrtriennale. Le spectacle est co-produit par Rosas et De Munt / La Monnaie (Brussel/Bruxelles), Ruhrtriennale, Concertgebouw Brugge, le théâtre de Gennevilliers avec le Festival d'Automne à Paris, Sadler's Wells (London), Les Théâtres de la Ville de Luxembourg.*

² Discussion avec E. Athanassopoulos à la suite de sa conférence le 23 juin 2018 au colloque *Performer les savoirs/Performing Knowledge*, organisé par Chloé Déchery et Marion Boudier. Les actes du colloque sont à paraître en 2021.

l'amitié qui le lie à des camarades de voyage. Les discussions tournent autour de la solitude, de l'amour et de l'amitié, elles se font l'écho de ce qui donne du sens à la vie. Or le cornette connaît une mort anonyme, sans combat. Le non-héroïsme semble signer une mort dénuée de sens. Le récit est donc empreint d'une douce ironie dénonciatrice, mais il transmet en même temps une leçon d'existence. Cette «leçon» rappelle celle que la romancière Ursula Le Guin voulait promouvoir en notre époque d'expansion infinie. Dans sa *Théorie de la fiction-panier*, Le Guin suggère de se déprendre des narratifs héroïques de conquêtes, de nouvelles entreprises et de combats glorieux qui ont traversé l'histoire humaine depuis le développement de l'agriculture. Elle se réfère aux hommes d'avant l'histoire, aux populations préhistoriques qui se concentraient sur leurs récoltes quotidiennes, les contenants et paniers qui leur permettaient de subsister sans avoir besoin de partir à l'assaut d'autres territoires et modes de vie (Le Guin 2018). Les narrations devraient selon elle donner le ton, et se pencher sur les actions simples mais essentielles, et non cultiver la fascination des épopées de conquête. La démarche de Rilke, et par ricochet celle de Keersmaeker, pourrait correspondre à ces préconisations de Le Guin: réhabiliter les signes d'une existence humble, qui n'a pas donné lieu à un grand récit, ni de ce fait à une chorégraphie virtuose. En rapportant une telle expérience de vie, Rilke se fait par ailleurs conteur, comme l'entend Walter Benjamin. Le philosophe réclame de nouveaux conteurs qui ne se contentent pas de narrer, mais qui communiquent leur expérience à travers les mots et les gestes dont ils usent, tels l'écrivain Nicolas Leskov (Benjamin 2000a). Or Rilke laisse une histoire le traverser, il la rapporte en montrant comment cette vie lui apprend ce qui rend une vie digne d'être vécue. Le conteur se fait passeur d'expérience parce qu'il traverse lui-même une expérience. Mais en détachant le texte des gestes, il pourrait sembler qu'Anne de Keersmaeker mette en cause cette idée de transmission et acte une impuissance à se situer dans le prolongement du texte. D'autant qu'elle ne s'approprie pas le texte par le jeu d'intonations personnelles, mais elle reprend avec application l'élocution d'un acteur de l'après-guerre, Oskar Werner³. La fragmentarisation compositionnelle pourrait augurer d'une critique radicale, sanctionnant l'impuissance à pouvoir se nourrir du texte autrement qu'à tâtons, dans l'étrangeté.

Keersmaeker n'est pas la seule à marquer une telle distance par rapport à un texte qui semble pourtant représenter la colonne vertébrale d'un spectacle. Dans *Not about everything*⁴, Daniel

³ Oskar Werner a fait deux enregistrements de la nouvelle de Rilke, en 1952 et en 1980, disponibles en CD: *Oskar Werner spricht Rainer Maria Rilke*, Random House Audio, 2000.

⁴ Spectacle créé en 2007 lors d'une résidence au Movement Research en 2007-2008.

Linehan semble davantage encore mettre en cause le sens du texte qu'il énonce. Il le prononce tout en tournant sur lui-même pendant une demi-heure, si bien que ce qu'il dit semble condamné à une extrême circularité et vanité. Le texte est par surcroît négatif de part en part: il énumère tout ce que l'artiste ne fait pas. Le spectacle n'est pas un «geste d'endurance», n'est pas «à propos de tout», n'est pas «à propos de n'importe quoi», n'est pas une parole élevée «contre le trafic des femmes», ni «contre celui des Noirs en Libye»

ceci n'est pas à propos... du terrorisme, de l'Etat islamique, de l'injustice sociale, du scandale politique, de la cupidité collective, du réchauffement climatique, de l'extinction massive, de la forêt tropicale, des droits de l'homme, du sida, de la crise financière, de la conscience collective contemporaine... ceci n'est pas à propos... [...] de ce public majoritairement blanc, de questions et de réponses, ... [...] de sens, de mantra, de forme, de fonction...

ceci n'est pas à propos... du fait que le spectacle est mort, de l'absence d'espoir, de rancune, d'amertume, de nausée, détournes le regard si vous êtes nauséeux, [...] de souffrir dans le passé, de souffrir dans le présent, du Monde/l'Individu/l'Univers, du vide....⁵

La liste est très longue, et elle a pour effet de mieux rappeler toutes les causes, politiques et esthétiques, dignes d'être défendues. Ce rappel pourrait être critique, s'il ne semblait pas s'annuler lui-même. Le danseur ne met-il pas en exergue son impuissance? Sa performance rappelle l'installation mentionnée par Jacques Rancière, *Révolution/contrerévolution*, autre carrousel critique (Rancière 2009: 77). Selon Rancière, cette installation est une critique de la société de divertissement, puisque les chevaux du manège tournent en sens inverse du plateau, sans pouvoir sortir néanmoins de la circularité, ce qu'il interprète comme parodie de la critique. Linehan cependant ne parodie rien, il tire de la performance une forme de puissance physique, puisqu'il arrive à résister au vertige durant plus d'une demi-heure. Au bout de 25 minutes, il signe par ailleurs une pétition tout en continuant à tourner, pétition qu'il remet à un spectateur chargé de la poster. Cela fait de ce spectacle un double geste de résistance: physique et symbolique. La résistance est même doublement symbolique si l'on tient compte d'autres métaphores attachées à la circularité du mouvement: circularité comme statisme, impasse de l'action pratique, ou des solutions esthétiques envisagées, ou alors divertissement du carrousel, transe. Ces signes sont tous subvertis

⁵ Lors de sa présentation au centre chorégraphie national d'Orléans à l'automne 2017, le texte était prononcé en anglais et distribué en français aux spectateurs.

par la performance et par la volonté de Linehan. Le geste, tant corporel qu'artistique, est donc critique pour l'artiste. Mais cette critique s'opère sur la base d'un texte qui semble *inopérabilisant*: qui ne génère pas de capacité à opérer.

Enfin un dernier exemple est moins radical mais non moins dérangeant. Il s'agit du spectacle *Walk+Talk* présenté par le performeur Philipp Gehmacher en 2013, dans le cadre du cycle de spectacles *Walk+Talk* qu'il organise dans de nombreuses villes depuis 2008⁶. Gehmacher s'y soumet à l'exercice auquel il appelle de nombreux collègues des arts vivants: marcher et parler. Son spectacle commence par rappeler les intentions de ce cycle:

A project that was originally initiated to find a way to make spectators and audience listen to what some dance artists have to say about their desires, their concerns, their beliefs and the way they conceive of their own body and how they put that body, or those bodies into motion.

The attempt to somehow expose a certain sense of physicality as such...

... be it questions of choreography, dance, movement, motion.

Who are they? Are they dancers that want to bring dance into society?

Are they choreographers that want to compose, relate, create constellations?

What does their body mean to them?

What does movement mean?

Le texte, profondément spéculatif, est très écrit, en témoigne son affichage en parallèle de la vidéo qui montre le performeur sur le plateau. Mais entre les différentes parties énoncées (que je sépare ici sous forme de vers), le corps se meut de façon malhabile, tellement hésitante, fragile, qu'il rappelle les gestes de défense spontanés de personnes en proie à une grande gêne ou une incertitude viscérale. Ce sont des gestes d'un corps-esprit désespéré, qui se cherche sans trouver d'issue ni de forme, des gestes d'enfants qui ne se regardent pas agir, des gestes qu'on ne connaît pas ou rarement, qu'on réprime et éviterait absolument en public. Ils semblent miner non seulement le discours, mais la pertinence même à se mouvoir, à être sur le plateau, à apparaître en artiste habité d'un message ou d'une intention pour un public. De la sorte, Gehmacher semble remettre en question le spectacle lui-même, les spectacles en général. D'ailleurs il questionne la pertinence à danser, à se mouvoir de façon performative: «*What is the point of having a language*

⁶ La plupart des spectacles sont disponibles sur internet. Celui de Gehmacher a été présenté le 7/12/2013 à Stockholm. Voir http://olga0.oralsite.be/oralsite/pages/Philipp_Gehmacher_WT_23/index.html consulté le 29/03/2021.

if you are the only one to speak it?». Il se retire d'une certaine manière le sol sous les pieds. Il défait le texte conçu avec finesse même: ses réflexions sur le rapport au langage, à la danse, à l'exposition au regard, à l'essai de ne pas se laisser objectiver, sont habitées par un doute radical. Le performeur soumet donc des pensées critiques, tout en étant critique de sa propre pensée-action au point de remettre en cause le bien-fondé de l'activité scénique en tant que telle. Sa critique devient crise, et cette crise est en outre susceptible de s'étendre aux spectateurs, appelés à réfléchir en retour au sens de leur être-là. Notons que pour Jean-Luc Nancy, la difficulté contemporaine à penser et à dépasser les impasses critiques (dénoncer/proposer quelque chose en retour) réduit celle-ci à une crise, un cri (Nancy 2016)⁷.

De tels spectacles questionnent l'idée même de composition. Quel sens y a-t-il encore, pourrait-on demander dans le prolongement de Gehmacher, à s'appuyer sur un texte complètement démis de son autorité, voire de sa pertinence chez Linehan? À quoi bon des mouvements qui non seulement ne peuvent plus éclairer le sens d'un texte, mais ne désirent pas «en révéler les ombres, des ponctuations jusque-là inaperçues» (Louppe 1998: 95)? Quel est l'intérêt d'arriver aux confins du postdramatique, à l'aboutissement de la séparation des éléments chers à Brecht ou à Schechner? La réponse pourrait consister paradoxalement en une réhabilitation du texte et de sa possibilité à faire sens.

Revenons d'abord à Gehmacher: ses gestes ont beau participer de «non-gestes», incongrus au point d'en être peu ou prou tabous, ils affleurent en écho aux mots prononcés. Quand il dit «*the attempt to somehow expose a certain sense of physicality as such...*», sa main monte au sternum comme ébranlée. Elle n'est ni pliée ni dépliée, et ne représente de ce point de vue guère un «geste», d'autant que le bras replié semble s'arrêter en cours de route, comme arrêté par la pensée. On a l'impression que le mouvement n'aboutit pas, ne faisant qu'exprimer un tremblement par rapport à ce qui est dit. Dans le même temps, cette main montrée mais non montrante exprime bien «*a certain sense of physicality as such*»: elle répond à la phrase, même si elle ne le fait pas avec le sens de la maîtrise corporelle qu'on est habitué à voir transparaître chez un danseur. Le mouvement paraît ainsi constituer une répercussion profonde autant que contrevenante⁸: il contrevient à la représentation du danseur qui sublime l'affect en geste, et dont les gestes permettent d'apprécier les propos encore davantage. La répercussion contrevenante est presque monstrueuse en vérité:

⁷ On rappelle que les deux termes ont la même racine étymologique.

⁸ Je me permets de reprendre ici le qualificatif dont use Marie-Madeleine Mervant-Roux pour caractériser le théâtre poétique de Claude Régy.

d'une monstruosité se montrant d'autant plus qu'elle contrevient au désir de voir. Même si elle n'est pas tout à fait spontanée (elle affleure de cette manière pendant tout le spectacle, c'est un art de faire), elle repose sur la tentative d'accompagner le texte sans finalité. Les mouvements sans aboutissement sont au sens littéral des gestes agambiens sans fin: où «il ne soit plus question en [eux] ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter» (Agamben 1995 :68). Gehmacher n'est plus acteur, occupé à bien agir le jeu d'acteur (suivant le principe agambien de l'*agere*). Son accompagnement gestuel ne recherche rien, il n'est que la trace de l'impact des mots sur la personne. Il s'agit d'une résonance au sens où l'entend Hartmut Rosa:

La résonance est une forme de rapport au monde qui se constitue à partir d'affectation et d'émotion, d'intérêts qu'on développe pour eux-mêmes et d'une attente d'auto-efficace qui sont liés à ce que le sujet et le monde objectif se touchent réciproquement et se transforment par là.

La résonance n'est pas une relation d'écho mais de réponse; elle présuppose que les deux parties parlent chacune de leur propre voix, ce qui n'est possible que là où des valorisations fortes sont en jeu. La résonance implique un moment d'indisponibilité constitutive. (Rosa 2018: 227)

La résonance est donc extrêmement subjective, et ressemble à l'effet des phrases à la lecture: quand on lit, le corps réagit de manière sous-jacente, il manifeste de manière plus ou moins perceptible l'affect, *i.e.* l'affection par le texte. Davantage que l'affect, qui reste forclus dans son indiscernabilité, Gehmacher manifeste ainsi l'affectabilité. Sa résonance n'est pas strictement partageable, au sens où elle ne fait pas signe d'une association que des spectateurs pourraient partager, mais elle renvoie les spectateurs à leur propre écoute et ébranlement. Le spectacle les *appelle* à des réactions infimes d'affectation. Celles-ci peuvent être des réactions aux gestes (susceptibles d'affecter malgré tout) ou au texte. Toujours est-il que la résonance est appelée et consciente chez les spectateurs, d'autant plus consciente qu'elle vient sans doute en même temps que la réflexion critique sur le sens du texte et de cette présence, *i.e.* l'impossibilité de lire simplement la représentation.

Une telle mise en scène permet aux espaces langagiers de *différences* de se faire jour grâce à l'autopoïèse actoriale et spectatorial. Autrement que ne l'imaginait Benjamin, les spectacles œuvrent comme des conteurs: ils ne transmettent pas seulement un message et une expérience mais une réflexivité sur l'expérience. Grâce à cette réflexion incorporée sur les capacités d'expérience et de résonance, le texte aussi bien que le spectacle (*i.e.* le désir de faire sens à partir

du texte) deviennent un objet de soin et de souci⁹: on y prête une attention particulière de tous les instants, de tous les mots et soubresauts.

Qu'en est-il cependant des deux autres performances? Le fait que la chorégraphie y soit non seulement contrevenante mais fixée à l'avance, pourrait signer définitivement la difficulté à faire sens à partir du texte et renvoyer les spectateurs à une critique désabusée du spectacle et de la transmission. Quand Keersmaecker et Pomelo n'esquissent que des mouvements humbles tandis que la danseuse fait entendre la nouvelle de Rilke, les performeurs renvoient de fait à l'humilité de l'écoute. Traversés par le texte, tout se passe comme s'ils ne pouvaient en même temps proposer une activité scénique exubérante ou sophistiquée. Mais ils sont affectés: «*Physically it was a very special experience to incorporate, as it were, that speech. The idiosyncrasies of language appear to be something corporeal, it does something with your body, with how you move*». (Gyselinck 2015)

Les spectateurs sont également moins sollicités par la chorégraphie; ils peuvent donc revenir sur leur propre écoute ou lecture. Ce spectacle ne partage pas tant une interprétation ou un affect personnel, qu'il n'invite à se mettre à l'écoute. Il constitue donc encore un appel à la résonance subjective de chacune. Il traite en définitive du texte et de la faculté de résonance comme une faculté qui pose question et qu'il s'agit de rechercher par trois approches scéniques différentes (danse, lecture, gestes et parole).

Chez Linehan, les spectateurs sont encore moins appelés à une lecture de signes scéniques, la réception de la rotation flirte même par moments avec la sidération hypnotique. Le performeur fait montre d'une grande tension entre l'énergie corporelle déployée et le texte, dont la force est à propension de l'effort fourni. De ce côté, cette performance tranche avec les exemples précédents. Par ailleurs, si le corps est mû par l'écriture, le texte est également investi et donc mû par le corps. Le texte cependant est lancé à la volée sans être investi par une émotion ou des intonations particulières. De ce fait, il sera accompagné par les pensées des spectateurs. Empli de négations («ceci n'est pas à propos de»), il appelle en creux des images de ce qu'il n'approfondit pas. Les spectateurs sont amenés à se concentrer sur leurs associations, sur leur réponse à l'impuissance face aux combats à mener ou du moins à la multiplicité des causes dignes d'être défendues.

⁹ On peut renvoyer ici à l'ouvrage de Maria Puig de la Bellacasa, *Matters of care. Speculative Ethics in more than human Worlds*, Univ. of Minnesota Press, 2017. La pensée du *care* se développe plus généralement dans le contexte civilisationnel du flux médiatique, du débordement de messages et d'injonctions, mais aussi de l'abstraction de la pensée médiée par la technologie. Ici on voit que l'invitation au *care* se fait par le biais de la subjectivité incarnée du dire.

Quand un texte est lancé sans adresse à proprement parler, Helga Finter nomme cela *adoratio* (Finter 2014)¹⁰. Il acquiert alors selon elle une qualité poétique. De fait, il reste en quelque sorte en suspension, sans fin, tout en palpitant des multiples investissements possibles. Linehan et Keersmaecker pratiquent tous deux une forme d'*adoratio*. Et bien que leur énonciation soit loin d'être lyrique, leur dire garde malgré tout ceci de commun avec la poésie: il exhausse l'intensité de la langue. Avec un peu d'emphase, on pourrait même suivre Gérard Genette et considérer qu'il s'agit de la langue alors en ce qu'elle est la plus aboutie, marquée par «un état, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené n'importe quel énoncé» (Genette 1969: 150). Dans les trois spectacles, on observe de fait cette intensité paradoxale, découplée de l'affect des performeurs, qui outre l'*adoratio*, est également due au fait que ce sont à la fois les performeurs et le langage lui-même qui parlent: car ils laissent parler le langage. Ceci fait encore écho à la philosophie du langage de Benjamin, pour qui le plus important dans la parole, c'est d'entendre la langue qui parle, «le communicable [qui] est immédiatement le langage même» (Benjamin 2000b: 143)¹¹. C'est comme cela en tout cas que la résonance peut devenir un véritable travail spectral, et que l'artiste peut donc *composer avec la résonance*.

Les trois spectacles sont animés par des réflexions critiques sur la force à donner à des textes. Ce n'est pas tant le potentiel interprétatif infini ni leur propre aptitude à retirer le sens qui est en jeu. Quand ils sont découplés d'une illustration, la force performative des textes réside d'abord dans leur capacité à retentir à la fois critiquement et subjectivement chez les acteurs et spectateurs. Autrement, ils ne restent que des textes à distance parmi d'autres dans le débordement médiatique contemporain.

Les performeurs Linehan et Gehmacher appellent en outre à dépasser l'inaboutissement ou les impasses de leur discours: ce dernier ne peut apporter une définition d'eux-mêmes ou de leur action, mais il faut composer avec lui en tous les sens du terme. Et dans les trois spectacles, les gestes constituent un acte de réponse sans fin: ils font signe que l'action de faire sens ne peut se

¹⁰ Elle emprunte l'idée et la dénomination à Jean-Luc Nancy, *L'Adoration*, Paris, Galilée, 2010.

¹¹ Comme il le dit dans un autre passage, « par exemple l'allemand n'est aucunement l'expression de tout ce que par lui nous pouvons exprimer mais bien l'expression immédiate de ce qui en lui se communique » (p. 145).

produire que dans le processus *hic et nunc* performatif, et avec des spectateurs qui partagent le texte par une écoute particulière.

Bibliographie

Agamben, Giorgio

1995 «Notes sur le geste», *Moyens sans fins. Notes sur le politique*, Paris, Payot&Rivages.

Benjamin, Walter

2000a «Le conteur», dans *Œuvres complètes III*, Paris, Gallimard, p. 114-151.

2000 b «Du langage en général et du langage humain», dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 142-165.

Finter, Helga

2014 «Nach dem Diskurs», dans H. Finter, *Die soufflierte Stimme: Text, Theater, Medien; Aufsätze 1979-2012*, Francfort s/M, PL Acad. Research, p. 559-571.

Genette, Gérard

1969 «Langage poétique, poétique du langage», in *Figures II*, Paris, p. 123-153.

Gyselinck, Wannes

2015 «Spaces in between», dans:

<https://www.rosas.be/pro/YWNyamJTZWxzYU5BUjUrcHFWVmVWUT09> (consulté le 31/03/2021).

Hoffert, Yannick

2015 «Spectacle poétique, poésie de plateau: un hanneton de questions», dans Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Poésie en scène*, coll. Comparaisons, Paris, Œrizon, p. 199-214.

Le Guin, Ursula K.

2018 *Théorie de la fiction-panier*, trad. Aurélien Gabriel Cohen, dans:

<https://www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/> [1986] (consulté le 29/03/2021).

Lotman, Iouri

1973 *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.

Loupe, Laurence

1998 *Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle: une double révolution*, in «Littérature» n. 112, p. 88-99.

- Mervant-Roux,
2008 *Un théâtre contrevenant* [sur Claude Régy], dans Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Claude Régy. Les Voies de la création théâtrale*, vol.23, Paris, CNRS Editions, 2008, p.8-13.
- Nancy, Jean-Luc
2016 «Critique, crise, cri (Unser Zeitalter ist nicht mehr das eigentliche Zeitalter der Kritik)», *Diakritik*, dans: <https://diakritik.com/2016/05/13/jean-luc-nancy-critique-crise-cri-unser-zeitalter-ist-nicht-mehr-das-eigentliche-zeitalter-der-kritik/> (consulté le 29/03/2021).
- Rancière, Jacques
2009 *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- Rosa, Hartmut
2018 *Résonance: Une sociologie de la relation au monde*, Paris, La Découverte.

The Age of Anxiety? Jerome Robbins, Maurice Béjart and the Choreography of Youthfulness at the Festival dei Due Mondi (1961)

by Giulia Taddeo

The Festival Dei Due Mondi, founded in Spoleto in 1958 by Italian composer and director Gian Carlo Menotti, was originally fueled largely by private funding (i.e., from the Avalon, Catherwood and Ford foundations) and US propaganda (mainly deriving from the American National Theatre and Academy, or A.N.T.A.)¹. Menotti wanted to make it a space of encounter for young American and European artists from the fields of theater, music, dance, cinema, and visual arts. From the outset, it was immediately clear to the international press and public opinion that the section dedicated to dance constituted the most lively and popular (as well as the most successful in terms of audience attendance) one in all the festival. This encounter between the New and Old Worlds, obviously driven by the structures of cultural diplomacy and the Cold war-period «struggle for cultural supremacy» (Caute 2003), undoubtedly distinguished the festival; another key trademark was its valorization of young artists from both sides of the Atlantic. Especially in the years of the "Italian miracle" (1958-1963), these distinctive elements granted Due Mondi the aura of an exceptional event. Nestled in the Edenic setting of a medieval Italian village – albeit one shrewdly "theatricalized" by Menotti² – it was animated by an invasion of artists, aristocrats, and industrialists from all over the world, although, obviously, from the United States in particular. The festival thus brought the seeds of "affluent society" into poverty-stricken, isolated Spoleto, a town which was also plagued by steep unemployment rates at the time³.

¹ The A.N.T.A. was a non-profit association divided into separate panels for music, dance, and theater and in charge of selecting artists worthy of receiving financing from Eisenhower's Emergency Fund for International Affairs. Over time, US donors both public and private accounted for less and less of the funding while Italian capital took its place. This funding transition, accompanied in 1962 by the creation of an Italian Festival Foundation in charge of administering and organizing the event, marked a passing of the torch on multiple levels, including ideals, from the United States to Italy. For more information, see Taddeo 2020.

² Spoleto was transformed into a sort of open-air stage, or rather, a medieval-tinged setting: for instance, traffic was diverted to guarantee a zone of silence in the historical center, neon lights were replaced with early nineteenth-century street lamps, resolutions were passed to completely safeguard the medieval architecture (although it was illuminated at night with a theatrical touch), and the ancient storefronts in Via dei Duchi were reopened, although in the end they housed mainly contemporary works of art.

³ For the community of Spoleto, the festival represented an opportunity to compensate for a serious economic crisis and state of unemployment that had been affecting the local area for quite some time. The crisis was caused by the closure of important industrial

This article problematizes the key issues of Europe vs. USA artistic competition and youth creativity in the years between the 1950s and 1960s by analyzing the Festival dei Due Mondi's dance programming. In particular, it focuses on the 1961 edition when the festival showcased two different choreographers who both had an enormous impact on the life of the festival and the later 20th century international choreographic scene more generally: Jerome Robbins and Maurice Béjart. The 1961 edition offers a glimpse into the role the two choreographers played with respect to the Festival's cultural policies; it also offers me the opportunity to suggest some similarities in their choreographic production through a comparison of Béjart's *Divertimento* (1961) and some of Robbins' most representative works such as *New York Export: Opus Jazz*, *Interplay* and *The Pied Piper*, all performed in Spoleto between 1958 and 1961. The objective is to show how, in this particular historical juncture, festivals became a melting pot of multiple convergences, bringing together not only different artists, poetics and cultural policies but also ways of practicing dance that connected artists to a specific social group, "youth". Indeed, young people were coming to the forefront of public attention on a global scale in this period, even before the 1968 boom. Robbins and Béjart were separated by an age difference of nine years. From the perspective of their relatively common generational belonging, they offer an opportunity to grasp some common elements in their respective choreographic languages and dramaturgies. From humor to the use of speed and the "deformation" of the classical-academic body, these languages speak of a closeness that transcends the artistic dimension to refer instead to a shared socio-cultural climate.

Browsing the souvenir-program of the Festival dei Due Mondi 1961 edition, it is clear that a comparison between Robbins and Béjart was central to the dance section of the event. That was the first year that the festival had showcased American and European artists side by side since it had hosted only American dancers and choreographers in the past. Giovanni Carandente was the first Italian to write the section on dance in the souvenir program, a task previously entrusted to American critics and scholars, and in 1961 he noted that «Until now, choreographers and dancers have come to the delightful Umbrian town from the United States. Europe has kept itself apart, not having sufficient strings to its bow in the competition between the choreographers of the 'two worlds'. The spell is happily broken this year with Maurice Béjart's appearance in Spoleto» (Carandente 1961: 22).

plants, the absence of infrastructure to sustain modern agriculture and, last but not least, the 1956 frost that had devastated the local olive groves.

The year 1961 thus marked a turning point in that 34-year-old Béjart gave Europe, too, a choreographer capable of competing with the United States on two specific fronts, the ones that had made American dance a decisive component of the Festival dei Due Mondi's success to date: the "modernity" of his choreographic language and his recognizability as a "European" artist. For Béjart, this modernity essentially consisted of breaking (albeit not radically) with classical-academic technique. As the same souvenir program stated:

Béjart is an artist who has arrived at the right moment. His creative intensity, his total possession of the expressive means of dance, the arcane meaning that he imbues in each of the dancer's gestures, are all European qualities [...]. The semantic value of Béjart's gesture is like the value of a word deriving from a mother tongue [...]. And Béjart's mother tongue is, after all, neither academic dance nor free dance: it is, rather, the instinctive gesture with all its internal allusions, with all its ancestral emotional depths (Carandente 1961: 25).

Béjart proved to be modern and European in his approach to organizational management as well. The Ballet du XXe Siècle that he had headed since 1960 was resident at the Théâtre Royale de la Monnaie in Brussels, but it had its own autonomous budget and was not contractually required to take part in the theater's opera performances. Although American cultural propaganda had long held up choreographic experimentation as its own exclusive prerogative, Béjart's arrangement ensured support for such experimentation while at the same time offering the public theatrical stability characteristic of the European system. The result was a very technically solid and artistically promising company whose very name Ballet du XXe siècle expressed the choreographer's desire to «dissocier sa compagnie des impératifs d'une maison d'opéra. Et montrer qu'elle n'est pas ancrée dans un lieu mais dans une époque, la sienne, la nôtre» (Dollfus 2017).

It is thus clear that, in its promotional materials at least, the Festival dei Due Mondi sought to convey an image of Béjart as an artist in pursuit of an ancestral gesture and, as such, inherently tied to national (but also European) identity. If this was the case, however, what role had Jerome Robbins played in Spoleto until 1961? An array of artists took their turns on the Spoleto festival's stages between 1958 and 1960⁴, but Robbins at the helm of Ballets U.S.A. enjoyed the most acclaim from

⁴ These were small ensembles created ad hoc for cultural export and led by choreographers more or less in their Thirties but, in any case considered qualified to represent the U.S. abroad: John Butler's Four Chamber Ballets; the American Ballet with choreography by Butler and Herbert Ross and Nora Kaye as a leading performer; the New American Ballets, with choreography by Donald McKayle, Herbert Ross, Karel Shook, and Paul Taylor (whose performers included a very young Pina Bausch).

the public and critics alike. They appreciated both works from in his repertoire (such as *Afternoon of a faun* or *The Concert*, created for the New York City Ballet where he was co-artistic director together with George Balanchine and already staged in Italy in the early 1950s) and the ones he created expressly for Ballets U.S.A. These latter were presented in Spoleto as world premieres before setting off on long tours in Europe and, to a lesser extent, the United States. Spoleto premieres included *New York Export: Opus Jazz* (1958), a darkly light-hearted portrait of the «alienated young people of the day» (Jowitt 2004: 301) set to the orchestral jazz of Robert Prince, and the abstract piece *Moves: a ballet in silence*. *Moves* was pure ballet, on pointe, devoid of music and scenery but filled with the restless exchanges and interactions generated by dance itself. As the artistic director of Ballets U.S.A., however, Robbins also played a diplomatic role. He was supported by ANTA – the American National Theatre and Academy (until 1960) as well as private foundations involved in the American government's overseas cultural promotion programs (the Catherwood Foundation and, in 1961, the Harkness Foundation). As such, Robbins' company was clearly conceived as a propaganda tool aimed at using dance to transmit the image of a young, multi-ethnic nation capable of incorporating European choreographic traditions and transforming them into a more incisive and energetic language: «'America' was 'cool,' 'jazzy,' and vibrant; avant-garde, innovative, and progressive; and it advanced social equality values that reinforced concepts of democracy and freedom, promoting an 'American' way of life in contrast to one under communism» (Prickett 2020: 5).

According to Deborah Jowitt, moreover, Menotti «had requested that Robbins find young, relatively unknown dancers, rather than established ballet stars» (Jowitt 2004: 298). This move was in line with both American cultural export projects and with the idea of promoting young talent that lay at the heart of the festival. Robbins was a very effective standard bearer for this idea of "Americanness" but, as has been noted more recently, he also «offered multiple images of American culture, telling more than one story to the world, some of which still transcend the time of their creation» (Prickett 2020: 21). Indeed, Italian critics of the time also noticed that Robbins' image of America displayed a number of fractures and burning issues, such as the senselessness of relations between the sexes, the isolation and incommunicability of the metropolis, the pervasiveness of racism and, last but not least, the difficulty of "being" young (as well as "dancing" the condition of youth). Entangled with the currents of nationalist rhetoric and cultural policies, this issue of youth

experience comes through clearly in the programs that Robbins and Béjart presented in Spoleto in 1961.

Interestingly, the Ballets U.S.A. and Ballet du XXe Siècle's artistic proposals for 1961 Spoleto⁵ displayed various similarities, at least in terms of format. Indeed, pieces without narrative plots alternated with those whose dramaturgy involved a more defined story. Of these latter, two stood out in particular and happened to be quite alike in formal terms, as the press noted both at the time and later. The first was *The Cage*, a sort of brutal Giselle set in the world of insects, complete with the male being sacrificially killed by the newcomer female, that Robbins had created in 1946 based on Igor Stravinsky's *Concerto in D for string orchestra*. The second was Béjart's version of Stravinsky's *Le Sacre du printemps* (created in Brussels in 1959), which was hailed in Spoleto as a true masterpiece and went on to become a classic. Both were ensemble choreographies culminating in a scene featuring a male-female couple, and the two works also seemed comparable in that they staged a sort of primitive and implacable ritual, performed by bodies sheathed in flesh-colored leotards. In Robbins' case the costumes were criss-crossed by violent black streaks that eroded the young dancers' anatomical perfection, while in Béjart's the costuming exalted the young bodies. In both, the dancing bodies shook in tormented, writhing movements that upset the common classical-academic approach and were clustered together almost to the point of forming agglomerations and geometries of limbs in which individual anatomy dissolved in the tangle of the group. However, these similarities were perhaps more superficial than substantial: unlike *The Cage*, which was danced *en pointe*, Béjart's performers were barefoot, and the sacrifice staged by his *Sacre* culminated in a man-woman carnal union. In contrast to both Robbins' piece and Vaclav Nižinskij's original 1913 version revolving around human (female) sacrifice, in Béjart's version this climax allowed Spring to flourish on earth once again, framing the sexual union of two young bodies – a theme Béjart addressed again in the wake of the 1968 movements, especially in *Romeo et Juliette* – as the regenerating force of Nature.

Although less appreciated than the masterful *Sacre*, of the pieces Béjart presented in 1961, *Divertimento* is the most interesting for our purposes here in that it seems to dialogue directly with Robbins' choreographic output on the issue of "youth". In this case, the term "youth" denotes both

⁵ Ballet du XXe Siècle presented (as titled in Italian, according to the program): *Divertimento*, set to music improvised by the company's dancers; *Concerto per percussione e orchestra*, set to music by Darius Milhaud; *I sette peccati capitali*, set to a text by Bertolt Brecht and music by Kurt Weill (in fact, Béjart provided direction rather than choreography); *La sagra della primavera*, set to music by Stravinsky. Ballets USA presented: *Events*, with music by Robert Prince; *Interplay*, set to music by Morton Gould; *The Cage*, set to music by Stravinsky; and *Moves: balletto senza musica*.

the subject of the choreographic representation as well as the two choreographers and their respective compositional practices.

My analysis is based mainly on the detailed description of the choreography (there is no video recording of this performance, and it was never integrated into the company's repertoire) provided by Adriaan H. Luijdjens in the pages of the magazine «Balletto»⁶. I also draw on the rich body of iconographic material available in Bnf's digital library⁷ regarding the debut of *Divertimento*, staged for the first time at the Théâtre Sarah Bernhardt in Paris in May of 1961 (one month before the beginning of the Festival dei Due Mondi). On the basis of these sources, I will identify the constituent elements of the work and show how each one can be compared with Robbins' work. I focus on the following aspects in particular: improvisation as a theatrical effect, the break with the classical-academic code, and humor as an emotional undercurrent running throughout the piece.

The first element to demand our attention is unquestionably *Divertimento*'s underlying dramaturgical framework: a dancer in blue jeans, Patrick Belda, comes onto the stage and turns on a record player that begins emanating music by Vivaldi. The dancers arrive in rehearsal clothes and begin improvising, hinting at steps and sequences. When the recorded music falls silent and Belda begins to play live drums, the dancing ignites and «over that diabolical cacophony everyone seems to perform whatever steps they like best» (Luijdjens 1962: 96). This approach appears quite similar to that of *The Pied Piper*, the work Robbins originally created in 1951 (at the age of thirty-three) for the New York City Ballet. In *The Pied Piper*, a semi-empty stage is occupied by a clarinetist (who gives the piece its name) performing a live rendition of Aaron Copland's *Concert for Clarinet and a Swing Orchestra*. As the group of performers in rehearsal clothes arrives, he gradually pulls them into a paroxysmal dance. In both cases there is clearly an attempt to generate a sense of spontaneous and improvised action; this is obviously a theatrical effect, but it nonetheless represents an effort to introduce an element of unpredictability in the piece's otherwise flawless structure. The protagonists of this electrifying action are bodies that enact a sort of meta-theatrical dynamic in which they perform not only their condition as dancers, but also, and perhaps above all, their youth. The assertion of youth stems not so much from the performers' actual age (although it is true that, in 1961, some of Robbins' company dancers were under twenty years of age) as from the way the body is used. Through this spontaneity effect, indeed, the dancing body seems to want to assert its

⁶ This was the first periodical specializing in dance to be published more or less continuously in Italy between 1955 and 1962. For a discussion of its publishing history, see Taddeo 2018.

⁷ *Divertimento*, Bnf: https://data.bnf.fr/fr/42223948/divertimento_spectacle_1961/

own decision-making autonomy rather than being directed from outside by the choreographer's will and the authority he exercised within the microcosm of the company, regardless of his own relatively young age⁸.

Having outlined this dramaturgical framework, let us look more closely at the language of movement that characterizes *Divertimento*. To reconstruct this aspect, I draw on Luijdjens' account and focus in particular on two pivotal points in what is essentially a parody of the *divertissement* in classical ballet: a section called *Pas de deux* and another, climactic one titled *Mouvement perpetuel*. Luijdjens describes the first as follows:

«in the middle of what is a parody of the most lyrical 'adage', a second couple enters [the first couple is Dolores Lega and Paolo Bortoluzzi, n.d.A.] with a 'rock n' roll' number, but it is not actually their turn to appear on stage; they realize their mistake and leave the field to the somewhat but not all that indignant Bortoluzzi and his beauty» (Ibidem).

As for *Mouvement perpetuel*:

[...] there is no end to the gimmicks anymore. Very amusing is the point where the young men, bent at the waist, serve as a bar for the young women to perform, on this so-charming support, the exercises that begin their daily training. In the most beautiful part of this cheerful confusion, of course very well thought out and only apparently confused, one of the girls bows towards the footlights and finds a small flute. She brings the instrument to her mouth and, acting as the piper, leads the entire brigade backstage (Ibid: 97).

The two characterizing elements clearly stand out: on one hand, the hybrid mixing of classical techniques with popular group dances and a parodic-type mimicry and, on the other hand, the comic intent running through the whole piece. Both of these components constituted hallmarks of Robbins' work from the very beginning. For instance, in *Interplay* (1945) a group of "girls" and "boys" (the work was inspired by the world of childhood) engage in a dance challenge in which the moves are based on classical technique but intermingled with elements from popular dances, childhood games and acrobatic stunts. The *pièce*'s young players constituted a community of peers (in later

⁸ According to the program, *Divertimento* was created collectively by the company's dancers but, as the critics noted, in the end Béjart himself fixed and redefined the movement score.

works such as *West Side Story* or *New York Export: Opus Jazz*, this community took on the opposite but complementary connotations of a gang) whose source of energy was itself (rather than the audience): «the dancers may face the audience quite a lot of the time, but they seem to be dancing for each other and with each other» (Jowitt 2004: 106). This relational dynamic reflects a large shift taking place in much of the Western world as the younger generations began to view their peers as their only significant point of reference in terms of a community in which to define values and behavioral norms. This community experience can also be taken as the framework for analyzing the element of comedy. As mentioned above, *Divertimento* played with humor, but it had actually been a structural element in Robbins' work for at least fifteen years. It has been noted that humor was a useful approach for young people of the "first generation" (prior, that is, to 1968) in building relationships with their peers, indirectly smoothing out the sharper sides of their character and situations (Piccone Stella 1993: 57). Robbins and Béjart seem to have used it similarly in their work, each in his own way, to define a youth identity/community and interrogate established – and, implicitly, imposed by dance's father figures – ways of practicing the art of dance. Choreographer Agnes de Mille has called Robbins' dance «zany and satirical», based on «a degree of exaggeration and tremendous physical technique» (Lawrence 2001: 192). In his work, humor was supported by an underlying coldness, a "coolness" that can be read as the sign of a rebellious and almost adolescent detachment: even nearing his forties, Robbins never stopped feeling curiosity and perhaps also empathy for those younger (but also necessarily different) than himself. He pursued a kind of movement that, even in the frenzied speed of what Walter Terry has rightly called «kinetic pantomime» (Ibid.), sought to conceal its innermost, driving force: «it is about the 'cool' way in which we dance. . . play it cool is what we say . . . don't show what you're really feeling, play it without showing your effect . . . there may be a lot going on underneath, a lot of emotion, a lot of passion, perhaps even a lot of sexuality, but don't, don't show it» (Robbins quoted in Prickett 2020:11). Béjart's approach in *Divertimento* was more intellectual and cartoonish, perhaps symbolized by the double bass and drums featured in the piece. One was hoisted on stage to allow Belda to perform a solo «that smacked a bit of Kurt Jooss and a lot of Fred Astaire» (Luijdjens 1962: 97), the other used to incite the group to a frenzied mix of *danse d'école* and rock and roll. Moreover, as Claudia Palazzolo has observed, Béjart continued to avoid taking any radical stance on the issue of youth even through to the end of the 1960s. As in the case of the popular "jerk" genre that appears in *Messe pour le temps présent*, what he staged was a youth culture that willingly

participates in mass culture even as it simultaneously seeks to distance itself from the mainstream, experimenting with the virtuosity of dance as a potential means of affirming individual identity (Palazzolo 2016).

Viewed in the context of Béjart's extensive output, *Divertimento* may have represented an anomaly in terms of its dramaturgical construction and the way it organizes the languages of the stage. Indeed, shortly afterwards Béjart's choreographic and directorial focus shifted to instead favor a frequently opulent and rhetorical form of total theater. Nonetheless, in relation to the choreographic attitude evoked by the brief episode presented here, Robbins and Béjart were more similar in their stance and creative procedures than in their concrete results. This moment of intersection took place in a historical juncture that may be interesting mostly because it was so ephemeral, destined to be swept away by the waves of protest taking to the streets – and the stage – in the years to come. Given its overt similarities with many of Robbins' productions, *Divertimento* could appear to be (and perhaps was) Béjart's tribute to an American colleague he had long esteemed (as testified in Christout 1988: 40). On the other hand, however, the way both choreographers chose to break with ballet's code and rigid structures as well as their shared comedic stance may reveal something more. It seems there was a desire meandering over the waves of the Atlantic, an impulse to work from the inside out to unsettle the structures and customs of ballet as a form. This desire might not have erupted into radical linguistic choices, as the choreographers in question seem to have continued speak the language they inherited from the forefathers of dance. However, they did employ a jargon, a slang of their own, that imbued the final product with uncertainty, imperfection, the rhythms of everyday life, and a sense of irreverence. The challenge, then, is not one of constructing new spheres of action outside the perimeter of ballet. Rather, it is to develop a gesture that corrupts, contaminates, and mocks the language of tradition even while continuing to speak it. The phase in which the festival's 1961 edition took place was destined to be overtaken by multiple forms of theater as protest. In that period, Béjart – who was, incidentally, practically the same age as artists such as Julian Beck, Judith Malina and Peter Brook – and Robbins seem to have mounted a challenge to tradition on its own grounds. In so doing, they acknowledged and contributed to a current of turbulence that was animating social life across the board, a current often perceived by critics and the public with a mixture of detachment, condescension, and irony, but sometimes also complicity. It was this context that led critic Clives Barnes to review Robbins' *Opus Jazz*, the "beat" ballet par excellence, as something capable of

speaking to everyone's daily lives, although it certainly resonated foremost, and most directly, with young people:

the ballet conveys the spirit not just of a specific generation but the whole age in which we live. The stylised world of these shook-up kids, with its fears and hopes and conflicting anxieties about conformity and individualism and its stress and rat-race pulse, this is the microcosm of our own jungle. (Barnes, quoted in Prickett 2020: 20)

Bibliography

Carandente, Giovanni

1961 *Il balletto a Spoleto*, «Quarto Festival dei Due Mondi», souvenir-program, Spoleto.

Caute, David

2005 *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford University Press, Oxford.

Christout, Marie François

1988 *Béjart*, Paris, Chiron.

Dollfuss, Ariane

2017 *Béjart. Le demiurge*, Flammarion, Paris.

Jowitt, Deborah

2004 *Jerome Robbins: His Life, His Theatre, His Dance*, Simon&Schuster, New York.

Lawrence, Greg

2001 *Dance with the Demons. The Life of Jerome Robbins*, Putnam's Sons, New York.

Luijdjens, Adriaan H.

1961 *Balletto al Festival dei Due Mondi*, in «Balletto», anno III, n. 10-11.

Palazzolo, Claudia

2016 *Rintracciando il jerk di Maurice Béjart. Una figura della danza popolare, una figura della generazione 1968*, in «Recherches en danse», n. 5.

Piccone Stella, Simonetta

1993 *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Franco Angeli, Milano.

Prevots, Naima

1998 *Dance for export. Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Wesleyan University Press.

Prickett, Stacey

2020 *"Taking America's Story to the World": Touring Jerome Robbins's Ballets: U.S.A. During the Cold War*, in «Dance Research Journal», n. 2, vol. 54, pp. 4-25.

Robbins, Jerome

2019 *Jerome Robbins by Himself: Selections from His Letters, Journals, Drawings, Photographs, and an Unfinished Memoir*, edited by A. Vaill, New York, Alfred A. Knopf.

Taddeo, Giulia

2018 *"Imparare dai propri allievi". Ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista «Balletto» (1955-1962)*, in «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 10.

2020 *Festivaliana. Festival, culture e politiche di danza al tempo del "miracolo italiano"*, Città di Castello, I Libri di Emil.

The Stratified Actor: Eichmann in Jerusalem in the Zagreb Youth Theatre by Lada Čale Feldman

The traumas caused by the European totalitarian regimes of the 20th century, WWII, and the Holocaust in particular, are undoubtedly some of the hardest themes dealt with by various artistic interventions over the last couple of decades, stirring a substantial body of theoretical reflection on the predicaments of representability that any such intervention faces. Acting practice is rarely in the focus of these considerations because it is but somewhat reluctantly foregrounded in the first place, whether as a primary vehicle or primary problem of facing and artistically transmitting traumatic contents. Rather than acting as such, theories of trauma and its representation – by Dominic La Capra (2001) and Shoshana Felman (2002), for instance – prefer to evoke the psychoanalytic concept of *acting out*, as a more appropriate designation for the ways human behaviour comes to terms with actual circumstances of historical horror. Acting out is, however, something that scholars prefer to attribute to modalities of performance (efficiency, efficacy, effectiveness) rather than to those pertaining to theatre (fiction, illusion, simulation), as both Rustom Bharucha's study on «terror and performance» (2014) and Miriam Haughton's study on «staging trauma» nicely exemplify (2018).

It is quite interesting in that respect to recall Shoshana Felman's interest in, as she terms it, «the dramatic physicality» of «the theatres of justice» that she engages with in her book *The Juridical Unconscious* (Felman 2002: 106-131), where she also specifically singles out the theatrical vocabulary used by Hannah Arendt in her report on *Eichmann in Jerusalem*. In her famous and notorious book, Arendt treats the trial as a kind of «courtroom dramatics», a propaganda «show» that she was critical of, but one whose «play aspect», as she puts it, «collapsed under the weight of the hair-raising atrocities» (Arendt 1964: 6). It seems that there is something abject, indecent, in associating histrionics with existential dread and mortal suffering: theatrical acting, acting as impersonation, and/or some kind of ludic activity, is conceivable either as a flashy (if not grotesque) habit of political leaders and carrier-oriented hypocrites safely distanced from places of execution – cf. Chaplin's clowning Hitler in his *The Great Dictator* and Brandauer's Henrik Höfgen in Szabo's

Mefisto – or as an outlet that allows camp inmates to for a moment creatively re-gain their humanity – e.g. the playful activities of Benigni's Guido in his *La vita é bella* (for historical examples, see Goldfarb 1976 and Bellina 2018).

The question regarding the ontological and ethical complexities both practice and theory of acting are confronted with when addressing the issue of staging either individual or collective violence and trauma is all the more pressing if we consider the current realist strands in theatre acting. Whether packaged as dramatic *playing for real* – as Tom Cantrell and Mary Luckhurst (2010) term the impersonation of historical figures – or as post-dramatic *real-time* acting – as Paul Binnerts (2012) proposed to name the emphasis on actor's actual theatrical presence on stage not only qua performer but also qua private person – acting practices of the last couple of decades demonstrate an ambition to reach (in making the audience experience) the lost sense of what constitutes human reality, if not, as Hans-Thies Lehmann (2006: 99-104) suggested, the very kernel of the Lacanian Real. Staging trauma certainly belongs to this trend, making researchers like Tavia Nyong'o ask herself whether staging historical trauma implies for both actors and audience to actually re-enact trauma and thus «intentionally or otherwise, 'trigger' a member of the audience (or, for that matter, a member of the production)?» (Nyong'o 2019: 200).

Even if the production of *Eichmann in Jerusalem* by the Croatian Zagreb Youth Theatre (ZKM) in May 2019 was to a certain extent devised with the same question in the mind of its producers – the Slovenian director Jernej Lorenci and the eight Croatian actors who performed in it – one would still have to claim that the existing parameters of documentary theatre and the concomitant demands put on the actor taking part in it do not suffice to capture the stakes their participation involved. The production, one could in fact argue, almost completely eschewed the issue of "the Real" – the actual atrocities of the Nazi-camps, which were but dispassionately sketched by their bodies as a kind of intermittent reminder – and rather bluntly focused on the very process of mediating, of writing, filming, staging, masking, and thus also to a certain extent "betraying", the horror of "what actually happened" during WWII, in Europe and in Croatia. As you may well know, Croatia had its own puppet Nazi-regime governed by the Ustashi, whose crimes are frequently being put in question, contested, and relativized by the current right-wing public discourse in Croatia. My paper shall endeavour to address the methodological challenges posed by the ZKM production to theoretical reflections on acting, without however stooping to a sheer juxtaposition of dramatic psychological realism on the one hand, and the conventions of current real time acting (such as

auto-fictional confessions and frontal addressing of the public) on the other. If I had to choose the main characteristic of the acting practice, I would opt for Mauro Petruziello's (2014: 71) term *medial stratification* instead, for it seems to nicely capture the multiplicity of intertextual, medial, ontological, existential, and ethico-political layers embedded in what appears to satisfy Peter Brook's minimal requirements for theatre to happen – a human body on an (almost) empty stage. In its overall outlook, *Eichmann in Jerusalem* does focus on the real-time presence of the performer in the theatrical situation itself, and values his or her engagement in actual rather than illustrative activities – from mere sitting, watching the audience, and listening to fellow performers' interventions, to extensive story-telling, auto-narration, and discussion, or, if needed, representation, imitation and downright impersonation of characters-that-are-not-characters in a play-that-is-not-a-play, since the episodes the actors enact are neither wholly un-scripted scenes from real life nor full-blown dramatic situations from an extant play-text or a script. Derived, selected and extracted from their legitimate context, what actors enact actually *ostentatiously* belongs elsewhere: to reports, novels or films dealing with various circumstances and events of WWII, its traumas and its trials, from Hannah Arendt's already mentioned report on the banality of evil (the first part of her title was taken over as the title of the entire production), via films such as Claude Lanzmann's *Schoah*, to video recordings of Nazi and Ustashi trials, and, finally, to novels such as Curzio Malaparte's *La Pelle* (The Skin).

Audience realizes from the start that it shall primarily witness a kind of back-stage insight into the rehearsal process: what the spectators face at the beginning of the performance is a huge working desk full of photos, papers, and books, around which a group of actors soon comes to be seated, all of them well-known members of the Zagreb Youth Theatre ensemble. A confession, almost verging on complaint, by the actors ensues, regarding the reading load they were given to prepare before the actual arrival of the director in the theatre. Apart from Arendt's already mentioned political-philosophical treatise, video-recordings of trials, the nine-hour film by Lanzmann, and the novel by Malaparte, actors were also given two months to swallow a thousand pages long novel by Jonathan Littell, *The Kindly Ones*, Karl Jaspers' *The Question of German Guilt*, the film *Nuremberg trials* by Stanley Kramer, a philological study *Lingua Tertii imperii* by Victor Klemperer, and the novel *Necropolis* by the Slovenian writer Boris Pahor. In a nutshell – if one can allow oneself to sound oxymoronic – actors were required to do the impossible, to consume if not stuff their minds and hearts with extremely demanding, emotionally disturbing, let alone nauseatingly time-consuming

reading and watching. One of the actors describes his preparation for the nine-hours of watching, as he said, «cruelly long shots» of Lanzmann's *Schoah* at home – listing all the food and drinks he surrounded himself with – while his colleagues smile compassionately. The process of re-education on the Holocaust turns out not only to be itself traumatic, but also to generate difficult questions regarding the adequacy of approach to such material, that even stirs nervous, explosive reactions among some of the actors with respect to "true" political import of, for example, Malaparte's *La Pelle*. Why is the novelist hiding his true name, if not because of its German origin? Is he indeed vehemently attacking war and destruction or rather disgustingly mourning the long-lost Italian greatness and bemoaning the decadence of the Latin civilization? Actors quarrel for a moment over their attitudes towards the material, only to calm down in speechless stupor, or barely concealed tears, testifying to their own unsolicited transformation into victims of words and images relating to distant events that they themselves apparently never had neither the chance nor the wish to experience. A bond is thus established between the performers and the audience – not in common suffering but in common refusal of, or distancing from, suffering, and yet, in a shared feeling of obligation, and also in a feeling of being, like Jonathan Littell's demonic protagonist Max Aue, morbidly drawn to think through the unthinkable, to imagine the unimaginable, and to speak out «the unspeakable» (Haughton 2018: 1).

That is why the actors start re-telling, first, parts of Hannah Arendt's report, in order to reconstruct the staging of the theatre of justice that Shoshana Felman found so wanting in comparison with the testimonial vigour of artistic fiction, which, in her view, paradoxically succeeds where statements and excesses of actual witnesses, let alone speeches and proclamations of the judiciary system, sadly miss the mark. The first mystery actors try to solve with the only means at their disposal is the inscrutable personality of Eichmann himself, whom Arendt so eagerly wanted to see, as she claimed, «in the flesh», only to be fooled, as her critics have it (Cesarani 2004; Lipstadt 2011; Stangneth 2014), by his gimmicks, his *pretended* insignificance and incapacity to think. In a vain endeavour to get into the backstage of his mind all the actors put on "his" glasses and try to assume his awkward tic – a smile in the corner of his mouth, troublingly re-iterated throughout the trial, regardless of the content he was forced to listen to or answer for – but only one actor freezes this expression on his face and keeps it for the next hour, in a concentrated performance of absolute emotional and intellectual void that, according to Arendt, gawks from the clownish distortion of Eichmann's face. As if to probe the strength of both such stubborn insensitivity and their fellow actor's power of self-

control, the other actors proceed with recreating a couple of chosen scenes from Lanzmann's *Shoah*, which themselves consist mainly of narrations of the horrors that occurred at a distance, or were experienced through some kind of mediation, as, for example, in the case of the hairdresser Abraham, who had to cut the hair of the soon-to-be-gassed women. The cinematic scene in which Lanzmann interrogates Polish peasants who moved into the houses of their former Jewish schoolmates – and whose testimonies are, like the director's questions, mediated by the translator's transposition and replication – turns into a virtuoso performative round-about of speedup repetition, as if pointing to the absurdity of historical reiteration, just as much as to the inefficacy of any mimetic reappearance to make this whirlwind of betrayal and usurpation stop.

The second part of the production moves closer to local traumas, but again through the mediation of a mediation, Malaparte's novel *The Skin*, whose title motif figures as the connecting point of a series of juxtaposed inset performances: while gently distending various parts of the skin on his body, one of the actors retells the history of his family's internment during WWII, and especially of the constant hunger, the obsessive fear of which marked his growing up as a kind of cross-generational trauma. Following the novel's gruelling image of a man's body rolled over by a tank and then carried as a kind of banner through the city, as well as the calculation of the square meters of its surface – its skin – the actors draw a series of squares on the stage with chalk and inscribe their names, as well as the names of others on the team, in them. Some of them, in a tangential allusion to Brecht's *Caucasian circle*, or von Trier's *Dogville*, lie within the confines of the squares in foetal position, as if in their own graves. Another trial is then recreated, that of the Ustashi war criminal Andrija Artuković, whose old, raucous voice is uncannily imitated by another actor: the war criminal's propagandist statements concerning the jeopardized Croatian sovereignty, expressed in a loud, haughty tone, suddenly shift to humble, heart-breaking begging for the permission to see his son after decades of estrangement, which is then granted by the almost comical bureaucratic cadence of the actress impersonating the judge. The entire production ends on this cross-generational note: all the actors recall their own fathers, and the political fathers their fathers served, and finally sing a famous Croatian song *A Letter to Pap*, which was sung by a well-known and beloved singer Vice Vukov, who during the communist regime stirred controversies over his supposed nationalistic leanings, and had therefore been, as it was said of all such politically suspicious personalities who were denied professional opportunities, *put on ice*.

Actors are thus led to assume a whole spectrum of positions – from traumatized consumers via dramaturgs and directors to performers not only recounting their own life stories, but also mimicking "consumed" personalities as they appear in the roles of victims, perpetrators, judges, profiteers, and "disinterested bystanders". Even if the skills they deploy may not seem groundbreaking in the context of contemporary European acting landscape (Valentini, 2015: 2019-247), the content these skills refer to, and the context within which they operate, put all the actors in an extremely precarious and deeply disconcerting position. The fact that issues of radical evil prompt radical acting issues – acting that goes to its very roots, if we are to be strict with etymologies – is of course not accidental, for it is precisely such issues that require the actors use all the resources made available by 20th century acting poetics: psychology and psychoanalysis, which were and remain tools of the bourgeois subject as well as of the Stanislavskian tradition; foregrounding of the actor's labour and of his or her own political stance, which gave birth to acting as emancipatory praxis, characteristic of Brechtian and a great part of feminist theatre work; focus on the body, which emerged with the sexual liberation of the sixties, promoting visceral communication and interactive engagements with the audience; finally, awareness of ethical issues and investments, which underpinned various post-dramatic deconstructive mutations of the actor, whose unique, irreplaceable commitment to, and existential investment in the cause of acting make any run of a particular repertory title unfeasible with any other cast.

In the *Eichmann in Jerusalem* production, however, the stakes of acting as a specific art that, in Helmut Plessner's famous formulation, «happens in the material of one's existence» (1998: 183), were also raised a bit higher, beyond psychology, beyond political allegiances, beyond physical flexibility, precision, or presence, beyond any kind of abstract or concrete ethical obligations, to the very limits of human comprehension of one's own as also other people's appearance, expression and action, if not to the very limits of, or the motives for, the effect and purpose of acting. Consider, for instance, how the latter is defined in one of the latest discussions in this field, Tzachi Zamir's *Acts, Theatre, Philosophy, and the Performing Self* (Zamir 2014). In this extremely richly investigated and stimulating study that – inadvertently, it seems – follows the trajectory of Jean-Paul Sartre's musings on the actor, Zamir suggests that acting provides existential amplification for the performers and the audience alike. While he does concede that there are instances and roles that are so restricted in content that they seem not to provide such a gratifying experience, he still – rightly – insists that acting is a collaborative process of «being in another way» (ibid: 27) that cannot

be reduced to a single role, and that therefore acting always provides one with a chance to amplify his or her existence, or at least helps a fellow actor in his or her existential amplification. Raising his philosophical voice against the pervasive theatricalization of identity promoted by the post-humanist paradigm, Zamir somewhat surprisingly returns to the age-old «anti-theatrical prejudice» regarding professional acting. Namely, he claims that the actor's use of personal memories in order to re-create past emotional states and make audience participate in them can provoke «moral unease» and even verge on «prostitution» (ibid: 124-125), depending, of course, upon one's moral sensitivities. How would one then judge the tears that some Croatian actors profusely shed during *Eichmann in Jerusalem*, let alone their auto-narrations of familial persecutions during WWII? Are the latter an example of what the philosopher names «essential abuse», a morally reprehensive, professionally exploitative «withdrawal from care» for one's relatives (ibid: 130)? How to reconcile this with the ideas exposed in the introductory part of his book, where he suggests that the existential aspect of acting is the only means through which theatre pays its due to «denied forms of suffering», by making them, as he says, «experientially accessible» (ibid: 30)?

In a Europe that, Croatia included, witnesses renewed attempts to relativize the Holocaust, if not cancel it out altogether, the ethico-political privileges and pitfalls Zamir accords to acting seem to be a huge responsibility, which all the actors of *Eichmann in Jerusalem* took very seriously indeed. Instead, however, of yielding to the realist fallacy of "experiential accessibility", or to the outrageous, and even, paradoxically, spectacular outcomes of "acting out", they submitted to the audience their own moral fragility and the inevitably fallible intellectual capacity to even grasp, let alone emotionally re-live, the suffering they referred to, which they repeatedly submitted, like in Littell's *The Kindly Ones*, to absurd measuring, calculating the equivalents in litres of beer or the Earth's meridians of all the blood that was spilled or bones that were left behind by the ravages of the Holocaust. What kind of existential amplification could one experience when inhabiting or, in the case of audience, confronting Eichmann's stultifying grimace, or Artuković's obtuse voice, or the dispassionate voice of Claude Lanzmann and the zealous translator that accompanied him on his cinematic quest for the meaning of Treblinka? How can one enhance one's own existence by trying to experience the guilt for the sheer fact of having remained alive? Far from Romantic, or modernist, remnants with which Zamir clothes the universal fascination actors steer, acting in *Eichmann in Jerusalem* is neither a profession nor a practice to be envied and fantasized about: exposed to be multiply invested – as an intellectual, a worker, a mere body, an imitator, a storyteller, an

entertainer, a resuscitator of the dead, a scapegoat – the actor in this production loses the chance to capitalize in any personal way on the content he or she either incarnates or retells, let alone on the communal spirit of the rehearsals and the shared experience of appearing on stage – together with the fellow workers, together with the audience – since the very idea of *communitas* turns out to be so shockingly compromised in each and every instance the performance evokes. What remains for us to contemplate once again, and in conditions of utter inconceivability, is the irresolvable puzzle of acting *as art*, which, however loaded with the best of intentions, inevitably comes across as suspicious as to its ethical purpose and effect, but which still manifests all the ambitions, sins, and grievances of humanity no less vitally than it ever did.

Bibliography

Arendt, Hannah

1964 *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, The Viking Press, New York.

Bellina, Elena

2018 *Theatre and Gender Performance: WWII Italian POW Camps in East Africa*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», Vol. 40, No 3, 80-91.

Binnerts, Paul

2012 *Acting in Real Time*, University of Michigan Press

Cantrell, Tom and Luckhurst, Mary

2010 *Playing for Real, Actors on Playing Real People*, Palgrave Macmillan, London.

Cesarani, David

2004 *Becoming Eichmann: Rethinking the Life, Crimes, and Trial of a "Desk Murderer"*, Da Capo press.

Felman, Shoshana

2002 *The Juridical Unconscious. Trials and Trauma in the Twentieth Century*, Harvard University Press.

Goldfarb, Alvin

1976 *Theatrical Activities in Nazi Concentration Camps*, in «Performing Arts Journal», Vol. 1. No 2, 3-11.

Haughton, Miriam

2018 *Staging Trauma*, Palgrave MacMillan, London.

La Capra, Dominic

2001 *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore.

Lehmann, Hans-Thies

2006 *Postdramatic Theatre*, translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York.

Lipstadt, Deborah

2011 *The Eichmann Trial*, Schocken, New York.

Nyong'o, Tavia

2019 "Does staging historical trauma reenact it?", in: *Thinking Through Theatre and Performance*, Ed. By M. Bleeker, J. Kelleher, A. Kerr and H. Roms, Methuen, London, 200-210.

Petruziello, Mauro

2014 *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, in «Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione», Vol. IV, No 8, 61-86.

Plessner, Helmuth

1953 "Zur Anthropologie des Schauspielers", in: Plessner, Helmuth, *Zwischen Philo-sophie und Gesellschaft. Ausgewählte Abhandlungen und Vorträge*, Bern, 180–192.

Stagneth, Bettina

2014 *Eichmann before Jerusalem. The Unexamined Life of a Mass Murderer*, Knopf, New York.

Valentini, Valentina

2015 *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni Editore, Roma.

Zamir, Tachi

2014 *Acts, theatre, philosophy, and the performing self*, University of Michigan Press.

V

Creating Text for the Stage: Theories and Practices

Studiare la drammaturgia nell'epoca della scrittura scenica

di Lorenzo Mango

Che spazio abbia lo studio della drammaturgia letteraria all'interno della teatrologia contemporanea è una domanda aperta che ci pone di fronte un problema importante per gli studi teatrali, vale a dire l'attualizzazione della considerazione critica di uno degli elementi fondativi del linguaggio teatrale che sembra aver smarrito la sua identità specificamente teatrale, al livello degli studi, finendo per lo più escluso o rimosso dal discorso. Tutto questo mentre, viceversa, la questione della drammaturgia è vividamente presente alla scena contemporanea nella forma di nuove scritture letterarie per il teatro che giocano su di un piano personale con l'elemento drammaturgico e in quella di una regia che istituisce col testo un dialogo serrato, di interrogazione e re-interpretazione. Insomma, per dirla in breve, la drammaturgia letteraria è del tutto presente nel nostro panorama teatrale ma stenta a trovare una sua opportuna collocazione nell'ambito degli studi di settore, lì dove quegli studi si presentano come teatrologicamente fondati e non come prestiti della cultura letteraria al teatro.

L'attenzione che, opportunamente, è dedicata alla scrittura scenica e alle diverse articolazioni attraverso cui il teatro si presenta come evento ha spostato l'asse del discorso. L'interesse ermeneutico verso la scrittura si è rivolto alla scena quale patrimonio linguistico specifico e ineludibile lasciando che la componente letteraria del teatro finisse relegata in un limbo: non negata ma al tempo stesso neanche affrontata nelle sue proprie peculiarità. Mentre gli strumenti di lettura trovavano i loro codici e le loro strategie per analizzare gli spettacoli a natura performativa, perdevano, all'opposto, la capacità di relazionarsi al testo drammatico. Ci si trova, insomma, in una situazione di perdita delle attrezzature metodologiche per fare di un testo drammatico un soggetto teatrale.

Se questo, in una pura ipotesi di scuola, può in una qualche misura essere accettato per il nostro contemporaneo dove la spinta del teatro si è orientata programmaticamente verso la direzione di una scrittura scenica il più possibile assoluta o quanto meno dominante, diverso è, ovviamente, il

caso quando ci rivolgiamo alle epoche del passato e una teatrologia che sia tale non può esimersi dall'avere uno sguardo prospettico, non schiacciato, cioè, quanto a categorie metodologiche di indagine, sul presente. In quel caso il confronto col testo letterario è ineludibile. Dobbiamo ipotizzare due, o addirittura più paradigmi metodologici a seconda dello scenario storico di riferimento o, diversamente, possiamo applicare il paradigma messo a punto per il contemporaneo come strumento di indagine universale?

Si tratta di un interrogativo complesso che porta in sé implicazioni diverse, nel senso che parte dal presupposto che l'analisi della drammaturgia letteraria si modifichi a seconda della centralità che essa ha nel momento storico, lasciando così supporre che il metodo di indagine sia subalterno al dato storico, il che è quanto meno discutibile. Il metodo di indagine, l'oggetto di studio indubbiamente varia col variare dell'idea di teatro ma questo non comporta una piatta adesione tra i fatti e gli strumenti della loro interpretazione. Il problema che stiamo ponendo qui, allora, non è quale spazio abbia la drammaturgia letteraria in un contesto operativo dominato dalla scrittura scenica ma come il testo, la nozione di testo e soprattutto gli strumenti critici della sua analizzabilità si dispongano all'interno del discorso critico.

Non è una questione di gerarchie all'interno della formulazione critica e storica, non si tratta, cioè, di tratteggiare un'attenzione privilegiata per l'un testo, la scena, o l'altro, la drammaturgia letteraria, ma di porsi l'interrogativo di come lo studio del testo, come ambito specifico degli studi teatrali, possa intervenire dando ai testi stessi una loro collocazione teatrale, intrinseca al discorso critico e non estranea o parallela ad essa. Il rischio, infatti, è che forzando la lettura tutta nella direzione della scrittura scenica lo studio dei testi finisca per essere espulso dalla teatrologia e finisca per essere, impropriamente credo, consegnato agli studi letterari. Non sto, si badi, proponendo una formula regressiva se non restaurativa che obbliga alla considerazione del testo come oggetto estetico privilegiato, ma ipotizzando la possibilità che all'interno, non in opposizione quindi, agli studi sulla scena e l'evento teatrale si trovi una chiave di lettura per l'analisi testuale.

La questione non è da poco e, come dicevo all'inizio, presenta molteplici implicazioni ma è una questione centrale nel momento in cui i più moderni approcci al teatro stanno forzando in maniera decisa i confini disciplinari, disegnando lo scenario di una teatrologia tutta orientata a dilatare in una direzione sociologica l'ambito di pertinenza del teatro, nel senso che il paradigma teatro viene utilizzato come metro di lettura per fenomeni che non nascono necessariamente come atti programmaticamente estetici (quelle che potremmo chiamare le pratiche performative del

contemporaneo) o considerare, viceversa, del teatro come evento solo i dati che lo legano all'effimero della presenza, privilegiando quei settori e quegli spettacoli che li assolutizzano, programmaticamente escludendo quella tipologia di scrittura che, pur basandosi saldamente sulla scrittura scenica, non si esime dal confronto con la scrittura letteraria.

Ma, giova ancora ribadirlo, i riferimenti al contesto teatrale e alle modalità con cui si esprime sono un elemento di cui tener conto, sono indiscutibilmente quanto condiziona o dirige le scelte ma non sono strettamente l'oggetto del nostro discorso che non affronta lo spazio specifico che ha la testualità letteraria nella scrittura teatrale contemporanea ma le modalità di approccio specifico che si possono avere, in un'epoca dominata culturalmente dalla nozione di scrittura scenica con la drammaturgia letteraria. Abbiamo già escluso che questo problema si possa risolvere in un riscatto antagonista di una componente, quella letteraria, rispetto all'altra, la scenica, che si traduca in una sorta di ritorno a casa degli studi teatrali, in quei territori culturali, cioè, da cui la disciplina, prima di assumere la sua configurazione attuale, è nata. Il problema metodologico è un altro: come confrontarsi con un oggetto eminentemente verbale da una prospettiva totalmente e integralmente teatrale. Il testo in contesto è, indiscutibilmente, una possibilità nel momento in cui le scritture testuali vengono esaminate a partire dalle condizioni della cultura materiale del teatro, dalle sue condizioni linguistiche sul piano della messa in scena invertendo l'ordine del discorso: non questa determinata da quella, ma, all'inverso, la scrittura testuale determinata dai sistemi, i modi, le pratiche, il mestiere della messa in scena.

È indiscutibilmente un modo per entrare nell'argomento della drammaturgia nell'epoca della scrittura scenica ma è un modo che lavora per aggiramento del testo, vale a dire che lo costella di ragioni esterne alla sua costruzione interna. Il caso più emblematico e noto di un simile, utilissimo, approccio metodologico è lo studio dei testi shakespeariani in rapporto alla essenziale ma estremamente funzionale macchina scenica dello spazio teatrale elisabettiano.

In queste note, però, mi riprometto di porre la questione da un'altra angolazione, partendo dalla scrittura scenica non come contesto ma come premessa del discorso critico. Quali sono, riducendoli alla matrice più essenziale ed elementare, gli elementi fondativi della scrittura scenica? Prima ancora che la scena è considerata come una scrittura, che l'azione prima di essere narrativa o simbolica è un'azione fisica sono che la composizione teatrale si fonda sulla scrittura del tempo e dello spazio che da cornice contenitore dell'atto estetico diventano la sua grammatica primaria. Anche qui due esempi semplici per far capire ciò di cui stiamo parlando. Lo spazio si articola, nella

scrittura scenica, come architettura di corpi, degli attori in relazione tra loro, degli attori in relazione alla scena, degli attori in relazione agli spettatori. È una dialettica che si configura in termini di architettura in quanto solidifica l'evanescente momento dell'azione in una relazione stabile e scritta. È il principio che è alla base degli spettacoli di Grotowski.

Il tempo, invece, è ricondotto alla relazione che si instaura all'interno di ogni azione, tra le azioni, tra le azioni e la percezione. Il tempo, che è quanto di più immateriale possa immaginarsi, assume la configurazione plastica di materia plasmabile in termini di scrittura. Penso, ad esempio, agli incipit degli spettacoli del Living Theatre con la dilatazione dei tempi di inizio che conducono a una percezione del tempo come cosa in sé non come risultato di un'azione, fisica o narrativa che sia, ma penso anche allo spettacolo di ventiquattr'ore di Jan Fabre, *Mount Olympus*, in cui il tempo è la vera materia drammaturgica di tutta l'operazione.

Date queste premesse c'è da verificare quanto esse possano essere utili per un'analisi teatrologica del testo letterario che potrebbe basarsi, secondo quanto stiamo dicendo, sulla dialettica di tempo e spazio come materiali della scrittura drammaturgica. L'ipotesi non è peregrina e non è forzosa perché ogni testo teatrale è portatore di un tempo e di uno spazio. In relazione alla scena e alla sua scrittura ma anche come dinamica interna. È chiaro che *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus o, all'inverso, le sintesi di Marinetti scrivono la loro drammaturgia nel tempo, dilatandolo il primo fino a un limite estremo e il secondo condensandolo in un limite breve altrettanto estremo. Indubbiamente leggere il tempo come materia drammatica di quelle operazioni drammaturgiche è un modo per evidenziarne le qualità di scrittura. Il limite di questa operazione critica che in sé è corretta, ai fini del nostro discorso, è però che l'interpretazione aderisce alle scelte estetiche mentre a noi interessa capire se le categorie di spazio e tempo possano intervenire all'interno dell'analisi drammaturgica a prescindere dell'uso esplicito che ne viene fatto.

Occorre, allora, azzardare una verifica in contesti drammaturgici in cui l'apparenza, il cuore dell'operazione teatrale non è così dichiaratamente orientato. Il tempo e lo spazio intervengono nel definire la drammaturgia della narrazione? Se sì, in che modo e in che modo preservando la pertinenza teatrale della scrittura letteraria? Proviamo, allora, a fare un tentativo con uno dei testi canonici della tradizione occidentale, la *Fedra* di Racine. La centralità del testo, come messo in evidenza da Barthes¹, sta nel valore polimorfo e prescrittivo della parola, nell'estetica del non luogo inteso come spazio simbolico del potere, nella psicologia del personaggio e nel rapporto che

¹ Roland Barthes, *L'uomo raciniano* in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966.

si istituisce tra enunciato di sé, pensiero e sentimento. Sono questi, indiscutibilmente, gli elementi che affidano alla *Fedra* la centralità nell'istituire un modello drammaturgico ma si può entrare nella sua costruzione drammatica anche evidenziando le dinamiche spazio-temporali che esulano dal piano narrativo e riguardano, invece, la struttura compositiva. Stiamo proponendo un approccio di natura strutturale che anziché giocare sui ruoli narrativi dei personaggi e sulle dinamiche emozionali del racconto si sofferma sulla grammatica degli elementi minimali della composizione.

Racine, nell'importante prefazione che introduce la sua tragedia, ne scrive che si tratta della più «raisonnable» che abbia mai scritto dove nel termine va letto il significato di razionale. Cosa vuole dire Racine? che la sua tragedia si regge su un rigoroso principio di causa ed effetto, su una stretta coerenza dei comportamenti e su un'articolazione degli eventi che risultano, giustappunto, razionali nella loro disposizione nei confronti di un tema che, viceversa, si prestava all'enfasi del sentimento. Questo, sotto la forma di passione, cioè di sentimento ingovernabile, è sottoposto a un rigoroso processo analitico, venendo mostrato nelle sue diverse fasi e nei suoi sviluppi. È un sentimento passionale che assume una forma definita non sfuggendo mai al contenimento all'interno dei confini del dicibile, che poi significa, nel Seicento di Racine, del decoro.

Detto questo, proviamo a indagare la costruzione dello spazio e del tempo all'interno della tragedia. Roland Barthes parlando dello spazio della *Fedra* ne individua una potente peculiarità. Lo spazio raciniano, scrive, è una soglia, un luogo in cui il personaggio tragico si trova esposto nella sua fragranza, escluso ad un tempo dallo spazio della realtà e da quello simbolico del potere che si esemplifica nella porta d'accesso al palazzo reale che è estranea e chiusa. L'osservazione barthiana è acuta e pertinente ma riguarda lo spazio della narrazione che è cosa diversa dallo spazio della costruzione drammatica. Questo si presenta sotto altra configurazione e non è lo spazio *del* dramma ma lo spazio *nel* dramma. Per cercare di coglierlo dobbiamo risalire alla nozione di razionale espressa da Racine. Essa si esprime non solo per il tramite del modo di scrivere la passione ma, ancora prima, nel modo di costruire l'azione drammatica.

La *Fedra* è concepita secondo il principio di simmetria, delle forme spaziali la razionale per eccellenza. Ogni atto è composto da due situazioni analoghe, vissute da personaggi diversi, che si riflettono simmetricamente le une nelle altre. È evidentissimo nel primo lì dove il tradimento dello stato d'animo dei due protagonisti, Ippolito prima e Fedra poi, è raccontato in parallelo e secondo lo stesso meccanismo narrativo: il personaggio è lì per parlare d'altro ma "inciampa" nelle parole e così rivela ciò che altrimenti avrebbe preferito tenere taciuto. In questo modo, costruendo uno

spazio simmetrico del racconto, Racine presenta i due personaggi prima del conflitto tragico di cui saranno inevitabili protagonisti. Conflitto che esplode nel secondo atto lì dove Fedra, seguendo un meccanismo non dissimile da quello a cui abbiamo assistito nel primo atto, vale a dire tradendo il suo dire al di là della sua volontà, si dichiara ad Ippolito. La reazione di Ippolito disegna i contorni di uno spazio narrativo: immobile e muto si sottrae, per quel che può, al gioco tragico, lasciando un campo irrisolto per i pensieri e le fantasticazioni di Fedra che si manifesteranno nel terzo atto. Il vuoto drammatico di Ippolito, che è una condizione spaziale della narrazione, è ciò che indirizza la tragedia. Un gioco di relazione tra spazio drammatico e azione narrativa si era avuto già nel primo atto lì dove, subito dopo la confessione di Fedra, prima che Enone possa rispondere, Racine intromette un vuoto nella conversazione tra le due donne in cui viene annunciata la morte di Teseo che indirizza, a quanto lei stessa ne dice, le parole di Enone in una certa direzione.

La simmetria come spazio della tragedia si manifesta poi al meglio della sua astrazione concettuale nel terzo atto, lì dove protagonista è Fedra. Racine istituisce due blocchi narrativi al cui centro dispone nuovamente uno spazio vuoto. Nel primo Fedra cerca motivi per giustificare il silenzio di Ippolito e strategie per cercare di conquistarlo. Nel secondo torna a inabissarsi nella sua disperazione evocando morte e disonore. Nell'intervallo che è vuoto perché determina un vuoto, una cesura tra le due parti, l'annuncio che Teseo è vivo e sta per tornare. Potremmo, e a ragione, soffermarci sulla sottile dinamica psicologica attraverso cui Racine disegna il suo personaggio e, invece, decidiamo di restare al di qua, alla costruzione dello spazio drammatico che non solo accoglie il personaggio ma lo sostiene e lo motiva. La *Fedra* di Racine è in quella dinamica di spazi della costruzione drammatica che sono spazi a loro modo astratti perché istituiscono una geometria narrativa che è preliminare al racconto.

La dialettica di questi spazi è, in realtà, anche una dinamica di tempi, i due elementi risultando difficilmente scindibili. La simmetria oltre che lo spazio è anche il tempo dell'azione drammatica, istituendo la relazione dialettica di ciò che accade attraverso delle forme che ne scandiscono il ritmo. Il tempo-ritmo della simmetria è un tempo-ritmo uniforme che serve a cadenzare in una maniera razionale l'andamento temporale dell'azione. L'azione raciniana è ritmicamente determinata, ciò che la scandisce è il dialogo tra i protagonisti e i loro confidenti. È grazie ad esso che si istituisce quell'azione particolare del testo che è l'azione di parola. Si tratta di un ritmo piano e regolare, un ritmo simmetrico che trova nella dichiarazione di Fedra a Ippolito un suo momento di contraddizione perché lì l'azione si accende ma non si accelera. L'andamento temporale è analogo

a quello che si incontra negli altri passi a due, tanto è vero che all'inizio dello stesso atto Racine pone la dichiarazione d'amore (di tutt'altro tenore) tra Ippolito e Aricia, e si risolve dentro quell'ambito proprio grazie al silenzio di Ippolito che impedisce che l'evolversi dell'azione trasbordi dal codice spazio-temporale fin lì impostato.

L'insieme di questi elementi fa sì che lo snodo della tragedia venga posticipato ad altro momento. Un momento che è narrativo ma che si esplicita grazie a una cadenza temporale e spaziale propria. Alla fine del terzo atto Teseo ritorna. Il suo arrivo vorrebbe essere solenne e Teseo si predispone al suo discorso del ritorno che ne confermerebbe la statura eroica. Ma Fedra prima e Ippolito poi lo interrompono e così di quel racconto non resta che un incipit tronco. Ad essersi modificato radicalmente è il tempo. Racine infrange il ritmo piano e regolare che ha conservato fin nella dichiarazione di Fedra a Ippolito e impone una caduta ritmica, un'accelerazione per un verso ma soprattutto una mancanza. Manca il tempo a Teseo per dirsi ma manca il tempo anche per dire i tragici avvenimenti che sono da poco accaduti. È un vuoto caotico del tempo quello scritto da Racine ed è da lì, da quella mancanza che si determinano le condizioni della catastrofe. Ma quali sono queste condizioni? La denuncia falsa di Enone; il silenzio di Ippolito; il sospetto o forse l'ingenuità (colpevole) di Teseo? Se consideriamo la geometria strutturale del testo nessuno di questi elementi ma il fatto che a Teseo manchi un confidente. Questo gli impedisce letteralmente di pensare perché in *Fedra* i pensieri sono quelli che sono detti e sono, in particolare, quanto il personaggio parlando al confidente dice a sé stesso. Creando un vuoto, uno spazio mancante nella drammaturgia, Racine determina le condizioni formali del tragico.

L'insieme di questi elementi ci consente di allontanarci dal nostro esempio e tornare su questioni di carattere più generale. Ciò che emerge da questa *Fedra* sezionata analiticamente nella logica spazio-temporale che la sostiene e la motiva tragicamente è che un testo per essere quel testo è, prima di ogni altra cosa, una costruzione drammatica dello spazio e del tempo, uno spazio e un tempo interni all'azione, lo spazio e il tempo del dramma. Letta sotto quest'ottica una drammaturgia è, per mutuare un titolo di Andrej Tarkovskij, in primo luogo scolpire il tempo.

Non voglio fare di questo approccio di lettura al testo drammatico una regola ma mi sembra un modo per ricollocarlo all'interno di un contesto i cui parametri sono diventati altri, quelli della scrittura scenica appunto. È un modo per tornare a dare drammaturgia alla drammaturgia, rispettandone le peculiarità ma piegandole alle nuove esigenze di ascolto che chiedono alle

strutture compositive più che ai contenuti narrativi di essere il tramite per accedere al testo drammatico e farne parte organica di un sentimento del teatro contemporaneo.

When Text Becomes Movement: The Kinetic Quality of Writing

by Rosa Lambert

I. Introduction

In recent years, Belgian dance and theatre artists have frequently emphasized the affinity between text and movement in their performances. For example, some artists have explored how a body standing motionless on stage can produce movement through a stream of rhythmic words (e.g., Mette Edvardsen, Dounia Mahammed, Sarah Vanhee, Alma Söderberg). Others have intertwined physical movement with spoken words or have shown that the very act of pronouncing words activates bodily responses in the form of movement (e.g., Hannah De Meyer, Abke Haring, Daniel Linehan, Chloe Chignell, Tim Etchells & Meg Stuart). I would like to term this intertwinement between text and movement in contemporary performance "kinetic textuality". I use this term to assemble a diverse range of theatrical and choreographic strategies that, in various ways, expose and experiment with a text's potentiality for movement.

Although kinetic textuality most explicitly manifests itself in performance – through the interlacing of speech and bodily gestures or through the emphasis on a text's rhythmic qualities in enunciation – it is my contention that the kineticism of a text is also already incorporated on the page. Moreover, as I will attempt to demonstrate, this kineticism on the page is actually a precondition for the text to "move" in performance. In other words, the potential for movement that is actualized in performance is grounded in the kinetic quality of the *writing*. Artists' interest in establishing movement in text can be aligned to a larger development within contemporary dance and performance, where «besides physical movements also lightning, sounds, props, text fragments or video images are all deliberately deployed as active agents, as components that do something and therefore co-define the overall performativity of a dance piece» (Laermans 2008: 11). In this paper, I will focus on how text is used as a means to generate movement. By focusing on the writing aspect of kinetic textuality, I will approach the performance text primarily from a poetic framework, that is, by looking at certain literary, poetic, or compositional strategies that establish movement through words. The question of how movement can be evoked in print through poetic figures brings

to mind the work of modernist poets such as Stéphane Mallarmé, whose fascination for dance, for example, was immediately translated into a specific writing practice (Fisher 1994, Jones 2013, Pouillaude 2017). Like the intentions of the performing artists mentioned above, Mallarmé sought to capture movement on the page, mainly through the use of musicality, rhythm and spatialized language (Fisher 1994: xii, 7).

Although the primary vehicles of poetry and dance – text and human bodies – have largely been considered as two highly distinct phenomena, they share an underlying impetus, namely, the creation of movement. One of the compositional principles that ties these art forms together is that of repetition and variation (Aguar and Queiroz 2015, Girdwood 2019, King 2003, Lee 2016, Zhu and Le 2016). Repetition and variation are responsible for the text's rhythm. Furthermore, through the composition and assemblage of different rhythms into one text, *movement* can be created. As a result, repetition and variation is a device to produce movement within a text because it enables words to «"move" through a specific version of time and space as choreographed by line structure, timing and rhythm, flow and sequencing of ideas, and syntax» (Zhu and Le 2016: 80). Repetition and variation is a common compositional principle in dance as well. It is no coincidence, for example, that dance scholar Rudi Laermans' discussion of the use of repetition and variation in Anna Teresa De Keersmaeker's *Rain* is constructed by means of linguistic references in statements such as: «it is as if the different actions resemble singular words that are contingently arranged into a sentence, one after another and without any copula or syntax» (Laermans 2015: 110) and «the choreography in *Rain* endlessly rewrites the basic dance sentence, which is reversed and mirrored, multiplied and divided, rhythmically inflected and spatially twisted» (Laermans 2015: 111).

In this paper, I look into the performance text of *new skin* (2018), written and performed by Belgian theatre artist Hannah De Meyer, to illustrate how the artistic strategy of kinetic textuality in performance is predicated on the kineticism of a piece of writing (i.e., the performance text). First, I will offer a brief analysis of a text excerpt of *new skin*, which will allow me to demonstrate how textual movement can be created through repetition and variation. Throughout, I will refer to De Meyer's creative process to further explicate the function of repetition and variation (and kinetic writing) in her work. Second, I will elaborate on how this kinetic quality of writing in De Meyer's *new skin* provokes an important shift in the assumed hierarchy between text and performance. To explain how this specific aspect of her writing in fact renegotiates the subjecthood of performance, I will turn to the work of Julia Jarcho. Her unique position within the text-performance debate allows

me to frame this paper's endeavour within the context of broader issues concerning the status of textuality in performance: if the page can be considered as a medium that harbours movement, can we then deduce that the page also functions as a medium that captures dance?

II. Kinetic writing in new skin: movement on the page

In *new skin*, De Meyer performs a monologue in which she does not communicate the private thoughts of a traditional dramatic character but indirectly comments on the omnipresence of racial, sexual, and environmental abuse and explores how imagination might be a form of resilience. What results is a speculative performance in which we only see De Meyer talking and moving. The stage remains empty of objects or décor. The primary theatrical means that De Meyer employs are text, her body, light, and music. In her performance, she constantly intermingles spoken word with movement: her movements both follow and guide the rhythm of her own text and throughout, she combines textual and corporeal modes of theatrical expression, sometimes mimetically, sometimes associatively. She skilfully integrates these different modes of moving and speaking to take the audience on her imaginary journey through various landscapes.

For example, with a joyous undertone, De Meyer asks her audience to imagine «fires [that] run through dry forests so fast they look like torches burning down» (De Meyer 2019: 37), or she tells us to «look around, where have you landed? You are in a land where everything points down, down to the earth» (De Meyer 2019: 17). She also tells us a few personal stories: about the death of her grandmother and her own birth. She infuses her personal memory with earthly memories and creates an entangled web of connections between herself and her surroundings. Throughout, her smooth, elegant, and eerie way of speaking intersects with quirky, graceful, and sometimes slow, sometimes accelerated movements.

As mentioned above, the interaction between word and movement in performance can actually be traced back to the compositional principles that are employed in the writing (the performance text on the page). Let us turn to a text excerpt from the performance text of *new skin*:

inside you is the echo of a hundred million people
moving inside of you
moving your body
moving their arms

shaking their heads
people that move
move restlessly
move in and out of schools
move in and out of houses
move in and out of work
in and out of cars
in and out of trains
getting up
getting up in the middle of the night
(*new skin* 2019: 21).

Her performance text is printed as a single stream of words, without reference to names of characters, acts, scenes, prompts or other typical features of a play text. Nevertheless, the feel of the performance is incorporated into the excerpt because it already exposes a sense of movement, primarily evoked through the principle of repetition and variation, which creates rhythm. According to literary scholar I.A. Richards, poetic rhythm is primarily created by repetition, or more specifically, by the failure of words to meet the expectations that repetition generates: «the mind after reading a line or two of verse, or half a sentence of prose, prepares itself ahead for any one of a number of possible sequences, at the same time negatively incapacitating itself for others» (Richards 1924: 122), and such «departures from and returns to the pattern has come to be regarded as the secret of poetic rhythm» (Richards 1930: 227). In this excerpt, rhythm is established in many forms, for example, when in the second line, one word from the previous line, «inside», is repeated, while the next three lines each start with «moving», which are then followed by four syllables, then three syllables, then two syllables. The next line, «shaking their heads», repeats the previous syllable structure, but switches from the word «moving» to «shaking» after three lines. Between «shaking their heads» and «people that move», there is a minor break because no phrases or words are repeated, which disrupts the flow of the fragment. The same happens between «in and out of trains» and «getting up». In the lines, «move in and out of schools / move in and out of houses / move in and out of work», the "move in and out of" phrase is repeated, each time followed by a different noun. The final noun ("work") consists of a short "o-sound", which contrasts with longer variations to the o-sound in the two other nouns (i.e., "ou" and "oo"). Overall, the line structures

rapidly change, meaning the rhythm of this fragment is quick, abrupt, and hasty – similar to the restless movements that are described in the text.

In this short excerpt, the principle of repetition and variation is used in various ways to create different rhythms in the flow of the text. According to literature scholar Amanda Lee, «inserting rhythms [...] into a larger verse structure, or interspersing different rhythms with one another, [...] achieves the sensation of "movement"» (Lee 2016: 43-44), which explains how the written text of *new skin* already incorporates a sense of movement before the words are enacted on stage. At this point, the reader might justly remark that some of the compositional tools mentioned above (e.g. sounds or syllables that establish rhythms) are primarily accessed when the text is enunciated, which undermines my contention that movement happens on the page. However, while reading, we activate our "inner speech", so even though we read in silence, we do perceive (or imagine) the sounds of the printed words. As the phenomenologist Don Ihde explains, the phenomenon of «inner speech, though more elusive than voiced speech, retains some isomorphism with spoken voice» (Ihde 2007: 139). In this sense, both the rhythm established in the text and the phenomenon of inner speech destabilize a strict distinction between speech and writing. Although writing is printed and we access it through our visual sense, we always access writing through our auditory sense as well. As such, a reader who has not seen the actual performance of *new skin* can already experience its movement on the page.

A look into De Meyer's creative process further reveals the importance (and specific function) of repetition and variation in her work. As theatre scholar Josette Féral remarks, «the phases of the staging's constructive work; the research carried out by the actor on his or her text; and the hesitations, erasures, choices and discoveries generated by a collective work are fundamental to comprehending the representation» (Féral 2008: 223). In a personal interview, De Meyer recounted to me that the principle of repetition is a convenient compositional tool, because it allows her to make the endless associations she uses in her text more accessible to an audience. This implies that even in the writing stage of her process she already imagines or anticipates the performative situation in which the text will be staged. Moreover, to balance and optimize the text's rhythm or coherence, she explained, she must perform her text while writing. As is the case in many creative processes, the stages of performing and writing continuously overlap. For the argument that I am constructing here, this truism is actually an important clue, as it explains why movement is never a quality of *only* the text or *only* the performance but needs to be sought in both. Crucially, De Meyer's

method of writing through performing twists the temporality of the relation between text and performance: there is not a simple linear transition from the writing to the performing. To phrase it differently, the sense of movement that is evoked in her text not only already envisions the performance, but performance itself is essential in establishing the text's movement in creation. In *new skin*, these textual movements intersect with movements of De Meyer's body in space. Sometimes the relation between the bodily movements and the text is similar to the relation between movements and music: the movements "follow" the rhythm of the text. There are also movements that "mirror" the text; for example, when she asks us to imagine that we are in a body with no legs, she looks at her own body and legs. Finally, there are some movements that function as bodily responses to the words that are uttered; for example, when she shuffles restlessly with her feet, moves her upper body from left to right and curls her head upward and downward. While doing research for *new skin*, De Meyer read (eco)feminist theory and critical race theory (e.g., Anna Tsing, Donna Haraway, Sara Ahmed, Achille Mbembe, etc.). In our interview, De Meyer described how some of these theoretical works had an intense physical and emotional impact on her. She further explained how particular sentences in the text of *new skin* still echo the emotions she felt while reading these works. As a result, when she pronounces these emotionally laden words on stage, the emotions she experienced during the creative process are re-activated. In other words, these specific quirky movements are corporeal traces of the intertextuality of her writing and function as visceral responses provoked by the emotions that reside within the words. By pronouncing certain words, De Meyer explains, she activates an entanglement of memories and physical sensations in her body.

III. *Performance of/on the page?*

As the above sections make clear, in *new skin* the text is the steering element of the entire performance: it determines both what De Meyer says and how she moves. Especially when her movements are bodily responses to the words she utters, the text works as a powerful source that incites movement and is not reduced to a subordinate position to performance. Thus, the text, or rather, the *writing*, extensively determines the performance; however, the text is neither the blueprint of the performance, which, following W.B. Worthen, would suggest that performance is still a property of the text and therefore subordinated to it (Worthen 2010: 12), nor is the writing merely a tool that enables a performance, which would suggest the privileging of the performance

over the text. Not only does the text of *new skin* function as both a tool and a blueprint, the text is also a *locus* in which a sense of the performance (its movement) can already be captured. This hybrid status of *new skin*'s written text demonstrates that the dichotomy between stage and page dissolves in this performance. In other words, the crossovers between text and movement in kinetic textuality in *new skin* reveal a fundamental intertwinement between stage and page – because the kinetic piece of writing already harbours the movement that is further actualized in performance, a strict opposition between text on the one hand and performance on the other is no longer tenable.

By arguing that writing can exhibit movement before actual performance, and by emphasizing the fact that this renegotiates the relation between stage and page, I draw upon Julia Jarcho's argument on the theatricality of writing. In her book, *Writing and the Modern Stage: Theater beyond Drama* (2017), Jarcho studies written theatre texts – a preoccupation that would probably arouse some suspicion, given the fact that since the emergence of theatre studies as a discipline, we have repeatedly been reminded that the study of a written text belongs to the field of literary studies. While scholars may disagree on the specific relation between text and performance, there is general agreement that theatre is something that happens on the stage, not on the page. However, Jarcho's argument demonstrates the opposite, namely, that the page itself is also a place where theatre can happen.

According to Jarcho, some pieces of writing (on the page) inhabit a sense of theatricality. Writing, when it specifically draws attention to itself as something that is not natural speech, can undermine the "here and now"-ness of performance and presence, because this kind of writing always reminds us of the fact that its temporality lies elsewhere, beyond performance (Jarcho 2017). As such, writing can present a «negative engagement with presentness» (Jarcho 2017: xv), which Jarcho considers as inherently theatrical because it draws us away from the here and now of performance. She argues that «a theater which seeks to displace us from the site where we are, but *not towards a second, imitative present*, is neither a theater of presence nor a theater of representation. It might, however, be a theater of writing» (Jarcho 2017: 8).

By considering writing as a theatrical medium in its own right, Jarcho occupies an original position within the text-performance debate, which is often structured along a salient dichotomy between the idea of text as a blueprint that places the performance in a subordinate position in relation to the text and the notion that text functions merely as a means for the performance, where the

performance itself is considered to be the text's end-product. Instead, the *inherent friction* between text and performance is, following Jarcho, where theatricality is established.

Among other elements, one of the compositional tools that Jarcho focuses on is repetition and variation. According to her, the use of repetition and variation in a text reminds us of the fact that the text we are confronted with is a piece of writing (and not natural speech) (Jarcho 2017: 165). Thus, repetition and variation, she explains, «actively inscribe[s] writing's critical "foreignness" within work for the stage» (Jarcho 2017: 133) and «confront[s] theater with an *other* theater, the theater of the page» (Jarcho 2017: 165). Although her take on repetition and variation leads to a slightly different argument than mine – she emphasizes the theatrical friction between the temporalities of writing and performance, while I point to the potentiality for movement in performance that can already be accessed in the writing, which in turn demolishes the very opposition between stage and page – both of our assumptions result in a similar consequence, that is, the redefinition of the thing we call theatre or movement. If we agree that theatre or movement can happen on the page, the view that text functions either as a mere blueprint or creative document of the actual theatrical performance is no longer tenable. Rather, we need to consider it as a piece of theatrical (or choreographic) performance in its own right. My pivotal argument that a written text already acquires a sense of movement before the text is enacted on stage, ties in with Jarcho's stance that writing already exhibits theatricality in advance of its actual performance.

As the analysis of rhythm (and movement) in the text excerpt and the details about De Meyer's creative process reveal, the kinetic quality of writing in *new skin* challenges us to redefine the subjecthood of performance, and more specifically the status of textuality. On the one hand, the idea that a sense of movement already inhabits writing complicates the difference between material writing and ephemeral performance. As my brief textual analysis of the excerpt of *new skin* suggested, "movement" – which is primarily a quality that we consider to be something embodied and ephemeral – can also come to reside within the "stability" of a written text. On the other hand, in the case of *new skin*, the writing is not merely the tool from which the performance emerges, it can also work as a site where the performance is already taking place, as a site where we can already experience its rhythm, its movement. It is here that my argument resonates most explicitly with Jarcho's – she remarks that the potential of writing is not waiting to be *fulfilled* in performance because these texts unveil how the performance is not necessarily the text's ultimate end-product (Jarcho 2017: 22).

Concluding remarks

In this paper, I have focused on kinetic textuality in *new skin* through the perspective of choreographed writing because I wanted to explore how text can already carry movement before it is enacted on stage. I have attempted to extend Jarcho's argument that «the scene of writing [is] a worthy spectacle in its own right» (Jarcho 2017: 135) to elaborate how movement can be exhibited on the page. Apart from the physical movement that it triggers in performance, it was my aim to consider the kinetic quality of the printed words in relation to their textual composition. Because of the limited scope of this paper, I have focused on only one device to choreograph words, namely, repetition and variation. The first part of my argument – that this compositional strategy evokes movement on the page – directly led to my second argument, the contention that we can rethink a performance text as a place where movement can take place. However, I believe that we are not finished here. Mirroring Jarcho's contention that theatre can happen on a page and returning to Mallarmé's poetic aspirations mentioned at the outset of this paper, I would like to ask whether we could also consider that *dance* can happen on a page? In other words, which specific requirements need to be met in order to call these textual movements that are generated by repetition and variation a dance?

Bibliography

Aguiar, Daniella and João Queiroz

2015 *From Gertrude Stein to Dance: Repetition and Time in Intersemiotic Translation*, in «Dance Chronicle», v. 38, no. 2.

De Meyer, Hannah

2018 *new skin, Toneelhuis / V36*, Antwerp, 21 Sept 2018 – 2 July 2020, viewed 22 Sep 2018.

2019 *Levitations/new skin*, Hannah De Meyer, Antwerpen.

Féral, Josette

2008 *Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2*, in «Theatre Research International», v. 33, no. 3.

Fisher, Dominique D.

1994 *Staging of Language and Language(s) of the Stage*, Peter Lang, New York.

Girdwood, Megan

2019 *"Danced through Its Seven Phases": Samuel Beckett, Symbolism, and Stage Choreographies*, in «Journal of Modern Literature», vol. 42, no. 4.

Ihde, Don

2007 *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, 2nd edn, State University of New York Press, Albany.

Jarcho, Julia

2017 *Writing and the Modern Stage. Theater Beyond Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.

Jones, Susan

2013 *Literature, Modernism, and Dance*, Oxford University Press, Oxford.

King, Kenneth

2003 *Writing in Motion: Body - Language - Technology*, Wesleyan University Press, Middletown.

Laermans, Rudi

2008 *"Dance in General" or Choreographing the Public, Making Assemblages*, in «Performance Research», vol. 13, no. 1.

2015 *Moving Together: Theorizing and Making Contemporary Dance*, Valiz, Amsterdam.

Lee, Amanda

2016 *The Romantic Ballet and the Nineteenth-Century Poetic Imagination*, in «Dance Chronicle», vol. 39, no. 1.

Pouillaude, Frédéric

2017 *Unworking Choreography: The Notion of the Work in Dance*, Oxford University Press, New York.

Richards, I.A.

[1924] 2004 *Principles of Literary Criticism*, Routledge, London and New York.

1930 *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*, The Edinburgh Press, Edinburgh.

Worthen, W.B.

2010 *Drama: Between Poetry and Performance*, Wiley Blackwell, Hoboken.

Zhu, Ying and Nhu Le, Quynh

2016 *Body, Time, and Space: Poetry as Choreography in Southeast Asian American Literature*, in «Dance Chronicle», vol. 39, no. 1, 2016.

*Rewriting Distance: Live Writing. Let the Writing Write*¹ by Guy Cools

Writing has always been my primary medium of expression. It was also my first encounter with dance, when from 1986 till 1990, I was invited as a young theatre critic to cover the new developments in the blossoming Flemish dance scene. How do you write about what the body experiences and expresses somatically? How do you make your writing more embodied? These have been core questions which accompanied me all along my career as a dance critic, curator, dramaturge and academic. In her essay *Dancing beyond Words* (2011) Mary Kate Connolly describes the complicated but fruitful relationship between dancing and writing. «Perhaps it is the old cliché», she states, «that opposites attract». And as such dancing and writing might exchange some of their intrinsic qualities. «Articulating a state of dance inspires flexibility, fluidity, shifting and flux in the writer» and «dance might gain a small, novel measure of linearity or signification in a different form» (Connolly 2011, no page numbering).

When I embarked between 2010 and 2014 on a practice-based PhD in the arts on invitation of Prof. Dr. Christel Stalpaert at University Ghent, it was from the onset clear that my PhD research would use as its corpus the diversity of my "artistic" practices as a writer, a (dance) dramaturge and a performer. The latter has been the most recent track I added to my professional identity. It has been developed in close collaboration with my artistic partner, the Canadian choreographer and performer Lin Snelling. In 2003, Lin and I embarked on a journey together developing an improvised performance practice that researched how movement and spoken language could be combined and alternated in a free associative way of storytelling. We called this practice *Repeating Distance*: repeating the distance between the lived, sensorial experience and its articulation in language; between the dramaturge-witness and the performer-storyteller; between Montreal and Antwerp, the two cities we lived in at the time, each with its distinctive urban patterns and its different (performance art) histories, which we either walked or revisited, collecting story lines and landmarks

¹ RW, Vienna 2013, Mala Kline. These and the following references marked RW refer to the website, www.rewritingdistance.com



for our improvisations. We started to understand movement and language as two parallel tracks, which we could play separately or simultaneously.

In 2010, as part of the PhD research, we set out on a new journey or better we continued the existing exploration, but added another track, researching how we could add to the "walking and talking", writing as a performative act. We called this new phase, *Rewriting Distance*. With a grant of the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, we organized ten research residencies in Berlin, Charlbury, Edmonton, Ghent, Limerick, London, Montreal, Toronto, and Vienna in which we invited other artists "to rewrite" with us the existing *Repeating Distance* practice and develop new insights and performative skills.

Rewriting Distance uses as its base a very simple and open improvisation score which defines three spatial positions: a performance space which is usually site specific; an audience area, which is never frontal and gets (re)defined together with the exploration of the performance space; and a witness chair in-between, which bridges both spaces. At the beginning of the performance, all three positions are occupied by the performers and during its development they will always rotate in the same way – from the witness chair into the performance space; from the audience into the witness chair; from the performance space back into the audience. The borders between these spatial positions are necessarily porous and sometimes get blurred or almost invisible.

1. *About the witness role*

The in-between position of the witness chair is the pivotal element of this spatial score: its fulcrum point. It is the place «in-between like a revolving door, a secret place, a place to pause»². The witness is an engaged spectator, who is responsible for the continuation of the performance as she must eventually respond to it and carry it on. The witness also participates in the performance with the regular audience observing her interactions with the other performers. The moving through the witness chair allows for the rhythm of the work to appear.

I have reflected and written elsewhere³ on the importance of the act of witnessing in contemporary discourses on performance. The idea originates in Brecht's essay, *The Street Scene, a Basic Model for an Epic Theatre* (1950), in which he identifies the «eyewitness» as his model not only for the spectator but also for the performer. «For practical experiments I usually picked as my example of

² Snelling, personal mail 25.02.2021.

³ See Cools 2017.



completely simple, "natural" epic theatre an incident such as can be seen at any street corner: an eyewitness demonstrating to a collection of people how a traffic accident took place». (Brecht 1950, no page numbering) This idea of the witness has been developed further by Forced Entertainment's Tim Etchells. Referring to Chris Burden's description of his audience as witnesses, Etchells makes a distinction between merely being a spectator and being a witness: «It's a distinction I come back to again and again and one which contemporary performance dwells on endlessly because to witness an event is to be present at it in some fundamentally ethical way, to feel the weight of things and one's own place in them» (Etchells 1999: 17). At the end of his discussion of the witness role, Etchells refers back to Brecht's street scene: «We're left, like the people in Brecht's poem who've witnessed a road accident, still stood on the street corner discussing what happened, borne on by our responsibility to events» (ibid.).

The dance scholar Ann Cooper Albright takes up this notion of responsibility, describing in her introduction to the book *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance* (1997) how watching a performance of *La Tristeza Complice* by Alain Platel's les ballets C de la B transformed her from a spectator into a witness. She writes: «to witness something implies a responsiveness, the response/ability of the viewer towards the performer» (Albright 1997: xxii). Albright differentiates 'the consuming gaze' of the spectator who wants to be entertained from the act of witnessing, which is «much more interactive, a kind of perceiving (with one's whole body) that is committed to a process of mutual dialogue» (ibid.). In one of her other essays, *Moving Contexts* (2001), Albright further develops this notion of witnessing as «a shared responsibility». She explains that witnessing has long been part of the Indian aesthetic of *rasa*, which «is based on the notion of a mutual responsibility between the performer and the audience. (...) in the sense of a real "responsiveness", an ability to "respond" to the energy of that moment». (Albright 2001, 50) In a more recent analysis of a series of les ballets C de la B productions, *Being Alone Together* (2020), Albright continues to reflect on the act of witnessing, relating it amongst others to Jean Luc Nancy's discussion of «with-ness» in *Être singulier pluriel* (1996). This act of witnessing, of being moved, «represents an intertwining of somatic feeling and political urgency» (Albright 2020: 73).

Bringing the witness role into the studio as early as possible in the creation process is one of the most powerful things that dramaturges can contribute. Through their silent, but felt, presence, they will influence the dialogue between the choreographer and performers in somatic and energetic ways. This somatic and energetic potential of the witness role is not often mentioned in the

literature on dance dramaturgy, but there are a few examples. In one of the most poetic descriptions of the work of a dance dramaturge, the Slovenian dramaturge Eda Čufer describes how her first theatrical experiences consisted of witnessing the cutting of a tree and the killing of a pig on her parents' farm when she was a child⁴. Christel Stalpaert references the dramaturge Carmen Mehnert, who describes her work as a «dialogue on an energy level» (Stalpaert 2009: 123). And Eleonora Fabião discusses energetic communication in her contribution to the *On Dramaturgy* issue of the journal *Women and Performance* (2003):

«I could explore a quality of interaction that interests me a lot, a kind of 'energetic communication'. (...) As some understandings can only be formulated through a good conversation, others can only be produced by this kind of interchange, through the intersection of energy and silent talk. (...) If one of the most interesting specificities of the theatrical scene is the magnetic quality of presences, the importance of investigating and generating energetic ways of communication seems obvious» (Fabião 2003: 32).

II. *The writing in "Rewriting Distance"*

In the *Rewriting Distance* practice, movement and spoken word are alternated and combined and now also writing is added. The writing can take place on a diversity of surfaces: a notebook lying open on a small table; paper scrolls and white canvases spread out in the space or when permitted, even on the floors and walls. We also explored the body as a surface to write upon: «skin becomes paper, becomes surface, becomes place, becomes poem, becomes letter, becomes alphabet, becomes sound»⁵. Adding the writing as a third track creates a lot of new performative possibilities such as the writing being shown or read aloud, but also adds an extra layer of complexity that needs to be addressed and navigated. How do you make the essentially solitary act of writing both communicative and performative? How do you play the three-track system in a way that both the auditive and visual imaginary remains readable, both for your fellow performers and the audience? The latter not only demands performative skills in all three media, but also increased listening skills. In *Drawing the Line*, the final essay in *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. (2013), Tim Ingold pleads for a revalorization of the physicality of writing by hand, because writing

⁴ See Čufer 1997.

⁵ RW, Montreal 2012, Snelling.

by hand seems to bring us «closer to and into greater sympathy with the observed» (Ingold 2013, 131). He also observes that all «handwriting is drawing» and as such «ongoing movement» (Ingold 2013: 139):

«the quality of the movement when we write by hand, or for that matter when we draw, extends into the lines that appear on the paper. The duration, the rhythm, the varying tempo, the pauses and attenuations, the pitch and amplitude are all there. These lines are both inspired by, and carry forth, our affective lines» (Ingold 2013: 140).

Similar to Ingold's reasoning, the writing in *Rewriting Distance* can take many forms, which don't necessarily have to make sense or even use words. The writing can be scribbling, drawing, erasing: «scrolling, scribbling, this circling of words, the water spider appearing in the delicate manner of writing and erasing. It is the momentum that comes to the surface»⁶.

The *Rewriting Distance* practice is a creative attempt to play with the various distances – both physical and mental – between writing and moving, talking, and reading. Rather than trying to erase differences, it acknowledges them and researches how, through exchange, they might influence each other. How can we talk and write about dance? And does the act of writing about dance change when the temporal distance between writing and dancing is shortened, so that they happen almost simultaneously? These have been some of the underlying questions we asked ourselves during the *Rewriting Distance* research.

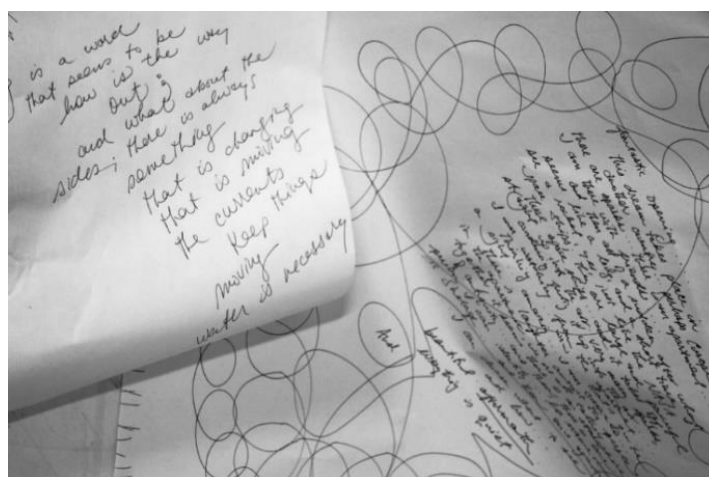


Photo 1. The writing inside the practice. Photo © Michael Reinhart.

⁶ RW, Limerick 2012, Snelling

At least three distinctive but interrelated forms of writing have been explored. The first happens during the performative practice. At any moment, any of the participants can go to the writing table, which is inside the performance space, and add his/her writing to the movement and spoken words of the others as a distinctive voice track. Most of the time the writing happens as part of the performer's role: the physical embodiment of the writing, the posture at the table, the physical interaction with pen and paper. All these activities become an important aspect of the performative exploration. The writing or the reading (aloud or in silence) of what has been written earlier supports how we interweave the various storylines. Lin Snelling calls this first mode of writing inside the *Rewriting Distance* practice «live writing». "Live writing" is like dancing. It is ephemeral and doesn't live on beyond the performance, except in the memory of the audience and the performers. Inside the practice we mainly listen, capture fragments, and write them down, «shaped by the ear and the eye spiraling through the body».

The second form of writing happens immediately after the performative practice, when each of the participants reflects on what has happened in his or her own voice, with the results being shared by reading them out aloud to each other. This second form of writing is already more permanent and can be archived, but still retains some of the dancing qualities that resonate within it; the language of dance being by its very nature more poetic and associative. It also reminds us that metaphor and synaesthesia are at the origin of language acquisition.

«Writing in the wake of moving (or watching another move) brings the living, sensuous world of the body into our language. Our words change, form and move differently for us when they are drawn from the thinking, feeling body, as in the felt language of poetry, or the fresh and inventive play of a child's naming of things» (Tufnel 2004: 63).

When the theatre scholar Stefano Muneroni joined us in the research in Edmonton in 2012, he was particularly interested in how the writing would interact and document the performance. He came to the conclusion that «the written text that emerged (...) was surprising for its poetic nature, as well as for its allusiveness and reluctance to commit to syntactical order and semantic meaning» (Cools-Muneroni 2013: 57). The practice allowed for «embracing ambiguity» and uses a «language of in-betweenness» expressing «an experience in-the-making»⁷.

⁷ RW, Edmonton, 2012, Muneroni.

The third form of writing is the further development of the discourse around the practice in a series of published articles such as this one. Through the temporal and physical distance, it becomes a commentary on and reflection upon the work. Together with black and white photographs of the original performances, the different forms of writing are archived on the website, www.rewritingdistance.com.



Photo 2. The writing after the practice: Koen Augustijnen, Guy Cools and Lin Snelling.
Photo © Michael Reinhart.

In *The Spell of the Sensuous* (1996) David Abram argues that we have lost our connection to the larger ecological environment, and the use of our own body as the memory bank of that connection, due to the overdevelopment of a written culture. The alphabetisation and phonotisation of language and writing, which replaced older pictographic systems in the Judeo-Greek tradition, have distanced language further from the phenomenological reality it refers to. Abram gives a detailed overview and critique of this evolution, referring to the legend of the Egyptian King Thamus, as recorded in Plato's *Phaedrus*. Thamus refused the gift of writing offered to him by the god Thoth, arguing that writing also induces forgetfulness, since we no longer need to remember from within ourselves, but can do so by means of external marks. Further, writing also opens the door for misunderstandings and misinterpretations and as such doesn't bring wisdom but the «conceit of wisdom» (Abram 1996: 113). As a counterstrategy to this distancing, Abram pleads for a revalorisation of oral cultures and of reading aloud, which is basically a «synaesthetic» experience in which «the eye and the ear are brought together at the surface of the text» (Abram 1996: 124).

The oral culture also establishes a «synaesthetic association of visible topology with auditory recall – intertwining of earthly place with linguistic memory», which again is «radically transformed by alphabetic writing» (Abram 1996: 176). Abram concludes that the Jewish experience of «exile» is also one by which alphabetic writing «engages our senses in such a way that they provisionally sever from participating with the larger environment they are part of» (Abram 1996: 196). But he also describes how in the Jewish tradition there has always been a counter-current of an «Oral *Torah*», which has recorded consecutive oral commentaries and interpretations in successive layers around the primary one, the Mishnah. «Thus, in its visible arrangement the Talmud displays a sense of the written text not as a definitive and finished object but as an organic, open-ended process to be entered into» (Abram 1996: 244).

The different modes of writing researched in the *Rewriting Distance* practice attempt to establish a similarly open-ended process. At its core is the performative practice. The other modes of writing that derive from it create concentric circles of distance in time (like in the Jewish *Torah*) that stay connected to the original experience.

III. *Rewriting Distance* as a pedagogical practice

Rewriting Distance is a practice that can be researched, rehearsed, performed, and also taught. Lin Snelling and I have been teaching it in very different contexts. I often integrate it in my workshops on dance dramaturgy and creative process to explore the power of the witness role and to allow the participating choreographers and dancers to integrate their voices. Lin, who teaches at the theatre department of the University of Alberta, uses it to improve the physical presence and the improvisations skills of her students-actors. On invitation of the choreographic center Circuit Est and the Centre des auteurs dramatiques in Montreal, we paired choreographers and playwrights who used the practice to transform their own ways of writing and composing. The notion of writing expanded into many different directions. «Waiting as writing. Digestion as writing. Elimination as writing. Swallowing as writing. Sounding as writing. Vibration as writing. Singing as writing. Dancing as writing. Writing as writing»⁸.

⁸ RW, Berlin 2013, Snelling.

Conclusion

The spatial score and the three-track system of movement, spoken word and writing are the container of *Rewriting Distance*, which can be filled with any kind of content or research questions to be explored during the practice: the stories belonging to the particular places we are performing at; dreams; existing writing; particular interests of the participating artists, often related to their own artistic research.

Resonating with Louise Bourgeois' definition of the creative process as «I do, I undo, I redo» (Bourgeois 2007: 11), the performative practice of *Rewriting Distance* is mainly an infinite game of deconstruction and reconstruction of traces left behind, whether oral, visual, or written.

Bibliography

Abram, David

1996 *The Spell of the Sensuous*, Random House, New York.

Albright, Ann Cooper

2020 "Being Alone Together", in *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B*, (Christel Stalpaert, Guy Cools and Hildegard De Vuyst, eds.), Bloomsbury, London, 69-85.

2001 *Moving Contexts*, in *Dance: Distinct language and Cross-Cultural influences*. (Chantal Pontbriand, ed.), Parachute, Montreal, 41-45.

1997 *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press, Middletown.

Bourgeois, Louise

2007 *Louise Bourgeois* (Edited by Francis Moris), Tate Publishing, London.

Connolly, Mary Kate

2011 *Dancing beyond Words*, Dance Ireland, Dublin.

Cools, Guy

2017 "Dance Dramaturgy as a creative and somatic practice", in: *Re:Search – Dance Dramaturgy* (Carlotte Scioldo, ed.), Workspace Ricerca X, Torino, 112-135.

Cools, Guy and Muneroni, Stefano

2013 *Rewriting Distance: Bridging the Space Between Dramaturg and Dancer*, in: «Canadian Theatre Review», 155, Toronto University Press, 54-57.

Čufer, Eda

1997 *Over een boom, een varken en steenkool*, in: "Etcetera" XV, 61, 42-45.

Etchells, Tim

1999 *Certain Fragments, Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Routledge, London.

Fabião, Eleonara

2003 "Dramaturging with Mabou Mines: Six Proposals for *Ecco Porco*", in: *Women & Performance*, 13:2, 26, New York University Press, 29-40.

Ingold, Tim

2013 *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Routledge, Oxon.

Nancy, Jean-Luc

1996 *Être singulier pluriel*, Éditions Galilée, Paris.

Stalpaert, Christel

2009 "A Dramaturgy of the Body", in: *Performance Research*, 13, 3, 121-125.

Tufnell, Miranda and Crickmay, Chris

2004 *A Widening Field. Journeys in Body and Imagination*, Dance Books, Alton.

Creating for the Stage: How Translation Functions in Trans-Porting Meaning Across Cultures/Languages

by Rosa Branca Figueiredo

Any literary text – whatever language – experiences the borderless expansion of its fictional, factual, historical, or cultural identity through first of all, translation. We translate from any language into any language and on any specialist subject. Through translation it happens a cultural adaptation. Ivir (1987:35) goes so far as to claim that translation means translating cultures, not languages. Thus, a literary translator is *de facto* concerned with differences not just in language (transposing word for word, mechanically) but with the same range of cultural factors that a writer must address when writing to a receiving audience composed partially or primarily of people from a different culture. The culture or tradition of a post-colonial writer such as Wole Soyinka (the author of my drama translation project) acts as a meta-text which is re-written – explicitly and implicitly, as both background and foreground – in the act of literary creation. Wole Soyinka writes in English about Africans in an African social context. His plays are, largely, about Africans who, in reality speak their own African languages. Martin Esslin states:

«It is here that the problem lies, we are presented with African peasants, African fishermen, African labourers expressing themselves in impeccable English. Of course, in reality they speak their own languages equally impeccably and the playwrights have merely translated what they would have said in those languages into the equivalent English. Precisely which is to say that these original plays labor under the universal handicap of all translated drama» (Irele 1981: 52).

This paper, therefore, attempts to examine how translation functions as a critical as well as a creative activity, questioning the theory and practice of theatre translation, how it functions in trans-portioning meaning from one language to another and how the framework of a particular complex of cultural references can be given a translation in modern terms, and in the process acquire a new vitality.

Translating a dramatic work is in many ways different from translating the other genres of literature, for the language spoken in a play is colloquial and not necessarily formal. It is not simply an act of transferring linguistic or verbal rhetoric *per se*: it is an act of cultural shift and remaking involving cross-cultural interaction and homogeneity. It is both a linguistic and cultural exchange of conversations and dialogues. Drama translation involves actability of the characters, performativity of the roles, clarity of thoughts, and brevity of speeches. Time, place, and action, as well as the stage and the audience, are to receive special consideration as far as drama translation is concerned.

Van den Broeck (1986) calls the theatrical text dual in the sense that it is both a poetic-literary text and a text pertaining to the theatre. According to him, the translator of a play is faced with the choice to either translate the play as a literary text, thereby identifying it with a single medium, the printed word, or to perceive it as a theatrical text in the context of a theatrical production. He calls the first option «retrospective translation» and the second «prospective translation».

I took the first option in translating Wole Soyinka's *A Play of Giants* into Portuguese. As I did not have a theatrical company ready to perform the play, I chose not to make a theatre translation at all. I tried to assert the independence of my work by the publication of my translation. Offering it to a reading audience is much simpler in Portugal where there is no great investment on cultural projects and it is one of the indications that a separate tradition exists of "literary" translations, as opposed to "theatrical" translations. A publication of a drama translation without any (explicit) reference to a performance indicates that the text can be read as a reading translation as well. In this respect Van den Broeck's (1986) assumptions about so-called «retrospective» translations are also worth considering. The aim of a "retrospective" translation is a maximum reconstruction of the linguistic, stylistic, and textual properties of the original drama text in the new linguistic and literary medium.

The most fundamental problem of all translation from English into Portuguese lies in the psychological differences between the two languages. While English is concrete and sees reality from the outside, Portuguese is more abstract and sees things from the inside. English defines movement and shape more clearly than Portuguese by its concrete verbs and its particles. It has a more marked sense of evolution by reason of its continuous tenses. Portuguese is often more analytic and English more synthetic. English has a wider range of vocabulary but not so strict a usage as Portuguese, and whereas English words by their very structure suggest ideas they express, Portuguese words often owe their meaning to associations.

African literature claims to embrace the cultural realities of a large number of different countries and peoples. Moreover, by borrowing a language and a literary framework, the African writer is obliged to conform to the spirit of these elements. In other words, the African writer writing in a European language is expressing African realities in terms of the psychology, the collective experience, and the literary traditions of Europe. African writing has therefore an essentially hybrid nature imposed upon it by the diversity of the African realities it represents, and the non-African form in which it is expressed. The translator must go beyond the English expression to the other culture, the other psychology that lies beneath it, that is, to reach the African context which is its focus.

The translator has to make evident the African aesthetic which informs the work of the author and which is its driving force. This explains why Paul Bandia has observed that translating African creative works is a double "transposition" process: a primary level of translation, i.e., the expression of African thought in a European language by an African writer and a secondary level of translation, i.e., the "transfer" of African thought from one European language to another by the translator.

The primary level of translation results in an African variety of the European language, and the translator's task is to deal with the unique problems posed by this so-called non-standard language. At the secondary level, the translator deals not only with the inter-lingual but also the inter-semiotic translation process, as both the content and the formal characteristics of the African oral narrative are crucial to the full representation of meaning in the written target language.

Since, for the most part, the African content and form have already been captured by the African author in his European language of writing, what the translator needs to do is to carry across into the target European language (L2) the same African content and form.

In other words, the critical translator must be alive to the sociocultural systems involved in the African text so that his/her translation will be able to carry the African aesthetic into the other European medium of expression. There is, of course, a subjective dimension to the process since the translation will have to depend on the translator's reading of the cultural and ideological concepts and social history that produced the African text. In the case of my translation of Soyinka's play, however, and despite the obvious difficulties, my main aim was to preserve, as much as possible, the cultural value systems and the political narrative of the play.

In drama as in other disciplines like the social sciences, political narrative is an important means of reflecting political reality because it serves as a tool for describing events and developments without

presuming to present or voice a historical truth that is. However, Soyinka's *A Play of Giants* as a socio-political criticism which picks its ingredients for creative expression from reality is made very clear.

A Play of Giants is set in the Bugaran Embassy in New York, where several Africa's most ridiculous tyrants are gathered. A sculptor is immortalizing them, but they are hard to set in stone ... for one, because of their constant concern about their countries collapsing (or leadership falling into other hands) especially in their absence.

The three figures (Gunema, Kasco and Kamini) and the fourth who joins them (Toboum) are recognizable. As Soyinka explains in the personal notes that form the introduction to the play: «No serious effort is made here to hide the identities of the real-life actors who have served as models for *A Play of Giants*» (1999: 3). They are Benefacio Gunema: Macisa Nguem (Equatorial Guinea) Emperor Kasco: Jean Baptiste Boskassa (Central African Republic), Field-Marshal Kamini: Idi Amin (Uganda) and General Barra Tubrum: Mobutu SeSe Seko (Congo/Zaire). Kamini, the host is the central character, and *A Play of Giants* focuses, in particular, on this abomination that is described by the author as «fantasia on Aminian theme».

The play reveals some Western Sycophants and apologists notably Gudrum, a Scandinavian Journalist and professor Batey as well, the Secretary General of the UN and eventually representatives of the two then Super-Powers, the US and Russia. Most of the figures are caricatures; the play itself is a political satire that spares no one.

Meanwhile, the Americans and Russians are presented as cynical cold war realists, indifferent to the plight of the African people and nations, as long as their interests are served.

One of the points of reflections on *A play of Giants* is that it has given a lie to scholars who hold the view that narrative is not capable of reflecting reality in a comprehensive way. One scholar who x-rays Soyinka's works extensively is Katrak, he is of the opinion that Soyinka's *Madmen and Specialists* and *A play Giants* reveal that «the violence in human nature is the one constant» (164). He further buttresses his point by depicting the developmental brutality in African leadership:

«Since *Madmen and Specialists* was first performed in 1971, the political scene has grown worse in many African countries. What you would call merely signs of those times», remarked Soyinka «have become hideous realities». In many ways *A Play of Giants* reads like a Sequel of *Madmen*

and Specialist. (...) In A play of Giants "the monsters" in power have the full authority to torture, kill brutalize on any whim or for no reason at all (164).

For Katrak, *A Play of Giants* depicts the highest form of barbarism and cruelty by these "monsters" that are in power. He exemplifies this view from the event that takes place between Kamini and the Chairman of Bugara National Bank when he candidly tells Kamini the absurdity in printing money locally, that Bugara currency is worth as much as toilet paper. The paranoid dictator confines the chairman to a toilet where his head is put into the toilet bowl.

In all these criticisms, one fact is recurrent and that is the "abuse of power" both in the military and civilian government. *A Play of Giants* presents leaders who are found in every corridor of power without meaningful policies for their people and relying on brute force to push their wicked ideas through.

The playwrights' preoccupation is with life and living in Africa, especially in relation to the tendentious and obnoxious rule of military despots. From Emperor Bokassa of Central African Republic through Mobutu Sese Seko of Zaire, Idi Amin of Uganda, Samuel Doe of Liberia to Ibrahim Babangida of Nigeria, we see the same drama unfolding by the minute. We are presented with the scenario of *sit-tight rulers* who are merely interested in their personal well-being at the expense of ordinary citizens. To achieve their positions fuelled by political greed, they put in place structures which they remotely manipulate through idiotic sycophants. These miscreants are mere pawns in big hands and Soyinka uses them metaphorically to protest and portray the ever-rotten situation in Africa.

Soyinka's recourse to this kind of protest does not only show his degree of alertness to developments in his society, but also it is an outright rejection of a society full of depravities. His literature then is not just a mere celebration of the *agit-prop* tradition but more importantly a celebration of protest. Louis James in his book *Arts and Society* (1974: 109) argues this position succinctly in a different situation but with the same political context in which Soyinka wrote this play:

In a situation as explosive as that of Africa today, there can be no creative literature that is not in some way political, some way protest. Even the writer who opts out of the social struggle of his country and tries to create a private world of art is saying something controversial about the responsibility of the artist to society.

James's position is no less relevant today as it was two decades ago. And crucially important is the fact that writers and commentators alike have continued, even in the face of harassment and deprivations, to hold up to society mirror-image of depravities and decadence. This enables them to give a kind of epiphanic illumination to the somewhat dull moments of life and living.

In conclusion, the resemblance of these dictators satirized in the play and the present African leaders is very glaring. All these reflections demonstrate the fact that *A Play of Giants* is significant in the way the exploration of the contemporary problem of tyranny and abuse of power and the excessive crazy for materialism in the modern society are portrayed, as political reality. The play is written in the oil-boom era which plunge Nigeria into her present predicament of despotism, bribery and corruption, materialism, and the abuse of power by the then established military government. Suffice it to say that though *A Play of Giants* was written in the mid-1980s, the reality which it portrays still looms at our faces. If we submit then that the play is apocalyptic, we will not be wrong, because Africa still lingers in the throes of bad leadership. It is expected that with many of the countries in the continent now democratized, the situation ought to have changed for the better. It is a common thing to still find dictators who have only changed their garments but not their behaviour.

After all the hard work that was to translate a playwright like Wole Soyinka, I would like to believe that the achievement of the translator is to keep the play's language and meaning up to date. We all know that translation theorists have been cognizant of the problems attendant upon cultural knowledge and cultural differences at least since ancient Rome. Cultural knowledge and cultural differences have been a major focus of translator training and translation theory for as long as either has been in existence. The main concern has traditionally been with words and phrases that are so heavily and exclusively grounded in one culture that they are almost impossible to translate into the terms – verbal or otherwise – of another. Long debates have been held over when to paraphrase, when to use the nearest local equivalent, when to coin a new word by translating literally, and when to transcribe. All these "untranslatable" cultural-bound words and phrases continue to fascinate translators and translation theorists. It definitely fascinated me in the translation of Soyinka's play.

Bibliography

- Bandia, Paul
1993 "Translation as Culture Transfer: Evidence from African Creative Writing", in *Traduction, Terminologie, Rédaction* 6.2.: 55-78.
- Irele, Abiola
1981 *The African Experience in Literature and Ideology*. London: Heinemann.
- Ivir, Vladimir
1987 *Procedures and strategies for the translation of culture*, in «Indian Journal of Applied Linguistics» 13:2.: 35 – 46.
- James, Louis
1974 *Arts and Society*. London: Caltop Press.
- Katrak, Ketu
1986 *Wole Soyinka and Modern Tragedy*. New York: Greenwood Press.
- Soyinka, Wole
1999 *Plays 2: A Play of Giants, From Zia, With Love. A Scourge of Hyacinths, The Beatification of Area Boy*. London: Methuen Drama.
2020 *Gigantes em Cena* (Rosa B. Figueiredo, trans.). Coimbra: Coimbra University Press.
- Van den Broeck, Raymond
1986 "Translating for the Theatre", in *Linguistica Antwerpiensia* 96-110.

Quando la didascalia sale sul palcoscenico. Effetti compositivi di un elemento testuale che si fa personaggio

di Silvia De Min

Le didascalie teatrali forniscono indicazioni per la messa in scena, per la realizzazione dei gesti e delle intenzioni dei personaggi, ma possono anche comporre e scomporre linguisticamente la scena, focalizzando su dettagli e suggerendo visioni che vanno al di là del visibile scenico. Nel corso del XX secolo, esse prendono sempre più spazio sulla pagina, contribuendo all'incremento della letterarietà del testo teatrale: la parola extra-drammatica dell'autore entra nel testo drammatico proprio attraverso le didascalie che, spogliate della pura funzione prescrittiva, ospitano una componente diegetica all'interno di un testo la cui natura è tradizionalmente mimetica.

In genere, consideriamo le didascalie teatrali come la parte testuale che appare soltanto in forma scritta sulla pagina, che non ha cioè spazio linguistico in scena. In questa occasione, tuttavia, verranno proposti alcuni esempi di messa in scena della didascalia come voce rappresentata in un vero e proprio ruolo teatrale. Cosa accade quando dei personaggi-didascalisti prendono la parola nel corso dell'azione o quando sono, essi stessi, personaggi dell'azione? Sulla soglia tra visibile e invisibile, tra diegesi e mimesi, questi personaggi, non limitandosi alla pura indicazione normativa, incarnano sul palcoscenico le possibili aperture dell'invenzione letteraria.

Armand Gatti (1924-2017), visionario drammaturgo francese, raccontava:

Mon père aimait beaucoup la morue. Une fois par semaine, il la préparait lui-même [...]. Mais certains jours mes parents n'avaient pas assez pour acheter à manger. Mon père culpabilisait énormément. [...]. C'étaient les jours où tous les mots étaient verticaux. On se mettait à table. Il annonçait la morue, mais il n'y avait rien. Il mimait le service et nous, on fermait les yeux. [...] Moi, je portais les pommes de terre et il allait jusqu'à m'engueuler: «Je t'ai déjà dit de ne pas prendre la plus grosse». Ça donnait une réalité et moi, je répondais que je ne le ferais plus. C'est là que je voyais que ma mère aimait beaucoup mon père. Elle le laissait faire. Mais elle finissait

toujours par dire: «Qu'est-ce qu'on fait dans un pays où des gens comme nous n'arrivent pas à donner à manger à leur enfant?» Tu vois, la révolte était là. (Gatti 1998: 37-38)

L'immaginazione, creando una realtà nuova rispetto a ciò che è noto, dà forma a un moto di resistenza. La rivolta a cui Gatti allude, principio del suo teatro, avviene grazie alla fiducia riposta nelle parole e nel movimento creatore che possono generare.

Il drammaturgo spagnolo Juan Mayorga (1965), durante la concezione di *Hamelin*, pièce ricca di personaggi e cambi di scena, esita sulla fattibilità della messa in scena del suo testo. Ma proprio questa esitazione lo induce a riflettere sui limiti del teatro:

L'origine del teatro, la sua forza maggiore, è nell'immaginazione dello spettatore. Se fa dello spettatore il suo complice, il teatro è insuperabile come mezzo di rappresentazione del mondo. Solo con le parole, e con la complicità dei loro spettatori, Sofocle, Shakespeare o Calderon potevano trasformare il piccolo palcoscenico in una città invasa dalla peste, in un mare tempestoso o in un castello polacco. Usavano le parole come quei narratori capaci di materializzare in aria una scarpetta di cristallo o un bosco. Come le usano i bambini, che solo nominandoli, possono trasportare qui e ora qualsiasi luogo e qualsiasi tempo. Mio padre mi raccontò che andava in una scuola tanto povera che doveva portarsi la sedia da casa. *Hamelin* è un'opera teatrale tanto povera che ha bisogno che lo spettatore metta, con la propria immaginazione, la scenografia, i costumi e molte altre cose. (Mayorga 2008: 88)

Le due riflessioni, pressoché aneddotiche, appartengono a due autori molto diversi che, tuttavia, ripongono la stessa fiducia nelle possibilità creative del linguaggio. Per entrambi si tratta di un valore politico che esalta la libertà della forza immaginativa ed entrambi scrivono una *pièce* in cui questo valore è incarnato dalla didascalia che si fa personaggio.

Hamelin, per la cui analisi si rimanda a pagine già scritte (De Min 2013), racconta l'inchiesta condotta da un giudice, Montero, attorno ad alcuni casi di pedofilia. Il testo, privo di didascalie, è però caratterizzato dalla presenza di un Didascalista che, calcando il palcoscenico come gli altri personaggi ma non visto da essi, commenta quanto accade, consente alla fabula teatrale movimenti nello spazio e nel tempo e si concede persino riflessioni meta-teatrali, sempre facendo appello al suo diretto interlocutore: lo spettatore. Il teatro povero di cui parla Mayorga, infatti, è il teatro in cui la didascalia

accompagna l'immaginazione di quest'ultimo. Riportiamo, come esempio, il momento dell'incontro tra il giudice e la psicologa, Raquel, che lo affiancherà nella conduzione del caso:

DIDASCALISTA Hamelin, quadro nove. È trascorso del tempo. In teatro il tempo è la cosa più difficile. Non basta dire "Sono trascorsi dieci giorni". O dire "il biglietto da visita sta da un'ora sopra la scrivania". In teatro il tempo lo può creare solo lo spettatore. Se lo spettatore vuole, il biglietto da visita si trova da un'ora sopra la scrivania, vicino al telefono. Il biglietto da visita dice: "Raquel Galvez, psicopedagogista". [...] S'incontrano in un caffè, lontano dal tribunale e dalla scuola. Raquel gli chiede di Julia.

MONTERO Sta bene.

DIDASCALISTA In realtà non sa se sta bene. parlano poco ultimamente. Non parlano. È solo un periodo difficile, è successo altre volte, sono sposati da dieci anni. Volevano festeggiare il decimo anniversario con un fine settimana speciale: Vienna o Parigi. [...] (Mayorga 2008: 102)

Il Didascalista, sfruttando le forme del discorso indiretto libero, gioca con le possibilità di focalizzazione: il punto di vista di Montero, infatti, viene assunto dalla sua voce che sembra contenere il prolungamento delle battute o dei pensieri del personaggio. D'altra parte, nella prima battuta riportata, il Didascalista dichiara l'esigenza di un contributo immaginativo da parte dello spettatore. Come voce che inquadra la *mimesis*, egli si situa su un piano drammaturgico distinto rispetto a quello degli altri personaggi, eppure in *Hamelin* i due livelli, didascalico e mimetico puro, coesistono intrecciati: la voce del Didascalista è necessaria alla produzione del momento mimetico e, allo stesso tempo, è condizionata da esso. L'effetto flagrante di questa coesistenza è allora la complicazione degli effetti spazio-temporali che Mayorga non si preoccupa di rendere scenicamente: l'implicito patto instaurato tra Didascalista e spettatore affida a quest'ultimo un compito creativo ed immaginativo imprescindibile.

Nel 2002, Armand Gatti scrive *Didascalie se promenant seule dans un théâtre vide*. La didascalia, fin dal titolo, dichiara la propria natura di personaggio in scena. Ponte tra la realtà e l'immaginazione, essa incarna l'universo teatrale di Gatti, poetico e politico ad un tempo, e contiene tutte le possibilità combinatorie che uno spettacolo può suggerire: «Laisser entendre comment sur une aire de jeu peuvent exister la parole et ses divagations dans le temps (passé, présent, futur) à l'abri des maladies psycho-mercantiles qui la dévastent», dichiara programmaticamente la didascalia all'inizio della *pièce*.

Quest'ultima, secondo una complicazione combinatoria di sovrapposizioni temporali e spaziali, racconta una storia di resistenza che affiora a brandelli. Il dramma, stando a quanto dice la voce didascalica, è la riflessione preventiva rispetto a una performance a venire ispirata da un libro mai scritto sulla teoria dei gruppi del matematico Evariste Galois: gli autori potenziali del libro, il resistente J. Cavailles e il matematico E. Noether, non avrebbero mai potuto concepire l'opera a causa delle torture della storia. Intuiamo immediatamente che Gatti non considera il passato come fissato in una dimensione temporale inamovibile: il tempo è concepito in modo fluido, mutevole.

Un altro libro sembra essere poi all'origine di questo dramma preventivo: il *Livre de la Création*, un testo chiave dell'esoterismo ebraico, dimenticato da uno spettatore sotto una delle sedie dello spazio teatrale in cui la *pièce* prende forma. La casualità di un ritrovamento e la concezione fluida della temporalità, quindi, avrebbero determinato lo sviluppo del dramma.

Il testo di Gatti, *mise en abyme* di finzioni metaletterarie, non si articola nelle battute dei diversi personaggi; quella della didascalia potrebbe cioè essere considerata l'unica voce presente sulla scena, una voce che contiene tutte le voci nelle quali è stata poi distribuita: gruppi di personaggi che corrispondono ai ruoli canonici della struttura teatrale (regista, tecnico luci, tecnico del suono, drammaturgo) prendono infatti la parola sulla scena secondo modalità didascaliche. Il testo comincia così:

Le cri demeure, il est le nôtre ce soir. Il se voudrait même, didascalie dans cette Maison de l'Arbre, vide, pour l'instant. Tout juste s'apparenterait-il au cri de Van Gogh devant sa toile blanche. Il ne cache aucune pièce de théâtre, au sens spectaculaire et marchand. Il est la mise en joie (au sens hassidique) des possibilités de la possibilité qu'un spectacle peut donner. Laisser entendre comment sur une aire de jeu peuvent exister la parole et ses divagations dans le temps (passé, présent, futur) à l'abri des maladies psycho-mercantiles qui la dévastent. L'Univers est la structure de notre être. Il en est aussi la moralité. (Gatti 2012: 117)

La didascalia sulla scena è la messa in scena della possibilità di esistenza della parola liberata dai fini utilitaristici: in questo risiede l'ideale rivoluzionario dell'autore e per questo la didascalia, che è «la tentative-du-dire-avant-le-spectacle», incarna la lingua nuova, che non riduce e non fissa i fenomeni. «Le langage verticale», scrive Olivier Neveux (2015), «oppose a l'*absolu* de l'absence, définitif et impérial, l'*infini*, sans cesse relancé, des présences»: l'assoluto mortale delle imposizioni ordinate

deve essere sostituito dalla vertigine delle possibilità creative e la didascalia esprime il desiderio rivoluzionario di andare oltre la linearità, la logica, il rapporto causa-effetto, la prevedibilità.

Per un terzo esempio citeremo un testo del drammaturgo americano Israel Horovitz (1939-2020) scritto nel 1977, *Didascalies (Stage directions)*¹, un dramma composto unicamente da didascalie. Due sorelle e un fratello si ritrovano, all'indomani dei funerali dei genitori, con tutte le difficoltà di comunicazione che li hanno allontanati negli anni. Tra loro nessun dialogo sembra ormai possibile e, in effetti, la comunicazione avviene soltanto attraverso movimenti, gesti, direzione degli sguardi esplicitati dalle didascalie vocalizzate da ciascuno. Così inizia la *pièce*:

RICHARD – (*entre*) Richard entre sans bruit; regarde autour de lui pour voir s'il est seul. Sûr de l'être, il ferme la porte. Clique. Il fait une pause, il inspire, se tourne et appuie son dos contre la porte. Il expire. Sanglote une fois. [...] Une mouche kamikaze passe devant son nez, brisant le fil de ses pensées. Il chasse la mouche nonchalamment mais parvient tout de même à capturer cette dernière dans sa main qu'il descend puis ramène ensuite près de son œil. Il entrouvre à peine la main puis observe la mouche un moment pour déterminer son sexe. Il constate que c'est un mâle. Bien qu'il apparaisse certain qu'il va ouvrir sa main pour rendre sa liberté à la mouche, il écrase brusquement ses mains l'une contre l'autre, achevant la mouche et provoquant un bruit sourd dans la pièce. Il se dirige vers le bar et s'aide d'un torchon pour extirper la mouche mâle de la paume de sa main. Il la jette dans la corbeille à papier au pied du bar. Il examine la tache sur la paume de sa main, et la laisse reposer le long de son corps. Il revient vers le fauteuil, fait une pause, sanglote, s'assied, courbe la tête, remarque sa chaussure, la retire, pose cette chaussure solitaire sur ses genoux, sanglote à nouveau, cherche et trouve un mouchoir aux tons passés dans lequel il se mouche avec panache. En débouchant son nez, il provoque un son de klaxon qui retentit dans la pièce. Il s'installe à nouveau dans le fauteuil et fixe le plafond d'un air absent. Musique.

RUTH – (*entre*) Ruth rentre sans bruit et ferme la porte. Clique. Elle retire ses chaussures trop petites. Elle regarde autour pour voir si elle est seule. Richard est assis sur le fauteuil.

RICHARD – Richard incline la tête d'un geste brusque, adopte une expression de gravité et fixe d'un air absent son pied couvert d'un bas en fil d'Ecosse noir.

RUTH – Ruth sourit, comme si sa présence avait été remarquée.

¹ Il testo viene citato nella traduzione francese di Delphine Lanson e Peggy Frankston.

RICHARD – Richard lance un regard dans la direction de Ruth pour être certain que c'est elle qui est entrée.

RUTH – Ruth intercepte le regard de Richard et lui sourit à nouveau.

RICHARD – Richard est forcé de lui rendre son sourire, et il le fait. Il revient alors à sa position initiale: la tête courbée, le regard absent fixant son pied couvert d'un bas en fil d'Ecosse noir.

(Horovitz 1993: 17-19)

I personaggi parlano di sé stessi alla terza persona e, allo stesso tempo, eseguono fisicamente ciò che dicono. Questo brechtismo esasperato ha un effetto paradossale: dinnanzi alla pura diegesi e al distanziamento narrativo che essa comporta, l'interiorità dei personaggi e il lavoro dell'attore per creare il mondo interiore del proprio personaggio sono messi in valore. La scrittura didascalica scompone le azioni e, pur essendo di natura perlopiù prescrittiva, essa rivela la poeticità di ogni atto e la densità del non-detto. È così che il gesto banale di uccisione di una mosca viene scomposto e raccontato fino a mostrare, in filigrana, il turbamento emotivo del personaggio che lo compie. L'impressione è che la scomposizione di ogni movimento corrisponda a una frammentazione della percezione del tempo, lasciando cadere tra le pieghe dei diversi segmenti le tracce dell'interiorità dei personaggi. La messa in scena, del resto, dipende interamente dal contenuto di queste didascalie che suggeriscono una certa presa di distanza rispetto all'evento traumatico al centro della *pièce*, quasi il trauma fosse impossibile da esprimere a parole. La narrazione fatica ad avanzare perché la scrittura didascalica, scomponendo i gesti, sembra dilatare ogni movimento in un tempo che si avvicina alla stasi del *tableau*, una stasi che, lo si deduce facilmente, è effetto teatrale derivato prima di tutto dal carattere psicologico dei personaggi.

L'assunzione della voce alla terza persona da parte del personaggio che duplica attraverso gli atti le sue stesse parole è un modo di procedere che troviamo, nella recente tradizione registica italiana, in alcune messe in scena di Luca Ronconi a cui accenniamo ora come quarto e ultimo esempio.

Ronconi, che sembra aver consacrato la propria vita a una ridiscussione continua del concetto di rappresentazione, ha concepito degli spettacoli che meriteranno uno studio specifico sul rapporto tra didascalie e messa in scena. In questa occasione, ci soffermiamo sulla messa in scena del 2013 di un testo del drammaturgo argentino Raphael Spregelburd, *Il panico*.

I testi di Spregelburd messi in scena da Ronconi, *Il panico* e *La modestia*, sono tratti dall'*Eptalogia di Hieronymus Bosch*, insieme di sette drammi ispirati all'opera pittorica *La ruota dei sette peccati*

capitali di Bosch, per la scrittura dei quali il drammaturgo sembra giocare con le possibilità di contaminazione di mimesi e diegesi.

Il panico sviluppa in dodici scene altrettanti episodi legati a un fatto centrale: una famiglia argentina, composta di madre (Lourdes), figlia (Jessica) e figlio (Guido), durante la crisi economica del 2001, cerca in ogni modo di recuperare la chiave perduta della cassetta di sicurezza di Emilio, figura ambigua di padre-fratello-marito, morto qualche giorno prima, ma presente tuttavia in scena come se lui stesso non si sapesse morto. Poco importa insistere sulla trama, nella misura in cui essa stessa è destinata a dissolversi nel corso degli episodi, per riemergere in forma di tracce scomposte. Nonostante Spregelburd utilizzi una lingua tutt'altro che sofisticata, ogni parola è carica della possibilità di risuonare trasversalmente nell'intero testo. Il lettore-spettatore è continuamente confrontato all'esperienza del caos che si esprime, prima di tutto, a livello linguistico, finendo per essere una delle cause che scatenano il panico: proprio l'incapacità di reperire le tracce del linguaggio per metterle in risonanza tra loro sembra determinare il senso di angoscia condiviso da personaggi e spettatori.

Il panico è un testo ricco di didascalie che sembrano appartenere a una voce onnisciente, la quale però, più che fornire indicazioni prescrittive precise, si limita ad alludere, a suggerire, a richiedere un intervento immaginativo. Leggiamo per esempio dalla prima scena:

Una giovane, bella, ben vestita. È Rosa Lanzano. È seduta in un appartamento vuoto. Se può servire a qualcosa, diciamo che l'atmosfera è raccapricciante, come in un brutto film, nelle cui ombre albergano diversi mostri. (Spregelburd 2010: 13)

O ancora:

Entrano insieme Betiana ed Emilio. A prima vista dovrà sembrare che siano una coppia. Ma vedremo che niente è così semplice. La loro entrata è accompagnata da un suono gelato, lamentoso, un sibilo di vento, qualcosa di non molto intelligibile. (Spregelburd 2010: 14)

Sfruttando l'onniscienza e la complicazione temporale che essa può assumere, la voce didascalica si rivolge al futuro, tempo che denota l'onniscienza e che, paradossalmente, lascia il lettore nell'assoluta incertezza.

Ronconi, nella sua messa in scena, riproduce proprio l'oscillazione tra onniscienza e indeterminatezza che emerge nel rapporto tra battute e didascalie. Questo aspetto è evidente prima di tutto nella recitazione degli attori visibilmente lenta, in qualche modo innaturale e marcata: le frasi spezzate, come se ci fosse una sorta di ritmo misterioso proprio non tanto delle frasi ma delle parole stesse, sottolineano ogni parola che si rivela ad un tempo fragile e potentissima. E, cosa notevole in questo frangente, Ronconi sceglie di far pronunciare ad alta voce agli attori due lunghe didascalie.

La prima è la didascalia che apre la scena quinta, intitolata *La forchetta*, scena nella quale la famiglia protagonista della *pièce* ricorre a una médium, Susana, per cercare la chiave della cassetta di sicurezza del padre-fratello-marito morto, nascosta sicuramente in qualche angolo buio della casa. Guido prende la parola, lo sguardo rivolto al pubblico prima di rivolgerlo verso Susana, e pronuncia la seguente didascalia:

[...] la forchetta è l'improvvisa antenna per l'Aldilà. Ed è un numero che fa sempre un bell'effetto. Il tipico non si oppone al veritiero. Susana la guarda con intensità, gli occhi bagnati da copiose lacrime. Guarda i presenti (Guido e Lourdes), poi guarda verso luoghi carichi di presenze... (Sprengelburd 2010: 26)

Al verbo "guarda", Guido muove il proprio sguardo, seguendo con i propri occhi ciò che la didascalia dice essere seguito dallo sguardo di Susana. Non solo assistiamo a una presa di parola diegetica nel *continuum* mimetico del dramma, ma assistiamo anche alla sovrapposizione di focalizzazioni: colui che parla è un narratore onnisciente, ma colui che vede può situarsi dietro lo sguardo di diversi personaggi. Un po' come lo spettatore è libero di scegliere sempre, ad ogni scena, il proprio punto di vista, così la messa in scena ronconiana sembra giocare sulla fragilità delle certezze e sulle potenzialità combinatorie di punti di vista diversi e coesistenti. La didascalia, pronunciata questa volta ad alta voce da Jessica, la sorella, continua:

Jessica, invece, passa un paio di volte senza prestarvi attenzione, cercando le sue cose: la giacca, la borsetta, le sue cose da danza, insomma, le sue cose. (Sprengelburd 2010: 26)

Infine, per l'ultima parte della didascalia, Guido riprende la parola:

Guido ha una sorta di strana tensione intramuscolare. E si fa la pipì addosso (Ibid.)

La seconda didascalia ad essere pronunciata ad alta voce è una didascalia legata alla scena di una festa organizzata da Jessica. A prendere la parola è Lourdes, la madre, che sembra guardarsi e descrivere i propri movimenti:

La musica della festa continua mentre albeggia. Lourdes scende dalla scala in deshabillé e cerca di mettere un po' d'ordine. Ma si stanca subito. [...] Cerca di nascondersi, con la scatola in mano. La nasconde dentro al suo deshabillé, ed esce, senza nemmeno guardare le ragazze, come trasfigurata. (Sprengelburd 2010: 54)

Ronconi sceglie dunque di far diventare narratori per un momento i tre membri della famiglia: così facendo, i protagonisti (Lourdes, Guido e Jessica) proiettano sulla vicenda la possibilità di uno sguardo altro, distorto, esterno. Nonostante ciò si verifichi in due soli punti della messa in scena, la complicazione che deriva dal mescolamento di diegesi e mimesi moltiplica i livelli di finzione: l'effetto della distanza narrativa che si manifesta improvvisamente nella *mimesis* dominante suggerisce la possibilità di pensare i tre protagonisti come se non fossero completamente presenti a se stessi rispetto alla scena che stanno vivendo, come se potessero assumere uno sguardo esterno, in qualche modo inquietante.

Tecnicamente, lo stato di bilocazione in cui si trovano i personaggi nel momento in cui pronunciano ad alta voce una didascalia, stato emblematico nella messa in scena ronconiana del *Pasticciaccio*, viene definito così dallo stesso regista:

Non è una semplice oscillazione tra la prima e la terza persona. È la necessità di controllare con continuità, durante lo spettacolo, i propri meccanismi percettivi e quelli del pubblico, in virtù di questa bilocazione. L'attore è tenuto ad avere una soglia di attenzione e una vigilanza estremamente alte perché sa che è impossibile proporre allo spettatore un'identificazione con "due persone" contemporaneamente presenti. [...] è un principio di discontinuità che porta l'attore a non appoggiarsi a niente: né al personaggio né alla sua interpretazione del personaggio. [...] l'attore è il montatore di un film il cui girato è se stesso». (Ronconi 2004: 92)

Gli attori passano dalla prima alla terza persona, attuando un processo di devocalizzazione (Genette, *Palimpsestes*), ma non cambiano il modo di recitare riconoscibile e marcato di cui abbiamo detto poco sopra. Esiste in effetti una sfasatura, che mette in discussione tutte le certezze di personaggi e spettatori, tra "la voce" che tenta di articolare un suono e "il linguaggio" che si vorrebbe affermare come esposizione chiara del senso.

Anche la trama, sviluppata negli episodi, sembra negarsi paradossalmente come sviluppo di una storia. È in effetti difficile individuare nella *pièce* una logica narrativa secondo cui causa ed effetto si articolino, per così dire, organicamente: a volte i tempi di causa ed effetto si condensano, a volte l'effetto anticipa la causa. Così, gli stessi episodi sembrano essere giustapposti in modo paratattico, quasi fossero intercambiabili e sembrano persino ripetersi e mostrarsi sotto prospettive differenti. Anche in questo caso, le certezze crollano e la temporalità si fa fluida.

Cerchiamo ora di tirare qualche conclusione. Il farsi personaggio della didascalia teatrale o il suo essere detta ad alta voce sono processi che negano l'idea di una forma drammatica basata sul solo dialogo fra i personaggi. In un teatro che svela i principi del suo funzionamento, la didascalia in scena suggerisce l'accettazione dell'assenza, il vuoto di rappresentazione scenica.

La prima riflessione ha quindi a che fare con lo spostamento d'accento dalla parola all'immaginazione. Fin dall'antichità, i personaggi-prologo o il coro, sulla scena, pronunciano battute dal portato didascalico, provocando quella sovrapposizione di livello diegetico e mimetico che è punto di partenza per le pagine che seguono. In un contributo dal titolo *Tradurre Seneca tragico*, riflettendo sulla traduzione della *Fedra* di Seneca, Edoardo Sanguinetti, scriveva:

Ora, se dovessi scegliere a forza, nel tessuto della Fedra senecana, un luogo di assoluta virtù drammatica, [...] punterei il dito sopra il celebre discorso del messaggero. [...] quando in una tragedia classica si giunge al luogo topico del nunzio, che esibisce il suo récit catastrofico, lì abbiamo la misura di quanto possa l'inclinazione teatrale di un testo. Eppure, è ovvio, siamo al momento diegetico per eccellenza, alla massima distanza dalla tensione mimetica della scena. Ma i classici, è altrettanto ovvio, avevano perfettamente compreso che la tensione catastrofica non si raggiunge a colpi di effetti speciali, con l'evidenza ingenua della visione sensibile, ma anzi, attraverso la censura della visione diretta, mediante l'evocazione testimoniale del parlato, che

inchioda i personaggi in scena, gli spettatori in platea, si apre, terribile, adeguato spazio ai fantasmi, pietosi e tremendi, che il discorso trascina in sé, allucinantamente, e che nessuna presenza concreta, fisicamente controllabile, potrebbe mai adeguare. (Sanguineti 1995: 41)

L'apice della tensione teatrale viene individuato da Sanguineti nel momento diegetico per eccellenza. Un momento che, come abbiamo detto, Mayorga e Gatti investono di un portato ideologico importante.

Nell'affidare a un personaggio la voce didascalica, potremmo riconoscere la volontà, da parte dell'autore, di uscire allo scoperto, per inscenare una finzione linguistica condizionata dal fatto di esprimersi nella presentificazione drammatica. L'onniscienza dell'autore è dunque rimessa in causa e, soprattutto, il ruolo creativo dello spettatore viene messo in risalto. Didier Plassard suggerisce di vedere in queste voci didascaliche «le jeu d'une figure de l'auteur: mais d'un auteur poète, témoin de l'action plutôt que maître de jeu, voix à l'écoute des autres voix, et qui semble se souvenir, avec Celan, qu'aujourd'hui "la poésie ne s'impose plus, elle s'expose"» (Plassard 2007: 67).

Le didascalie in scena indossano i panni dell'esposizione poetica, ponendosi su un piano diverso rispetto a quello dell'azione mimetica come nel caso di *Hamelin* di Mayorga, o facendo coincidere piano mimetico con il piano diegetico come nel caso del testo di Gatti.

Ma soprattutto, l'aspetto che è emerso chiaramente dalla carrellata di esempi riportati è come la messa in scena della didascalia comporti sempre una complicazione temporale: il rimando al passato e al futuro consentito dalla diegesi, nella presentificazione di una scena, rivela tutta la sua complessità. Una complessità che è ad un tempo tematica e strutturale, rendendo la temporalità spettacolare spessa e fluida. Grazie a questa temporalità esplosa, lo spettatore riscopre il potenziale della libertà creativa (Mayorga); la voce didascalica può alludere a un trauma impossibile da formulare perché assente e presente ad un tempo (Horovitz); la messa in scena può sottolineare i limiti di ogni punto di vista e di ogni pretesa certezza (Ronconi); il teatro, infine, sente di poter liberare la parola dalle catene che la società le impone (Gatti). Sorprende infine che il *fil rouge* degli esempi riportati, aspetto che andrà ulteriormente indagato perché sembra emergere proprio dalle complicazioni temporali determinate dal farsi personaggio della didascalia, sia la problematizzazione del rapporto assenza-presenza, immaginazione-realtà, vita-morte.

Bibliografia

De Min, Silvia

2013 *Leggere le didascalie. Narrazine, commento e immaginazione nella drammaturgia moderna*, Archetipolibri, Bologna.

Gatti, Armand

1998 *La poésie de l'étoile. Paroles, textes et parcours*, Paris, Descartes&Cie.

2012 *La traversée des langages*, Paris, Verdier.

Horovits, Israel

1993 *La Marelle et Didascalies*, Paris, Actualité Théâtrale.

Mayorga, Juan

2008 *Teatro*, Ubulibri, Milano.

Plassard, Didier

2007 "Le devenir-poème des didascalies", in *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Sud Éditions, Tunis.

Ronconi, Luca

2005 *Intervista a più voci a Luca Ronconi*, in «Il teatro nascosto nel romanzo», Atti del convegno Walkie-Talkie, Il principe costante, Milano.

Sanguineti, Edoardo

2010 *Tradurre Seneca tragico*, in Atti dei convegni «Cultura e realtà. Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere», Darficlet, Genova.

Spregelburd, Rafael

2010 *Heptalogia di Hyeronimus Bosch*, Ubulibri, Milano.

"Ready-Made" Compositions. Dramaturgical Practices in Contemporary Theatre

by Roberta Ferraresi

1. The creative process in theatre and the "return of the real"

«The return of the real» (Foster, 1996), «reality hunger» (Shields, 2010), «new realism»¹: at the beginning of the new Millennium the Western culture has been overwhelmed by a number of unexpected tendencies in visual arts, literature, philosophy and theatre as well, that seemed to focus on the research of a different, and deeper, relationship with the so-called reality.

But a few years later, we must acknowledge, these new critical labels have often turned out to be too flexible: while very different practices and perspectives are described through the same homogeneous categories, they seem to elude any classification attempts according to the existing aesthetic paradigms, so the wide range of experiences that could be included in the "theatre of the real" is today one of the most evident characteristics of this phenomenon².

On the one hand, the amazing plurality of the «reality trend» represents an unprecedented opportunity to review traditional theoretical approaches, but on the other hand it provokes some critical problems in Theatre Studies, because – as noted by many scholars – the strong inclusive inclination of this «umbrella term» (Garde 2013: 178) push it to be all-encompassing and sometimes risks attenuating its potential critical efficacy.

Discussing about other significant "umbrella-terms" of contemporary theatre – such as «performance» and «post-dramatic» –, Lorenzo Mango (2015) recommends to *contextualize* this kind of concepts to better understand them. I'm going to observe some Reality Theatre's experiences putting them in a double context: observing such experiences, on the one hand, in relation to the

¹ Among the other definitions of the reality trend that characterizes the European cultural and artistic production in the new millennium – i.e., in the mentioned fields of visual arts or literature –, the concept of "new realism" finds wide applications in different disciplines, from theatre – as we will see – to cinema, to philosophy (see Ferraris 2012 and Zenker 2019).

² In recent years many researches on this topic have arisen in Theatre and Performance Studies, for an overall analysis of the phenomenon see Martin 2013 and Garde 2013. Besides to attempt an important exhaustive survey of the theatrical neorealism, the two scholars have proposed two terms to describe it – respectively "theatre of the real" and "reality theatre" (the last developed together with M. Mumford) – that I'm going to use quite as synonyms in this paper; in the quoted publications, both of them have provided a critical overview of the problem which we are discussing.

artist's perspective, and, on the other hand, in the light of the different aesthetic genealogies that have emerged during the 1900s from the critical debate, with the aim to bring these theoretical concepts back to both their precise use within the artistic practices and to their specific historical identity.

Here, the assumption is that the contemporary theatrical scene appears to be so jagged because its different trends have been mainly examined from the point of view of the products, and that this kind of experiences can demonstrate instead relevant convergences by switching the perspective, that is by studying them from the point of view of the composition processes. The aim of this contribution is not to attempt a comprehensive overview of these phenomena, or worse, to review the entire field and its main critical interpretations: my only purpose is to highlight a specific path through the "Reality Theatre" identifying some important difference between various artists, works and experiences that, as I said, can emerge from observing their stage-writing methods.

For that purpose, I'll take into consideration as case studies a few dramaturgical practices experimented by some contemporary artists which, despite of being broadly representative of the "theatres of the real" and of their concerns, express some peculiarities useful to discuss the homogeneity of this theoretical label:

- the re-enactment in the work of Milo Rau and the IIPM between 2009 and 2011 (from their first work on the Ceaușescu to *Breivik Statement*);
- the dramaturgy of the spectator developed by Rimini Protokoll and in particular by Stefan Kaegi between 2013 and 2016, after the first phase of performance labelled under the name of the "expert of the everyday" (i.e., in projects such as *Remote X*, *Situation Rooms*, *Nachlass*);
- the "sampling" technique used by Agrupación Señor Serrano from 2012 to 2016.

II. *Writing methods: research (theatre) and (mediated) sources*

First, the writing process of these theatre groups is based on a very particular procedure of sampling from reality: it's well known that many Reality Theatres *quote* – instead of representing – facts, stories, images³, and that these "reproductions" in most cases come from instruments of historical

³ The definition was proposed in Mango 2019 for the work of Milo Rau, but it can be easily extended to other Reality Theatre's artists here considered: think for example to the bio-narratives included by Rimini Protokoll in their performance developed with the "experts of the everyday" or the image landscapes built by Agrupación Señor Serrano for each of its projects.

and socio-anthropological as well as journalistic inquiries because of their use of interviews and/or archival documents.

As the artists testify, their creative process takes place as a long and intensive, often traveling, field research, based on the practice of residency. However, their approach is not akin to the widespread «artist-in-residence» paradigm but rather to the «worker-in-residence» model defined by Aldo Milohnić (2012) for Rimini Protokoll⁴.

In this perspective, the creative process expresses a strong relational quality, not only because it focuses, on the one hand, on meetings with experts and witnesses, and, on the other hand, on collective writing, but also because the aim is in some way to modify the reality – or at least the perception or the narratives of that reality – in which it takes place.

As Milo Rau said about his work with the IIPM⁵, it's a «research theatre» in the literal sense, blending the traditional meaning of the term between art, humanities, and science (while also the concept of «process» acquires a slightly different connotation).

Another shared characteristic between the experiences labelled under the name of Reality Theatre concerns their object: that is, of course, reality, often put on stage through elements "sampled" from the surrounding environment. But these kind of theatres of the real are not (only) documentary theatre. «Realism does not mean something real will be represented, but that the representation is itself real» (Milo Rau). «We really are not interested in whether someone is telling the truth, but rather how he presents himself and what role he is playing», says Daniel Wetzel about Rimini Protokoll. While for Àlex Serrano theirs is a theatre that «deals with reality but exploring different levels of fiction» and thus «serves to question the reality itself»⁶.

Here, the objects of enquiry are not "only" facts that really happened which theatre has to represent as authentically as possible. Rather than concrete events, indeed it's a matter of their representation: of how those facts have already been told, mediated, transmitted⁷. The subject is not the reality at all, but precisely of the «media» (Mango 2019) or «scripted» reality (Malzacher 2010).

In these cases, the real elements sampled from reality are not objects, but «simulacra» (Deleuze

⁴ As noted by Milohnić (2012) these methods are very different from the approaches to the creative process developed by experimental theatre in XXth century and in the contemporary and are closer to – when don't they even prefigure, following Paolo Virno – the new working conditions in the Post-Fordist age.

⁵ See Le Roy 2017.

⁶ Rau 2018: 177 (from an interview ed. by Rolf Bossart published in 2015 on «Theater der Zeit»); Malzacher 2010:82 (from a private conversation between the author and the artist); Serrano 2016:25 (interview without editor).

⁷ See: Mango 2019, Zenker 2019.

1968, 1969)⁸, so we can argue that such narratives of reality would be chosen precisely for their ability to show – often through quite sophisticated reproduction techniques – the *difference* between the original and its copy, and to unmask the dynamics of simulation widespread in the contemporary world.

This achievement can be useful to trace a possible, specific genealogy of the "theatres of the real" that dates back to the practices of selection, decontextualization and reframing of real objects experimented at the beginning of the last century by Marcel Duchamp or Bertolt Brecht, and that goes through the political and performative rework of these approaches a few decades later according to the question of mediated reality.

But as Hal Foster (1996: 212) noted, unfortunately over the years it has been discovered that these spaces of freedom are not enough to resist or to deconstruct the Society of the Spectacle: the «petite difference» between the original and the copy can also be transformed into a commodity and be consumed. Furthermore, in this way we'll risk to enhance only a few attitudes expressed by the dramaturgical practices that we are examining (as their potential deconstructive aspiration, while they seem to maintain a close, even mimetic relationship with the surrounding); or at least to go back to a series of traditional dialectic tensions which many of these artists displace, and even explicitly reject: for example, the relationship between mimesis and the autonomy of art, presentation and representation, as well as to the dichotomy – now increasingly shifting – reality vs. fiction.

Therefore, to analyse the phase of the source selection by identifying the distinction between the different kinds of "realities" at the base of the works of the IIPM, Rimini Protokoll and Agrupación Señor Serrano is important but not enough to define the specificity of the practices we are dealing with. To understand better their peculiarity, we should go on in studying their writing process.

III. Dramaturgical treatment and editing techniques: blending the boundaries between process and product

In these theatre practices considered under the aegis of the "new realism" there is something more than the traditional opposition between the truth and its representation. My hypothesis is that the particular relationship – quite different from the other previous or contemporary experiences – they establish with the reality can clearly emerge going on with our analysis of the writing process:

⁸ See also: Caronia 2009; Lepecki 2016; Martin 2013; Mango 2019; Sacco 2017; Zenker 2019.

looking at a following stage than the selection of the dramatic sources, that is their dramaturgical treatment.

Take for example the IIPM: in *Breivik's statement* the main (*male*) character is played by an actress and *Hate Radio* spreads songs from the '90s not included in the original RTLM broadcastings (Zenker 2019, Wind 2017). Or think about the role of the audience in the latest Rimini Protokoll's productions: in *Situation Rooms*⁹ both the actors and the viewers re-enact together some true stories, but the dramaturgy of the spectator is conceived to bring about an explicit – even if regulated – element of randomness within the reality evoked on the stage. Or finally consider the "models of reality" used by Agrupación Señor Serrano: of course, they correspond to the performance's dramatic sources, but they constitute also its main dramaturgical device, when further "models" are assembled on the stage, and juxtaposed or superimposed to the existing ones (i.e., in *A House in Asia*, the last house of Osama Bin Laden in Pakistan – the "original" – is represented by both its first reconstruction built by the U.S. Army, the one created for the film *Zero Dark Thirty*, and another similar model that is the maquette used during the show).

These examples, if viewed as products, seem to be very different from each other, but if we observe them from the point of view of the dramaturgical treatment, we can recognize at least one shared point: it's all about the practice of editing (the everyday).

To describe this kind of techniques in the field of the visual arts, at the beginning of the new millennium Nicolas Bourriaud (2002) proposed the concept of «post-production», of course taking it from film and media theories and practices. As other editing techniques, it's a procedure that readdress the act of creation between the principles of originality and deconstruction, focusing on the relationship that it establishes with the past and with the world conceived as archives (of images above all).

Twenty years later the launching of this idea in the realm of the visual arts, in the midst of the digital age, perhaps we can also test the most suitable notion of "mashup", which originated in the music industry to describe a particular approach to composition that always starts from pre-existing elements, and which is today the paradigm of the logic of the web 2.0¹⁰. The concept, today well recognized to describe a particular way of living, programming and re-programming the Internet based on the principle of recycle as well as on bottom-up strategies, could be the current update of

⁹ See Gusman 2015.

¹⁰ For the relationship between the "theaters of the real" and the current development of the Internet see: Garde 2013, Martin 2013.

the idea of the ready-made (as Bourriaud has defined the post-production), right in a historical moment when the so-called "cultural appropriation" is spreading all over the world, beyond the borders of art, performance and theatre.

There are several reasons why I'm suggesting to look at the notion of "mashup", hoping without stretching too much the disciplines and the meanings involved, but with the aim of enlightening some important aspects of the "Reality Theatres" I'm examining.

First of all, we said that the works of Milo Rau don't represent but «quote» the world, and such an affirmation – that can work also for the other artists mentioned above¹¹ – implies that the reality's fragment they sample are then inserted within an autonomous discourse about it. The quotation – also understood in the Benjaminian sense of the term – is not only a matter of editing in a traditional way. Secondly, if these approaches – as editing, post-production etc. – pay a particular attention to the creative process, they also contribute to a significant redefinition of the ideas of the author and of the spectator, as well of their mutual relationships.

Eduardo Navas (2012), a researcher who has studied the sampling techniques, has identified some characteristics of the mashup practices which can be interesting for us because they could be helpful in distinguish such editing strategies from the existing ones.

For example, these techniques seem to blend the traditional opposition between process and product because they leave the original source (code) intact or at least recognizable, without manipulating or changing it (they operate only by inserting new elements into it). Thus, the mashup practices take on themselves the pre-existing objects – that is the reality – or at least can provoke some kind of «reality effects», as Roland Barthes called them (1968). At the same time, they express a strong regenerative attitude, because – as Navas noted – they foster or rather imply further interventions by anyone who wishes or needs it. In such a way, the product remains open, and become – or more precisely always *is* – a process.

The special relationship that the mashup practices nourish between the level of the production procedures and that of its outcomes is perhaps the element that distinguishes them from other editing processes developed in the XX century, and, conversely, it's what brings them closer to the specificity of the theatrical "neorealism" that we have examined within the wider landscape of the "theatres of the real"¹². In such perspective, we could reflect a little differently on the issues involved

¹¹ See also Milohnić 2012.

¹² See Fischer-Lichte 2008, which expresses a deep reflection about the theatrical practices that in the last decades have tried to blend the boundaries between clearly opposite conditions and categories.

in assuming this kind of editing techniques within the creative process.

The theoretical frame of the mashup could welcome and even reshape an attitude expressed by both the visual artists included under the aegis of post-production and the "Reality Theatres" that we are discussing here. Their performances are not only the result of a given process of production, but they are also conceived to become themselves a «place of creation» (Bourriaud 2002: 11): while it shows «realism as a process» (Mango 2019), vice versa the show declares itself as part, or, better, as an instrument of, as a *source* of the process of creation itself, like the other dramaturgical phases, levels and features.

Then, the artistic practices mentioned above express a range of hybrid experiences between creation and fruition which paradigm for Bourriaud can be retraced in the figure of the DJ, and that now we could observe under the aegis of the concept of the "prosumer", that literally means the always shifting conditions between the author and the spectator (thinking however that Walter Benjamin more radically linked this attitude to the historian's work, to cite another important reference for the "theatres of the real" that we are examining). In a similar but quite different way, in the mashup approach someone who is seeing, reading, or listening can always become the one who is speaking. The aim of these practices is still to sampling from reality for drawing on "something" new. Not exactly "something", but a new action. It means that they encourage a direct and explicit intervention on the modification of the reality, with the purpose to change it.

If the few examples mentioned above state the great difference between the three theatre groups and their dramaturgical practices, they also show another possible common ground: all of them represent, re-enact, repeat something that really exists or has happened (and remains very recognizable within the performance), but *explicitly* in a different way. As Domenico Quaranta (2009: 51) reflected «isolating the re-», in cases such as these it's not only a matter of past or present: «the idea of repetition is just one of the concepts implied by this particle», «there are other interesting ideas which run alongside it, such as "response", and "reaction"» – which means that is also (maybe above all) a matter of future.

IV. *Changing the world: a question about the art, a matter of language*

The procedure of creating a ready-made consists in selecting an object from the everyday life and in reframing it as a sculpture, without any other intervention traditionally linked with the artistic gesture. However, ready-mades can't be fully defined or understood "in context", only looking at

their strong connection with the reality or the non-artistic realm. They are not – real and/or fake – objects, nor copy nor only a kind of provocation. «A work might not be a physical object but rather a question», reflected Rosalind Krauss (1981: 73): a question that Marcel Duchamp posed to himself and to the audience «about what exactly is the nature of the work in the term "work of art"». So, it was strictly and above all a matter of art.

If we bring this question into our field, it can help us to identify the peculiarity of the dialectic between reality and fiction developed in the theatre writings that we are examining.

As many artists has highlighted and as various scholars have noted observing the self-reflective attitude expressed their performances¹³, the goal of all these "neorealistic" experiences is not (only) about the society, the surrounding world, or its possible representations: indeed, it's strictly a matter of experimentation on the theatrical language. It's not by chance that Rau and Kaegi among others have openly distanced themselves from the documentary and/or applied theatre with which their works has sometimes been associated). Frederick Le Roy (2012) said about the Rimini Protokoll that despite the intense relationship between their projects and the social context, their research after all is still about a deep, declared questioning of the specificity of theatricality.

Considering all these three groups, we can argue that their inquiries shape a series of attempts to *remediate* (Bolter-Grusin 1999)¹⁴ the language of performance through facing – once again, as happened on various occasion along the XX century – the current processes of media development and social changes. At this point, the question could be: which kind of specific? That is: what is the aspect of the performative language which these artists are improving as the dominant element of the theatre experience in the digital age? By choosing fragments of mediated reality as sources of the dramaturgical process and bringing them on stage neither totally disassembled but not even authentic, the writing processes we have considered testify that it's not a matter of deconstruction of the reality for analytical purposes, nor an assumption of it in terms of representation (if we continue speaking according the two opposite polarities emerging from the twentieth-century critical debate). If we look at the editing techniques used both in Milo Rau's re-enactment, in Rimini Protokoll's dramaturgy of the spectator, and in the image sampling developed by Agrupación Señor Serrano, we realize that they are different practices but the aim is quite the same: beyond the instances of the representation and deconstruction, their program seems to be in all cases to stage

¹³ See: Jones-Heathfield 2012 (eds.); Le Roy 2012, 2017; Mango 2019; Martin 2013; Rau 2016.

¹⁴ For remediation in theatre, see Chapple-Kattenbelt 2006 (eds.).

a new, potential *construction* of the reality, imagined by starting from the existing world through countless negotiations between multiple authors and different communities of spectators. So, the deepest goal of such projects is above all to provoke an effective intervention in the transformation of the reality (or, at least, of its images, narratives, memories)¹⁵.

Unlike Brecht's epic theatre – another important and recurring reference of the "theatres of the real" –, all these groups do not intend to show the reality as modifiable, but – staging it as modified – they leave a possibility open: that is an empty space for a question, but not only in an artistic sense. So, today theatre can be an "interstice" – in the Marxian sense of the term – between the reality and its representation: a physical and theoretical place where we can test modalities of exchange and of relationship that can be different from the current ones; a liminal space where we can experiment some possible alternative between fiction and reality (Fischer-Lichte 2008, Zenker 2019) or between what has happened and the way we talk about it, citing Milo Rau (2018: 178); an environment we can completely reshape – instead this is Nicolas Bourriaud (2002) again – in order to give us back, through art, the world as an experience still to be done.

In some way, this is what Walter Benjamin (1999) wished for the art in the '30s, when he was facing what we can consider the beginning of this story. Looking at the theory of epic theatre, which not only dealt with topical themes, but also attempted to analyse the ways in which they were represented and narrated (even through very advanced technological tools for that time), the philosopher warned against an art that claims itself political only because of its contents. Instead, he recommended an intervention – that was still to come – on the means of production. The aim was – and still is – not only to represent or even question the world, but to change it (inside theatre but also and above all outside it).

¹⁵ Despite in the last years the three theatre groups I'm considering seem to have distanced themselves from the writing practices described here, some of their recent performances have appeared to move forward along that path. I'm thinking about some productions which they are creating in these months or that have premiered while I was preparing this intervention, such as *Conference of the absent* in which Rimini Protokoll are going to test a kind of "remote direction", the new Milo Rau's "community-based" reenactments of Western myths after a few years of working on the device of the "allegorical doubling" (Le Roy 2017) within the *Europe Trilogy* (but of course also his trial-based projects concern more our future than the past: see Jonas Bens *et al.* 2019), as well as *The Mountain* by Agrupación Señor Serrano, which today can be considered in some way a "manifesto" of the discourse I'm reflecting on.

Bibliography

- Barthes, Roland
1968 *L'Effet de Réel*, in «Communications», n. 11.
- Benjamin, Walter
1999 "The Author as Producer" [1934], in Id., *Selected Writings*, Harvard University Press, Cambridge-London.
- Bens, Jonas *et al.*
2019 *The Politics of Affective Societies: An Interdisciplinary Essay*, transcript, Bielefeld.
- Bolter, Jay David and Grusin, Richard
1999 *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press.
- Bourriaud, Nicolas
1998 *Esthétique relationnelle*, Le presses du réel, Dijon.
2002 *Post Production. Le culture comme scenario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Le presses du réel, Dijon.
- Caronia, Antonio
2009 "Never Twice in the Same River", in Id., Janez Janša, Domenico Quaranta (eds.), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, LINK Editions, Brescia.
- Chapple, Freda and Kattenbelt, Chiel (eds.),
2006 *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam-New York.
- Deleuze, Gilles
1968 *Différence et Répétition*, PUF, Paris.
1969 *Logique du sens*, Minuit, Paris.
- Ferraris, Maurizio
2012 *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari (trad. eng. *Manifesto of New Realism*, Suny Press, Albany, 2014).
- Fischer-Lichte, Erika
2008 *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2004), Routledge, London-New York.
- Foster, Hal
1996 *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge.
- Garde, Ulrike
2013 "Reality and Realism in Contemporary German Theatre Performance", in Dorothee Birke – Stella Butter (eds.), *Realisms in Contemporary Culture: Theories, Politics, and*

Medial Configurations, de Gruyter GmbH, Berlin-Boston.

Gusman, Tancredi

2015 "Il concetto di liveness nell'era digitale: Situation Rooms dei Rimini Protokoll", in C. Maria Laudando (ed.), *Reti performative: letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Tangram, Trento.

Jones, Amelia and Heathfield, Adrian (eds.)

2012 *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol-Chicago.

Krauss, Rosalind

1981 *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge-London, The MIT Press.

Lepecki, André

2016 *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», n. 1 (translation and notes by A. Pontremoli; 1st ed. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», n. 2, 2010, 2).

Le Roy, Frederik

2012 "Rimini Protokoll's Theatricalization of Reality", in Robrecht Vanderbeeken, Christel Stalpaert, David Depestel and Boris Debackere (eds.), *Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and Contemporary Performing Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

2017 *The Documentary Doubles of Milo Rau*, in «The Theatre Times»:
<https://thetheatretimes.com/documentary-doubles-milo-rau/>

Malzacher, Florian

2010 "The Scripted Realities of Rimini Protokoll", in Carol Martin (ed.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York.

Mango, Lorenzo

2015 "Del concetto di performance e della sua applicazione nel campo delle belle arti", in C. Maria Laudando (ed.), *Reti performative: letteratura, arte, teatro, nuovi media*, Tangram, Trento.

2019 *Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau*, in «European Journal of Theatre and Performance», n. 1.

Martin, Carol

2013 *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York.

Milohnić, Aldo

2012 *Performing Labour Relations in the Age of Austerity*, in «Performance Research», n. 6.

Mumford, Meg

2013 *Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity*, in «Contemporary Theatre Review», n. 2.

Navas, Eduardo

2012 *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Springer, Wien.

Quaranta, Domenico

2009 "RE:akt! Things that Happen Twice", in Antonio Caronia, Janez Janša, Domenico Quaranta (eds.), *RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, LINK Editions, Brescia.

Rau, Milo

2016 *New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder*, in «Documenta», n. 2 (*Contemporaneities*, ed. by F. Le Roy).

2018 *Globaler Realismus / Global Realism*, NTGent & IIPM, Berlin.

Sacco, Daniela

2017 *Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione*, in «Materiali di Estetica», n. 1.

Serrano, Àlex

2016 *Agrupación Señor Serrano*, in «Trema!», n. 5.

Shields, David

2010 *Reality Hunger: A Manifesto*, Knopf, New York.

Wind, Priscilla

2017 *L'art du reenactment chez Milo Rau*, in «Intermédialités/Intermediality», nn. 28-29.

Zenker, Kathrin-Julie

2019 *La face larvée de l'Europe: Breivik's Statement de Milo Rau*, in «European Journal of Theatre and Performance», n. 1.

Il ruolo dello spettatore nel teatro del Rinascimento: intrecci tra drammaturgia e immaginazione

di Carlo Fanelli

I. Sguardo e immaginazione

Un argomento che riveste particolare interesse negli studi sul teatro rinascimentale è quello relativo alla sintesi tra sguardo e immaginazione nella relazione spettacolo-spettatore. Si tratta di un aspetto peculiare della dinamica autoriflessiva del «dispositivo» politico e ludico della *Festa*¹, nella quale l'immagine del principe e quella della città riverberano reciprocamente la loro rappresentazione all'interno del medesimo *quadro della visione*. È la prospettiva ad assicurare tale impianto figurativo la quale, in quanto «forma simbolica» (Panofsky 2007: 12-13), sfrutta i principi pittorici della «perspectiva»², per riprodurre il reale, divenendo paradigma figurativo della cultura di corte e rappresentando la città. Secondo un preciso canone lo spazio scenico definito dalla scenografia prospettica si suddivide in tre sezioni. La prima, attigua agli spettatori coincide col proscenio, è praticabile dagli attori ed è chiusa da facciate di proporzioni reali; la seconda, riproduce edifici, piazze e strade in prospettiva, interdetta agli attori per non alterare la simmetria tra corpi e fabbricati raffigurati; la terza, costituita da un fondale dipinto, risolve la fuga prospettica della strada o della piazza. Come ha scritto Ferruccio Marotti:

«Lo spazio scenico risulta quindi condizionato da due istanze divergenti. Da una parte deve, per ragioni di analogia con gli oggetti dell'azione, che in esso deve aver luogo, porsi come plastico: è il momento reale che si manifesta nella configurazione prevalentemente architettonica delle scene e nella commensurabilità postulate tra il "vuoto" scenico e la presenza volumetrica (scultorea) di corpi; dall'altra deve, per mantenere rapporti dimensionali accettabili, simulare un

¹ «Dispositivo» è ciò che Michel Foucault definisce: «un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche [una] specie di formazione che in un certo momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza [facendolo in funzione] strategica» (Foucault, 2006: 6).

² Tecnica pittorica che si sviluppa a partire dai primi tentativi intuitivi ed empirici di Filippo Brunelleschi, sistematizzati nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti (pubblicato in latino nel 1435 e l'anno successivo in volgare) e poi ulteriormente ampliati nella *Institutionem geometricarum Libri quatuor* di Albrecht Dürer (1525).

volume maggiorato: è il momento illusionistico, che si realizza mediante l'elaborazione pittorica degli elementi costitutivi dell'impianto scenico. La progettazione e la realizzazione di un impianto scenografico pongono dunque il problema della convivenza tra uno spazio fisico, *oggettivo*, e uno spazio scenico illusionistico, *soggettivo*» (Marotti 1974: 167-168).

L'archetipo figurativo e simbolico della "scena di città" è rintracciabile negli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara³. Questo ciclo pittorico, attribuito da Aby Warburg al ferrarese Pellegrino Prisciani⁴, fornisce una immagine nitida del periodo di reggenza del ducato ferrarese da parte di Borso d'Este, età in cui la cultura teatrale umanistica ha la sua prima affermazione. Come indicato da Ludovico Zorzi, l'esame di

«alcuni tratti esemplari» degli affreschi di Schifanoia, illustra: «il definirsi, cangiante e allegorico, di una idea di città, che, collegandosi alle riflessioni sulla forma urbana, consente la plausibile visualizzazione della 'città' ferrarese. Nella casistica della 'scena di città' propria del teatro umanistico, essa si pone a capostipite di una tipologia autonoma e destinata a un originale sviluppo» (Zorzi 1977: 8).

Come ha scritto Arnaldo Bruschi:

«La visione concreta della città [...] Parte soprattutto dall'immaginazione di pittori-architetti che rappresentano lo spazio urbano come reale o metaforico teatro della vita quotidiana [...] Il teatro fornisce i mezzi per l'organizzazione di strade e piazze come compiuti, reali spazi architettonici. Al tempo stesso la finzione teatrale tende ad escludere da essi la concreta vita degli uomini. Lascia il posto a tipi, a simboli, umani e architettonici [...] come per l'architettura e per le arti

³ «La serie degli affreschi murali di Palazzo Schifanoia a Ferrara rappresentava le immagini dei dodici mesi, delle quali dopo lo scoprimento sotto l'intonaco (1840) sette sono riconquistate. L'immagine di ogni mese consiste di tre strisce disposte parallelamente l'una sopra l'altra, ognuna con il proprio spazio indipendente, con figure in formato circa metà del naturale. Nella parte più in alto appaiono su carri trionfali gli dèi dell'Olimpo, in basso è narrata la vita terrena alla corte del duca Borso; si scorge quest'ultimo occupato in affari di stato o in atto di recarsi a lieta caccia. La striscia centrale appartiene al mondo degli dei astrali; questo si avverte già guardando il rispettivo segno dello zodiaco che, circondato da tre figure enigmatiche, appare al centro dello spazio. Il simbolismo complesso e fantastico di queste figure ha resistito finora a ogni tentativo di delucidazione; dimostrerò, estendendo il campo di osservazione a oriente, che esse sono elementi sopravvissuti di una concezione astrale del mondo delle divinità greche. Sono di fatto null'altro che simboli delle stelle fisse i quali, errando per secoli dalla Grecia attraverso l'Asia minore, l'Egitto, la Mesopotamia, l'Arabia e la Spagna, certo hanno perduto in pieno la chiarezza dei loro contorni greci». (Warburg, 1966: 251-252). Così Warburg illustra il simbolismo degli affreschi ferraresi, ciclo pittorico che ha una relazione col teatro. Nella porzione alta degli affreschi, quella celeste, le immagini simboliche delle divinità pagane esibiscono un comune gusto allegorico con gli intermezzi rinascimentali. Più in basso, la raffigurazione della corte è condivisa con l'immagine paradigmatica rappresentata dal teatro. Come ha scritto Zorzi: «Il tipo di città partecipa della qualità dei tre ordini, passando dalla città reale alla città simbolica alla città immaginaria». (Zorzi, 1977: 9).

⁴ Prisciani è autore degli *Spectacula*, uno degli scritti sul teatro più importanti di epoca umanistica (Warburg, 1966: 263-264).

figurative, il disegno è lo strumento di controllo della città. Strumento che diviene comprensibile e comunicabile perché basato sulla visione prospettica dello spazio, cioè su di una strutturazione, che appare univoca, controllata dalla ragione e chiaramente intellegibile: e che ormai assimilata, divenuta una seconda natura, per tutti: artisti, esecutori, committenti» (Bruschi 1969: 635-647).

L'iconografia della «città ideale»⁵ diviene il modello per le prime scenografie rinascimentali, poiché la città è il luogo in cui sono ambientate e rappresentate le commedie, oltre a essere il simbolo della corte. Alcuni spazi urbani, raffigurati nella scenografia e "abitati" dall'attore, venivano fruiti visivamente mentre altri, menzionati nei testi drammaturgici e non rappresentati dalla scenografia, dovevano essere immaginati. Un esempio di tale intreccio è presente nel prologo della *Mandragola* di Machiavelli, nel quale lo spettatore è invitato a osservare alcuni elementi dell'«apparato» e, allo stesso tempo, intuirne l'espansione oltre quanto può effettivamente vedere:

«Iddio vi salvi, benigni uditori, / Quando e' par che dependa / Questa benignità da lo esser grato.
/ Se voi seguite di non far romori, // Noi vogliam che s'intenda / Un nuovo caso in questa terra
nato. / Vedete l'apparato, / Qual or vi si dimostra: / Questa è Firenze vostra, // Un'altra volta
sarà Roma, o Pisa, / Cosa da smascellarsi delle risa. / Quell'uscio, che mi è qui in sulla man ritta,
/ La casa è d'un dottore, / Che 'mparò in sul Buezio legge assai; // Quella via, che è colà in quel
canto fitta, / È la via dello Amore, / Dove chi casca non si rizza mai. / Conoscer poi potrai /
All'abito d'un Frate // Qual Priore o Abbate / Abita el tempio che all'incontro è posto, / Se di qui
non ti parti troppo tosto» (Machiavelli 2017: 145-147).

⁵ L'immagine della «città ideale» fiorisce anche grazie alla rivalutazione filosofica e politica di Aristotele e Platone. Il classicismo rinascimentale aveva, infatti, maturato la concezione di uno Stato perfetto, governato da filosofi e sapienti che avrebbero garantito l'armonia economica, sociale, politica, religiosa e culturale. Da tale speculazione prese le mosse un rinnovato interesse per l'architettura e l'urbanistica che andava a sostenere l'idea del buon governo, attuabile soltanto attraverso il connubio fra la rettitudine morale e il rigore architettonico. Tale gusto per l'armonia fu sorretto anche dall'applicazione del principio pittorico della prospettiva lineare, come già detto accennata da Brunelleschi e poi codificata da Leon Battista Alberti. Tali studi partivano dalla ridefinizione dello spazio urbano in funzione del parallelismo uomo-universo, concezione antropocentrica che considerava l'uomo posto al centro del mondo a rappresentare il nucleo attivo della città. Da tale punto di vista, Alberti era partito nel concepire il *De Re Aedificatoria*, opera nella quale dedica ampio spazio alla città e ai teatri, riformulando la pianificazione urbanistica come spazio armonico che favorisca la socialità e l'economia già concepito da Vitruvio, l'architetto latino cui rimandano le teorie albertiane. Proprio all'ambiente della corte e nello specifico a quella di Urbino, bisogna ricondurre il modello figurativo della «città ideale», di fine Quattrocento. Si tratta di tre tavole dipinte da artisti ai quali non è stato ancora possibile risalire con certezza, tant'è che esse assumono la denominazione dal luogo che le ospita: la prima è la cosiddetta «Tavola di Urbino», la seconda è quella di Baltimora e la terza di Berlino. Tutte riproducono i modelli architettonici civili e religiosi predisposti da Alberti, anche se vi sono stati tentativi di riconoscerli città come Firenze, nella tavola di Urbino e Roma in quella di Baltimora. Nel 1948, Rudolph Krautheimer suppose che si potesse trattare della riproduzione pittorica delle teorie scenografiche vitruviane, ipotizzandone un utilizzo come pannelli scenografici tipici della scena fissa quattro-cinquecentesca (Krautheimer, 1948: 327-346), confutando successivamente la sua ipotesi (Krautheimer, 1994: 233- 257).

La scena diviene, così, il "luogo dell'*ekphrasis*", in cui agiscono corpi e *fantasmi*, nella cui osservazione lo spettatore è sollecitato a estendere la dimensione spaziale oltre lo sguardo.

II. *Drammaturgia ekphrastica*

La paratassi scenica sguardo-immaginazione è attivata dalla dimensione *ekphrastica* della drammaturgia. Nonostante i condizionamenti imposti dalla logica unitaria del canone vigente, la presenza di avvenimenti differiti temporalmente, spazi extrascenici⁶ o interni domestici presenti nel testo e non rappresentati sulla scena, vengono delegati all'immaginazione dello spettatore. Tale capacità mentale ha una prima enunciazione nella *Poetica* di Aristotele, sebbene, per il filosofo, sia il poeta a dovere immaginare primariamente la composizione dei fatti, per mezzo di un processo mnemonico col quale "vedere" luoghi, personaggi e immaginare azioni:

«Nel comporre le sue favole e specialmente nel dare a ciascun personaggio la propria espressione verbale, bisogna che il poeta si ponga quanto più possibile dinanzi agli occhi lo svolgimento dell'azione. Perché così, vedendo ogni cosa nella più chiara luce come se fosse presente egli stesso allo svolgersi di quegli avvenimenti, potrà trovare ciò che conviene e molto difficilmente gli sfuggiranno errori di incoerenza» (Aristotele 1934: 21-26).

Tali concetti sono presenti anche nella *Retorica*, nel *De memoria* e nel *De anima*. In buona parte del capitolo I del *De memoria* di Aristotele la memoria è collegata alla *phantasia*. Per descrivere l'idea del *phantasma* come *eikòn*, Aristotele rimanda direttamente ad alcune tesi del *De anima*, nel quale parla della «capacità di formare rappresentazioni mentali» (*phantasia*):

«si è detto già prima nel libro *sull'anima* dell'immaginazione, e che non si può pensare senza immagine. Nel pensare si dà lo stesso fenomeno che nel disegnare una figura: qui, pur non avendo affatto bisogno di un triangolo di grandezza determinata, tuttavia lo tracciamo di una grandezza determinata: allo stesso modo chi pensa, anche se non pensa una cosa di quantità

⁶ Si tratta dello: «spazio extrascenico [...] non visibile che si immaginava al di là delle *esioi*» e «spazio retroscenico [...] la porzione di spazio dell'orchestra non visibile agli spettatori a causa della presenza di un diaframma». A questi si aggiunge lo: «spazio extrascenico lontano [...] spazio fisico esistente al di là delle *esioi*», evocante «luoghi molto lontani, per i quali non era immaginabile alcuna forma di contatto diretto con il luogo raffigurato sulla scena». Infine, lo «spazio extrascenico adiacente» che rappresentava «luoghi adiacenti allo spazio scenico, quelli che lo spettatore doveva immaginare come prossimi alle *esioi*» (Di Benedetto–Medda, 1997, 34-39).

determinata, se la pone davanti agli occhi come una quantità e la pensa facendo astrazione dalla quantità» (Aristotele 2001: 19-24).

Nel Rinascimento, la teoria visiva aristotelica viene ripresa da Angelo Ingegneri e Gian Giorgio Trissino. Evidente il richiamo aristotelico in un brano del trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (Ferrara 1598), in cui Angelo Ingegneri scrive:

«Converrebbe adunque che il poeta, il quale si dà a fare alcuna opera drammatica, primariamente si figurasse dinnanzi agli occhi la scena, divisandone fra sé gli edifici, le prospettive, le strade, il proscenio e ogn'altra cosa opportuna per l'avvenimento di quel caso ch'ei si prende ad imitare; e ne facesse nella sua mente propria una tal pratica, che non uscisse personaggio, che non gli sembrasse vedere ond'ei si venisse, né si facesse sul detto proscenio gesto, né vi dicesse parola ch'egli in certo modo no 'l vedesse e non la udisse» (Ingegneri 1974: 95).

Il rimando alla tecnica visiva aristotelica è presente anche nelle *Sei divisioni della poetica*, scritto nel 1529 ma pubblicato nel 1562, da Gian Giorgio Trissino, il quale sostiene che il poeta:

«dico che dee considerare che la tragedia che scrive debbia essere recitata, e veduti i gesti, e uditi i sermoni, e la melodia di essi. La onde dee trattare la favola con parole belle e accomodate; e nel costruirla, si de' ponere ogni cosa davanti gli occhi, e fare come se egli stesso fosse intervenuto in quelle azioni [...] e ponendosi quanto li sarà possibile avanti gli occhi i gesti e le figure che fanno quelli, che sono le passioni, si ponerà quasi in esse» (Trissino 1969: 138).

Altro esempio paradigmatico, dell'intreccio tra drammaturgia e immaginazione, si trova nel cosiddetto "secondo" prologo della *Calandria* del Bibbiena⁷. Il brano si rivela un potente strumento affabulatorio atto a guidare il lettore-spettatore in un itinerario intellettuale alle soglie dell'onirico. Un volo delicato e leggero da compiere con la mente in un paesaggio urbano e lunare, il cui mezzo di locomozione è una scrittura da cui evaporano immagini. Un luogo visitato dallo sguardo prudentemente malizioso dell'osservatore che, furtivamente, svela ai suoi occhi, capricci e virtù

⁷ Quello notoriamente attribuito a Bibbiena considerato "perso" e ritrovato da Isidoro del Lungo nel 1875 e non recitato nella messinscena di Urbino del 1513, per la quale Castiglione ne scrisse uno appositamente (Del Lungo, 1875: 341-351).

femminili, in un'atmosfera notturna e lieve, in cui riecheggiano i tocchi della «sprezzatura» pittorica rinascimentale, il delicato ma non disincantato piglio del comico, velato dal *decorum* cortigiano. Un paratesto che accenna soltanto al teatro e, pur collocandosi in un contesto urbano, apre già a prospettive speculative ben più ampie e universali, giocate sul margine dell'allegoria e della svagatezza.

Argomento del prologo è un volo immaginario sulla città di Firenze che il protagonista compie sognando di avere trovato: «l'anel d'Angelica [...] che chi portava in bocca non poteva esser veduto di persona», e per tale dono potere «andar del tutto senza esser veduto» e vagare «invisibile alle casse di certi pigoloni avaracci [...] e vedere tutte le donne di Firenze quando si levano». Il soggetto non è originale ma rimanda ai poemi cavallereschi di Boiardo e Ariosto. Il tema del volo immaginario associato al sogno, è di grande presa nella cultura cinquecentesca, e peraltro riproposto nel prologo della *Talanta* di Pietro Aretino (1542) e nei *Marmi* di Antonfrancesco Doni (1552).

La dimensione immaginativa che sostiene la narrazione del Bibbiena sollecita la dislocazione e, a tratti, la smaterializzazione spazio-temporale dell'azione. L'invenzione del volo conferisce movimento al racconto, in uno spazio irreali in cui: «il comico, l'ironia o l'assurdo scaturiscono dallo stravolgimento delle dimensioni spaziali: lunghezze, o altezze inverosimili di cose o esseri animati, ovvero distanze abnormi» (Barberis 1995: xli). Tale capacità "motoria" è trasferita allo spettatore la cui immaginazione è sollecitata e sostenuta dal racconto. Narratore e spettatore si incontrano nel luogo condiviso della fantasia, in cui la dimensione spaziotemporale è manipolata dalla narrazione. In questo modo, lo sguardo indagatore dello spettatore può inoltrarsi in estensioni altrimenti imperscrutabili e riconfigurare la definizione spaziale e mimetica della scena.

III. Imago veritatis

L'immagine idealizzata della città, cui il teatro di corte aveva fatto riferimento, tende a mutare nel tardo Cinquecento. Nel *Candelaio*, commedia di Giordano Bruno pubblicata a Parigi nel 1582, l'autore propone una drammaturgia nella quale la scena urbana viene contaminata dalla mediocrità del reale, facendo decadere la prospettiva allegorica della "città ideale". Nella commedia bruniana, le immagini dei *loci* urbani della Napoli di fine secolo sostituiscono la tipica evocazione euritmica della città idealizzata e astratta negli spettacoli di corte. L'invito di Bruno ai suoi spettatori è di:

«pensare di essere nella regalissima città di Napoli, vicino al seggio di Nilo. Questa casa che vedete cqua formata, per questa notte servirà per certi barri [...] cqua costoro stenderanno le sue rete [...] Da questa parte, si va alla stanza della moglie del Candelaio [...] ed a quella di messer Bartolomeo; da quest'altra, si va a quella della signora Vittoria, e di Gio. Bernardo pittore Scaramurè che fa del necromanto; per questi contorni, non so per qual'occasioni, molto spesso si va rimenando un solennissimo pedante, detto Manfurio. Io vi assicuro che le vedrete tutti» (Bruno 1964: 32).

Al riscontro toponomastico Bruno associa lo svolgimento dell'azione nelle ore notturne, rendendo ancora più reale e naturale il mondo dei «marioli» e degli inganni rappresentato dalla sua commedia. Peraltro, l'apparente antitesi fra buio e invito a "vedere", suggerisce lo sforzo gnoseologico ad addentrarsi pienamente nel suo mondo-teatro, condizione visiva che rimanda al *De umbris idearum* e al *Cantus circaeus*, scritti mnemotecnici coevi pubblicati anch'essi a Parigi. In queste opere «l'itinerario visivo» punta a: «chiarir alquanto certe ombre dell'idee» e stabilisce il principio secondo il quale «conoscere significa "vedere"»; partendo da una complessità di elementi, pervenire alla loro essenza. Bruno invita gli spettatori della sua commedia: «un barconaccio dismesso, scasciato, rotto, mal'impeciato [...] per forza tirato dal profondo abisso», allo stesso atto conoscitivo, attraverso il quale dal buio che ammantava la molteplicità urbana si svela la brulicante umanità. Tuttavia, l'osservazione non è ristretta alla sola realtà cittadina ma si allarga, connettendo la degenerazione comica all'immagine del mondo in crisi. Come per le antiche teorie, anche per Bruno, il vedere aziona la conoscenza, consapevolezza che informa anche la poetica comica del *Candelaio*, dove è il mondo rovesciato dal caos a essere posto sotto osservazione.

Nella prospettiva filosofica bruniana la dimensione visiva che si sposta su di un piano speculativo e non più ideale, porta sulla scena una «nuova visione del mondo» che si riflette nel cosiddetto "teatro del mondo". La propagazione di piani visivi è complementare alle prospettive morali, con l'alternanza luce-buio, giorno-notte, sapienza-ignoranza, vita-morte. «La scena invade il mondo e il mondo si trasforma in scena. Finzione e realtà si intrecciano, si sovrappongono, si confondono» (Ordine 2004:61).

IV. Il tragico apparire

L'artificio della "visione" è presente anche nella drammaturgia tragica cinquecentesca e ne sorregge la tensione moralistica. Nella sua struttura ricorre alla gnomica ciceroniana e senecana, nonché al

visionarismo neoplatonico-ficiniano che si affiancano all'istinto razionalista. Infine, sollecitazioni politiche e spirituali rendono attuale l'orrore di matrice senecana che scuote animi e immaginazione, di cui esempi paradigmatici sono: *Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinzio e *Canace* di Sperone Speroni. L'esigenza di scuotere gli animi attraverso l'orrore motiva i continui inviti a "vedere", vale a dire a visualizzare luoghi e azioni, turbando intelletto e animo. Nel Prologo della *Giocasta* di Ludovico Dolce, gli spettatori sono invitati ad abbandonarsi a una "illusione del vero": «Ora pensate di trovarvi in Tebe... / E, se non sete in lei con la persona, / Siatevi con la mente e col pensiero», mentre nel prologo della *Selene* di Giraldi Cinzio lo spettatore è direttamente invitato a immaginare i luoghi in cui l'azione è ambientata:

«E benché 'n Alessandria, ch'è 'n Egitto, / Venga questo successo, e sia lontana / Questa città dalla cittade vostra, / Il poeta, per men vostro disagio, / Insensibilmente con nova arte / Vi ha tutti insieme a lei fatti condurre. / E se nol mi credete, / alzate gli occhi / A questo almo paese ch'io v'addito, / E vi vedrete senza muover piede / Giunti tutti in un punto in Alessandria» (Giraldi Cinzio, 1996: 3-4).

Il ripetuto utilizzo dei verbi di visione e il rimando a suoni e voci, sostiene poi l'esigenza di rappresentare sulla scena gli avvenimenti con maggiore incisività, nonché di attrarre il lettore verso tali soggetti. La distanza fra realtà e finzione viene ridotta, rendendo la partecipazione sensibile dello spettatore edotta e completa. Trissino ha ben presente l'importanza della relazione fra testo e messinscena, tant'è che nella *Poetica* raccomanda che l'autore:

«dee considerare che la Tragedia che scrive debbia essere recitata, e veduti i gesti, e uditi i sermoni, e la melodia di essi. La onde dee trattare la favola con parole belle, e accomodate; e nel costruirla, si de' ponere ogni cosa davanti gli occhi, e fare come se egli stesso fosse intervenuto in quelle azioni, che così facendo vederà manifestamente tutti e costumi, e troverà agevolmente, ciò che ad ogniuno si convenga, e non li saranno le cose contrarie e repugnanti nascoste, e ponendosi quanto li sarà possibile avanti gli occhi i gesti e le figure che fanno quelli, che sono nelle passioni, si ponerà quasi in esse; per cioche coloro, che sono nelle passioni, per la istessa natura persuadeno, che il corrucciato verisimamente si corruccia, et il perturbato verisimamente si perturba» (Trissino, 1969: 17)⁸.

⁸ Quanto espresso da Trissino, oltre a correlarsi col pensiero di Ingegneri già citato, rimanda anche alla *Poetica* di Aristotele.

La dimensione visiva della drammaturgia cinquecentesca è da ritenere parte integrante delle cosiddette «arti della memoria» che nel Rinascimento hanno larga diffusione⁹. In essa, oltre a ritrovarsi i temi considerati nella mnemotecnica e nel teatro di Giordano Bruno, si realizza l'attraversamento dall'antropocentrismo cortigiano alla cosmologia moderna. Tale «scienza della visione» che coniuga arte, filosofia, spiritualità e politica, compendiata nella *Pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro (1559), sfocia in una concezione dello spazio scenico i cui elementi che rimandano al reale sono individuabili e classificabili attraverso lo sguardo. Così, le "visioni" del teatro tragico, da Trissino a Tasso, prefigurano la scena barocca, in cui «il volume scenico nella sua globalità diviene l'oggetto della visione» (Marotti 1974: 185).

V. Visioni sacre

In un mondo turbato dalle incertezze spirituali, il teatro, oltre a celebrare il sovrano, assicurare la sua funzione consolatoria e catartica e proporre enigmi filosofici, viene utilizzato come efficace strumento per esaltare il primato della Fede; dinamica rappresentativa nella quale si afferma la pratica teatrale dei collegi gesuitici.

Per il suo riconosciuto «pluriprospettivismo», il teatro gesuitico si distingue per la rinnovata funzione della relazione teatrale che designa lo spettatore, contemporaneamente, come artefice e destinatario dello spettacolo. Nell'epoca in cui a imporsi è l'immagine di «Dio spettatore», che col suo sguardo domina e giudica il mondo, il vedere assume valore gnoseologico e viene riconosciuto

⁹ Ne è un esempio il «*Theatro*» di Giulio Camillo Delminio (1480 ca. - 1544), la cui idea era, in anticipo di due secoli e con ben altri criteri che quelli della successione alfabetica, il progetto di un'enciclopedia universale, la cui ambizione metafisica era di: «raccomandare eternalmente gli eterni di tutte le cose che possono essere vestite di orazione». Il «teatro», o meglio l'anfiteatro, sarebbe stato progettato, secondo l'impostazione classica di Vitruvio, con sette ordini orizzontali («gradi») solcati da sette corsie, «colonne» o «porte». Attraverso tale organizzazione, tutto il sapere è classificato in una griglia dotata di quarantanove caselle, o luoghi, ognuna delle quali identificata da una figura desunta dal mito, dalle arti figurative o dalle imprese cavalleresche, secondo i principi della mnemotecnica. Ma la struttura delminiana riflette anche una concezione simbolico-sapientiale del cosmo, nella quale confluiscono gran parte dei più significativi indirizzi del pensiero cinquecentesco, dall'ermetismo all'astrologia, dalla cabala al neoplatonismo (Yates, 1969; Yates, 1972). Il «*Theatro*» di Delminio, per come lo descrive lo stesso autore, è un volume: «per lochi et imagini disposti, tutti quei luoghi che posson bastare a tener collocati e ministrar tutti gli umani concetti, tutte le cose che sono in tutto 'l mondo, non pur quelle che si appartengono alle scienze tutte e alle nobili e meccaniche» (Delminio, 1991: 65). Se un simile passaggio fa pensare, almeno in parte a influssi aristotelici, resta chiaro che le fonti principali di Camillo sono altre: l'eloquenza di Cicerone e Quintiliano e gli studi «combinatori» di Raimondo Lullo. Così, come prevede l'arte oratoria, ogni campo del sapere deve essere affrontato con elegante esposizione, in buona disposizione e in forma piacevole. Come chiara è l'atmosfera pregnata di esigenze «enciclopediche» e classificatorie del Cinquecento, le une e le altre, tuttavia, nell'opera di Delminio, fondendosi con le principali correnti filosofiche del tempo, si trasformano: da strumenti pratici del ben ricordare e del ben classificare, divengono articolazioni della ricostruzione di un ordine universale, nel quale tutto è legato a tutto e l'Uno è ovunque, secondo i dettami del neoplatonismo. In tale dimensione quindi, l'analogia fra il progetto di Delminio e i precetti di Loyola, è confortato dalla spiritualità e dalla razionalizzazione teorica e tecnica del sapere, contestualizzando la *dispositio* con la *contemplatio*, nel dominio comune della rappresentazione-messinscena di un ragionamento.

come supremo strumento di "incontro" col divino. Tale procedimento visivo, attivato dalla mnemotecnica, ha uno stretto rapporto con l'eloquenza, dottrina primaria nella pedagogia e nel teatro dei Gesuiti. In questa particolare declinazione dell'intensità discorsiva del *bene concionandi modus*, si esercita la capacità di produrre «immagini spirituali». L'ascesi, che ha riscontro estetico nella *compositio loci* ignaziana e «che ha proprio come oggetto la vittoria sulla soggettività e l'imitazione di Gesù Cristo, è uno sviluppo cristiano delle tecniche dell'*evidentia* oratoria, considerata da parte del creatore e non da quella dello spettatore-uditore» (Fumaroli, 1990: 45). Ciò rileva alcuni aspetti del contenuto pedagogico e spirituale della *Ratio studiorum* e degli *Esercizi spirituali* di Loyola, in cui la retorica, l'esercizio letterario e la pratica teatrale, si rivelano parti integranti della catechesi ignaziana. Nonostante l'ostilità di Loyola verso il teatro, è proprio dal suo compendio spirituale che si ricava una inconsapevole quanto originale codifica teatrale, già implicita nella tecnica di visualizzazione della *compositio loci*, o dei *tres binarios de hombres*, che installa nel praticante un «teatro sacro interiore» (Pfeiffer 1994: 32).

Intorno al 1560, le esperienze culturali dei collegi spagnoli, portoghesi e siciliani, convergono nel Collegio Romano, dove è formalizzato il prototipo del dramma sacro gesuitico, da un punto di vista stilistico e scenico (Quarta 1994: 120). Primo esempio di tale codificazione è la trilogia cristologica di Stefano Tuccio¹⁰, il quale, dopo il suo arrivo al prestigioso Collegio Romano, tra il 1569 e il '70, mostra di essersi adeguato alla compostezza ed esemplarità della stagione più matura del teatro gesuitico. Il *Christus nascens*, primo episodio della trilogia, ha una rigorosa composizione degli spazi, definita per "quadri" come nella drammaturgia sacra, richiamando abbastanza precisamente la liturgia dei *tableaux* (Quarta 1994: 129). Tale modello, tipico delle Sacre rappresentazioni, poneva in primo piano l'astante, nella considerazione e condivisione spirituale del "ciclo" rappresentato; fungeva anche da catalizzatore di senso per gli allievi che interpretavano le varie parti. Ciò era favorito dalla quantità di partecipanti all'azione, in una sorta di coralità mistica condivisa da tutti richiamante le schiere pullulanti dell'inferi o del Paradiso ed episodi come il giudizio universale. Il momento più alto della trilogia di Tuccio è, senza dubbio, l'episodio del giudizio universale (Saulini 2002: 113), composto secondo la tipica bipartizione della scena in spazi sovrapposti ed una particolare attenzione per coreografie e gestualità. L'opera richiede la presenza di un numero

¹⁰ Essa rimanda all'impianto del *Christus Patiens* attribuito a Gregorio Nazianzeno, che insieme a San Basilio e San Giovanni Crisostomo, è designato nella *Ratio studiorum* fra gli autori cristiani che «devono essere considerati a pieno diritto» nella lezione di greco, insieme a Demostene, Platone, Tucidide, Omero, Esiodo, Pindaro «e altri simili (purché emendati)», *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, intr. e trad. di A. Bianchi, Rizzoli, Milano, 2002, p. 275.

elevato di figuranti che evocano la complessità cosmologica in cui Cielo e Terra sono uniti da un patto sancito dall'umanizzazione cristologica del divino (Quarta 1994: 129). Il *Christus Iudex*, «complesso dramma» di Stefano Tuccio, fu rappresentato al Collegio Mamertino nel 1569 e poi al Collegio Romano nel 1573. La sua pubblicazione risale al 1673. L'opera diviene l'archetipo di tragedia sacra, superando il modello del dramma esemplare di collegio. È incentrata sul tema del Giudizio Finale, «argomento tragico per eccellenza, sia da un punto di vista parenetico e morale che dal punto di vista tecnico» (Taviani 1995: 29); presenta una dimensione temporale con «svolgimento a-cronologico», in cui il tempo dell'azione è difficilmente ancorabile: «Ciò che avviene, non avviene nel futuro, così come nella tragedia ideale la storia non è Passato: *avviene ora, avviene sempre*» (Taviani 1995: 30). Nel *Christus Iudex* pari all'Anticristo, invincibile sino al giudizio universale, è solo la figura di Lutero, come Maometto collocato in fondo all'Inferno, secondo la tipica sistemazione scenica del teatro gesuitico. Ferdinando Taviani contesta l'interpretazione di Marc Fumaroli, secondo cui la tragedia di Tuccio sarebbe «una drammatizzazione scenica degli *Esercizi Spirituali* di Sant'Ignazio e deve ancora molto ai misteri medievali». Per Taviani è, invece, significativo «il rapporto fra l'esercizio scenico e quello spirituale», nel quale riconosce: «un minimo di consistenza [...] al processo compositivo», nonostante «lo spettacolo teatrale, anche il più "visivo" e meno "narrativo", non raffigura visioni ma azioni» (Taviani 1995: 44-45). Eppure, in opere come il *Saul tragoedia*, o lo *Hiaeus*, Tuccio arretra verso un maggiore approfondimento psicologico dei personaggi, a scapito della vivacità scenica; è pur vero che lo scritto ignaziano ha avuto, all'interno dei collegi gesuitici, una importanza che travalica l'immediata applicazione alla preghiera e che il "metodo" indicato è il perno sul quale ruota la spiritualità gesuitica ma anche il discernimento culturale in cui il teatro primeggia. Nel *Christus Iudex* il contrasto fra la «rappresentazione del *Final Giudicio*», con visioni dell'Anticristo e il suo scontro col Bene trionfatore, apparizioni del «concilio diabolico» (come accade anche nel *Christus patiens*) e la «suavissima armonia» dell'intermezzo, si giustifica per la necessità di «fare alcuni atti di purgazione», di cui fa cenno la nota sullo spettacolo; una musica «consolatoria» che si accorda al fine della fabula e ne descrive l'incedere che, a ben vedere, corrisponde con la dimensione musicale «entusiastica» cui Aristotele accenna nella *Politica*¹¹, che interviene nella catarsi. In tale modo, l'intervento pacificatore degli intermezzi

¹¹ «Nell'ottavo libro della *Politica* Aristotele si occupa specialmente dell'educazione musicale, e ad un certo punto egli dice di voler seguire una classificazione di altri filosofi e di distinguere così tre tipi di musica: etica, pratica ed entusiastica, ai quali corrispondono rispettivamente tre specie di armonie e di ritmi. Gli scopi che si possono raggiungere con questi tre tipi di musica non sono però

gesuitici appare ancora più vicino ai cosiddetti «canti catartici» attraverso cui, secondo Aristotele, si giunge alla liberazione dalla pietà e dal terrore.

«Interlocuzione divina» e «pratica dell'immagine» presenti nella dottrina di S. Ignazio (Barthes 1977: 28-64) sono gli assi portanti della capacità visiva del teatro gesuitico attivata dall'interiorità e dal dogmatismo della sua drammaturgia. La massima ignaziana: «il pensiero per l'azione», costituisce un principio concreto e non solo trascendente, dalla cui sintassi meditativa ricava la "scena" della preghiera¹², e la «sequenza narrativa» ne predispone la drammaturgia¹³. L'immagine è materia costantemente presente nel catechismo ignaziano, tanto da profetizzarne l'«imperialismo radicale» (Barthes 1977: 55). Per Loyola pregare visualizzando mnemonicamente il dogma è un atto che esige una predisposizione visiva alla meditazione pari a quella richiesta allo spettatore. Ciò rende la pratica teatrale che incarna l'atto di Fede, di grande potenza visiva, riservandogli una funzione primaria nella spiritualità gesuitica e, facendosi creazione artistica, schiudendo lo spazio stereoscopico rinascimentale alla spettacolarità barocca.

Bibliografia

AA.VV.

2002 *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, intr. e trad. di A. Bianchi, Rizzoli, Milano.

Aristotele

1934 *Poetica*, a c. di F. Albergiani, La Nuova Italia, Firenze.

2001 *L'anima*, a c. di G. Movia, Bompiani, Milano.

eguali, perché le musiche etiche sono più adatte per l'educazione, hanno quindi uno scopo morale, debbono perciò usarsi nell'educazione e farsi eseguire dagli stessi giovani. Gli altri due tipi di musica, la pratica e l'entusiastica, servono meglio per il fine della catarsi, o per il divertimento, per il riposo, o per l'elevazione dello spirito, perché non si può assegnare un unico fine alla musica, ed essa deve esser proporzionata ai diversi spettatori, grossolani se questi sono grossolani, elevata se elevati [...] Gli entusiasti, quando ascoltano melodie corrispondenti al loro stato d'animo, si calmano come se fossero stati sottoposti ad una cura medica e ad una catarsi; lo stesso fenomeno di calma, egli dice, si produce sui suscettibili alla pietà e al terrore che vengono pure calmati con procedimento catartico, quando incontrino la musica ad essi adatta; questa musica pare sia la pratica, imitatrice di azioni che suscitano la pietà e il terrore. Effetto simile a questo, che avviene nella liberazione della pietà del terrore, producono i canti catartici, cioè tutti i canti liberatori da uno stato morboso dell'animo; contrariamente a quel che pensava Platone, il piacere che essi producono non porta alcun danno, anzi, potremmo aggiungere, è segno di salute» (Albergiani, 1934: xci-xcii).

¹² Per Roland Barthes: «L'immagine ignaziana non è una *visione*, è una *veduta*, nel senso che la parola ha nell'arte dell'incisione [...] e questa «veduta» va inoltre presa in una sequenza narrativa [...]» (Barthes, 1977: 44).

¹³ Come sostiene Barthes: «È in virtù di questa struttura narrativa che i "misteri" ritagliati da Ignazio nel racconto cristico hanno qualcosa di teatrale, che li apparta ai misteri medievali: sono delle "scene", che l'esercitante è richiesto di vivere, alla maniera di uno psicodramma [...] "chiedere il dolore con il Cristo doloroso, la lacerazione con il Cristo lacerato". L'Esercizio implica fondamentalmente un *piacere* (nel senso ambiguo che possiamo riconoscere oggi a questa parola), e il teatro ignaziano è più fantasmatico che retorico: in esso la "scena", in realtà, è uno "scenario"» (Barthes, 1977: 50).

- Barberis, Fulvio
1995. *Introduzione a Luciano, Storia vera e altri racconti fantastici*, Garzanti, Milano.
- Barthes, Roland
1977 *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino.
- Bruno, Giordano
1964 *Candelaio*, a cura di G. Barberi Squarotti, Einaudi, Torino.
- Bruschi, Arnaldo
1969 *Bramante*, Bari, Laterza, 1969.
- Del Lungo, Isidoro
1875 *La recitazione dei Menaechmi in Firenze e il doppio prologo della Calandra* in «Archivio Storico Italiano», S. III, XXII.
- Delminio, Giulio Camillo
1991 *L'idea del teatro*, a c. di L. Bolzoni, Sellerio, Palermo.
- Di Benedetto, Vincenzo e Medda, Enrico
1997 *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino.
- Foucault, Michel
2006 *Che cos'è un dispositivo?*, in G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.
- Fumaroli, Marc
1990 *Eroi e oratori*, Il Mulino, Bologna.
- Giraldi Cintio, Giovan Battista
1996 *Selene. An Italian Renaissance Tragedy*, Edited with Introduction, Notes, and Glossary by P. Horne, Edwin Mellen Press, Lewinston/Queenston/Lampeter.
- Ingegneri, Angelo
1974 "Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche", in F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, Milano.
- Krautheimer, Rudolph
1948 *The Tragic and the Comic Scene on the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*, in «Gazette des Beaux-Arts», June 1948, VI Series Vol. XXXIII.
1994 *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra di Venezia, a c. di H. Millon e V. Magnano Lampugnani, Bompiani, Milano.

Machiavelli, Niccolò

2017 *Teatro. Andria, Mandragola, Clizia*, a c. di P. Stoppelli, Salerno, Roma.

Marotti, Ferruccio

1974 *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, Milano.

Ordine, Nuccio

2004 *Introduzione a, Opere italiane di Giordano Bruno, Vol. I*, UTET, Torino.

Panofsky, Ervin

1927 *Die Perspektive als «symbolische Form»* (trad. it. *La prospettiva come «forma simbolica»*, Ed. Enrico Filippini, Abscondita, Milano 2007).

Pfeiffer, Heinrich s. j.

1994 "La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagnia di Gesù negli "Esercizi spirituali" di Sant'ignazio", in, *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Atti del XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma 26-29 Ottobre 1994 Anafgi 30 Ottobre 1994, a c. di M. Chiamò – F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma, 1994.

Quarta, Daniela

1994 "La drammaturgia del tragico nel Collegio Romano: dal dramma di soggetto biblico al dramma martirologico (1564-1614)", in *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, Atti del XVIII Convegno Internazionale del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Roma 26-29 Ottobre 1994 Anagni 30 Ottobre 1994, a c. di M. Chiabò – F. Doglio, Torre d'Orfeo, Roma, 1994.

Saulini, Mirella

2002 *Il teatro di un gesuita siciliano*, Bulzoni, Roma.

Taviani, Ferdinando

1995 "Christus Iudex: Tragoedia P. Stephani Tuccii saepius habita", in *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, a c. di S. Carandini, Bulzoni, Roma 1995.

Trissino, Gian Giorgio

1969. *La poetica*, Whielelm Fink Verlag, München.

Warburg, Aby

1932 *Gesammelte Schriften*, Teubner, B. G., Leipzig-Berlin (trad. it. *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966).

Yates, Frances Amelia

1966 *The Art of Memory*, Routledge & Kegan, London and New York (trad. It. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972).

1969 *Theatre of the world*, Routledge & Kegan, London and New York.

Zorzi, Ludovico

1977 *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino.



Dal pennello alla scena. L'Accademia degli Uniti del Cavalier d'Arpino (1608): pratiche e drammaturgia

di Isabella Molinari

I. *Artisti e dilettanti nella Roma del Seicento*

L'itinerario di ricerca qui presentato¹ muove i suoi passi da uno dei primi contesti spettacolari in cui si produce e matura il teatro comico romano del Seicento: l'Accademia degli Uniti del Cavalier d'Arpino. Dilettanti d'eccezione gli Uniti, che affiancano alla pratica della pittura la pratica delle scene, predisposti a un'operatività teatrale con caratteri di forte sperimentazione in un momento storico in cui il discorso sull'arte e sulle sue manifestazioni punta, nonostante i condizionamenti post-tridentini, ad affermarsi come sistema valoriale di ineludibile libertà espressiva. Sullo sfondo Roma, una città dal profilo anomalo², estranea a qualsivoglia progetto durevole di teatro pubblico per commedie, che riesce a volgere questa problematicità in originale invenzione, attingendo direttamente alla drammaturgia del Carnevale³. Della strategia di modernizzazione – rispetto ai modelli aulici, cavallereschi e cortigiani⁴ – rappresentata dalle commedie di maschere o *ridicolose*⁵ si rende promotrice l'Accademia degli Uniti, complice un pubblico che, riconoscendosi parte di questo patrimonio, valuta e compara, indirizzando gusti e veicolando a sua volta saperi. Di notevole portata e diffusione, lo spettacolo dei dilettanti romani, che detengono un monopolio pressoché assoluto delle pratiche teatrali della città, rende unitaria, interlinguistica e sovraregionale la cultura

¹ Questo contributo rappresenta una breve sintesi della ricerca dottorale che ho appena concluso presso il Dipartimento SARAS (Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo) dell'Università *Sapienza* di Roma, sez. Spettacolo. Per un quadro più analitico sui repertori comici, sui ruoli degli accademici Uniti e sull'analisi delle commedie manoscritte rintracciate rimando alla mia Tesi di Dottorato *Pittori, artisti e dilettanti In scena: itinerari teatrali nella Roma del primo Seicento. Il Cavalier d'Arpino, Matteo Pagani e l'accademia degli Uniti. Sperimentazioni e contaminazioni tra teatro e pittura attraverso fonti e documenti* (12 luglio 2021, tutor prof. R. Ciancarelli).

² Ciancarelli 2008: 19-55.

³ Ciancarelli 2014: 45-46.

⁴ A questo proposito Ciancarelli parla di profili di «tradizione moderna», rimandando alla ricognizione sul teatro accademico tra Cinquecento e Seicento, tra tradizione e antitradizione (Mazzoni 2000: 870-904).

⁵ Sin dal primo decennio del Cinquecento e per tutto il Seicento la definizione "ridicolosa" appare nei titoli delle commedie a stampa, in pastorali e tragicommedie pastorali, ma anche nei testi letterari in prosa di genere comico-satirico dei più disparati ambiti geografici. Ciò deporrebbe per un'accezione del termine in linea con i caratteri buffoneschi dei personaggi e la loro grande fortuna, piuttosto che all'interno di un riferimento di genere. A tal proposito cfr. Franchi 1988 e Id. 1997, nei cui repertori si possono rintracciare tutte le occorrenze "trasversali" del termine.

popolare che lo contraddistingue attraverso l'uso di maschere, dialetti e i più diversi linguaggi⁶; e come quelli dei comici dell'Arte, gli spettacoli dei dilettanti romani e laziali (accademici, artisti, pubblici funzionari, titolari di professioni, artigiani, studenti, preti, emarginati: una pluralità coesa e collaborativa di ceti sociali) possono essere considerati drammaturgia *premeditata*, poiché prodotti «dal comporsi di diversi interventi drammaturgici dei diversi attori attorno allo scheletro del canovaccio»⁷; sarà l'elaborazione scritta autoriale, trasponendolo consuntivamente, a fissare poi il modello performativo proposto dall'attore nell'in-dodicesimo del libro.

Artisti come il Cavalier d'Arpino, Gian Lorenzo Bernini e Salvator Rosa⁸, affiancando costantemente alla pratica dell'arte quella del palcoscenico, instaurarono un durevole e fruttuoso rapporto di scambio "tra tela e scena"⁹. Recitando, suonando, curando allestimenti e scenografie, scrivendo o facendosi scrivere testi, aprendo al pubblico teatri privati, spesso in casa propria (il Cavalier d'Arpino) o nel proprio *atelier* (Gian Lorenzo Bernini), questi artisti hanno contribuito, attraverso una forte mediazione artistico-culturale, a progettare o ridisegnare gran parte degli spazi dello spettacolo romano e degli ambienti urbani, pubblici e privati, con cui via via sono venuti in contatto. A partire da loro e dai loro *ensemble* accademici si sviluppa e prende consistenza la vena innovativa che disegna il Barocco: lanciata dal Cavalier d'Arpino, la nuova sperimentazione, nata dalla fusione di più arti e linguaggi¹⁰, arriva per contagio a coinvolgere, passando per Rosa e Bernini, quasi tutti gli artisti della Roma della prima metà del Seicento. Le collaborazioni di Matteo Pagani col Cavalier d'Arpino, di Ottaviano Castelli con Bernini e di Giovan Battista Ricciardi con Rosa rimandano a un disegno unitario dalla forte centralità drammaturgica. Un fenomeno editoriale e collezionistico di tutto rispetto testimonia poi a Roma e nel Lazio la straordinaria fortuna di questo repertorio buffo e ridicolo portato da vecchie e nuove maschere, non solo in commedia, ma nei generi più disparati¹¹, concorrendo a fare della commedia di maschere o *ridicolosa* uno dei tratti identitari di maggior spicco della cultura romana del Seicento.

⁶ È quanto ha dettagliatamente dimostrato L. Mariti, dedicando all'editoria teatrale romana un cospicuo spazio di approfondimento in Mariti 1978: XLIII.

⁷ Riccoboni 1728, in Taviani-Schino 1992: 313. Per Bernini e Salvator Rosa cfr. Passeri 1772: 243, e De Rinaldis 1939: 206-207.

⁸ La monografia più completa su vita e opere di Giuseppe Cesari si deve a H. Röttgen (Röttgen 2002). Per le pratiche teatrali di Gian Lorenzo Bernini e Salvator Rosa, si rimanda a Tamburi 2012, e a Molinari 1999: 195-248.

⁹ Il richiamo è a S. Mamone (Mamone 2003), che interpreta in chiave sociologica il fenomeno dell'affermazione, nella Firenze Medicea, di un ricco associazionismo che riunisce pittori e artigiani intorno alle arti e al teatro. Cfr. Pieri 2004: 177-181, e naturalmente Zorzi 1977.

¹⁰ Quello che Hauser definisce *interartisticità*, un tratto saliente della cultura barocca, che consiste nella tendenza alla collaborazione tra le arti, alla ricerca di effetti spettacolari e scenografici tipici della forma aperta (Hauser 2001).

¹¹ Ciancarelli 2014:45.

II. Roma 1608. L'Accademia degli Uniti: un pionieristico ensemble di artisti dilettanti. Identificazioni e ruoli

Di Giuseppe Cesari uomo di teatro si sa molto poco, benché abbia ricoperto nei primi quarant'anni del Seicento romano un ruolo di primissimo piano: quella del Cavaliere è la prima attività teatrale di comici improvvisatori connessa a un teatro attivo¹², il suo palazzo al Corso (fig.1) era un rinomato ritrovo letterario e musicale, e il pittore fu il dedicatario illustre di diverse opere drammatiche a stampa.



Figura 1. Il palazzo del Cavalier d'Arpino in Giovan Battista Falda, *Nuova pianta et alzata della città di Roma...*, ed. Giovanni Giacomo De Rossi 1676. Esemplare conservato presso la BIASA di Roma (Roma X.800), fonte A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, Roma 1962, III, CLVIII, 357, in <https://geoportale.cittametropolitanaroma.it/cartografia-storica/20/38/roma-nel-1676>

Ma l'interesse del Cavalier d'Arpino per il teatro fu anche di natura pratica, dal momento che divenne promotore e organizzatore di allestimenti, come apprendiamo dai testi legati al suo contesto artistico-culturale. Fondata il 2 febbraio 1608 dal Cavalier d'Arpino, l'Accademia degli Uniti fu volutamente inaugurata assieme al teatro del palazzo, come ricorda una cronaca dell'epoca conservata nel *Barberiniano Latino* 6341: «Di Roma li 2 febraro 1608 [...] en la sera istessa in casa del Sig. Gioseppe di Arpino Pittore famoso fu recitata una bellissima Comedia alla quale

¹² Del palazzo di Giuseppe Cesari, sito in via del Corso 287, all'angolo con l'attuale via Angelo Brunetti, parla Mariti (Mariti 2013: 140-142), di cui pubblica alcune immagini. Secondo Röttgen il teatro doveva essere situato in uno dei tre locali posti sui due piani nobili che si affacciano sul Vicolo dell'Avvantaggio (oggi via Brunetti), forse attiguo al belvedere d'angolo a forma di torre e vicino alla loggia che dava sul cortile, in cui Mariti ritiene a ragione (l'ipotesi trova conferma nelle commedie rintracciate) che si siano svolti spettacoli all'aperto (Röttgen 2002: 123-128). Il palazzo è attualmente sede del Circolo degli Scacchi.

intervennero li Sig. Victorij con seguito di molta nobiltà Romana»¹³. Non conosciamo il titolo della prima commedia rappresentata, ma sappiamo che i suoi interpreti furono tutti collaboratori e allievi della bottega del Cavaliere. Stretto collaboratore di Giuseppe Cesari in veste di pittore, attore e suo drammaturgo di riferimento fu soprattutto Matteo Pagani, accademico Unito detto il Vigilante. Pagani stesso pubblica nella sua opera *Dialogo della Vigilanza*¹⁴ il proprio emblema (fig.2), corredato dal motto accademico *Vigilante Disco*.



Figura 2. L'emblema di Matteo Pagani, detto Il Vigilante, in *Dialogo della Vigilanza di Matteo Pagani Romano, Achademico Unito, Detto Il Vigilante nel quale si mostra quanto sia utile à ogn'uno abbracciare la Virtù, & fuggire L'otio; & si dichiara il presente stato con la Derivatione del Campidoglio. Opera assai curiosa dedicata al Molto Ill.Sig.Il Sig. Cavaliere Gioseppe Cesare D'Arpino*. In Roma per Lodovico Grignani 1623, p.76. L'opera, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, è consultabile in formato digitale in <http://bve.opac.almavivaitalia.it> (Online Public Access Catalogue).

La produzione drammatica di Pagani consta di tre opere editate rispettivamente nel 1619 (la favola pastorale *Maggia d'Amore*, fig.3), nel 1626 (la commedia boschereccia *La Selva incantata*) e nel

¹³ Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barberiniano Latino* 6341, c.19v.; cfr. Röttgen 2002: 137, 600. Di nobilissima famiglia romana, i Vittori erano direttamente imparentati con papa Paolo V, al secolo Camillo Borghese (1552-1621). Per le sue intemperanti passioni teatrali, il giovane Giovan Battista fu addirittura incarcerato nel maschio di Castel S. Angelo. Ritengo che sia stato proprio G. B. Vittori con il suo seguito a presenziare alla prima commedia degli Uniti nel 1608. Della famiglia parla Biagio Aldimari (Adimari 1691: 175). Per le intemperanze di G. Battista, cfr. AA.VV. 1910: 252.

¹⁴ Pagani 1623: 76.

1633 (la tragicommedia *Il Fulminadonte Fedele*)¹⁵, di tre testi inediti da me rintracciati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli (le commedie *Li Travagli Amorosi* e *La Vedova* con il piccolo dramma sacro *Attolite Portas*)¹⁶, e di due inediti dispersi (*La Maddalena Pentita* e *La Febronia Invitta*)¹⁷.



Figura 3. Frontespizio della *Maggia d'Amore* di Matteo Pagani, con arco scenico e stemma gentilizio del Cav. d'Arpino. L'esemplare è conservato presso la Sala Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, che ne ha concesso gentilmente all'autrice la riproduzione fotografica per motivi di studio.

Nella dedica al Cavaliere premissa al *Dialogo della Vigilanza*¹⁸ troviamo la prima celebrazione, all'insegna del ricordo, dell'Accademia degli Uniti:

¹⁵ Pagani 1619; 1626; 1633.

¹⁶ M. Pagani, *Opere*, ms. l.1.20, cc. 1r-135r, Biblioteca Lucchesi-Palli, Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli.

¹⁷ Il primo profilo biobibliografico del drammaturgo Pagani, corredato da un prezioso elenco delle sue opere edite e inedite, lo dobbiamo a Prospero Mandosio (Mandosio 1682: 28), che ricorda il furto dell'inedito *La Vedova*: «[comaediae] quae apud Ioannem Andream Laurentianum extant. Idem Ioannes Andreas habebat etiam aliam Comaediam MS. Matthaei, praenotatam La Vedova furto ei subtractam [...]». Grazie a Mandosio ho potuto ricostruire l'elenco completo della produzione teatrale a stampa e manoscritta di Matteo Pagani, ricollegandola al lascito testamentario a favore del nipote Giovanni Andrea Lorenzani, la cui biblioteca, nota a tutti i bibliofili romani del tempo, è andata a incrementare. Tramite Lorenzani, come lo zio artista-dilettante-collezionista, i testi approdarono sempre per lascito testamentario a Napoli, portati dal nipote architetto Luigi Vanvitelli, da cui ne derivò lo smembramento. La ricostruzione delle vicende legate a questo importante lascito la dobbiamo a Giorgio Morelli (Morelli 1972: 193-251).

¹⁸ Pagani 1623: 3.

Havendo già l'anni sono [...] spiegata, l'insegna de gli UNITI, mentre a honesti, & honorati trattenimenti de virtuosi nel suo Palagio in Roma rappresentava, per recreare gli animi ogni anno alcune Comedie, non senza picciol nome per essere raccolte in Casa sua, madre, e nido de tutte le buone Virtù.

Come pure gli Uморisti (fu Cesari, autore del disegno dell'impresa, a salvaguardarli dalla spaccatura dovuta alla secessione di un gruppo di dissidenti, tanto da rendere probabile che la scelta dell'appellativo "Uniti" sia stata ispirata proprio da questi avvenimenti), gli Uniti erano guidati da un interesse sperimentale per l'espressione dei diversi moti e affetti dell'animo e per la loro rappresentazione nell'arte¹⁹: l'allestimento di spettacoli e la loro fruizione ebbero dunque una probabile funzione di "modello" dinamico delle emozioni da rappresentare²⁰.

È Giovanni Briccio (o Bricci)²¹ – pittore, poligrafo, noto autore di commedie che lui stesso interpretò con attori dilettanti della sua cerchia, figura centrale del teatro romano del primo Seicento – a ricordare nel suo *Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui*²², redatto tra 1630 e 1645, molti nomi e ruoli di pittori e letterati della cerchia del Cavaliere (tra l'altro padrino di battesimo di sua figlia Plautilla, futura pittrice e architetta), con i quali ebbe modo di recitare. Attraverso l'incrocio dei dati desunti dall'*Indice* di Briccio; dei dati derivanti dall'analisi di tutte le opere a stampa coeve o di poco successive che si riferiscono a questo contesto culturale e spettacolare, con particolare riguardo ai testi teatrali e ai loro paratesti (dedicatorie, sonetti e madrigali premessi alle opere) rappresentati dall'Accademia degli Uniti e nel teatro privato del Cavalier d'Arpino; dei dati emersi dalle commedie inedite di Matteo Pagani *Li travagli amorosi* (s.d.) e *La Vedova* (1629), riferibili incontrovertibilmente al contesto dell'Accademia degli Uniti e dedicate al Cavalier d'Arpino, rintracciate presso la Biblioteca Lucchesi-Palli, Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, ho proceduto a identificare – sia

¹⁹ Aleandro 1611: 41. «Humoristi devonsi intendere per le azioni che si fanno corrispondenti a gli humori di ciascuno», ms. Fondo San Pantaleo 44, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, cfr. Röttgen 2002: 136. Durante il Carnevale del 1603, in occasione del matrimonio di Paolo Mancini con Vittoria Capocci, a Palazzo Mancini, sede dell'accademia, vennero recitate commedie.

²⁰ Nel corpus dell'opera grafica del Cavalier D'Arpino sono presenti alcuni disegni dalla non chiara destinazione e che non trovano corrispondenza precisa con alcun dipinto ad oggi noto dell'artista. Qualcuno di questi disegni potrebbe riferirsi all'ambito della pratica teatrale o agli interpreti e ai personaggi delle commedie rappresentate nel contesto dell'Accademia degli Uniti. Ipotesi questa che mi sembra di poter formulare con un margine di attendibilità, dato il carattere marcatamente mimetico di alcuni disegni. Cfr. Bolzoni 2013.

²¹ Su Briccio cfr. Mariti 1983: 633-652, e Mariti 1978.

²² G. Briccio, *Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui*, Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol.115, cc.232v-236v; l'*Indice*, già da tempo indicato e analizzato da Luciano Mariti, è stato da lui interamente trascritto, corredato da note bio-bibliografiche sugli autori, e pubblicato in Mariti 2013: 125-136. La collocazione del manoscritto va dal 1630, data citata come anno della peste, al 1645, anno della morte dell'autore.

pure in taluni casi solo ipoteticamente – i componenti dell'Accademia degli Uniti e a definirne i ruoli interpretati. La presenza di sonetti paratestuali premessi alla commedia *La Vedova* e dedicati alle sue maschere e personaggi ha poi orientato definitivamente il mio lavoro di identificazione degli interpreti; sono partita infatti dalla constatazione che la doppiezza dell'attore, persona e contemporaneamente personaggio, ha trovato spazio ed espressione in questi componimenti poetici, in cui si incrociano due identità: quella sociale, definita dal ruolo accademico, e quella scenica, definita dalla maschera/personaggio interpretato e raccontato. Proprio questo particolare carattere della drammaturgia romana ha determinato il suo successo editoriale e di pubblico.

Tra i giovani di bottega, artisti, pittori e letterati che contornarono il Cavaliere, Pagani divenne una delle personalità più rilevanti, distinguendosi tra l'altro come interprete del villano Norcino (fu lui il pastore Grillo ne *La Selva Incantata* e l'ascolano Rancichetto ne *Li Travagli amorosi*), e recitando nella parte della giovane Arminda protagonista de *La Vedova*, commedia in cui, tra l'altro, non inserì il ruolo del villano; gli erano accanto Giovanni Briccio che recitava come servo napoletano (forse il Cola Spina de *La Maggia d'Amore*), Francesco Antonio d'Arpino interprete di Cola Spina nelle altre commedie, Flaminio Allegrini che fu Pantalone ne *La Selva Incantata* e *La Vedova*, Ottavio De Fractis – il Remoto – nella parte degli Innamorati Alidoro e Leandro, Antonio Rappone (o Raponi) versato in ogni ruolo, probabile Santilla o Graziano ne *Li Travagli Amorosi* e Filiberta ne *La Vedova* e nel *Fulminadonte Fedele*, e ancora Francesco Lami, il sarto Luca Pentis – l'Ignorante – forse interprete dello Spagnolo, Antonio Iappelli come Capitan Fulminadonte e Capitan Sprofonda, Ludovico Perenni – Il Malinconico – forse un secondo Innamorato, Gaspare Capponi, il commediografo Giovan Battista Pianelli e con buona probabilità il pittore, poi collaboratore di Gian Lorenzo Bernini, Guido Ubaldo Abbatini che recitava nel ruolo di Trappolino Bergamasco (fu collaboratore di Giuseppe Cesari dal 1623 e forse interpretò i ruoli di Mortadella ne *La Selva Incantata* e di Zan Pagnotta ne *La Vedova*)²³. Infine, Claude Deruet (Claudio Francese) che potrebbe aver ispirato o interpretato il personaggio del francese Ugo nella commedia *Li Travagli Amorosi* e quello di Monsù Ghigliett nella *Maggia d'Amore*, con Marzio Ganassini che Baglione ricorda «giovane spiritoso»²⁴.

L'organigramma dei personaggi delle commedie degli Uniti possiede una sua forte specificità: è quello tipico del *teatro dei comici romani*, che si autodefinisce anche «dei moderni comici improvvisatori», già pienamente consolidato dagli inizi del Seicento²⁵. Ricordiamo che a Roma le

²³ Per l'Abbatini cfr. Passeri 1772: 243, che ricorda il ruolo ricoperto nelle commedie berniniane.

²⁴ Baglione 1743: 156 (prima edizione Roma 1642).

²⁵ Cfr. Mariti 2013: 77-79.

competenze teatrali sono altissime, che già dal primo Cinquecento è documentato l'uso delle maschere, e che nel corso di almeno due secoli di vita della città e del suo Carnevale se ne inventano sempre di nuove. Dunque, pur utilizzando materiali drammatici molto vicini (maschere, dialetti, improvvisazione), la drammaturgia romana e la drammaturgia della commedia dell'Arte – per dirla con Luciano Mariti – non si equivalgono, e per diversità di sistemi produttivi/organizzativi e per diversità soprattutto di pubblico e condizione dell'attore. Parlare dei personaggi della drammaturgia di maschere romana equivale infatti a parlare del suo pubblico, della relazione che esso instaura con lo spettacolo: è sulla doppiezza dell'attore, persona (identità sociale) e contemporaneamente personaggio (identità scenica), che si fonda allora la relazione empatica tra attore e spettatore alla base del successo di questo teatro, che oltre che socialità ed esibizione di sé, diviene modalità relazionale, spazio di confronto tra "cittadini".

Ne *Li Travagli Amoriosi* Pagani disegna una struttura complessa (fig.4), dimostrando di padroneggiarla pienamente costruendo a raddoppio le sue categorie di personaggi: due coppie di innamorati infelici (Leandro e Cinzia, Silvia e Florio), due coppie di padroni e servi (Graziano e Cola Spina, Ugo e Rancichetto), una serva astuta, Santilla, in funzione di *artifex* dell'intreccio e di cerniera tra le diverse tipologie di personaggi, una coppia "vittima" esemplare degli intrighi (il Capitan Sprofonda e Divora), il *deus ex machina* rappresentato dal negromante "buono" Armenio.

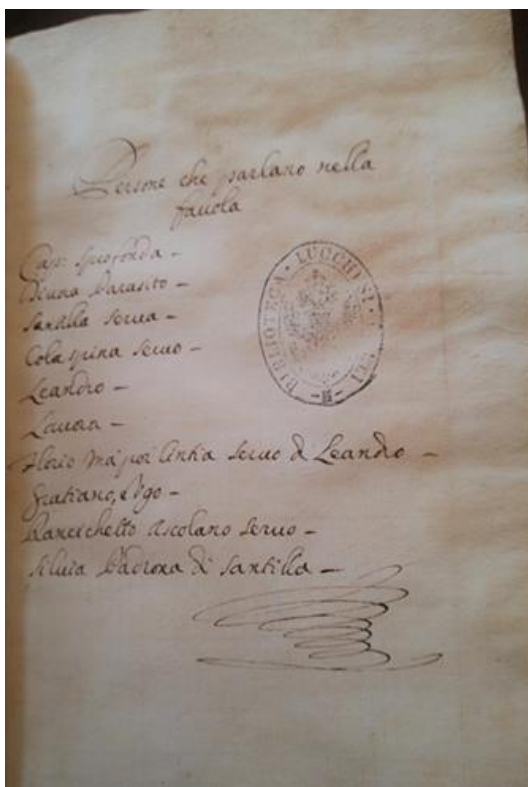


Figura 4. I personaggi della commedia di Matteo Pagani *Li Travagli Amoriosi*, dal manoscritto inedito appartenente al Fondo Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli. M. Pagani, *Opere*, Biblioteca Lucchesi-Palli, Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, ms. I.1.20, c.4r.

Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

L'analisi linguistica del prologo della commedia concorre poi a collocarlo all'interno di una dinamica relazionale orientata all'infrazione e al rovesciamento di ruoli e di registro. Come già la commedia rinascimentale²⁶, qui Pagani – sia pure con modalità differenti – demolisce, per puro divertimento, tutte le convenzioni del prologo da commedia, trasgredendo anche la sua tradizionale separatezza dai personaggi dietro le quinte. Il ragazzino che opera il ribaltamento, Bravino Scaporcia, *anco mezzo pittore*, appare così segno inequivocabile della matrice carnevalesca del teatro degli Uniti e della drammaturgia di Matteo Pagani.

Approdati in conclusione al prologo de *La Vedova* (fig.5), non possiamo non notare come le argomentazioni autoriali addotte qui da Pagani risentano del fitto dibattito culturale originatosi tra i professionisti del teatro. Il *miscere utile dulci* oraziano rimane saldamente principio drammaturgico orientativo del genere commedia, ad esso si unisce però la sapienza delle pratiche teatrali, che non si improvvisano, ma richiedono grande dedizione e impegno. L'efficacia della commedia è determinata dalla qualità dei suoi interpreti, delle loro "honorate fatiche". È Pagani che parla, rivendicando la centralità sociale del comico e della sua rappresentazione; una centralità che non è frutto della genialità di un singolo, ma di un'esperienza comunitaria, di bottega e accademia, possibile perfino tra dilettanti, dilettanti e "compagni", Uniti nell'arte e nella vita.

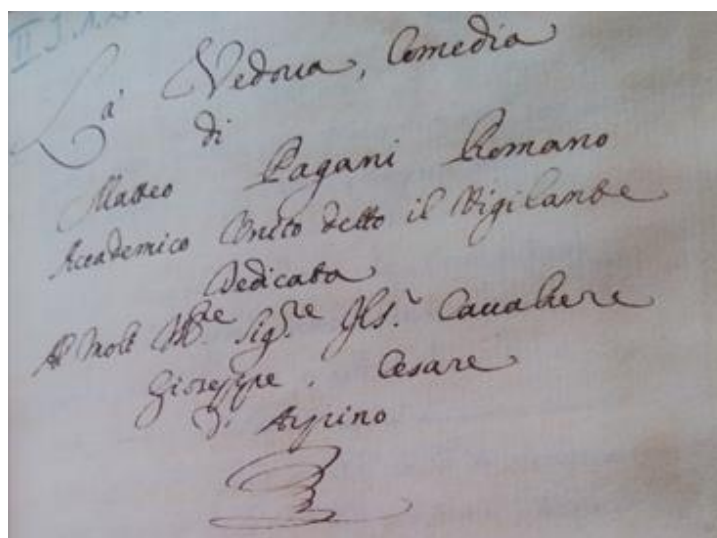


Figura 5. Titolo e dedica de *La Vedova*, commedia di Matteo Pagani, dal manoscritto inedito appartenente al Fondo Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli. M. Pagani, *Opere*, Biblioteca Lucchesi-Palli, Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, ms. I.1.20, c.90r
Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

²⁶ Si rimanda a due esempi fra tutti: *Il Marescalco* dell'Aretino e *Il Candelaio* di Bruno (Aretino 1536, Bruno 1582).

Bibliografia

1. Documenti

Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, Vol.115

Giovanni Briccio, *Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui*, cc.232v-236v.

Barberiniano Latino 6341

Avvisi di Roma per l'anno 1608. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms Barb. Lat. 6341, c.19v.

Fondo Lucchesi-Palli, ms I.1.20

M. Pagani, *Opere*, Biblioteca Lucchesi-Palli, Biblioteca Nazionale Centrale di Napoli, ms. I.1.20, cc. 1r-135r

Fondo S. Pantaleo 44

Miscellanea dell'Accademia degli Umoristi, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ms. S. Pantaleo 44.

2. Testi

AA.VV.

1910 *Memorie della Reale Accademia di scienze, lettere ed arti in Modena*, Società Tipografica, Modena.

Aldimari, Biagio

1691 *Memorie Historiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forestiere*, In Napoli, Stamperia Raillard, MDCXCI.

Aleandro, Girolamo

1611 *Sopra l'impresa de gli Accademici Humoristi Discorso di Girolamo Aleandro detto nella stessa accademia l'Aggirato da lui in tre lezioni pubblicamente recitato*, Roma, Mascardi.

Aretino, Pietro

1536 *Il Marescalco*, ristampato nuovamente, Marcolini, Venezia.

Baglione, Giovanni

1642 *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, fino a' tempi di Papa urbano VIII del 1642*, Roma (cit. da Napoli 1743).

Bruno, Giordano

1582 *Candelaio*, G. Giuliano, Parigi.

De Rinaldis, Aldo (a cura di)

1939 *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, Roma.

Mandosio, Prospero

1678-92 *Biblioteca Romana seu Romanorum Scriptorum centuriae*, Romae, de Lazaris, voll. I e II.

Pagani, Matteo

1619 *Maggia d'Amore*, L. Grignani.

1623 *Dialogo della Vigilanza di Matteo Pagani Romano, Achademico Unito, Detto Il Vigilante, nel quale si mostra quanto sia utile à ogn'uno abbracciare la Virtù, & fuggire L'otio; & si dichiara il presente stato con la Derivatione del Campidoglio. Opera assai curiosa dedicata al Molto Ill. Sig. Il Sig. Cavaliere Gioseppe Cesare D'Arpino*. In Roma per Lodovico Grignani.

1626 *La selva incantata*, L. Grignani, Roma.

1633 *Il Fulminadonte fedele*, Grignani, Ronciglione.

Passeri, Giovan Battista

1772 *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1643*, Settari, Roma, 1772 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1976).

Riccoboni, Luigi

1728 *Histoire du Théâtre Italien depuis la decadence de la Comédie Latine, avec un catalogue des Tragedies et Comédies imprimées depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragedie moderne*, Delormel, Paris 1728 (rist. anastatica: Forni, Bologna 1969).

Ripa, Cesare

1692 *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, in ROMA, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti, MDXCIII.

3. Studi

Bolzoni, Marco Simone

2013 *Il Cavalier G. Cesari D'Arpino maestro del disegno. Catalogo ragionato dell'opera grafica*, Bozzi, Roma.

Ciancarelli, Roberto

- 2008 *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Bulzoni, Roma.
- 2014 *Teatri di Maschere. Drammaturgia del comico nella Roma del Seicento*, Bulzoni, Roma.

Franchi, Saverio

- 1997 *Drammaturgia Romana, II (1701-1750)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- 1998 *Drammaturgia Romana, repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Hauser, Arnold

- 2001 *Storia sociale dell'Arte, II*, Einaudi, Torino.

Mamone, Sara

- 2003 *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII)*, Bulzoni, Roma.

Mariti, Luciano

- 1978 *Commedia ridicolosa, Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e Testi*, Bulzoni, Roma.
- 1983 *Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio &C., in Scritti in onore di Giovanni Macchia*, vol. II, Mondadori, Milano.
- 2013 *Teatro pubblico a pagamento e Comici improvvisatori. Con un "Campionario di documenti inediti"*, in «Teatro e Storia», a. XXVII, vol. 34, pp.77-142.

Mazzoni, Stefano

- 2000 *Lo spettacolo delle accademie*, in R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinque-Seicento*, vol. I, Einaudi, Torino, pp.870-904.

Morelli, Giorgio

- 1972 *Giovanni Andrea Lorenzani. Artista e letterato romano del Seicento*, in «Studi Secenteschi», vol. XIII, pp. 193-251.

Molinari, Isabella

- 1999 *Il teatro di Salvator Rosa*, in «Biblioteca Teatrale», Studi Cinque-Seicenteschi, 49-51, pp.195-248.

Pieri, Marzia

- 2004 Recensione a S. Mamone, *Dei, Semidei, Uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII)*, Bulzoni, Roma 2003, in «Studi Italiani», XVI, 1, pp.177-181.

Röttgen, Herwarth

- 2002 *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Ugo Bozzi Editore, Roma.

Tamburini, Elena

2012 *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Le Lettere, Firenze.

Taviani, Ferdinando e Schino, Mirella,

1992 *Il segreto della Commedia dell'arte*, La Casa Usher, Firenze.

Zorzi, Ludovico

1997 *Il teatro e la città*, Torino, Einaudi.

Da un osservatorio particolare: modalità di scrittura per la scena a Milano tra Otto e Novecento

di Mariagabriella Cambiaghi

Benché la nozione di scrittura scenica e la sua problematica relazione con la composizione testuale appartengano appieno al lessico del teatro degli ultimi cinquant'anni, pure la radice delle questioni teoriche e molte caratteristiche salienti si possono rintracciare già nel periodo di profonda trasformazione della scena europea che fu il primo Novecento.

Il mio contributo vuole presentare una pista di ricerca sul tema, indagando in tale prospettiva il sistema dei teatri milanesi tra XIX e XX secolo, nel periodo cioè in cui Milano è l'indiscussa capitale italiana dello spettacolo drammatico, per ricchezza dell'offerta e numero delle produzioni. Alla svolta dei due secoli, la città può contare su almeno 12 teatri regolarmente attivi per gran parte dell'anno, con differenti tipi di repertorio e di circuito delle compagnie professionistiche, che si contendono differenti tipologie di pubblico per estrazione sociale e gusto.

Proprio la articolata varietà della programmazione e la posizione geografica "eccentrica" rispetto alle sedi europee in cui nasce e si sviluppa, nel medesimo torno di anni, da un lato, un rinnovamento della drammaturgia, dall'altro, l'affermazione della regia, consentono una serie di osservazioni interessanti su una prassi teatrale che, secondo percorsi originali, va muovendosi verso il riconoscimento dell'autonomia dei codici della scena rispetto all'imperialismo del testo letterario.

È in questo senso che, prima degli interventi teorici, lo studio delle produzioni teatrali permette di mettere in luce come le modalità di composizione del testo in relazione all'allestimento siano centrali per artisti e uomini di teatro, tanto che nel circuito cittadino si possono riconoscere due opposti schieramenti che si contrappongono in ambito produttivo e artistico: i "testocentrici" e i "performativi", ben distinti nelle reazioni della critica giornalistica e nel favore del pubblico.

Le differenti procedure compositive del testo e le relative modalità di allestimento si riflettono su diversi tipi di repertori: la grande prosa degli autori borghesi (Giacosa, Praga, Rovetta) e la produzione del teatro dialettale o delle commedie brillanti di intrattenimento, gestiti da capocomici-attori-autori (Ferravilla, Sbodio, Giraud e più tardi Galli e Gandusio).

1. I "testocentrici"

All'interno dell'ambito milanese, il Teatro Manzoni di piazza San Fedele, inaugurato nel 1872 e destinato prevalentemente alle rappresentazioni drammatiche, risulta il punto di riferimento fondamentale della messinscena come trasposizione del testo, inteso come strumento in grado di contenere l'intero progetto spettacolare, riconducendo a sé, non solo la partitura verbale, ma anche tutte le indicazioni legate all'interpretazione dei personaggi e delle situazioni presentate. Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento la scrittura drammatica si incarica di prescrivere già in fase compositiva l'allestimento scenografico e gli effetti interpretativi; si tratta di un progetto elaborato a ridosso del palcoscenico (nello specifico quello del teatro Manzoni), discusso e condiviso tra autori, capocomici e critici drammatici, nella direzione di un ammodernamento dello spettacolo, in quanto a struttura e a tecniche di messinscena (Cambiaghi 2013).

Anche il procedimento creativo ne risulta condizionato, visto che la composizione non è più un'isolata stesura a tavolino, ma un percorso di costruzione dello spettacolo attraverso il confronto di diverse competenze, con l'autore parte attiva nella distribuzione delle parti e nella sequela delle prove, e un apparato scenico costruito appositamente per quel dramma.

La conseguenza più evidente di questo processo di produzione è la tipologia delle edizioni a stampa dei testi, già presentati sulle scene come novità della stagione. Esse seguono sempre la rappresentazione (cui fanno riferimento) e accolgono tutte le indicazioni messe a frutto per la messinscena. Si tratta quindi di un modello di scrittura che registra gli esiti dello spettacolo, ma che al contempo si propone di essere prescrittiva e preventiva per gli allestimenti successivi, come è attestato dal peso delle didascalie nell'economia del testo.

Un esempio significativo di tale prassi operativa è costituito da *La realtà* di Gerolamo Rovetta, dramma di impianto sociale e socialista, debuttato al Manzoni il 15 febbraio 1895, poi stampato presso gli editori Chiesa e Guindani, in una versione che si propone come consuntiva della prima messinscena, ma al contempo fissa le dritte per gli allestimenti successivi. In apertura, il testo presenta due pagine di indicazioni didascaliche: la prima contiene una serie di pratiche *Note per la rappresentazione*, mentre la seconda è costituita dalla didascalia scenografica per il I atto (Rovetta 1895: 13-14), in cui sono meticolosamente descritte la scenografia, gli oggetti, gli effetti di luce, e financo i costumi per la totalità dei personaggi della commedia. Movimenti mimici e di prossemica, meccanismi di entrate ed uscite dei personaggi (ribaditi dall'insistenza sulla collocazione delle porte)

suoni e rumori esterni, uso del fuori scena, sono poi richiamati con apposite note lungo tutto il corso del dramma.

Come nella prassi del teatro Manzoni, l'autore partecipa a tutte le fasi delle prove e il suo lavoro è testimoniato dalla corrispondenza con il critico de «Il Secolo» Augusto Mazzucchetti, lasciando intuire i conflitti con la compagnia e l'insoddisfazione dell'autore, che a ridosso del debutto confessa: «da quel giorno in cui morsicavo non ci sono più stato. [...] *Realtà* è proprio venerdì, e per ragioni non dipendenti da me, ma dalla compagnia»¹.

Il fatto che l'autore sia regolarmente in contatto con uno dei critici teatrali cittadini apre un'interessante prospettiva sul ruolo della critica in questi anni: la promozione della nuova drammaturgia italiana trova appoggio nella funzione della critica teatrale dei quotidiani e dei periodici, che appoggiano il nuovo teatro d'autore, non solo e non tanto sulla base dei contenuti, ma soprattutto in vista di un allestimento di complesso con la compagnia al servizio dell'autore. La battaglia per una scrittura tradotta sulla scena senza interferenze vede in prima linea il critico del «Corriere della Sera» Giovanni Pozza, che il 18 maggio 1902 arriva a sostenere, a commento della stagione del Manzoni, che «gli attori dovrebbero aiutare i nuovi autori, cioè mettersi al servizio dei testi» (Pozza 1902). Risulta significativo che l'obiettivo contro cui i critici si scagliano sia la creazione dell'attore, che spesso si limita al perfezionamento virtuosistico dei propri cavalli di battaglia e, per contro, trascura la nuova drammaturgia e il confronto con percorsi d'autore orientati allo spettacolo di complesso.

È importante osservare che con il passare degli anni il circolo degli autori legato al Manzoni matura una sicura consapevolezza della specificità dell'arte scenica, per cui, se inizialmente il lavoro è finalizzato a una efficace "illustrazione" del testo, nei primi anni del nuovo secolo l'utilizzo dei codici scenici assume un suo valore autonomo, cosicché la progettazione dello spazio, la sonorità – che oltre alla parola, prevede rumori e musica – gli effetti illuminotecnici, conquistano una specifica forza semantica e poetica.

Marco Praga è in questo ambito il drammaturgo più significativo: nella *Crisi* del 1904 l'impianto scenico è elemento fondante del progetto drammaturgico, tanto che il testo si apre con la pianta del palcoscenico, con i vari ambienti e arredi, che non possono essere posti altrimenti, pena il fallimento del *plot* drammatico. Si può a tale proposito parlare di «uso dello spazio come elemento

¹ Lettera di Gerolamo Rovetta a Augusto Mazzucchetti, Milano, 15 febbraio 1895, in Carteggio Rovetta – Mazzucchetti conservato presso la Biblioteca Comunale Centrale di Milano, N Mss, 6, documento 81.

drammaturgico», secondo l'accezione proposta da De Marinis (De Marinis 2000), aggiungendo anche un uso inedito della luce come elemento psicologico, così come della prossemica e del movimento dell'attore sulla scena, inusuali nel teatro italiano del tempo. Il processo si evolve con la Compagnia Stabile del teatro Manzoni, diretta dallo stesso Praga tra il 1912 e il 1917, e trova il suo esempio più chiaro ne *La porta chiusa* (1913), scritta in vista di un lavoro collettivo sulla scena, dove lo spettacolo è il risultato sinergico di tutti i codici e il talento dell'attore emerge anche senza che ci sia azione sul palco, giacché il senso del dramma è demandato all'atmosfera e al rapporto psicologico tra i personaggi, da visualizzare, oltre che con la parola, attraverso i codici visivi e sonori. La questione è ora: è possibile parlare di scrittura scenica per questo tipo di teatro?

Secondo me sì, laddove – con Mango – si intenda il concetto di drammaturgia, non semplicemente come sinonimo di letteratura drammatica, ma come progetto posto a monte di un allestimento, che determina la rappresentazione nelle sue componenti. La drammaturgia «sarebbe allora nella sua matrice originaria quell'elemento di progettazione che lega insieme evento performativo e produzione di senso; dato visivo, scenico e racconto» (Mango 2003: 145), risultando davvero etimologicamente *dramatos ergon*, cioè "costruzione dell'azione", implicante la dimensione concreta dello spettacolo: la pagina scritta ingloba dentro di sé elementi di realizzazione scenica, prescrivendo il visuale e gli altri codici, con uno slittamento dal verbale allo scenico, che viene ricondotto alla responsabilità creativa dell'autore.

E tuttavia è corretto riconoscere che siamo ancora agli albori del concetto, perché al gruppo del Manzoni è del tutto estraneo il concetto di messinscena come atto trasformativo e non traspositivo; al contrario, per loro la scrittura è la traccia incontestabile dell'unica messinscena possibile.

II. I "performativi"

Il fatto che per il panorama spettacolistico milanese tra i due secoli si possa parlare di un clima di battaglia sui giornali e nella prassi implica che esista un fronte contrapposto – altrettanto amato dal pubblico – costituito dalle rappresentazioni dialettali, che a Milano avevano trovato il loro punto di riferimento nel teatro Milanese di corso Vittorio Emanuele, accanto al Fossati di corso Garibaldi e, in maniera minore, al Carcano e al Fiando.

In questo caso, lo spettacolo si configura come evento dotato di una autonomia artistica distinta dal testo, che è solo un punto di partenza, spesso nemmeno codificato in maniera completa. La programmazione del teatro dialettale era basata su parodie e brevi commedie, la cui drammaturgia

era spesso "di secondo grado", derivata cioè da riscritture in chiave comica di *pièces* di successo, oppure da adattamenti drammatici di novelle o romanzi, accompagnati sovente da stacchi musicali, che risultavano molto graditi al pubblico. In ogni caso, i copioni erano semplici materiali approntati per la scena (e solo raramente destinati alla pubblicazione, tanto che la maggioranza di essi è rimasta inedita), costruiti con molti buchi e lasciati al completamento interpretativo degli attori.

Diversamente dal mondo del Manzoni, quello del teatro dialettale è un sistema produttivo direttamente legato al lavoro sulla scena, con sequenze realizzate grazie all'inventiva del singolo attore, poi tagliate e riadattate nel corso delle repliche, in funzione della reazione del pubblico. Si tratta cioè di un vero e proprio procedimento di scrittura scenica demandato al talento dell'interprete, definito dal suo rapporto con lo spazio e dalla sua presenza scenica, intesa in modo autonomo rispetto alle indicazioni del testo.

In questa prospettiva il lavoro di Edoardo Ferravilla risulta esemplare per la durata della sua esperienza e l'altezza dei risultati artistici conseguiti: egli imposta sin dalle origini la creazione dei suoi personaggi sulla propria *performance* scenica, utilizzando il testo come semplice strumento di appoggio. Ferravilla stesso dichiara nelle sue memorie di avere cominciato a scrivere per fissare schematicamente i tratti di un carattere richiestogli dal capocomico, e di poi averlo ricreato direttamente sulla scena: l'episodio è degno di attenzione, perché illumina una modalità di drammaturgia d'attore che si costruisce attraverso una partitura di gesti autonomi rispetto alla traccia della commedia. Ferravilla interviene sulla commedia *Nodar et perrucchée*, ampliando la parte dell'apprendista di studio Pedrin (Sacchetti 1911: 14), personaggio del tutto secondario che, grazie al talento dell'attore, aveva attirato l'attenzione del pubblico. Ciò induce Cletto Arrighi, capocomico–impresario del Milanese, ad affidargli l'incarico di interpolare la commedia con una parte comica, costruita grazie «all'improvvisazione, fissando addirittura un compenso per ogni "soggetto"» (Zoppello 1990: 49).

Nasce così il metodo di lavoro ferravilliano, che prevede una libera rielaborazione della drammaturgia entro un processo di scrittura scenica: il testo di base viene integrato dall'azione attoriale sulla scena, per cui la comicità e l'efficacia dell'insieme derivano, più che dalle battute, dall'andatura, dall'utilizzo del costume, dalle numerose controcene e azioni a soggetto che vengono messe a punto in fase di prova. La tecnica è quella di un montaggio, di cui ha parlato Renato Simoni, per cui le prove in palcoscenico sono il procedimento risolutore dello spettacolo:

Ferravilla non creò mai di getto e di proposito un tipo. Lo visse. Cominciava a intuirlo e a sbizzarlo alle prove; lo assaggiava, lo pesava, lo ascoltava. Lo portava sempre alla ribalta immaturo. I suoi personaggi imparavano a parlare a poco a poco, di giorno in giorno, come i bambini. Partivano dal balbettamento, indugiavano intorno a qualche monosillabo finché la parola vera, la migliore, la più significativa, la più diretta, l'unica, usciva, non dalla bocca, ma, si può dire, dalla coscienza dell'attore, che non era più l'interprete del personaggio, ma s'era tramutato nel personaggio vero e proprio. (Simoni 1923: 125-126)

Non è un caso che tratto peculiare delle interpretazioni di Ferravilla siano la scarsità delle parole e i prolungati silenzi: le sue proverbiali battute, alcune diventate cifre irrinunciabili delle sue creazioni,² sono «proverbiali appunto perché rare e usate con parsimonia, preparate da quei silenzi con cui Edoardo sa creare l'attesa e amplificarne l'effetto comico» (Bentoglio 2007: 14). Dunque, l'azione è costruita intorno al protagonista, che utilizza il materiale testuale di partenza, integrandolo con gli altri codici dello spettacolo, per creare una *performance* che venga incontro alle aspettative del pubblico e cui esso riesca a identificarsi. L'improvvisazione dell'attore diviene l'elemento di discriminazione, in grado di diversificare ogni recita rendendola un evento unico.

Quando Ferravilla recita su copioni di altri autori, la sua parte viene sempre modellata sul palco tramite l'improvvisazione, ma anche quando scrive per se stesso, completa il lavoro direttamente sulla scena: l'analisi dei copioni manoscritti di Ferravilla – conservati presso gli archivi della Famiglia Meneghina e in solo parte pubblicati (Bentoglio 2007) – consente infatti di mettere in luce come si tratti di brogliacci schematici: le redazioni sono incomplete e le battute lasciate in sospeso, le didascalie sono succinte e mancanti di diverse indicazioni, le scene a soggetto, che venivano regolarmente inserite, non sono nemmeno indicate.

L'aspetto più interessante di questi copioni manoscritti – spesso dell'estensione dell'atto unico – è la scrittura stratificata, cioè per fasi sovrapposte, con inchiostri diversi, che tagliano, cancellano, sintetizzano il copione sulla base della prova del pubblico. La scrittura diventa elemento instabile e mutevole; è chiara qui la funzione ancillare di una composizione drammatica ausiliare all'interpretazione attoriale da realizzarsi direttamente sulla scena, vivacizzando intrecci e situazioni spesso ripetitivi. D'altronde, ricorrenti sono anche i personaggi creati dall'attore: tre sono le commedie dedicate a Pedrin, e numerose quelle di Tecoppa, con sequenze che sfruttano elementi

² È il caso del nome del suo personaggio più noto Tecoppa, che deriva dall'intercalare minaccioso "Dio ti accoppi".

e schemi di altri drammi molto noti, spesso direttamente citandoli, oppure liberamente "contaminando" diverse opere attinte dai repertori commerciali coevi, con un'operazione di immediato riuso dei materiali alti.

Risiede in tale metodo il segreto della "formula milanese" del successo di spettacoli in sé banali e ripetitivi, ma sempre applauditi dal pubblico che affolla la sala teatrale, garantendo una serie di "tutto esaurito". È questo uno degli argomenti ricorrenti nelle recensioni della stampa, che constata come paradossalmente proprio la ripetitività degli intrecci rappresenti una garanzia per l'inventiva attoriale in grado di attirare nuovo pubblico.

III. Un compromesso sperimentale: verso la compagnia specializzata

Negli anni Novanta accanto allo schieramento dei "performativi", si crea un livello intermedio che rivendica un rapporto d'autore anche per il teatro in vernacolo. Esso è rappresentato dall'iniziativa di Gaetano Sbodio, attore della compagnia di Ferravilla e spalla del "commendatore", che nel 1891 dà vita a una nuova formazione, «nel tentativo di fondare un teatro dialettale d'Arte, attraverso l'incontro rigenerante con l'Autore» (Zoppello 1990: 40): è la Sbodio-Carnaghi, battezzata "Compagnia della città di Milano".

Sbodio vuole cancellare, da un lato, la tecnica dell'improvvisazione e, dall'altro, quella delle partiture testuali fondate sulle riduzioni dal francese o sulle parodie di melodrammi. Per converso, vuole proporre una drammaturgia popolare, di intonazione seria, con qualche velleità anche di denuncia sociale. Per questo individua in Carlo Bertolazzi il suo autore di riferimento, ed è la sua compagnia a mettere in scena per la prima volta *El nost Milan*, un dramma polifonico sulle miserie della classe popolare milanese, che nel secolo successivo sarà innalzato al rango di classico dalla regia di Giorgio Strehler.

Sbodio va quindi verso l'autore per riqualificare lo spettacolo attraverso l'osservanza di un testo imperniato su temi seri, cercando un'alleanza autore-compagnia contro lo strapotere di Ferravilla, colpevole di avere ridotto il repertorio dialettale a semplice banco di prova per le sue istrioniche capacità d'attore.

È il progetto di un teatro alto e impegnato, che suscita l'apprezzamento della critica, coinvolgendo nella composizione teatrale alcuni intellettuali legati alla scena del tempo (oltre a Bertolazzi, Luigi Illica e Antonio Curti), ma che per il suo carattere "serio" non riesce a trascinare dalla sua parte il pubblico.

Benché la maggioranza degli spettatori non ami questo genere alternativo di teatro dialettale, ma continui a riconoscersi nel filone principale del teatro d'attore e nelle sue abituali declinazioni, la parabola creativa del teatro dialettale si esaurisce a ridosso della Guerra, quando muoiono nel giro di pochi anni le principali figure di riferimento: Arrighi nel 1906, Grossi e Cima nel 1908, Giraud nel 1912, Ferravilla e Bertolazzi nel 1916, e infine Sbodio nel 1920.

È interessante verificare come il loro metodo di creazione scenica passi nell'operato delle compagnie professionistiche del teatro di intrattenimento, secondo un fenomeno che fiorisce nel teatro italiano nel primo decennio del nuovo secolo. Mi riferisco, in particolare, alla nascita delle compagnie specializzate nel genere brillante, di cui a Milano sono esempi significativi quella di Dina Galli e quella di Antonio Gandusio, ditte attive già intorno agli anni Dieci e presenti con regolarità nei teatri almeno per un altro ventennio.

Esse si distinguono per un metodo di costruzione dello spettacolo che parte sempre da un testo d'autore, ma lo utilizza come materiale manipolabile per la creazione scenica del gruppo, facendolo diventare oggetto di un lavoro di "ri-scrittura scenica", svolto sul palco e sviluppato di concerto al lavoro del protagonista.

È il caso della compagnia di Antonio Gandusio, la cui «comicità è faticosa sempre, tesa, preparata minutamente, studiata con cura, controllata con ansia» (Rocca 1935: 101). Il famoso brillante si distingue per un rigore compositivo dello spettacolo, che si estende non solo e non tanto alla creazione della sua parte, ma investe il lavoro collettivo, configurandolo come una figura di direttore che predispone il suo gruppo sulla scena come «un magnifico inquadratore ed un sagace sfruttatore dei propri mezzi». Così scrive Gino Rocca, critico di «Comoedia», delle prove dirette da Gandusio:

Vedere Gandusio alle prove è forse uno spettacolo più interessante che non vederlo nei lumi della ribalta, dinanzi al pubblico, di sera. Egli manipola, torce, corregge, sprona, strilla: non partecipa mai direttamente all'interpretazione. È sempre fuori dal quadro: da esperto pittore lo studia di lontano, s'avventa per distribuir qualche pennellata, si ritrae per vederne l'effetto. Borbotta la sua parte, la rumina da solo, la assimila andando a spasso con quella sua maschera truce che si spianerà, con quel suo incedere un po' lento e grave che si sveltirà come per incanto. (Rocca 1935: 101-102)

Verrebbe da dire che si tratta di un lavoro "con il testo" secondo l'accezione introdotta da Barba, in cui il materiale verbale viene trasformato direttamente sulla scena dal contributo dell'attore, senza

preoccuparsi che il risultato sia diverso da quello previsto nel copione. Il genere comico e brillante sembra, d'altronde, prevedere questo metodo di costruzione, essendo il suo fascino costruito, più che sulla parola, sul ritmo e sui tempi, oltre che su una partitura di sequenze e controcene mimiche, restituite al pubblico come invenzioni estemporanee e invece frutto di calcolato studio.

Un'analoga visione della parte creata autonomamente sulla scena dall'attore è quella di Dina Galli, attrice milanese, formatasi nelle fila della compagnia di Ferravilla e diventata capocomico nel primo decennio del nuovo secolo. Malgrado il successo di pubblico, l'attrice ha con la critica un rapporto irrisolto, fatto di ammissioni di talento, ma di continue riserve di superficialità nella resa strutturale dei testi, e di mancanza di introspezione nell'interpretazione dei personaggi. Ma Galli rivendica il diritto di essere un'attrice che recita, e recita sé stessa sulla scena; cioè, recita la parte espressiva di sé, la presenza ilare e serena che vuole trasmettere agli altri, anche a costo di sentirsi penalizzata. Per questo in un'intervista, risponde alle critiche della stampa: «Loro che scrivano *pura*.... io recito! E dico "recito" così, semplicemente [...], perché non si sospetti l'intenzione, la presunzione di sottintendere "creo"» (Rocca 1935: 97).

Si tratta di una posizione polemica in primo luogo contro la critica del tempo che, preso atto del superamento del teatro capocomico di fine Ottocento, sostiene il nuovo ruolo dei direttori di compagnia, spesso essi stessi autori e istruttori d'attori, entro una dimensione basata sul rispetto del testo e lo studio psicologico del personaggio; Galli, al contrario, difende il suo spazio di autonomia proprio nella direzione di una drammaturgia d'attore, il margine di scrittura autonoma che rende l'artista capace di rendere unico il suo spettacolo.

Non è però un caso che tale rivendicazione rimanga confinata al teatro comico e brillante, quasi che l'estro dell'attore non possa aspirare alle altezze artistiche che la "seconda creazione" esercitata dal regista destinerà di lì a poco al teatro serio.

Bibliografia

Bentoglio, Alberto

2007 "Il percorso artistico di Edoardo Ferravilla", in: E. Ferravilla, *On agent teatral – El su Pedrin in conversazion – Ona lezion a gratis*, a cura di A. Bentoglio, Metauro, Pesaro.

Cambiaghi, Mariagabriella

2013 *Il caffè del teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Mimesis, Milano.

De Marinis, Marco

2000 *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.

Mango, Lorenzo

2003 *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003.

Pozza, Giovanni

1902 *Manzoni*, in «Corriere della Sera», 18/19 maggio.

Praga, Marco

1907 *La crisi*, Treves, Milano.

1913 *La porta chiusa*, Treves, Milano.

Rocca, Gino

1935 *Teatro del mio tempo*, Barulli, Osimo.

Rovetta, Gerolamo

1895 *La realtà*, Chiesa e Guindani, Milano.

Sacchetti, Renzo (a cura di)

1911 *Ferravilla parla della sua vita, della sua arte, del suo teatro*, SEI, Milano.

Simoni, Renato

1923 *Ritratti*, Alpes, Milano.

Zoppello, Maria Teresa

1990 *Bertolazzi, Sbodio e Ferravilla*, in «Biblioteca Teatrale», NS, 17, gennaio-marzo.

Stirring the Collective Passions: In Search of a Dramaturgy for the Fascist Masses

by Patricia Gaborik

«I've heard talk of a crisis of the theatre», Benito Mussolini declared before the Italian Society of Authors and Editors in April of 1933. «The crisis exists», he acknowledged, but then continued, in a speech whose lengthy attention to the theatre indicates the seriousness of his regime's engagement with it, that it was an error to blame – as many did – the crisis on the cinema. The problem, he observed, «must be considered in two aspects, spiritual and material. The spiritual aspect concerns the authors, the material one, the number of seats. A theatre for the masses must be prepared, a theatres that can contain fifteen or twenty thousand people» (Mussolini XXVI, 50). The dictator's words – not to use a pun – had a dramatic effect: public debates about the creation of a would-be authentically fascist theater revved up; architects and designers sat down to imagine gigantic theatres for crowds of thousand and published their designs; amateur and professional writers alike began to think about new kinds of plays to be staged in them; fascist hierarchs sought to extend already rather extensive theatrical activities in this direction: toward imagining a *new kind* of performance that would somehow represent the "spirit" of the new era.

This paper describes that quest, with special focus on the projects designed for a theater of the masses: large scale spectacles designed to be witnessed by crowds of several thousand people at a time. After discussing the broader context in which such experiments should be understood, the paper will look at two 1934 spectacles – one already quite well known, *18 BL*, directed by filmmaker Alessandro Blasetti; the other, published but not performed and thus partially lost to memory, Vitaliano Brancati's *L'Urto* (*Clash*). Together they represent different approaches to the many questions fascist theater artists posed about the type of performance they wished to create. Brancati's piece in particular sheds some light on the fascist concept of the "Third Way": the regime's hope to create a model equilibrium – political, social, but also artistic – that would «counter the twin threats of 'democratic leveling and communist annihilation'» in the new era (Ben-Ghiat, 294).

First, as noted, fascism's mass theater initiatives were just one aspect of much broader programming during the fascist *ventennio*, programming designed to serve two masters – art and politics – at one and the same time and that must be understood in the broader context of what has been called the fascist regime's "anthropological revolution", that is to say, a vision of a change that was not just of a political system, but of the Italian character (Gentile 2002). There were several layers to fascism's theatrical ambitions, all of which can be extricated from a close reading of Mussolini's speech, which continued thus:

La Scala met needs when, a century ago, Milan's population reached 180,000 inhabitants. It no longer meets needs today, now that the population is one million. The limitation of the number of seats necessitates high prices, and these keep the crowds away. Instead the theatre, which, in my opinion, has greater educational efficacy than the cinema, must be intended for the *popolo*, just as the theatrical work must have the wide reach that the people ask of it. It must stir the great collective passions, be inspired by a sense of lively and profound humanity, put on stage the things that truly count in the affairs and spiritual life of people. Enough with the infamous "triangle", which has always been our obsession. The number of triangular complications at this point has been exhausted. Give the collective passions dramatic expression and you will see the theatres fill up. This is why the crisis of the theatre cannot be solved if this problem is not solved. (Mussolini XXVI, 50)

The concerns to be identified here are three: Access, Pedagogy, and Innovation¹.

With his comments, the dictator first underscored the issue of *access*: how to provide entertainment and education not just to the bourgeois elite who could afford it, but also to the urban proletariat who might be attracted to shows but didn't have money for them (and so perhaps went primarily to the much cheaper cinema), as well as to the rural peasantry, who lived too far from theatres to attend them and were in any case often too poor to do so. As one specific means of suturing the social and economic divides that characterized Italian life during the *ventennio*, the drive to open cinemas and playhouses «to a new wider audience became, from the late twenties on, a central focus of fascist policy» (de Grazia 1981, 159). Aiming to close class gaps, bringing the working classes

¹ This breakdown, and portion of the discussions here, have been adapted from my recent monograph. In Chapter 5 of that book (see bibliography, Gaborik 2021), I include a broad survey of the Mussolini regime's performance and performance training initiatives, from the *Carri di Tespi* and the *Sabati teatrali* to the foundation of the GUF (*Gruppi Universitari Fascisti*) Experimental Theatres and the Royal (now 'National') Academy of Dramatic Arts.

into bourgeois playhouses and uniting vast, mixed publics for shows brought by transportable theatres to various towns, in literal accord with the slogan "Go toward the people", the logic of the regime's cultural sponsorship mirrored that of its corporative economic theories.

Next, Mussolini's comments underscored the regime's *pedagogical* ambitions. This is a more complex issue than it first appears, for fascist notions of education and enrichment contained within them both the unsurprising aspect of ideology – how to deliver fascist "values" through artistic works – and the more generic goal of cultural edification, which the fascists legitimately pursued. The *Duce* readily acknowledged the cinema's superior propagandistic potential (as is well known thanks to his oft-cited declaration that the cinema was the «regime's strongest weapon») but made a case for the theatre's more substantive contribution to the formation of the individual. In his speech, Mussolini thus contrasted "spiritual passions" to what was too often and too typically seen on stage – the infamous love triangles of French bourgeois plays, a suggestion that the drama was capable of delivering something more profound: as he put it, the things that "truly count". The new fascist drama, then, would not just be educative for the humble classes unaccustomed to highbrow culture, but to the bourgeois public as well, who too often settled for superficial middlebrow entertainment. They too needed, as he had argued in an earlier address, a theatre that would «refine taste and sensibility» (Mussolini XX, 276).

But the less explicitly stated problem behind the dictator's address was that of innovation. Innovation was the broadest goal; it encompassed the other two. If basically everyone understood that the Duce's shaming of the overworn triangle was another slam on bourgeois triviality, what he meant by «collective passions» was less clear, especially to those who realized that he was little interested in explicit propaganda. Still, it was common belief that the theatre, like the current regime, had to be "new", too. The would-be fascist theatre – which contemporaries and most later commentators agree never actually emerged – was to be authentically Italian but could only be so if taking stock of foreign innovation. It needed somehow to represent a fascist worldview without (most agreed) centring on doctrinal themes or fascist life. It needed to be great art, even if ultimately aspiring to a socio-political function.

Mussolini's comments should not be read as mere ceremonial pronouncements, but instead as participation in an ongoing debate and, of course, an attempt to point that debate in what he considered a productive direction. Officials and lay sympathizers alike had been arguing about the possibility of creating a fascist art – and what that would like – since the early years of the

dictatorship: the most important discussion was that hosted by the journal *Critica fascista* in 1926-27. Here a variety of viewpoints were expressed: some, like future Minister of Popular Culture Alessandro Pavolini, championed the cause of state-funded propaganda (look at the marvelous works of Renaissance art commissioned by the Popes, he mused), while others, like writer and key fascist intellectual Massimo Bontempelli argued that if the epoch truly was fascist, that spirit would spontaneously emerge in art and literature. Anton Giulio Bragaglia continued to push for a "revolutionary" theatre, which for him meant recapturing the theatricality that had been lost since the *litterati* got so involved in the stage². Whatever their views, they received Mussolini's speech as an invitation to further experimentation.

The most famous result was *18 BL*, staged a year and a day after the dictator's speech on the banks of the Arno river in Florence³. As organizer of the 1934 *Littoriali* cultural festival for adolescents and university students, which would take place in the city, Pavolini had announced intentions to include in those events an enormous spectacle like the one Mussolini had requested. Proposals for it were many, ranging from modern mystery plays, dance, or gymnastic-based exhibitions with choruses like those employed in Ancient Greek drama, war stories or dramatizations of life in ancient Rome with parallels to the present day. Such ideas were reminiscent of various existing activities: the regime's youth groups dedicated much energy to sport and pre-military training exercises, which often involved mass choreographies, for instance, and one of the most successful performance initiatives of the period was the diffusion of the ancient classics in the outdoor Greek and Roman theatres spearheaded by the National Institute for Ancient Drama, an organization that pre-dated Mussolini's rise to power but that he nationalized after having attended a performance of *Seven at Thebes* in Syracuse in 1924.

But *18 BL* was in the end the chosen production. Directed by filmmaker Alessandro Blasetti, the show depicted the adventures of a Fiat 18-BL model truck named Mamma Giberna (Mama Cartridge-Pouch), in her travels from the capture of Trieste and Trento during the Great War, to the labour strikes leading to the March on Rome (when *squadristi* rode around in her, seeking strikers to pummel), to the draining of the Pontine marshes and construction of new towns upon them, one of the regime's greatest public works achievements. Concept and style were heavily indebted to *The*

² Bragaglia, who directed his own experimental theatre from 1923 on, had dedicated his 1929 book *Il teatro della rivoluzione* to Mussolini, declaring that, in the theatre, fascism had not achieved its revolutionary aims. In his work, he would champion scenographic and staging experimentation, and was rewarded by the regime for his efforts, being given direction of the *Teatro delle Arti*, which earned the nickname "*Sperimentale dello Stato*".

³ For a full treatment of this production, see Schnapp 1996.

Storming of the Winter Palace, the 1920 Soviet spectacle by Nikolai Evreinov (a writer promoted in Italy by Pirandello, among others) that staged key moments in the Bolshevik Revolution including, of course, the eponymous one. It had featured around 2,000 actors, numerous war vehicles, and action intensified by symbolic colours and floodlight effects⁴.

The playing space arranged on the banks of the Arno for *18 BL* was enormous: about 200 meters in length and between 150 and 300 deep (estimates available today vary), since it needed to hold several tons of war machinery and vehicles, plus around 2000 mostly amateur actors. Just as the *Duce* had mandated, the public assembled on the opposite bank to watch it numbered around 20,000. The show, however, was an utter failure. Logistic and technical difficulties were largely responsible for the debacle; people couldn't see or hear, and the finale was completely flubbed. Mama Cartridge-Pouch was supposed to die alongside the road and be pushed into the swamp, where she would become part of the landfill upon which the road to a fascist new town was being built – her heroic, violent, and revolutionary spirit remaining the foundation of the new world being erected. But they had trouble pushing her into the ditch and by the time the problem was resolved, «many spectators had already departed, and the intended tragic effect had been buried long before the truck» (Schnapp 1996, 81). Despite a handful of positive reviews, everyone involved had to admit that the collective passions had remained decidedly unstirred. Of course, technical difficulties were not wholly unrelated; able to hear but not see, many spectators remained detached from the drama. But, more generally, the audience's emotional involvement seemed precluded by the very essence of the spectacle: its non-reliance on words and gesture, its celebration of chaos, the very decision to place machines at the centre of the story in an Italy where no one worshipped machines at all (Gaborik 2021, 199-200; Bontempelli 1934).

An alternative model of fascist mass performance seemed to zero in on what was missing from *18 BL* – what the fascists would have thought of as spirituality in its loftiest terms, or, more simply passion. Thought of in juxtaposition to *18 BL*, this had to do with the celebration of the human, rather than the machine, and one way to spirituality was through the body: this was a core tenet of the notion of the "Third way" – taking advantage of modernity's advances but not losing a sense of humanity, of creativity and spirituality, as, they argued happened with Soviet regimentation and

⁴ The regime's troubled fascination for the Soviet model of theatrical organization as well as its style is an issue worthy of further investigation. As a start see Gaborik 2019 and Golovlev 2019.

America's unbridled capitalist commercialism⁵. In this context, the growing importance of sport and physical culture in Mussolini's Italy had its impact in the theatrical realm as well. Although sport was not actually a competitor for audiences like the cinema was, intellectuals noted – and envied – the exuberance of sports fans. Just a few weeks after the Duce's SIAE speech, Bontempelli championed a rather fundamentalist interpretation of it, advocating for swift action on creating a theatre for the masses. He published an article in which he reminded everyone that he believed,

«as I have been saying for years, in the advent of a theatre for masses, a theatre of primordial passions and linear actions whose correspondents, whose most intense collaborators, will be the passionate, excessive, and overflowing public that we have begun to get acquainted with in the stadiums» (Bontempelli 1938, 389-90).

In reality, theatres brought in more spectators and revenue than stadiums did, but Bontempelli keyed into the energy of those crowds rather than their quantity. An editor of the architecture magazine *Quadrante*, he worked closely with architect and engineer Gaetano Ciocca, a tireless proponent of building such structures that could host spectacles both political and non- (Schnapp 2004). With the right buildings and the right plays, they thought, that agitation and passion Mussolini evoked could be achieved.

Vitaliano Brancati took such an intuition and transformed it into a wholly different kind of a dramaturgy for the mass theatre. Although today he is better remembered for his narrative writing, Brancati was a prolific dramatist as well, and early in his career had in fact written two fascist propaganda plays. From a theatrical point of view, these plays were quite inventive. *Piave*, which celebrated Mussolini's exploits in World War I, had in fact been produced by Bragaglia in 1932 after winning a new play contest hosted by the magazine «Scenario»: co-editor of that publication and general theatrical authority Silvio d'Amico hailed the discovery of an emerging new playwright (D'Amico 2000). But *Everest* had already gained the attention of the Duce himself, who received Brancati in January of 1931. A myth in one act set 2000 years after the coming of Mussolini, in Brancati's spectacular conception, *Everest* would best be performed in the open air (he explained to the dictator during their audience), for no other setting would render the play's atmosphere or

⁵ Much thought and discussion would be devoted to this problem, especially in relation to State funding for performance, at the 1934 Volta Convention on the Theatre, where experts from around the world came to Rome to discuss the state of the art.

adequately serve its innate theatricality. The action centres on the discovery of a colossal statue, covered over with brush that has grown up over the centuries. The members of the mountaintop community who find it decide to burn the flora that blocks their vision; and as the play goes on, Mussolini's face is slowly revealed. Having read the play and asked Brancati if he had thought it was stageable, the dictator dismissed him with the reassurance that he would re-read it and let him know what could be done (Brancati 1931, 1631).

No major production of *Everest* resulted from this meeting, but Brancati, still well-set in fascist circles in 1934 (though he would increasingly distance himself from the regime), took a stab at writing another «drama to be performed in an open-air stadium» (Brancati 1934, 1). Entitled *L'Urto* (*Clash*), it appeared in the April 15, 1934, issue of *Quadrivio*, the weekly supplement he edited under Telesio Interlandi (who would earn his claim to fame as director of the *La difesa della razza*, launched following the implementation of the 1938 racial laws) but would never be staged. Nonetheless, I would argue, it was in some ways a model piece for what the fascists dreamed of. It was what might be called, rather than *agit-prop*, *art-prop*. To be performed in a stadium, by its very design it addressed the problem of access. It was highly spectacular and in its use of and attention to modern machinery also quite modern(ist), meeting blackshirt standards for innovation. At the same time, it was arguably quite highbrow, engaging with philosophical and theatrical traditions; it was even metatheatrical, perhaps in homage to the great contemporary Luigi Pirandello, who Mussolini had declared wrote fascist plays without even meaning to (Ludwig 213). In this it was not only innovative, but supportive of the regime's pedagogical and culturizing aims.

L'Urto is, indeed, a *Six-Characters*-like extravaganza, in which a troupe of Russian orators' barge into a Milanese stadium just after the referee blows the whistle ending the first half of a soccer match (like Pirandello's *Six Characters* barge in on the rehearsal). The public is shocked that a bunch of foreigners would force their way in and, especially, want to speak; but enough people are curious and sympathetic to the woman among them that they agree to listen. The rest of the group enters, pulling a cart resembling a pageant wagon, upon which is The Woman, who wants to address the fans. The crowd is quickly offended by her speech and grows impatient with the visitors as they publicly argue about a backstory that the mass crowd simply cannot understand; it rebels against the Russians' advice to live like they do – "without falsity, without masks", but also without passion or memory. (Here, what appears to be a criticism of a gray Soviet world juxtaposed with an Italian one of a bright azure sky is given a sheen of Pirandellian metaphysics. «Let me give you some advice:

truly live», a soccer player tells them.) Before long they are asked to stand down, because «soon, in Rome, someone will speak, to whom we all want to listen», one who is «clearer than all of us», whose speech will be broadcast on the radio. Still, this doesn't happen before a large group of dancers appears – dancers who became prostitutes under The Woman's tutelage at far too young an age (like Pirandello's Stepdaughter?) and whose possible contributions to the onstage mélange are intriguing.

But when the gigantic speakers arise «like a door to the sky» at the stadium's borders, all painful recounting of the group's story cease, for everyone wishes to «get drunk on this voice»: the voice of the man who encourages all to work hard and look to the future, and then, as another voice narrates, stands on the balcony greeting the crowd. In a mixture of ecstasy and desperation, the woman responds to what she's heard, and to music that sounds like «a temple in the sky». To console her, a chorus of girls dressed in white dance a gloomy dance: but the woman climbs up the speaker tower and breaks down into sobs. She falls to the ground, but then rises, and shoots herself in the head. The sun, which in the piece's conception represents youth, still shines. The referee blows the whistle, so the second half of the match may begin.

Ultimately a bit too bizarre to be fully comprehensible, Brancati's piece is nevertheless an intriguing «experiment in line with the era's fantasies about fusing the new theatre and mass athletics» (Schnapp 1996, 166). The foreigner's public reckoning, the soccer match, and the sacralized leader's appearance are placed on a single "stage" and in the same temporal loop, rendering each of them similarly performative. Still, they seem hierarchized as well, for when The Woman commits suicide at the end, the piece suggests that there is no more room left for anguish, or even for dialog, but only for the agonism of sport and the spiritualism of the political liturgy. As in *Piave* and *Everest*, the Mussolini figure is literally larger than life, a sort of evangelist *deus ex machina* calling forth a sort of melancholic frenzy. (Here, too, there seem to be echoes of other Pirandello, like *La Sagra del Signore della Nave*).

Beyond this possible ideological interpretation, though, *L'Urto* provides significant clues about fascist intellectuals' ambitions for the art of the stage. With it, Brancati had some fun with the sort of fusion of sport (and bodily exercise) and theatre that Bontempelli – but also the Futurists before him – had celebrated. For all the machine-worship the Futurists are known for, the force of human energy was never far from their mind, and the same is true in a piece like *L'Urto*, which brings together massive stadium architecture, the metallized voice heard through a loudspeaker, and

dancers reminiscent of the Greek chorus, seeking constant interplay between old aesthetics and new ones, between mechanical marvels and the human body⁶. If Bontempelli would argue that *18 BL* failed because it set the human aside, *L'Urto*, enigmatic as it is, seems somehow to keep that very theme at its fore, showing the efforts of the strange orators to truly "live" and communicate with others. In the play's collapsing of all these levels, however, the closing of gap between art and life can be glimpsed as well – a sense obviously reinforced by the script's Pirandellian echoes. Brancati's spectacle, in short, synthesized what some fascists had in mind when they spoke about creating a unique theatre of their own: large scale productions with high emotional impact but heady themes, mixed media and genre, and the purposeful blurring of any personal-political or artistic-political divides. (And if a hagiography of *Il Duce* could find its way in, so much the better).

Bibliography

Ben-Ghiat, Ruth

1996 *Italian Fascism and the Aesthetics of the 'Third Way,'* in «Journal of Contemporary History» 31.2 (April 1996), 296-313.

Bontempelli, Massimo

1934 *Il 18 BL rappresentato a Firenze*, in «Gazzetta del popolo», April 30, 1934.

1938 *Per il tifo a teatro*, in *Avventura Novecentista*, Vallecchi, Firenze.

Brancati, Vitaliano

1931 *La mia visita a Mussolini*, in *Racconti, Teatro, Scritti giornalistici*, ed. Marco Dondero, Mondadori, Milano (2003), 1628-34.

1934 *L'Urto. Un Dramma da Rappresentare all'Aperto in Uno Stadio*, in «Quadrivio» 25 (April 15), 1-4.

D'Amico, Silvio

1914-1955. *Cronache*. 5 vols. Ed. Alessandro d'Amico, Novecento, Palermo (January 11, 1932).

De Grazia, Victoria

1981 *The Culture of Consent*, Cambridge University Press, Cambridge.

Gaborik, Patricia

2019 *Soviet Theatre, Blackshirt Style*, in «Trame» 3 (2019), 167-78.

⁶ This modernizing approach to antiquity was a constant in fascist performance, including the shows sponsored by the INDA, The National Institute of Ancient Drama: representative of this fact is the use of the regular use of the Hellerau dancers as the chorus and that Duilio Cambellotti, known for his work in *art nouveau*, was a chief designer for the INDA.

- 2021 *Mussolini's Theatre. Fascist Experiments in Art and Politics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gentile, Emilio
2002 *Fascismo. Storia e interpretazione*, Laterza, Roma-Bari.
- Golovlev, Alexander
2019 *Theatre Politics of Soviet Stalinism and Italian Fascism Compared*, in «New Theatre Quarterly» 34.4 (2019), 312-24.
- Ludwig, Emil
1933 *Talks with Mussolini*, trans. Eden and Cedar Paul, Little, Brown, and Company, Boston.
- Mussolini, Benito
1951-63 *Opera Omnia*, 35 vols, Ed. E. and D. Susmel, La Fenice, Firenze.
- Schnapp, Jeffrey T.
1996 *Staging Fascism. 18 BL and Theater of Masses for Masses*, Stanford University Press, Palo Alto.
2004 *Building Communism, Fascism, Liberal Democracy*, Stanford University Press, Palo Alto.

The Tendency of Sculpturalization in Samuel Beckett's Revised Stage Writing

by Wenjun Zhu

After Samuel Beckett took directorial charge of his productions beginning with *Endspiel (Endgame)* in 1967, he reflected on his «lack of theatre experience at the time of writing [his early plays]» (Cohn 1980: 258). To better visualize his plays, Beckett revised his original texts and composed detailed production notebooks. His production-oriented stage writing, as a continuation of the creative process, presents remarkable *tableaux* of stillness, which bear resemblance to sculpture. As S. E. Gontarski suggests, «a writer with more than a casual interest in the visual arts, Beckett discovered that theatre allowed him to paint (or sculpt) [...] to work directly with form, as a plastic, a visual artist» (1992: xix). Through the process of revision and rehearsal, Beckett gradually became a sculptor in theatre, modeling actors' bodies and stage settings.

The correspondence between Beckett's motionless stage images and sculpture can be identified as an intermedial phenomenon. Irina Rajewsky defined three fundamental subcategories of intermediality: medial transposition (such as film adaptations and novelizations), media combination (the so-called multimedia or mixed media), and intermedial references. Beckett's theatre can be regarded as intermedial references to plastic arts, as it «thematizes, evokes, or imitates elements or structures» of sculpture (Rajewsky 2011: 53). The concept of intermedial references describes how «the media product uses its own media-specific means», in Beckett's case, the revised stage directions for *mise-en-scène* or television plays, «either to refer to a specific, individual work produced in another medium [...] or to refer to a specific medial subsystem», such as statue and death mask, «or to another medium qua system», namely sculpture (2011: 52-53).

If we examine Beckett's theatrical works in chronological order and scrutinize his production notes, it is evident that their intermedial references to sculpture increase progressively. When revising his early plays and writing his later plays, Beckett emphasized the moments of stasis and reduced movements to a minimum. Martin Esslin concludes the static feature of the Theatre of the Absurd, which is well illustrated by Beckett's stage writing:

Expressing an intuition in depth, it should ideally be apprehended in a single moment, and only because it is physically impossible to present so complex an image in an instant does it have to be spread over a period of time. The formal structure of such a play is, therefore, merely a device to express a complex total image by unfolding it in a sequence of interacting elements. (1980: 404)

As the following chapters demonstrate, each of Beckett's productions can be comprehended in one or several moments of stillness and sculptural images, which appear to be increasingly dominant in his later plays. According to Gotthold Ephraim Lessing's *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, a sculptor must capture a single moment within the limit of fullness, while an actor produces a combination of actions. However, the static stage images in Beckett's productions bridge the gap between spatial art (sculpture) and temporal art (theatre).

By comparing the five volumes of *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* with the original texts in *The Complete Dramatic Works* (1986), my research aims to identify the production-oriented revisions and demonstrate how Beckett highlighted static moments and sculptural stage images in his stage (re)writing. Since the figures in Beckett's productions usually undergo a transformation from mobility to immobility, this article further explores the process, causes and effects of their petrification, comparing three kinds of petrification in different phases of Beckett's stage writing to three different legendary instantiations. In addition, the article analyzes Beckett's aesthetic as a sculptor in theatre, referring to his art criticism and other writing, and interprets the potential factors that contribute to his aesthetic from the aspects of biography, historical context, and intellectual influence.

I. Wartestellen: *Petrified by Futility*

Beckett's growing interest in sculptural effect can be seen in the modifications made to his early plays. As it is shown in his theatrical notebook for the Schiller-Theater production of *Waiting for Godot* in 1975, Beckett listed sixteen *Wartestellen* (1993: 325-327), «literally meaning 'waiting points', when the action is frozen to provide a brief *tableau*», and he also used the term «moments of stillness» (1993: 397-398). Later he selected twelve, including the opening and ending *tableaux* of each act (1993: 418). These waiting points depict the state of waiting in vain, and as Martin Esslin

points out, the «subject of the play is not Godot but waiting, the act of waiting as an essential and characteristic aspect of the human condition» (1980: 50). Focusing on Beckett's rewriting of his plays composed in the first phase (roughly 1951-1957), this chapter takes *Waiting for Godot* as an example and inspects certain *Wartestellen* and their contexts, especially the relevant motifs that Beckett noted, to clarify the interplay of hope and hopelessness, motion, and stasis.

As Ruby Cohn observed, in Beckett's revised version, «as opposed to the printed text, each act begins and ends in absolute stillness» (1980: 259). When the curtain rose, «[l]ong silence» replaced Vladimir's entrance (1993: 9, 50) and created two motionless opening *tableaux*. With this alteration, Beckett introduced a world where one can hardly enter or leave and pinned the two figures to it. The roughly symmetrical positions of Vladimir and Estragon «establish[ed] at outset 2 caged dynamics» and foreshadowed the «perpetual separation and reunion of V/E» (1993: 187). Estragon's bowing posture expressed frustration and fatigue, and this «lethargic posture with its downcast look is characteristic of Estragon» (1993: 90). In Act II, his position, at edge of shadow, illustrated his gloomy state of mind due to undeserved sufferings. In contrast, standing and listening, Vladimir paid full attention to their surroundings and expected potential salvation. As a sculptor considering the effect of light, Beckett ensured that in Act I, Vladimir's figure should be «half in shadow», which implied that Vladimir was half in hope (light) and half in hopelessness (darkness). At the beginning of Act II, his raised head signified his remaining hope and inexhaustible spirit. With slight variations, the two opening *tableaux* visualize the passing of time, the dynamics between the two main characters, and their distinct states of waiting.

Wartestelle 2, 3 and 4 portrayed the figures looking at the sky. This gesture, epitomizing a crucial motif of the play, is an expression of longing in perplexity. The sky, seemingly unchanged until the «light suddenly fails» after the Boy exited (1993, 48), embodied the slowly passing time and the declining world, both unnoticed by the two men. On one hand, the characters wished the day to end sooner, so that they could be exempted from boredom. Therefore, at *Wartestelle* 4, Vladimir bursts out with impatience: «Will night never come?» (1993: 34) On the other hand, they were likely to fear that the nightfall and the absence of Godot would extinguish their flickering hope. Though the daylight and the seeming stagnation of time was almost unbearable, what delayed the hope also postponed the final moment of disillusion. The sculptural group of the figures looking up at the sky conveys a mixture of boredom, impatience, faith, pessimism (Pozzo), and indifference (Lucky).

At nightfall, *Wartestelle* 10 and 16 presented a variation of the motif, that is, two figures looking at the moon. The source of this emblematic image is, according to Beckett's note (1993: 236), Caspar David Friedrich's painting *Two Men Contemplating the Moon*. However, at *Wartestelle* 16 near the end of Act II, the moon was «ignored by both. V no attention to E, E none to V [...]» (1993: 279) Vladimir, once hopeful and restless, bowed his head and became indifferent to the changing circumstance. Turning their back to the moon, they were no longer concerned about the meaningless world. Losing their faith but fearing the potential punishment from Godot, the men are paralyzed by the dilemma and their eternal waiting in vain.

Wartestelle 14 introduced another motif of the play – the unanswered pleas for help and the failed attempts to aid. When entering the stage, Lucky fell and brought down Pozzo with him. While the original text only described that they «lie helpless among the scattered baggage», the revised stage direction specified the shape of the heap – «perpendicular across each other midstage off-centre right» (1993: 70), which formed a crucifix. After a lengthy discourse, the tramps tried to pull him up but fell one after another. The pile of four bodies constituted a piece of contemporary sculpture that crystalized the burden and futility of calling for help and helping others.

On the page entitled "HELP", Beckett counted 21 appeals for help, among which 14 are ignored, and only 4 are answered (1993: 355). Beckett elaborated on the motif of helplessness as a universal condition of human existence and endowed it with religious connotation. The Biblical allusions were accentuated, for Estragon called Pozzo by other names – Abel and Cain, the two sons of Adam and Eve, and thus, as Estragon stated: «He's all humanity». (1993: 76) Because Abel was blessed and Cain was cursed, the allusion to their fate is «one of the most explicit references to the theme of salvation and damnation in the play» (1993: 165). These references manifest the arbitrariness of God's will, since bliss and punishment may come without any reason.

This motif can be traced back to the collapse of Beckett's religious faith in 1926. According to James Knowlson, when listening to Canon Dobbs's sermon, «Beckett was horrified by the logic of the cleric's position: not merely an open admission of total failure to cope with the problem of apparently undeserved suffering and an overt acceptance of the fact that it is the human lot to suffer, but a grisly justification for it» (1996: 80). Such disbelief was intensified during his journey to Germany and World War II. While the unreasonable afflictions and fruitless attempts were taken for granted, Godot's ever-deferred arrival signified the absence of God. Pozzo's forlorn situation epitomized the predicament of humanity, as we were abandoned by God and crucified symbolically

with little recourse, and to no obvious purpose. Even though Vladimir and Estragon lent a hand on behalf of mankind, they collapsed and failed to be saviors, only to add weight to Pozzo's plight. The inability to be saved or to save others demonstrates profound, and religiously charged sense of helplessness and futility.

Throughout the play, the characters gradually become inert and apathetic in course of waiting, paralyzed by futility and hopelessness. This tendency evokes a series of Chinese legends about Amah Rock that literally means the stone gazing out for her husband. For example, Lady Tu Shan sat on the mountain top every day and waited for her husband's return, not knowing that he had died from overwork and illness. Legend has it that she was turned into stone. The term "Amah Rock" was later used as a general metaphor for the steadfastness and faithfulness of people awaiting their beloved ones. Such legends underscore the power of time and the futility of waiting, thus shed light on the slow petrification and the *Wartestellen* in *Waiting for Godot*.

The two tramps, like the heroines of the legends, were petrified almost imperceptibly for having vain hope. While the heroines were unaware that the objects of their expectation had vanished, Vladimir and Estragon were detained by daily messages from Godot, which constantly kindle their wavering hope and extend their waiting. They were turned into stone not only by the force of hope, but also for the loss of hope, together with the impasse that there is no way out and nothing to be done.

By reducing the movements little by little and arranging miscellaneous moments of stillness, Beckett introduced a new mode of visualizing boredom, futility, and hopelessness, which evokes the legends of Amah Rock. The characters were gradually turned into statues during endless waiting due to their faltering but persistent hope, as well as their helplessness, weariness, and interdependence.

II. Immobilité Écoute: *Monuments of Memory*

Between 1957 and 1976, Beckett wrote a series of plays in which the protagonists remained motionless, listening to their inner voices, or indulging in their memories, such as *Krapp's Last Tape* (1958), *Happy Days* (1961), *Eh Joe* (1966), and *That Time* (1976). The intermedial references of these theatrical works to sculpture are more significant than those of his earlier plays, for the duration of stillness was largely extended, and the stage images became more impressive. As prisoners of time, whereas the characters in *Waiting for Godot* looked to the future, the figures in these plays remained tethered to the past. They were petrified rather by reminiscence than by anticipation.

This chapter examines the motionless elements and the sculptural images in the revised text and Beckett's production notebook for *Krapp's Last Tape* at the Schiller-Theater Werkstatt (1969), to demonstrate how the protagonist was turned into a monument on stage by his retrospection, concerning Beckett's essay *Proust* and Henri Bergson's theories about memory.

The play portrayed Krapp, towards the end of his life, listening and reacting to the tapes recorded in his earlier years. With the rest of stage in darkness, Krapp appeared like a living statue in an exhibition hall. In his production notes, Beckett designated that the play was composed of «2 fairly equal parts» – «Listening», which was distinguished by «Immobility», and «Non-Listening» characterized by «Movement» (1992: 199-201). These two pairs of correspondence, evenly divided, indicate that Krapp was constantly petrified as soon as he was absorbed in his memories. Beckett determined to «CUT Everything that interferes with the sudden shift from immobility to movement or that slows this down» (1992: 71-73). Hence, he devised the dramatic shifts between motion and motionlessness, that is, an immediate petrification and de-petrification.

Beckett further divided Krapp's listening reactions into two parts: «IMMOBILITE ECOUTE (Motionlessness Listening)» (1992: 83-85, 115-117) and in contrast, «JEUX ECOUTE (Actions Listening)» or «AGITATION ECOUTE (Agitation Listening)» (1992: 87-89, 115-117). The first section underlined Krapp's intense concentration on his younger voice, to «hold the audience's concentration as well» (1992: 257). In this entry, Beckett depicted the «normal listening position» as «left hand on switch of the tape-recorder, right hand clearly visible on the table with the possibility of eventual slight movements» (1992: 86-88). This posture, always resumed before switching on recorder as a principle (1992: 110-112), signaled that Krapp was voluntarily ready for his memories to flow in his mind.

Besides the normal listening position, Krapp constantly «raises his head», «stares blankly front», and «broods» (1992: 4, 5, 6), when he was «seized by dream». Beckett listed 16 periods of dream in his notebook, specifying their duration and causes (1992: 235-241). He elucidated that when Krapp brooded, he was either making efforts to remember the past events or pondering over the women in his life, often evoked by the mention of their eyes. Every time when his contemplation interrupted listening, «[t]here follows a series of involuntary dreams» (McMillan and Fehsenfeld 1988: 274), in Bergson's term, involuntary memories. Contrary to voluntary memory, involuntary memory «records, in the form of memory-images, all the events of our daily life as they occur in time; it neglects no detail» (Bergson 1988: 81). For Bergson, they are «dream-images» that «usually

appear and disappear independently of our will» (1988: 85). Since Beckett «endorse[d] unreservedly the Proustian aesthetic» (Weller 2015: 146), which derived from Bergson's theories, he foregrounded the spontaneous memory in *Krapp's Last Tape* and manifested its effect by the posture of sculptural quality. As the play progressed, the duration of dream periods developed from «Brief» to «Long» then to «very long» (1992: 235-241). Thus, Krapp became increasingly «drowned in dreams» (1992: 9, 241) and finally, a «[d]ream seizes hold of him» and «engulfs him» so that «he can't move» (1992: 239-241). His stillness corresponds with Bergson's argument that as we must draw back from present perception to resurrect the memory-images, «movement rather tend to drive away the image» (1988: 95), while immobility paves the way for recollection.

In the end, Krapp wound back the tape and listened «dead still till the end» in the position «as when first discovered», which Beckett called «Attitude I» (1992: 10). The absolute stillness replaced the movement of Krapp's lips in the original text. As in the opening *tableau*, he sat «with both hands on the table», «staring before him» (1992: 3). At this time, Krapp's life has been «consumed by dream» (1992: 241). In his dream, he eternally lies on the punt and stays close to the girl forever, «without moving», despite the flow of water and time (1992: 8-10). As Beckett remarked, Krapp was a «Dream-consumed man». Just like the grandmother in *Proust's In Search of Lost Time*, he «seems as irretrievably lost as Eurydice among the shades» (Beckett 1931: 15). In Greek mythology, Eurydice was the wife of musician Orpheus, who attempted to bring her back from the Underworld. The myth is often compared to the biblical story of Lot's wife, who was turned into a pillar of salt for because she looked back at Sodom while fleeing. Her petrification parallels Krapp's transition from movement to immobility for his looking back and dwelling upon the past.

However, Beckett annotated that the hold of reminiscent dream over Krapp was «once broken by Hain» (1992: 241). «Hain», the term for a death figure that Beckett borrowed the from German writer Matthias Claudius, referred to the gesture that Krapp «turns slowly to look over his shoulder into the darkness backstage left, long look, then slowly back front» (1992: 4). It occurred once before he played the tape, once near the end when he was about to be petrified and overwhelmed by dreamy memory. As Beckett commented, the gaze embodied «the presence of death lurking close at hand», conveying dread and «perhaps a leaven of relief» (1992: 21). It cast a shadow of impending death on the living statue of Krapp, which evokes a monument.

Monuments have been constructed to commemorate people or events, others for funerary purpose. Beckett immobilized Krapp's body and created a new kind of monument on stage to

commemorate the past, and to transcend death. As he wrote in *Proust*, «[f]rom the victory over Time he passes to the victory of Time, from the negation of Death to its affirmation» (1931: 51). Krapp's static figure can be also regarded as a monument for his past self at numerous moments, because the «poisonous ingenuity of Time [...] result[ed] in an unceasing modification of his personality» (Beckett 1931: 4). Krapp's unstable self has been modeled incessantly by the power of time and displayed as a living monument. Nonetheless, the variability of memory induces the characters in Beckett's later plays to repeat themselves and become automatized or dehumanized.

III. *Death Mask: Dehumanization*

As Beckett's artistic style matured, the intermedial references of his plays to sculpture culminated in *Catastrophe*, whose plot and setting evoked the actions of sculpting and modelling. It staged the process of a final rehearsal, where the assistant manipulated the protagonist's body and adjusted his costume and position under the director's impatient and arbitrary instructions. The play can be interpreted as a modern counterpart of the myth of Pygmalion since the protagonist was shaped by the director and his assistant like a living statue. While in Pygmalion's tale, the statue did come to life, the metamorphosis of the protagonist in *Catastrophe* was a degeneration from living man to sculpture. *Catastrophe* not only revealed Beckett's self-reflection as an author-director – as the actress Billie Whitelaw described: «Sometimes I felt as if he were a sculptor and I a piece of clay» (1995: 144) – but also represented the transformation from human to non-human that prevailed among his later plays, such as *Play* (1963), *Breath* (1969), *Not I* (1972), *Footfalls* (1976), *Rockaby* (1981), *Quad* (1982), and *What Where* (1983). This chapter looks into the unearthly stage images and the tendency of dehumanization in Beckett's production notebooks for *Footfalls* and *What Where*.

In *Footfalls*, May's pacing to and fro, repetitively, and endlessly like a metronome, indicated that her soul, manifest in her ragged clothes, has been worn out by meaninglessness. During the rehearsal for his 1976 Royal Court Theatre production, Beckett substituted the model of 7 steps per length with that of 9 steps, in order to co-ordinate May's lines with her positions more precisely. Accordingly, he revised the text and drafted two diagrams, which were designed for two specific dialogues. The first dialogue revolved around a question: «Will you never have done...revolving it all?» (1999: 277). Its content and cyclic structure echoed May's perpetual pacing. In the second part, the old women's voice posed questions about May, and her own answers revealed that May seldom

slept or spoke like normal humans. In accord with these suggestions of automatism, Beckett calculated the steps and the rhythm of speech with mathematical precision, and thus reduced the female figure to a mechanical device. Beckett told Billie Whitelaw, who played the role of May, that «you're not quite there», so she aimed for «conveying a period between dying and grasping the message you're no longer there» (Whitelaw 1995: 143). Consequently, the ghostly figure was oscillating between life and death.

In *What Where*, Bam's voice (V) uttered the words «switch on», «switch off», as well as «appears» and «reappears» (1999: 409-414), to summon Bam and other characters. Beckett's word choice conveyed a note of mechanism, as if V was operating or programming a system. As Ulrika Maude pointed out, *What Where* was «marionette theatre, albeit with real actors on stage. Its players' machinic enunciations [...] bring to mind the permutations of computer code» (2011: 820).

For the TV project at the Studios of Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart (1985), Beckett eliminated bodies and movements, and filled the screen with a «black ground unbroken» and full faces (1999: 425-431). Moreover, he replaced the suspended, dimly lit megaphone of the original publication with a motionless «mirror reflection of BAM's face [...] Four-five times the size» of the other figures' faces in playing area, which resembled «an enlarged and distorted death mask» (1999: 409, 415). Death masks, originated from funeral ceremony, were modeled after deceased persons' faces. As a remarkable intermedial reference to sculpture, Beckett presented four death masks on screen – one oversized hologram image and three faces of real size – in black and white, evoking corpses and creating a ghostly atmosphere. The ovals of face and Bam's processed voice seemed to come from beyond the grave and were also «not quite there». The allusion to death was strengthened by the V's lines, which hinted at torture and narrated the alteration of seasons that insinuate a journey towards winter. According to Beckett's cameraman, Jim Lewis, the image of death mask was inspired by the hooded statue of John Donne in St Patrick's Cathedral in London (Fehsenheld 1986: 232). In effect, Beckett's artistic style and his preferred motif of death can be traced back to his early fascination with ecclesiastical funerary sculpture shown in his German diaries (1936-1937).

Furthermore, Beckett's inclination towards dehumanization can be explained by his view of deanthropomorphization, as expressed in his letter to Cissie Sinclair in 1937. When comparing Antoine Watteau with Jack Yeats, he wrote: «I suppose to suggest the inorganism of the organic – all his [Watteau's] people are mineral in the end» (Beckett qtd. in Fehsenfeld et al. 535). According to Beckett, the stillness in Yeats' paintings was superior as it bore «[a] kind of petrified insight into

one's ultimate hard irreducible inorganic singleness» (ibid.: 536). Beckett finally achieved the expected inorganic quality in theatre by transforming human bodies to sculptures, puppets, or machines, and by posing them on the threshold of death.

In conclusion, Beckett's revised stage writing, and directorial notes showed a growing tendency of sculpturalization, that is, the radicalization of intermedial references to sculpture. This tendency was manifest in the increasing transition from movement to immobility and the static stage images for sculptural effect. In different phases of his stage writing and directing, Beckett's figures were first turned to statues by futility and vain hope, then petrified in the process of reminiscence, and finally reduced to non-human beings. These living statues oscillate permanently between motion and motionlessness, hope and hopelessness, past and present, life and death.

Bibliography

Beckett, Samuel

1931 *Proust*, Chatto & Windus, London.

1990 *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London.

Beckett, Samuel and Knowlson, James (ed.)

1992 *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume III. Krapp's Last Tape*, Faber and Faber, London.

Beckett, Samuel, Knowlson, James, and Dougal MacMillan. (eds.)

1993 *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume I. Waiting for Godot: with a revised text*, Grove Press, New York.

Beckett, Samuel and Gontarski, Stanley E. (ed.)

1999 *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume IV. The Shorter Plays: With Revised Texts for Footfalls, Come and Go and What Where*, Faber and Faber, London.

Bergson, Henri

1988 *Matter and Memory*. Zone Books, New York.

Cohn, Ruby

1980 *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton University Press, Princeton.

- Esslin, Martin
1980 *The Theatre of the Absurd*, Penguin, London.
- Fehsenfeld, Martha D.
1986 "Everything Out But the Faces": Beckett's reshaping of *What Where for Television*, in «Modern Drama», vol. xxix, no. 2, pp. 229-40.
- Fehsenfeld, Martha et al. (eds.)
2009 *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 1. 1929–1940*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gontarski, Stanley E.
1992 *The No against the Nothingness*, in «Samuel Beckett: Endgame. With a Revised Text», Faber and Faber, London.
- Knowlson, James
1996 *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Bloomsbury, London.
- Lozier, Claire
2013 *Samuel Beckett's Funerary Sculpture*, in «Questions of Influence in Modern French Literature», eds. T. Baldwin et al. Palgrave Macmillan, London, pp. 99-110.
- Maude, Ulrika
2011 *Beckett and the Laws of Habit*, in «Modernism/Modernity», vol. 18, no. 4, pp. 814–21.
- Nixon, Mark
2011 *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*. London: Bloomsbury.
- Rajewsky, Irina O.
2011 *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités», No. 6, pp. 43–64.
- Weller, Shane
2015 *Beckett and Late Modernism*, in Hulle, Dirk van, ed. «The New Cambridge Companion to Samuel Beckett», Cambridge University Press, Cambridge.
- Whitelaw, Billie
1996 *Billie Whitelaw-- Who He?: An Autobiography*, Sceptre, London.

O Cesare o nessuno. *Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione*

di Raffaella Di Tizio

O Cesare o nessuno. Azione drammatica in undici quadri con prologo liberamente ispirata alla vita e al mito di Edmund Kean, scritto da Gassman nel 1974 con la collaborazione di Luciano Lucignani, è il suo terzo incontro con il Grande attore dell'Ottocento inglese. Il primo fu il *Kean* di Dumas adattato da Sartre, diretto con Lucignani nella stagione '54-'55, il secondo il film che ne trasse subito dopo, con la collaborazione di Francesco Rosi. È un ritorno del tema a distanza di vent'anni, che coincide con il rientro di Gassman nell'agone teatrale dopo un decennio di impegno soprattutto cinematografico. Passati altri vent'anni, nel 1997, *Kean* sarà al centro di una sua nuova riscrittura, *Bugie sincere*, con protagonista Ugo Pagliai, in dialogo con Gassman come voce fuori campo.

Kean per Gassman è evidentemente un personaggio chiave. Qui si osserverà il primo testo che scrisse su di lui come nodo importante delle sue ricerche teatrali, e esempio rivelatore delle sue pratiche compositive.

1. *Di Kean o dell'indipendenza*

Sulla centralità di Kean rifletteva già Gambetti, definendo «scelta-chiave» quella di mettere in scena, per la prima stagione della compagnia Vittorio Gassman Presenta, *Kean, genio e sregolatezza* di Dumas-Sartre (Gambetti 2006: 33). Gassman veniva allora dal Teatro d'Arte Italiano con Luigi Squarzina, impresa che l'aveva portato all'apice del successo in scena, ma anche alla rottura con l'amico regista. Con il trionfo dell'*Amleto* (stagione 1952-53), diretto da entrambi, era iniziata la sua personale strada alla regia, una via che ora proseguiva autonoma, con saltuarie collaborazioni di Lucignani. Interpretare Kean fu tappa importante dell'espressione di una precisa identità attoriale. La scelta divenne però significativa anche a posteriori, a forza di ritorni di quel personaggio inventato tra rievocazione storica e *pastiche* sentimentale.

Silvio d'Amico nel '55 – citando il critico di fine Ottocento Jules Lemaître – sottolineò che il ruolo conteneva in sé le premesse per una riflessione sull'attore di ogni tempo (d'Amico 1955: 730).

Descrisse Gassman come «formidabile attore che [...] recita sé stesso», e la cui sicurezza, potenza, e «dominio della scena» ricordavano i «sommi "mattatori" del passato» (ivi: 732). Era il rovescio di un complimento. Un anno prima il critico fondatore dell'Accademia d'Arte Drammatica e l'ex allievo avevano discusso in privato sul tema: a d'Amico era apparsa troppo fredda e costruita la ripresa dell'interpretazione dell'*Amleto*. Aveva scritto a Gassman del dispiacere nel vedere istrionismo e esibizione di sé al posto di quel moderno interprete della poesia dell'autore che in lui aveva visto realizzarsi. L'attore aveva rivendicato l'autonomia del suo percorso, sottolineando una precisa «divergenza estetica»: scrisse della sua ricerca di una «recitazione insieme eroica e realistica», e si difese dal paragone con «i vecchi istrioni» e dal sospetto di «isterismi individualistici» (d'Amico a Gassman 15 marzo 1954 e risposta del 27 marzo, in Viziano 2005: 278-280).

La sua strada andava però precisandosi proprio in senso mattatoriale: è di pochi mesi dopo, il 25 novembre 1954 al Teatro Comunale di Salerno, la prima del *Kean*. Così aveva scelto il testo: «Ho incontrato questo personaggio per la prima volta nel 1953 a Parigi, dove vidi Pierre Brasseur recitare Kean nell'opera che Dumas gli aveva dedicato e che Sartre aveva rielaborato in veste più moderna. Mi dissi subito: questa è roba mia [...]»¹.

Kean, ou désordre et génie era stato scritto da Dumas padre su richiesta dell'attore Frédérick Lemaître nel 1836, tre anni dopo la morte del grande attore celebre per le sue interpretazioni shakespeariane, a partire da una prima stesura di Théaulon. E Lemaître era apparso in scena, secondo Théophile Gautier, più vero di Kean stesso, rendendo il personaggio simbolo di eredità nell'eccellenza del mestiere comico (Meldolesi 1979: 101). Brasseur, per la sua ripresa novecentesca, chiese a Sartre di inserire una nuova scena shakespeariana, l'ultimo atto di *Otello* al posto di *Romeo e Giulietta*. Sartre diede anche un tono di disincanto al mito romantico dell'attore, sottolineando la sua complessa condizione esistenziale.

Kean genio e sregolatezza, novità e insieme opera canonica (già nel repertorio di grandi attori italiani, cfr. d'Amico 1955: 731), è un impasto particolarmente adatto per aprire la stagione della prima compagnia che Gassman conduce a suo nome, dichiarando la propria indipendenza.

Non fa testo, per immaginare lo spettacolo, il film del '56. Tullio Kezich, che del successo teatrale aveva scritto entusiasta, se ne disse deluso: la messinscena era come "oggettivata", e ne era venuta a cadere la caratteristica più accattivante: il continuo confondersi del personaggio e dell'interprete, con l'ammiccare di Gassman, attraverso Kean, alle proprie vicende personali (Kezich 1999: 54-55).

¹ Dalle note di regia di Vittorio Gassman per *Bugie sincere*, citate in Costantini 1997.

C'erano anche aggiunte "storicizzanti", a partire dal prologo, che dichiarava come fonti l'*Enciclopedia teatrale* dell'Università di Oxford, cronache aneddotiche del teatro Drury Lane, recensioni d'epoca e una monografia di Giles Playfair². Detto da un Maggiordomo che annunciava la rappresentazione, era seguito da un racconto di voci al microfono sugli inizi della carriera di Kean, fino al successo del suo *Shylock*, il 26 gennaio 1814³. Altri frammenti da cronache erano letti in "siparietti" tra un atto e l'altro, uno dei quali dedicato a una poesia dell'attore (*Uomo, cos'è la tua felicità?*) seguita da un feroce frammento del *Times* («Il signor Kean è un individuo indecente, brutale, osceno, ipocrita che dovrebbe scomparire dalle scene per un buon lasso di tempo»). Se il prologo iniziale invitava a osservare lo spettacolo come quello di una compagnia che metteva in scena *Kean*, momenti come questo si prestavano al gioco di allusioni dirette: se non al Gassman autore di poesie⁴, di certo al Gassman reduce dal "linciaggio mediatico" sul divorzio con la seconda moglie Shelley Winters e alla relazione con la giovane Anna Maria Ferrero⁵. Quest'ultima sul palco era Anna Damby, aspirante attrice, seduttrice e infine sposa di Kean.

Questi accenni possono bastare a dare il tono del lavoro⁶. Era un testo-pretesto, spiegavano le note di regia, che si prestava a far emergere, insieme al personaggio-attore, il livello «esterno» dell'attore interprete (Gassman-Lucignani 1955: 261-262). L'eroico e il realistico che Gassman aveva indicato come proprio stile divennero qui una doppia modalità recitativa: da un lato i personaggi romantici, dall'altro interpretazioni come di secondo grado di persone che recitano sé stesse, e degli attori visibili attraverso il ruolo – con modalità affini al teatro epico di Brecht (ivi: 270).

Gli aspetti descritti, che sostanziarono l'interpretazione (e adattamento) di *Kean*, *genio e sregolatezza*, saranno al centro della riscrittura del 1974. Diventeranno in qualche modo testo, concretizzando in parole quelli che erano già stati i termini di una precisa drammaturgia d'attore.

II. Gassman e il Grande attore

Se il testo di Dumas-Sartre coincise con una dichiarazione di indipendenza, *O Cesare o nessuno* fa parte di tutt'altra fase di carriera. Gassman ha ormai collezionato esperienze autonome: nel '58 ha

² Giles Playfair, *Kean: the life and paradox of the great actor*, London, Reinhardt and Evans, 1950.

³ Cfr. Gassman-Lucignani 1955: 261-279.

⁴ Mi riferisco alla nota vocazione letteraria di Gassman (del '41 la sua prima raccolta di poesie, poi ritirata). Per approfondimenti sulla sua biografia rimando a Di Tizio 2019.

⁵ Un episodio di gelosia tra le due era stato immortalato anche in una copertina della «Domenica del Corriere» (Gassman 1981: 118; Viziano 2005: 245-247).

⁶ La conclusione era un altro monologo aggiunto al testo, realmente pronunciato da Kean prima di partire per l'America, nel luglio del 1830.

raggiunto popolarità nel cinema con *I soliti ignoti* di Monicelli (in cui appare anche, in alcuni fotogrammi, la locandina del suo *Kean*), nel '59 ha esordito nel *pastiche* televisivo con le nove puntate de *Il mattatore* (e sul tema ha scritto una voce dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, rivendicando il diritto al centro della scena, cfr. Gassman 1960). Nel 1960 ha creato con Lucignani un teatro-circo, il Teatro Popolare Italiano, e a seguire ancora cinema e recitals antologici.

A scrivere *O Cesare o nessuno* è un attore maturo, che ha superato i cinquant'anni. *O Gassman o nessuno*, fecero eco le cronache⁷. Se nel '54 l'ammiccare attraverso *Kean* era arrivato a dirette allusioni al proprio privato (come la scena di seduzione con Anna Damby), in certe "divagazioni" il protagonista era personalizzato «fino al transfert» (Gassman 1981: 128), qui la proporzione è rovesciata, e il personaggio quasi annullato dall'autonarrazione dell'attore. Se vent'anni prima la superficie del testo era rimasta integra, ora Gassman riscrive, e lo fa integrando nel copione le uscite degli attori dai ruoli – dichiarandole nelle loro battute o esibendole nel cambio dei costumi –, alternando scene su *Kean* e discussioni a mo' di tavola rotonda tra personaggi contemporanei e antichi, e sceneggiando liti con critica, pubblico e «*teatranti moderni*» (Gassman 1974: 167). Il tutto riprendendo, nelle modalità di compagnia (che comprende amici e parenti, con Paola Gassman come "spettatrice" e Diletta D'Andrea, nuova moglie, nel ruolo di "debuttante") una cert'aria di famiglia comica all'antica.

Quella della grande tradizione attorale era un'eredità cercata da Gassman fin dai tempi d'Accademia, sancita dall'ingresso nella professione, nel '43, tramite la figlia d'arte Nora Ricci (poi prima moglie), passata per l'attenzione nel comprendere e "rubare" dai veterani i segreti del mestiere, proseguita nella ricerca di una «regia d'attore» (Frattali 2012: 46) – e, indirettamente, nella ripresa di testi cavalli di battaglia di grandi mattatori – dall'*Amleto* all'*Otello*, fino al *Kean*.

Il rapporto col repertorio ottocentesco ebbe però a che fare anche con un certo gusto postmoderno, tra ironico e nostalgico, come quando, in compagnia con Evi Maltagliati (1947-48) tradusse, adattò e interpretò *Antony* di Dumas padre, e recitò nella farsa *Un giovane frettoloso* di Labiche. Un tono di rievocazione e distacco che tornò nel primo *Kean*, e nutrì la nuova scrittura – rivolgendosi ora con lo stesso tono alla propria biografia.

O Cesare o nessuno, personale *pastiche* di moderno e tradizione che rilancia l'identità Gassman/Grande attore, apre anche squarci più profondi verso l'interno, divenendo spazio per la riflessione in pubblico della propria vita privata e professionale. Il tono è chiassoso e provocatorio,

⁷ Cfr. ad es. Brusati e Canazza 1974, o il riquadro fotografico dedicato a Gassman su «La Stampa» del 18 dicembre 1974.

la polemica aggressiva, ma vi è anche una sorta di "ripiegamento", un guardare dentro di sé simile a quello delle sue nuove interpretazioni cinematografiche (il '74 è l'anno del burbero ufficiale cieco di *Profumo di donna*, primo di una serie di personaggi fragili e intimisti). Tra i livelli compositivi del testo spicca però anche quell'opposto carattere di lotta e di sfida che attraversa il percorso di Gassman fin dalle prime prove d'attore e che si traduce ora nell'aperta polemica con il teatro del suo tempo.

A riportare l'attore in scena, invitandolo nel '73 a inaugurare il Piccolo Regio con *Il trasloco*, e producendo il nuovo lavoro con lui e Garinei e Giovannini, era stato Giuseppe Erba⁸, già impresario nel '59 del Teatro Popolare Italiano (esperienza spesso chiamata in causa nelle pagine di *O Cesare o nessuno*). Gassman l'aveva allora scelto per una comune tendenza al grandioso: per il suo teatro viaggiante «Occorreva un manager capace, coraggioso, attivo, e con un pizzico di follia alla Barnum» (Gassman 1981: 146). Lo convinse il racconto dell'impresa con cui Erba aveva esordito, l'esposizione come museo itinerante, nel 1954, di una balena (comprata in Norvegia, e trasportata fortunosamente⁹). Per questo l'immenso tendone del TPI, di complicato montaggio e quasi impossibile trasporto, divenne tra gli amici "Moby Dick" (tema a sua volta nel 1992 di uno degli ultimi spettacoli di Gassman, *Ulisse e la balena bianca*, altra scrittura-pastiche e impresa eroico-grandiosa).

Si divagherà sul tema ancora poche righe per richiamare un episodio grandattorale, dalla tournée americana di Sarah Bernhardt (1880). Raccontò l'attrice che tal Henry Smith, a Boston, la convinse a visitare una grande balena, arpionata e in fin di vita nel porto. Lei camminò scivolando sul suo dorso, e accettò, per insistenze, di tirarle via una piccola stecca, di quelle usate nei busti. Smith e la balena riapparvero poi in ogni porto di tournée, annunciati da cartelli con la Bernhardt e la sua "passeggiata"¹⁰.

Immagine che porta a ricordare quel nesso tra divismo e espansione capitalistica che è alla base – argomentava Claudio Meldolesi – dell'ascesa dell'arte dei grandi attori (Meldolesi 1979: 95). Se c'è

⁸ Cfr. E.b., *Gassman torna in teatro per recitare un suo testo*, «La Stampa», 8 giugno 1974.

⁹ La frontiera fu attraversata con un espediente (l'uso di motorini per muovere la coda della balena, dato che per legge non sarebbe stato consentito trasportare un animale morto), e Erba riuscì a ricavare un utile, oltre che dai biglietti, vendendo ai pescatori i vermi della carcassa (Gassman 1981: 146-147; Guerrieri 1995; Pizzigallo 2016). Un'immagine della balena si può vedere sul sito <https://torinostoria.com/piazza-arbarello-1954-tutti-in-fila-nella-pancia-della-balena/>

¹⁰ Cfr. Bernhardt [1887] 2013: 320-325. «Un baccano infernale di ottoni, tamburi, trombe (e casseruole, credo) mi attirò alla finestra. Vidi un'immensa vettura circondata da una folla di menestrelli e, su quella vettura un manifesto orrendo, colorato, mostruoso, che mi rappresentava in piedi sulla balena che si difendeva mentre le strappavo la stecca. Seguivano uomini sandwich che portavano dei cartelli su cui era scritto: VENITE A VEDERE / L'enorme cetaceo che Sarah Bernhardt / ha ammazzato strappandogli le stecche per i suoi busti / che sono fatti dalla signora Lily Noë / che abita...». Ivi: 324 (la Bernhardt, tra l'altro, non portava busti; ivi: 307).

un verso per cui Gassman si può paragonare loro, fatte salve le differenze di epoca, stile e contesto sociale e teatrale, è forse proprio nella dimensione del commercio. Fu, in fase di crisi della scena, «l'unico attore in grado di attirare sempre folle compatte in teatro» (Castello 1958: 970). E per lui il divismo divenne anche diretta svendita di sé, insieme ai suoi spettacoli – un'apertura a confessioni autolesionistiche e polemiche, giocando a far da specchio alle critiche che gli erano rivolte.

Gassman dal Grande attore riprese anche alcuni eccessi, come l'alcolismo¹¹ (il bere lo accompagnò in scena già dal primo Kean, e divenne in *O Cesare o nessuno* tema centrale, incorporato nelle didascalie – Gassman 1981: 128, 208).

Alla Bernhardt, ritratta in una fotografia di Nadar, Gassman dedicò nel 1984 uno dei suoi *Taccuini* per «Il Corriere della sera» (*Quella favolosa «divina» Sarah*, «Corriere degli spettacoli», 21 aprile): aprì il discorso sul suo carattere stravagante, finì – forte dei suoi incassi – immaginando un teatro senza sovvenzioni. Al centro mise un commento a *Il segreto della Commedia dell'arte*, «il bellissimo libro di Ferdinando Taviani e Mirella Schino» (Firenze, La casa Usher, 1982):

«La storia del teatro vista come una lunga, intricata marcia del corpus istrionico fra le insidie della diffidenza sociale, delle difficoltà economiche, dei pregiudizi moralistici, in cerca di sopravvivenza attraverso ribellioni e camuffamenti, orgogli e compromessi, da cui sono pur nati stili e generi e tendenze: ecco un'interessante riflessione che oggi si propone con pressante attualità».

Parole che ricordano la sua esibita erudizione, ma anche una precisa vena filologica che attraversa tutto il suo percorso, di ricerca del senso del mestiere insieme storica e interiore.

Si ha come l'impressione che, parlando di storia teatrale, Gassman esca dal suo personaggio pubblico e mostri qualcosa in più di sé, delle sue ragioni profonde. In questo libro dovette trovare una narrazione ancora valida per chi si sentiva al centro di un'epoca di transizione tra teatro degli attori e teatro di regia (Gassman 2002: 52).

¹¹ Meldolesi ha individuato nel passaggio al prevalere dell'economia capitalistica, base delle grandi tournée, anche la causa di "sregolatezze" sintomatiche, tra adesione e rifiuto della logica commerciale, come quella del troppo bere di Edmund Kean (Meldolesi 1979: 99). Vizio a cui Gassman aveva ceduto già nella tournée in Sudamerica del '65 con il recital *Solitudine*, con sconcerto della critica (Gassman 1981: 176).

III. La guerra alla regia

O Cesare o nessuno fu una seconda tematizzazione del rapporto Gassman-grande attore: un'autoimmagine di successo, rimasta in eredità alla storiografia teatrale. Ma che rischia di far passare in secondo piano quella, più concreta, di un attore-sperimentatore che prosperò nella cornice del vecchio teatro all'italiana¹².

Gassman fu un nuovo tipo di attore-mattatore, al passo coi suoi tempi, seppur in contrasto con le tendenze maggioritarie della sua epoca. La ripresa di Kean servì anche a difendere un preciso modo d'intendere l'arte teatrale: una dichiarazione di guerra al teatro dei registi.

Vi riapparì la linea parodica di *Questa sera di recita a soggetto* di Pirandello, riadattato da Gassman con Guerrieri nel 1962, dove Hinkfuss era diventato personaggio a molte facce, che faceva il verso a volti noti della regia contemporanea¹³.

Anche *O Cesare o nessuno* è opera di teatro nel teatro: il regista è in scena fin dal prologo, insieme alla compagnia di guitti che allestirà lo spettacolo. Presentato come despota e intruso («Il personaggio autoritario»; Gassman 1974: 11, 38), è congedato prima della fine, quando il suo ultimo intervento è bloccato da un brusco gesto di Kean, che "*gli butta addosso – come a un maggiordomo inetto – la propria parrucca, la vestaglia, il mantello*" (156). In scena fu Vittorio Di Prima, vestito e atteggiato alla Strehler.

La discussione sulla sua funzione e sul ruolo dell'attore è inframezzata a scene della vita di Kean. Gassman, questa volta, non scomparve alle spalle del suo ruolo: si scrisse che, più che uno spettacolo, sembrava un recital su sé stesso e le sue idee (Blandi 1974). La recitazione epica divenne distinzione, esplicita nel testo, di ruoli e attori, con commenti "fuori parte", indicazioni di "toni recitati" e "non recitati" e resoconti in terza persona (Gassman 1974: 62-63, 80, 105). La vicenda di Kean ricalca ancora in parte quella narrata da Dumas, ma lo fa per ripetizione e svuotamento: alcune battute del vecchio testo galleggiano qui come relitti, le scene sono raccontate e agite, o evocate come avvenimenti da discutere. L'azione è interrotta fin dal secondo quadro – dopo una scena tra Kean e sua moglie Mary – dall'installarsi di una tavola rotonda, per un dibattito in chiave di talk show che ricorda il *Mattatore*: come allora Gassman è al centro, per una discussione sull'attore e sulla propria storia personale.

¹² Si è notato lo sperimentismo del TPI o del *Mattatore* televisivo (Frattali 2012), meno del suo generale percorso d'autore.

¹³ Una libertà di interpretazione aperta dal Living, che nel '55 aveva trasformato Hinkfuss (ispirato a Max Reinhardt) in Beckfuss. Proprio Guerrieri aveva invitato il gruppo a Roma nel '61, con *The Connection* (Puppa 1990: 186).

Ma il gioco di riferimenti riguarda anche tutto il circostante mondo teatrale, in un testo costruito per lasciare ampio spazio alle improvvisazioni.

E se un colpo duro tocca alla regia e ai teatri stabili, non meglio trattati sono la ricerca e l'avanguardia:

«KEAN [*al regista*] E Lei non si arrabbi se non capisce: non può, è un intellettuale.

[...]

INTELLETTUALE, CRITICO DI DESTRA, ATTORE IMPEGNATO, REGISTA (*accavallandosi e rubandosi la parola*)

[...] Bisogna fare del teatro una bottega, una scuola, un tempio, una palestra, un tribunale... e anche una corte marziale... un laboratorio... una struttura psichica... un servizio pubblico...

KEAN E se ne facessimo un teatro? Proprio uno di quei teatri d'oro e porpora che voi avete pittato di buio, spogliato dei velluti e dei colori e di tutte le sacrosante convenzioni del gioco... [...] Perché odiate la verità e l'emozione, odiate e temete le nostre facce, cercate di affogarle fra il tulle, le gigantografie, gli assemblages, i cartelli stranianti... [...] Raggelarle nei vostri ritmi e sottotoni da brughiera svizzera...

[...] Recitate nei garages, nelle piscine, dovunque ci sia alibi per il padroncino impotente; nelle sagrestie, nelle stazioni, nei cessi!... [...] tutto questo vi ha reso gli squallidi impiegatini che siete, invitati a cena dai borghesi, dozzinalmente sepolti in terra consacrata, accettati, iscritti, assicurati, castrati, premiati... rimbecilliti al punto che non ce la fate più a gridare che siete voi! gli «addetti ai lavori», i proprietari della barca, della cosa, i re, sì, i re!...

[...] GRATTAN [...] torniamo al tema!...

KEAN Il tema è che in teatro non si suda più, si ragiona come dei ragionieri, e ci si caga sotto davanti a questi boia usurpatori, a questi kapò del lager teatrale, questi idoli-totem, orchi da ricatto, mostri, spaventapasseri, fantoccioni, come cavolo li chiamate? Questi Popanz!...

[...]

ATTORE IMPEGNATO Beh, io non mi diverto nemmeno più. Quando riprendiamo l'esame del testo?»

E più avanti, verso il finale:

«VOCI VARIE: KETTY, JOHN JAMES, GUITTI, TEATRANTI, CRITICI ... immedesimazione, alienazione, dissacrazione, demistificazione... E il realismo psicologico?... Riferirò al comitato SAI... Fa' conto, un happening del corpo astrale... [...] Hai presente i Mysteries del Living?... Responsabilizziamo il collettivo... Attore – Objèt trouvé... decentrare, decentrare... Che ne pensi di Wilson?...

Proposta per un'ipotesi di messinscena... Che ne pensi del Bread and Puppet?... Chi andrebbe allo Stabile di Firenze... Non è un po' un medium, un attore?... Coinvolgimento... Verfremdung... Il pubblico ammesso alle prove... Eliminare il boccascena... Le parole non si de-vo-no ca-pi-re!... KEAN: Ah, no?» (Gassman 1974: 72-78, 166-167).

Nel marzo del 1957 (periodo de *I tromboni* di Federico Zardi, con Gassman interprete di nove personaggi) Mario Apollonio scrisse che Gassman, «per rinnovare sul palcoscenico il prestigio dell'attore, compromesso dalla regia, ha rinunciato all'impegno drammaturgico della persona»: avrebbe potuto riaffermare «il canone della grande tradizione italiana; ma si prodiga e si disperde e moltiplicandosi si dissipa» (*Cronaca*, in «Drammaturgia», Marzo 1957, cit. in Meldolesi 1987: 103). Con arte diversa da quella dei grandi del passato, Gassman utilizzò il suo corpo e la sua voce più per exploit di destrezza che per autonome tessiture poetico-drammaturgiche. La sua drammaturgia ebbe un gusto post-moderno: si poneva, in un certo senso, "dopo" il testo, per spezzarlo e rinnovarlo – laddove attori come Gustavo Modena tendevano a superare il testo risalendo a un "prima", all'idea iniziale dell'autore, per costruire da lì la loro autonoma creazione (Meldolesi 1971: 149). Gassman assume il testo su di sé, lo spezza e lo frammenta, senza contraddire uno dei cardini del predominio registico, il dogma dell'interpretazione. Ma non fu un sostenitore dell'ordine teatrale. Nel *Kean* coltivò semi di stranezze, mettendo insieme diverse strade di ricerca. Tematizzò i suoi aspetti di attore erudito, star televisiva, divo cinematografico, attore tormentato, antipatico e infelice, provocatore e depresso, corteggiato e bisognoso di attenzioni («non era un gesto di odio, Mary, o di aggressione... ma di debolezza, invece; Howard [...] Voleva "ricevere" qualcosa, voleva amore... Chissà che recitare, in scena o fuori, non voglia dire semplicemente questo» Gassman 1974: 159), osteggiato dalla stampa e curatore di rubriche sui quotidiani, re e cialtrone. Il tutto chiamando in causa Grotowski, il teatro delle cantine romane, Strehler e il teatro di ricerca, proclamandone (o avendo l'aria di proclamarne) l'insensatezza. Al centro, insieme a un processo a se stessi e autoironia (con scena adibita a carrozzone teatrale, che si fa aula di tribunale e infine ring), la difesa provocatoria della propria identità teatrale. Così Gassman, tornato dal cinema, riprese il centro del teatro "normale". E sollevò un vespaio¹⁴.

¹⁴ Spiegò poi di avercela con la falsa avanguardia, "salvando" Carmelo Bene e Dario Fo, ma rincalzò le sue invettive contro la burocratizzazione degli attori (Brusati 1975 e Gassman 1974: 161: «Il futuro sarà degli attori del suo tipo [...] Misurati e disciplinati. Possibilmente un po' smorti. Se morti del tutto, meglio ancora»).

IV. Il senso del mestiere

Nella dedica alla madre che apre il testo a stampa, *O Cesare o nessuno* è descritto come «ennesima [...] meditazione sull'incognita esistenziale che è contenuta nel personaggio dell'attore» (Gassman 1974: 7). Questa meditazione Gassman l'aveva iniziata presto, a partire dalle serate goliardico-teatrali coi compagni d'Accademia, divenute tema di divertissement-letterario con Luciano Salce ne *L'educazione teatrale*. Il romanzo, chiuso nel '46, poneva le premesse della successiva carriera, raccontando il sogno comune di un teatro-circo e la vocazione di Gassman a una posizione di punta. Rimase allora inedito, ma qualcosa dei suoi temi tornò, con nuove sfumature ciniche, ne *Alibi*, film autobiografico firmato nel 1968 da Gassman, Adolfo Celi e Lucignani. Gassman vi sviluppò il tema dell'attore "a disposizione" del suo pubblico, mettendo in mostra aspetti scomodi della propria personalità, tra esibizionismo, egoismo e narcisismo, e difficoltà nei rapporti familiari. Un processo a sé stesso, nel confronto col movimento sociale di quegli anni, che tornò a prendere spazio nel suo *Kean*.

«LA SPETTATRICE	Patrioti? Libertà? Non mi dite che Kean si interessava...
GRATTAN	Certo. Chi ha detto che l'arte non sia conciliabile con la storia?
CRITICO DI DESTRA	Pensiamo a Talma; a Gustavo Modena.
ATTORE IMPEGNATO	A Cerkassov, allora.
LA SPETTATRICE	Ma tu... pardon, voi, signor Kean, potete in coscienza affermare di aver lottato per il progresso storico, per il popolo?
KEAN	Io non sono un lottatore, io faccio il teatro. E affermo di aver fatto un teatro popolare.
LA SPETTATRICE	Recitando vecchie favole? La rivoluzione in endecasillabo? ¹⁵
KEAN	È l'unica arma che so maneggiare.
LA SPETTATRICE (<i>tagliente</i>)	Quanto guadagnate in un anno, compagno Kean? Qual è il vostro cachet?» (Gassman 1974: 86-87).

Ne *L'educazione teatrale* si racconta anche del primo saggio che rese Gassman noto al di fuori dell'Accademia: *l'Opera dello straccione* di John Gay, diretto da Vito Pandolfi al Teatro Argentina di Roma l'11 febbraio del 1943. Era una riscrittura del testo inglese su due chiavi, la realtà presente del fascismo, delle morti e della guerra, e la proibita *Dreigroschenoper* di Brecht. Spettacolo dal forte

¹⁵ Il riferimento è soprattutto al fortunato *Adelchi*, primo spettacolo, nel '60, del Teatro Popolare Italiano.

peso simbolico e politico, che in un clima da cabaret grottesco rievocava le grandi invenzioni della regia europea: improvvisazioni da commedia dell'arte, movimento costante degli attori, scenografia a due piani (dipinta, come i costumi, da Toti Scialoja), trapezi, salti, scene simultanee a contrappunto, musica continua e dissonante (di Roman Vlad), canti, danze, e salti di tono. Gassman fu il protagonista, "Mac il bel pirata", e ne fece una delle sue prove di esibizionismo ginnico, scalando in una scena di duello i palchi del teatro (Di Tizio 2018).

Il senno del poi tenderà a ridimensionare il peso di quella serata. Ma il primo resoconto, quando il "grande avvenire" di Gassman non è ancora "dietro le spalle"¹⁶, ha un tono di acceso entusiasmo:

«un clima di densissima teatralità nacque e si modellò in giorni di intenso rigoglio sentimentale e umano [...]. Ciascuno recò la sua pietruzza al meraviglioso divertimento sì da realizzare una prima e abbastanza doviziosa immagine di circo; dello spettacolo e dei suoi rischi ciascuno si sentì responsabile e complice [...]: in una babelica confusione di gusti, di teorie, di sacro e di laico v'erano canzoni, danze antiche, musiche scozzesi, ma dopo un trattamento diatonale, tanghi e cake-walks del dopoguerra francese, il gusto preciso dell'espressionismo tedesco e del balletto russo, versi di Apollinaire e la retorica dell'apache" e dei "bas-fonds"; l'umorismo era macabro e surreale; la tragedia era alternata all'operetta, duelli pirateschi terrificanti risolti con una risata, tutto in chiave sorpresa-ritmo-pantomima-colpo di scena-imprevedibilità o spirito di contraddizione» (Gassman – Salce 2004: 61).

La descrizione parla ancora di «fascino» e «vis poetica», di una «vittoria di squadra» («raro e inimitabile esempio di coesione e spiegamento unisono di valori»). Seguivano le scuse, per aver dato tanto spazio a un evento non così rilevante nella comunità teatrale, ma fondamentale per i percorsi individuali:

«Gli aggettivi, in verità copiosi, che il pur benigno lettore dovrà rilevare, spesi per uno spettacolo che non ebbe tale risonanza da autorizzarli, siano riferiti, più che alla precisa affermazione artistica, alle variazioni e all'interesse che esso esperimento promosse nell'animo di chi vi prese parte: in chiunque v'ebbe mano, a tutt'oggi, il lettore coscienzioso potrà riscontrare un indicibile affetto misto a rimpianto per quei giorni che possono senz'altro passare, prescindendo da quelli del matrimonio e della prima comunione, per "i-più-belli-della-mia-vita"» (ivi: 62).

¹⁶ Faccio eco al titolo della sua autobiografia, Gassman 1981.

Nel '46 l'*Opera dello straccione* appare come «prova generale» dell'idea di spettacolo-circo sognata dal gruppo d'Accademia (Gassman-Salce 2004: 17-18). Nel tempo Gassman avrebbe invertito i toni, riaffermando la grande eco dello spettacolo ma omettendone il peso sulla sua carriera (cfr. Gassman-Lucignani 2002: 29-30).

Il motivo fu forse la posizione non vincente di Pandolfi nel teatro del dopoguerra. Un adeguamento del racconto personale alle "richieste esterne" tipico della memoria degli attori (Meldolesi 2013: 76), riconducibile all'attenta costruzione che Gassman fece della propria carriera (nel '46 evitò di partecipare a una compagnia di Orazio Costa per non accostare la sua figura a quella di gruppi «troppo sperimentali» - cfr. la sua lettera a Squarzina in Testoni, 2015: 257). L'antropologia teatrale ha però insegnato a non sottovalutare l'importanza dei primi passi degli attori (Barba 1993): l'imprinting di Gassman in Accademia fu fatto anche di regie-*pastiche*, libero gioco recitativo su tema, e testi costruiti da più fonti, riscritti e smontati dall'interno, aperti per permettere l'emersione del reale. Elementi che autorizzano a pensare che dei modi registici di Pandolfi – che credeva, tra l'altro, nella centralità creativa dell'attore – qualcosa abbia influenzato la via di Gassman alla scrittura teatrale, e il suo modo di far dramma per frammenti.

V. *La vena filologica*

Sono molti i piani intrecciati nella scrittura di *O Cesare o nessuno*, commistione di testi e generi. C'è la vena autobiografica, dell'esposizione di sé (di cui fa parte la messinscena, ricorrente in Gassman, del rapporto padre/figli); la spinta al grandioso, all'eccesso e alla sfida; ma c'è anche un più specifico interesse filologico: qui l'attore è cercato anche, tramite documenti storici, nel suo quotidiano (Quadri 1997) e nella sua epoca. Hazlitt, critico del tempo e suo primo biografo, è tra i personaggi in scena, insieme a sua zia Tid. Nel primo quadro Kean e sua moglie parlano delle difficoltà di carriera e della morte del primo figlio, il prefinale è la morte dell'attore in scena al debutto del secondo. Sono citate anche le sfide teatrali di Kean, come imprese sportive (con immagini sfumate come in dissolvenza cinematografica), mostrando insieme il successo e la disperazione esistenziale dell'attore, in un misto indistricabile di presente e di passato. Filologia e autonarrazione vanno a braccetto in questo lavoro, che cerca un Kean più autentico e insieme una verità più profonda sull'attore.

«LA SPETTATRICE [...] I nostri colloqui privati hanno sempre avuto un tono un po' pubblico: chissà che proprio stasera non riesca a smaltire certe domande arretrate...

KEAN Me lo auguro. Allora, Elliston... visto che sono quasi pronto, chiedo di riavere la parola, o meglio, di ripassarla a Kean.

[...]

INTELLETTUALE Non quello di Dumas, si ipotizzava.

ATTORE IMPEGNATO Non la favola, per piacere.

REGISTA Il suo corrispettivo storico. Più commedia della commedia.» (Gassman 1974: 45).

L'aspetto filologico fu presente fin dalle prime fasi della carriera teatrale di Gassman, ma allora si collegava al rispetto del testo come fulcro del lavoro d'attore (così l'*Amleto* diretto con Squarzina). Qui agisce piuttosto in chiave di destrutturazione: serve a costruire, a partire dal già noto (il *Kean* di Dumas-Sartre), e attraverso scene storiche sfumate col presente, una nuova drammaturgia. Alla fine «registi, critici, attori e attrici, intellettuali» discettano sul corpo di Kean (rievocando un'autopsia realmente avvenuta) come i dottori della lezione anatomica di Rembrandt (Gassman 1974: 164). Si chiude con il monologo finale de *La tempesta*, ultimo di molti frammenti shakespeariani, seguito da un improvviso guizzo dell'attore al centro della scena, con un «gesto misurato» e «selvaggio grido gutturale», poi ripetuto da ognuno degli attori (ivi: 170). Una ripresa del gesto descritto nel primo quadro alla moglie Mary, spiegato come segno di una sfida apparente, che nascondeva una richiesta d'amore.

VI. *Un attore in cerca*

Pesa, nel rendere difficile un'idea di Gassman come ricercatore di teatro, la sua personale costruzione di immagine. A ben vedere, l'idea moderata di un attore in grado di reinventarsi nel solco della tradizione, e del possessore di una sapienza antica e legittima contro le contemporanee tendenze sperimentali, fa parte di narrazioni che lui stesso ha messo in campo. E il racconto della propria esperienza teatrale comprende, si è visto rievocando il saggio d'Accademia, un certo ridimensionamento delle esperienze eccentriche. Ma lo stesso attore che negli anni dell'ascesa professionale si era tenuto lontano dalla ricerca di Costa, temendo che ne sarebbe stata bloccata la

scalata, costruì nel tempo una ricerca personale che superava attraverso la scrittura i confini dell'interpretazione, ampliando il terreno di gioco, contro la regia, a favore dell'attore.

Si è provato ad osservare *O Cesare o nessuno* per temi principali, per renderne visibili i piani di composizione. Nel testo è centrale l'argomento del grande attore, per Gassman «un champ d'enquête illimité et mystérieux» (Degioanni 1980: 144). Per descrivere Kean avrebbe poi citato Artaud, esplicitando come il testo del '74 fosse anche il tentativo di un'esplorazione di una zona lontana da quella, razionale, del suo temperamento attorico (Gassman 2002: 81-86). Nel periodo precedente, di minore impegno in scena, aveva iniziato a cercare teatro «dove la forma lo nascondeva», col recital, da romanzi, DKGB (1966, ivi: 86). Ora, mentre rivendicava per sé alcuni caratteri della tradizione, se ne distaccava nella sostanza, avvicinandosi per proprie strade alle ricerche del suo tempo.

Gassman sperimentando debordò fuori dai testi, creò tessuti interni e intorno al tema scelto, e raggiunse esiti non lontani dal teatro di narrazione. A parte alcuni recital, non fu in scena da solo, ma il suo particolare modo di farsi mattatore lo portò a diventare un particolare attore-capo, che scrive e riscrive i suoi lavori passando per la sua prima persona. E gli esiti, pur corali, appaiono come la dilatazione di un a-solo. Sarà vero anche per il suo *Ulisse o la balena bianca*, ma il prototipo di questo passaggio, cui arrivò attraverso le scritture frammentate dei recitals, delle sperimentazioni teatrali con Zardi e delle serate autocelebrative del *Mattatore* televisivo, fu il secondo Kean teatrale. Una ricerca di connessione col passato che si fece rilancio e reinvenzione, e che, mentre faceva il verso all'avanguardia e alla presunzione dei registi, tracciava una sua via, tra letteratura e teatro, di innovazione della scena.

Gassman non fu uomo-teatro come Carmelo Bene o Dario Fo, non si esplicitò come autore di una particolare pratica di scrittura e messinscena. Eppure dentro le sue costruzioni teatrali pulsa un teatro non riducibile entro i confini della norma. L'ipotesi è che riscrivendo un *Kean* su misura della sua persona Gassman agì da *dramaturg*, arrivando a "riattivare" testo e personaggio in senso non tradizionale¹⁷. E giunse a farsi un tipo particolare di attore-autore, mimetizzato nell'impianto canonico di testo e messinscena¹⁸.

¹⁷ Faccio riferimento a Meldolesi – Olivi 2007: 24.

¹⁸ A farmi notare l'importanza della componente di ricerca nel teatro di Gassman è stato Ferdinando Taviani. A lui queste pagine sono dedicate.

Bibliografia

- Barba, Eugenio
1993 *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Il Mulino, Bologna.
- Bernhardt, Sarah
2013 *La mia doppia vita*, Città di Castello, Lantana [1887, *Ma double vie. Mémoires de Sarah Bernhardt*].
- Blandi, Alberto
1974 *Gassman a soggetto interpreta la sua vita*, «La Stampa», 5 dicembre; *Gassman e il mito del grande attore*, «La Stampa», 20 dicembre.
- Brusati, Carlo
1975 *O Gassman o nessuno*, «Corriere della sera», 23 aprile.
- Canazza, Sandro
1974 *Gassman: teatro e corrida*, «La Stampa», 27 dicembre.
- Castello, Giulio Cesare
1958 *Vittorio Gassman*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, V, Le Maschere, Roma: 969-970.
- Costantini, Emilia
1997 *Kean, aria di famiglia. Un mattatore tutto genio e sregolatezza. Gassman regista per la figlia Paola e Ugo Pagliai*, «Il Corriere della Sera», 7 dicembre.
- D'Amico, Silvio
1955 *«Kean» di Dumas e Sartre, interpretato da Vittorio Gassman*, «Il Tempo», 27 gennaio.
- Degioanni, Bernard
1980 *Vittorio Gassman*, Éditions PAC, Parigi.
- Di Tizio, Raffaella
2018 *«L'Opera dello straccione» di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Aracne, Roma.
2019 *Gassman, Vittorio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Treccani, Roma, https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-gassman_%28Dizionario-Biografico%29/
- Frattali, Arianna
2012 *I "trasformismi" di Gassman fino al Teatro Popolare Italiano*, in Id., *Testo e performance dal Settecento al Duemila. Esempi di scrittura critica sulla teatralità*, Educatt, Milano: 35-51.
- Gambetti, Giacomo
2006 *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman*, Gremese, Roma.

Gassman, Vittorio

- 1960 *Mattatore* in *Enciclopedia dello spettacolo VII*, Le Maschere, Roma, 1960: 291.
1974 *O Cesare o nessuno. Azione drammatica in undici quadri con prologo liberamente ispirata alla vita e al mito di Edmund Kean*, con la collaborazione di Luciano Lucignani, Garzanti, Milano.
1981 *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori e miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*, Longanesi, Milano.
1997 *Bugie Sincere*, Longanesi, Milano.
2002 *Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Sellerio, Palermo.

Gassman, Vittorio e Lucignani, Luciano

- 1955 *Note per la regia*, in *Kean genio e sregolatezza di Alexandre Dumas. Adattamento di Jean-Paul Sartre. Trascrizione per lo spettacolo di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani*, Cappelli, Bologna.

Gassman, Vittorio e Salce, Luciano

- 2004 *L'Educazione Teatrale*, a cura di Giacomo Gambetti – Emanuele Salce, Gremese, Roma.

Guerrieri, Osvaldo

- 1995 *Erba, l'impresario dell'impossibile*, «La Stampa» 23 giugno.

Kezich, Tullio

- 1991 *Vittorio fra i tromboni. Note su Gassman regista*, in *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, a cura di Fabrizio Deriu, Marsilio, Venezia, 51-60.

Meldolesi, Claudio

- 1971 *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, Roma.
1979 *Alla ricerca del Grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, in «Teatro Archivio», n. 2, settembre, ora in Meldolesi 2013: 91-104.
1987 *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma.
2013 *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Bulzoni, Roma.

Meldolesi, Claudio e Molinari, Renata

- 2007 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.

Pizzigallo, Claudio

- 2016 *Golia, la balena che Erba portò a Torino e divenne un caso internazionale*, «TorinoToday», 8 luglio, <https://www.torinotoday.it/cronaca/una-balena-a-torino-giuseppe-erba.html>

Puppa, Paolo

- 1990 *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

Quadri, Franco

1997 *Gassman come dire Kean*, «La Repubblica», 1 dicembre.

Testoni, Elio

2015 *Dialoghi con Luigi Squarzina*, Le Lettere, Firenze.

Viziano, Teresa

2005 *Silvio d'Amico & co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, Bulzoni, Roma.

Eracle di Euripide per Emma Dante: fra scrittura scenica e composizione drammaturgica

di Anna Barsotti

Emma Dante (nata a Palermo nel 1967) è attrice-autrice¹, capocomico e pedagoga di teatro, attrice e regista di cinema, regista di opere liriche². A oltre vent'anni dalla fondazione della compagnia Sud Costa Occidentale nel 1999, la sua ricerca espressiva è riconosciuta come una delle esperienze più rilevanti nel panorama internazionale dello spettacolo contemporaneo.

Attraverso un caso studio – il suo *Eracle* da Euripide debuttato nel teatro greco di Siracusa il 10 luglio 2018³ – si insegue l'oscillazione complessa del teatro dantiano fra i due poli del «drammatico» e del «postdrammatico» (Barsotti 2010: 26-32). Ne emerge un confronto/conflitto, il cui secondo termine (postdrammatico) fa riferimento alla definizione di Hans-Thies Lehmann (*Postdramatisches Theater* 1999) che connota gran parte del teatro occidentale dalla seconda metà del Novecento al 2000.

La prima produzione della compagnia Sud Costa Occidentale può costituire un esempio di «drammaturgia individualizzata» (Meldolesi-Guccini 2003: 21) o di «scrittura vivente» (Barsotti 2020), ma anche di un'ambigua urgenza che ri-conduce al testo, laddove la strategia di lavoro sembrerebbe negarlo. La Dante ha esitato molto a pubblicare i suoi testi: dopo l'edizione in rivista di *mPalermu* e *Carnezzzeria* (non a caso in «Prove di Drammaturgia») nel 2003, soltanto nel 2007 ha dato alle stampe la *Trilogia della famiglia siciliana*, che comprende anche *Vita mia*. D'altra parte, in seguito, il fenomeno si rovescia accogliendo modelli classici da «riattivare» (ancora Meldolesi 2007).

¹ Cfr. Barsotti 2009.

² A partire da *Canì di bancata* (2006) la Dante allarga il suo gruppo Sud Costa Occidentale, nato nel 1999 a Palermo con attori-coautori come Sabino Civilleri, Manuela Lo Sicco, Italia Carroccio e Gaetano Bruno. Passato lo Stretto (e anche i confini della nazione) moltiplica laboratori in diverse città, per consolidare un metodo "maieutico" capace di formare nuovi attori. Alla *Trilogia della famiglia siciliana* seguiranno spettacoli come *Le sorelle Macaluso* (Premio Ubu 2015) e *Bestie di scena* (2018), la pubblicazione di testi (dalle riviste specializzate alla Fazi e alla Rizzoli), l'esordio alla Scala di Milano con *Carmen* (2015), due premi alla Biennale di Venezia col film *Via Castellana Bandiera* (2013). Il suo secondo film, tratto da *Le sorelle Macaluso*, con lo stesso titolo ma con un cast tutto femminile, è stato presentato alla Biennale cinema di Venezia nel 2020. Per la teatrografia completa cfr. la raccolta dei suoi testi *Bestiario teatrale* (Dante 2020).

³ *Eracle* di Euripide, traduzione di Giorgio Ieranò, regia di Emma Dante, scene di Carmine Maringola, costumi di Vanessa Sannino, musiche di Serena Ganci, coreografie di Manuela Lo Sicco, disegno luci di Cristian Zucaro; con: Mariagiulia Colace (*Eracle*), Naïke Anna Silipo (*Megara*), Francesca Laviosa (*Iris*), Patricia Zanco (*Lico*), Carlotta Viscovo (*Teseo*), Sena Lippi, Isabella Sciortino e Arianna Pozzoli (*Figli maschi di Eracle*), Samuel Salamone (*Corifeo*), Sabrina Vicari, Mariella Celia, Silvia Giuffré (*Danzatrici*), Serena Ganci e Maria Cannuscio (*Musiciste*), Samuel Salamone (*Corifeo*), 12 allievi dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico sezione Scuola di Teatro "Giusto Monaco" (Coro). Lo spettacolo ha aperto il 54° Festival del Teatro Greco di Siracusa, INDA, 10 maggio-23 giugno 2018.

Se nel percorso iniziale dell'artista siciliana, attratta e corrisposta dall'Europa, l'ordine bipolare è "postdrammatico vs drammatico", con il filone greco/classico, che trae succhi dalla terra d'origine per nutrire un teatro insieme collettivo e autoriale, si continua a superare il testo drammatico come fondamento dello spettacolo.

Infatti, la messinscena ricorre a una parola "agita" secondo tratti stilistici postdrammatici: inclinazione all'estremo, deformazione fisica o psichica, tensione al paradosso e al rovesciamento, non-gerarchizzazione dei segni teatrali, simultaneità, musicalizzazione fino alla sovradeterminazione musicale del discorso⁴ e alla mescolanza con varie e anomale specie di danza. Eppure, il ritorno al testo, scritto e pubblicato, assume occasione dal modello prescelto e appositamente tradotto.

All'individualizzazione della drammaturgia corrisponde il carattere fondamentalmente elettivo dei rapporti teatrali della Dante con il passato, in spettacoli che comprendono l'"antichità" e l'"oggi", rivisitando i classici alla luce della contemporaneità. Inoltre, dall'analisi di questo spettacolo singolare, l'*Eracle*, emerge (come vedremo) il senso profondo dei rovesciamenti di genere, del linguaggio del corpo, della contaminazione dei codici, a partire da quello spaziale/scenografico.

Fin dall'inizio appare funebre la trasposizione scenica – operata da Carmine Maringola – della suggestiva e «terribile» (Premoli 2018) spazialità del Teatro Greco di Siracusa. Tale spazio si configura, per l'intero spettacolo, mediante l'*innesco* d'una architettura scenografica che richiama i simboli d'una religione che potremmo definire dantiana: non solo e non tanto mitologica, quanto più vicina al nostro tempo eppure evidentemente mediterranea. Sul fondo, il muro scalinato, praticabile, d'un cimitero cattolico, marmoreo, costellato dalle foto (in bianco e nero) dei defunti, con croci di legno in perenne, ma discontinuo, movimento girevole. Croci dalle pale periclitanti, sghembi mulini a vento, suggeriscono l'aggiornata sacralità del luogo ma, al tempo stesso, oscillando ora lente ora rapide, al soffio d'un vento che pare, e non è, naturale, nel corso dell'opera assumono sensi diversi; finanche a simulare i mulini fantasmici contro cui combatte Don Chisciotte. Solo che qui non troveremo un cavaliere dalla triste figura, ma un tristo potente, nella sua smodata follia, portatore di morte. Inoltre, l'altare di Zeus si traspone, a terra, su una pedana a semicerchio, con una grande vasca centrale piena d'acqua, una *gebbia* siciliana, da cui attingono nell'*incipit* i Vecchi coreuti per alimentare le vasche/tombe più piccole ai lati, e nella quale la sposa di Eracle, Megara, s'immergerà (come la Carmen della stessa Dante) insieme ai suoi figli per la purificazione, e per

⁴ Cfr. Lehmann 2005: 23-47.

abbigliarli e abbigliarsi con abiti «adorni per il regno dei morti» (Ieranò 2018: 81), nell'imminenza del sacrificio.

Scenografia concreta e permanente, eppure simultaneamente metaforica (nel complesso simbolica), secondo la visione artigianale che connota ogni *spectaculum mundi* della Dante. Questa autrice di spettacoli – più che regista per la sua origine attorica – guarda al luogo deputato nella prospettiva d'un «posto [...] da abitare». Nel caso del Teatro siracusano non può non risentirne la «presenza di un dio», un «dio che ti osserva e ti giudica» (Premoli 2018), ma potrebbe essere anche il pubblico che incombe dalle semicircolari gradinate, e perfino l'originario attore-autore, Euripide stesso (con cui si è più volte confrontata). Per la prima volta nella sua carriera, la *location* s'impone, con la sua tradizione millenaria e quella più recente del suo valore d'uso (i festival dell'INDA). Ma subito lo sguardo della Dante la trasforma in un «tritacarne, un trita-personaggi, un trita-testo, un trita-tutto» (*ibid.*), così da adeguare spazio e tempo alla propria drammaturgia performativa, che procede per quadri, anche simultanei e frammentari, visionari.

D'altra parte, la stessa cornice testuale dell'*Eracle* euripideo si apre con un lutto imminente: con la minaccia di morte da parte di Lico, tiranno usurpatore di Tebe, nei confronti della famiglia dell'Eroe creduto morto nell'Ade: il padre "umano" Anfitrione (Zeus è quello "divino"), la sposa Megara e i tre figlioletti. Con una scena di morte la cornice potrebbe chiudersi, l'uccisione di Megara e dei figli, ma per mano (arco e clava) dello stesso marito e padre, Eracle, invasato da Lyssa, la folle figlia della Notte, per ordine di un'invisibile Era e della sua messaggera Iris. La tragedia si struttura su un doppio *rovesciamento* situazionale, tanto che è parsa sconnessa a parte della critica; e tuttavia rivalutata da Maria Serena Mirto nell'edizione BUR, e da Giorgio Ieranò che ne ha curato la traduzione per lo spettacolo della Dante (Ieranò 2018)⁵. Il doppio rovesciamento, centrale, s'incardina nel ritorno inaspettato dell'eroe, che trasforma il rito funebre in danza di gioia e diventa salvatore della propria famiglia e della città, uccidendo Lico; ma, dopo l'ingresso di Iris e l'ingerenza di Lyssa, *stravede* nei propri figli quelli di Euristeo e li massacra insieme alla loro madre. Nondimeno, a ben guardare, nell'intreccio c'è un terzo rovesciamento, che succede al risveglio di Eracle, abbattuto da Atena prima che ammazzi il padre (il quale serve a rivelargli l'orrore di cui è responsabile); l'arrivo di Teseo, anch'esso inatteso, lo tratterrà dal suicidio: l'"amico" lo convincerà a non «morire in modo così stupido!» (p. 101) e a seguirlo in Atene.

⁵ Da questa edizione citiamo nel testo, indicando fra parentesi tonde le pagine.

Tale doppio, anzi triplo, ribaltamento della visione del Potere, scaturito nello specifico dall'immane forza fisica del semidio, offre forse alla Dante (insieme ad altri spunti testuali) l'idea per un complessivo rovesciamento di ruoli o di *personae*, rispetto all'uso canonico dello spettacolo classico, dove gli attori erano tutti maschi, facendo interpretare i personaggi, tranne quelli del Coro, da donne. Se ne ricava anche una delle chiavi connotative dello spettacolo in esame: quella del *tragicomico*, privilegiata dalla Dante, che implica persino, e segnatamente, la sua riscrittura drammaturgica e/o performativa dei testi antichi. Non a caso (sullo sfondo della solida, geometrica, costruzione funeraria) la cornice spettacolare dell'*Eracle* dantiano prende avvio con la parata iniziale, al suono incalzante di tamburi e di gridi gutturali, delle *dràmatiss personae*. Come in una personale Opera dei Pupi (che continua a influenzare la visione del mondo classico da parte dell'artista siciliana) le sue creature postdrammatiche si autopresentano, l'una dopo l'altra, al pubblico, dopo avere sfilato nel corridoio fra le gradinate su cui siedono gli spettatori e la piattaforma in cui si agisce. Creature o «fantasmini»⁶ che ritorneranno alla fine in quanto attori, ma con preparata coreografia, a ricevere gli applausi.

Per quanto riguarda il rovesciamento dei ruoli, le attrici declinano in maniera varia l'intrusione nelle rispettive parti maschili: ora cancellano quasi del tutto la propria femminilità – il tragicomico Anfitrione di Serena Barone (la più piccola e storta delle sorelle Macaluso) e ancora di più il trucidato Lico di Patricia Zanco –, ora la lasciano trapelare, come il Teseo di Carlotta Vescovo. Le interpreti dei figli di Megara ed Eracle (Sena Lippi, Isabella Sciortino e Arianna Pozzoli) ne connotano l'aspetto vivacemente fanciullesco o adolescenziale. Quanto all'*Eracle* di Mariagiulia Colace, diventa una femmina virile, sensuale nelle forme ma che, perciò, si muove *ostentatamente* come un maschio, appesantendo il passo e rendendo esorbitanti le sue pose statuarie. In questo singolare ermafroditismo è, per l'autrice, la novità dello spettacolo⁷; ma, come vedremo dal confronto fra copione⁸/spettacolo e testo (la cui traduzione è pubblicata per intero nel libretto di sala), l'operazione innovativa compiuta dalla Dante rispetto alla tragedia euripidea consiste principalmente nella scissione del supereroe.

Di fatto, grazie ai costumi scaturiti dall'immaginazione metaforica e combinatoria (fra tradizione del Nord e del Sud, passato e futuro) di Vanessa Sannino, i generi si mescolano – stilema ricorrente nel

⁶ Così la Dante: «l'attore è talmente presente a sé stesso ed è, al tempo stesso, talmente calato in quello che sta facendo che riesce a far emergere quello che chiamo "fantasmino"» (Porcheddu 2003: 43).

⁷ «Un semidio ermafrodito che ha dentro di sé maschio e femmina intimamente uniti» (Dante 2018: 21).

⁸ Ringraziamo Emma Dante per la consultazione del copione.

teatro dantiano – al punto che i maschi del Coro, allievi, perfettamente integrati, dell'Accademia dell'INDA, indossano nere vesti da beghine fiamminghe. L'unica donna-donna è la regale – anche per gli abiti che indossa – Megara di Naike Anna Silipo, unica anche a non essere sfiorata dal tragicomico. Non a caso colei che esercita ferinamente la sua funzione di madre: la coreografia scenica iniziale è di continuo attraversata da gruppi scultorei raffiguranti Megara allacciata ai suoi bambini, con tratti zoomorfi che rammentano (paradossalmente) la scarmigliata Nina di *Carnezzeria*, quando raduna sotto le sue gonne gli incestuosi tre fratelli. D'altra parte, questa donna-donna si contrappone anche, con potente fierezza, al suocero Anfitrione rifiutando ogni temporeggiamento di fronte alla morte inferta da un potere «ottuso» (p. 80).

Con *Eracle*, dopo le due *Medea* e l'*Odissea A/R*, Emma Dante "riattiva" le proprie radici greco-sicule attraverso una riscrittura performativa del testo, già tradotto da Ieranò in chiave fisicamente teatrale (mediante molti deittici). Si assiste quindi a una fantasmagorica trasduzione spettacolare che riscopre nell'opera euripidea peculiari caratteri tematici e stilistici del teatro dantiano: dal perturbante legame fra la vita e la morte (e il sesso) a quello, spesso sovvertitore, fra le generazioni. Pensiamo a come i giovani attori del Coro appaiano vecchi sciancati e sbilenchi, in perenne lotta (per scelta coreografica di Manuela Lo Sicco) con la "forza di gravità". Raffigurano con il linguaggio del corpo, plasticamente, l'odio per la vecchiaia espresso nel secondo stasimo; vecchiaia come impedimento all'azione, e che nell'Anfitrione della Barone (l'unica con accenti palermitani) arriva all'estremo della sedia a rotelle. Senza tradire l'originale, l'interprete ne esagera la natura tragicomica: Anfitrione, proprio perché è vecchio, intende «guadagnare tempo» (p. 76) nei confronti della morte, eppure si alza, in primo piano, per accusare il dio che con l'inganno gli ha rubato il letto, ma soprattutto ha abbandonato il figlio e la sua progenie. «Un dio o stupido o ingiusto» (p. 81). La sua ardita blasfemia è tuttavia corretta da un'azione (aggiunta nello spettacolo) che conferma il carattere composito della figura scenica: lo sputo rivolto verso l'alto gli ricade in faccia.

In questa riproposta dantiana di una compagine familiare già portata all'estremo nella tragedia, non può mancare l'evidenziazione del *diverso*, dal momento che Eracle è «il più eccentrico degli eroi greci» (Mirto 1977: 25). Eccentricità dell'eroe, ambiguità della sua nascita, doppio o triplo rovesciamento dell'intreccio sono tutti elementi che debbono avere attratto la poliedrica artista, insieme al *leitmotiv* – per lei imprescindibile – della Morte.

Il piano concepito dalla Dante per riattivare il testo si fonda sull'accentuazione della perdita di Potere della divinità (prefigurata da Euripide), e conseguentemente sulla demistificazione /

umanizzazione del semidio protagonista. Quest'ultimo aspetto è congeniale alla rivisitazione degli eroi classici da parte dell'artista, allorché si riallaccia alle sue radici greco-sicule; solo che qui disconnette e porta all'estremo un processo che nell'opera del tragico greco consente ancora all'eroe dell'eccesso un versante speculativo.

Scopriamo perciò come l'idea fondante dello spettacolo non sia soltanto nel "gioco" del rovesciamento dei ruoli (maschio vs femmina), quanto nella scissione dell'eroe eponimo. La "fragilità" che la Dante tende a svelare nei suoi mitici eroi maschili non può consistere qui nel cedimento alla seduzione femminile (come nell'*Odissea A/R*), ma, essendo una femmina a interpretare il supereroe della forza, s'incorpora nello sdoppiamento del protagonista. Tale sdoppiamento performativo deriva da una diversa distribuzione delle battute del testo – nello spettacolo, ma confermato dal copione – che implica, al ritorno di Eracle, la presenza di un accompagnatore extra-testuale, il quale non a caso si rivelerà il Messaggero, cui è affidata l'«allucinata, a tratti grottesca, narrazione» (Ieranò 2018: 73) del massacro familiare.

Eracle entra in scena soltanto nel momento cruciale, dopo azioni che preparano il rito sacrificale dei suoi cari, come «un fantasma, o come un'ombra che appare in sogno» (p. 84) secondo l'invocazione di Megara; e non a caso è preceduto dalla bestemmia del padre "umano" contro il preteso padre "divino": «Io punto il dito verso Zeus [...]» (Anfitrione, p. 84). Mentre «l'uomo che ama» induce la sposa inizialmente a dubitare del suo «essere», perché «tutti dicevano che era morto, sotterra» (*ibid.*), egli si materializza, discendendo i gradoni dell'alto del muro cimiteriale con pesanti balzi, moti di prestanza terrena, attraverso il corpo vigoroso dell'attrice-interprete; finché la stessa Megara, Naike Anna Silipo, che ha guardato sempre verso il pubblico, non dubita più dei suoi occhi («è proprio lui [...]!», *ibid.*), e verso di lui si volta.

Avviene in questa scena lo sdoppiamento dantiano dell'eroe euripideo, triplicando, per l'inserimento del nuovo, misterioso, personaggio, la sticomichia fra i due sposi. Eracle, infatti, portatosi in primo piano, a destra rispetto al pubblico (sulla sinistra si raggruppano i suoi familiari), è accompagnato appunto da una figura nerovestita carica di bauli e di valigie. La conseguente, diversa, distribuzione delle battute (parzialmente adattate) fa sì che all'eroe siano attribuite, in principio, quelle che interrogano freneticamente sui «figli vestiti a lutto» (*ibid.*) e sulle immagini di «disgrazia» che li circondano. Cui risponde Megara, riassumendo (più brevemente rispetto al testo) l'antefatto desolante che, per l'assenza di lui e l'usurpazione del regno, li ha condotti a quel punto funesto. La reazione di Eracle è superbamente violenta; il suo fine diventa un eccesso di vendetta,

non solo la distruzione del «palazzo [del] nuovo tiranno» ma l'uccisione di «tutti i tebani [...] ingrati» (p. 86).

Come anticipato, la postura, gli atteggiamenti, le pose protrate, la mimica facciale di questo eroe ossimorico (femminilmente virile) sono caratterizzati da una statuaria dell'eccesso; per quanto non gli manchi un versante "odisseico", allorché non solo accetta il consiglio del padre di «prendere tempo» aspettando «in casa» il momento opportuno per sorprendere e uccidere Lico, ma rivela anche di avere preso le «sue precauzioni» entrando «in città di nascosto» (*ibid.*). Dopo di che le sue battute successive, riguardanti la narrazione delle avventure nell'Ade, e la giustificazione per essere «rimasto così tanto sottoterra» (il salvataggio di Teseo, p. 87), sono attribuite nello spettacolo, e nel copione, al suo accompagnatore, il quale assume pertanto un ruolo "epico"⁹, lasciando al protagonista la connotazione di una straordinaria (e perciò premonitrice) violenza e materialità corporea. In tal modo l'evento, il punto di rottura che darà luogo al secondo rovesciamento, ovvero al raptus di follia di Eracle, si articola non attraverso una mediazione tra la materia e l'idea, bensì è preparato da una scissione che, d'altra parte, non è estranea alla mitologia del personaggio. Secondo il traduttore, Euripide ricava il protagonista dalla sua «congenita molteplicità» mitologica (Ieranò 2020: 72), per cui si connota come creatura al tempo stesso sovrumana e mostruosa, perché eccessivamente umana.

Perciò si anticipa, nella scena del suo ritorno, la mimica del delirio che coglierà Eracle sotto il pungolo di Lyssa (Arianna Pozzoli). La descrizione dei sintomi della pazzia fatta dopo dalla stessa Lyssa appartiene fin dall'inizio al *sermo corporis* dell'eroe: freme e rotea gli occhi spiritati come uno psicopatico, e appare nel complesso più connotato dalla violenza che dal ruolo di portatore di civiltà. In seguito alla divaricata distribuzione di battute del testo, quelle improntate al versante razionale del protagonista sono delegate al personaggio nuovo che lo accompagna fin dal ritorno. All'attrice/Eracle resta la partitura fisica, che ne *mette in corpo* la parte irrazionale, allucinatoria. In questo modo scompaiono o si superano le contraddizioni dell'eccentrico eroe euripideo, il quale resta nella memoria degli spettatori dantiani, che assistono allo spettacolo dalle gradinate, un personaggio al contempo scultoreo ed esagitato, fra statuaria barocca e fiction supereroica.

Del resto, l'alternanza di fissità e dinamismo, sosta e moto connota anche la trasposizione coreografica del testo euripideo. Gli attori lavorano essenzialmente sul linguaggio del corpo, che costituisce il codice fondante di ogni spettacolo dantiano, attraverso una tensione fisica ininterrotta,

⁹ Cfr. Szondi 1962.

che a tratti si scioglie o si scompone in movimenti acrobatici, ma in altri si frammenta in una varietà microgesti. L'effetto delle coreografie (firmate appunto, nell'Eracle, dalla Lo Sicco) risponde a una precisione straordinaria, anche nelle scene di bilanciato disordine, dove si offre alla vista un energico eppure armonioso movimento di corpi, alimentato da un respiro all'unisono. Non solo, le *parole* diventano *corpi*.

Si assiste a frequenti passaggi dalla parola all'azione: nel senso che il testo originario è prosciugato e sveltito mediante tagli interlineari delle battute, ma al contempo gli stessi tagli o alcuni di essi vengono compensati da azioni fisiche che anticipano o rappresentano, per schegge visionarie, le più cruento scene di morte (nell'opera classica raccontate ma ubicate internamente). Di conseguenza lo spazio, in rapporto al *sermo corporis* degli attori dantiani, risulta continuamente riempito dal loro dinamismo e dalle loro soste, anche extra-testuali. Ce lo conferma la tendenza di questo spettacolo a *far vedere* – sia pure per frammenti – la morte in scena, anzitutto, di Lico (che nel testo è supposta solo attraverso le sue «grida dall'interno», did., p. 89). Lo spazio performativo è infatti percorso e ripercorso dagli inseguimenti, da parte di Eracle, del tiranno, che preludono concretamente alla metaforica danza di morte del suo sosia/danzatrice avvolto di veli neri, fluttuanti e vorticanti nell'aria con effetti alla Loïe Fuller, fino all'ultima ricaduta letale. Si noti, ancora, come prima del racconto del Messaggero la Dante ricorra nuovamente allo stilema del *far vedere* il «crimine orrendo [...] di un padre che ammazza i figli» (p. 93) sulla scena, utilizzando anche l'uscita da destra per farvi sparire Eracle che per lungo e per largo, ferocemente, li rincorre. Significativa la battuta del narratore rivolta ai Vecchi – «I demoni infernali hanno occupato la casa» (p. 93) –, prima dello svenimento che sembra impedirgli la narrazione. E, infatti, non solo con le parole è condotto il racconto, ma dantianamente mediante quel corpo-mente (che ha già distinto il personaggio nel suo ingresso extra-testuale) il quale, a ogni tappa d'un viaggio narrativo dello stesso allucinato viaggio di Eracle fuori di sé, trapassa da una movenza all'altra, accompagnato o sostenuto in alto dai Vecchi che l'hanno costretto a parlare. Tutta animata da movimenti che sfiorano la danza è la scena del racconto che il Messaggero fa del delirio assassino di Eracle, coinvolgendo i coreuti che – come accennato – partecipano alle sue evoluzioni.

Finché non s'inventa una nuova specie di danza, che non è soltanto danza ma qualcosa di meno e di più, d'*altro*; sia danza vera e propria siano movimenti che ne ricreano l'impressione (altro *leitmotiv* dantiano da *Cani di bancata* a *Le Pulle* a *Le sorelle Macaluso*), l'intero testo euripideo contiene ripetutamente il termine e ne suggerisce le sue trasformazioni performative. Danzano i coreuti

celebrando il ritorno di Eracle; ma dopo che Iris ingiunge a Lyssa di far ballare l'eroe come un pazzo, la figlia della Notte (meno controversa nello spettacolo che nel testo) annuncia che lui danzerà «sulla sua musica», che lo farà «ballare» con il «flauto del terrore» (p. 92). Eppure, nello spettacolo le due divinità che si mostrano, Iris e Lyssa, non discendendo dall'alto (come nel testo), ma assumono sembianze zoomorfe di locuste fantasy, connotazioni fiabesche, raddoppiandosi anch'esse in una danza mossa da musiche elettroniche che fa perdere senso pauroso alle parole terrificanti che pronunciano.

Il criterio ideativo della Dante attribuisce rilievo sulla scena alla *contaminazione* di immagini, stili, costumi, che coinvolge il processo di musicalizzazione. Perciò si ricrea anche la musica e il canto, mescolando in questo spettacolo il malinconico walzer di Chopin (sottofondo straniante al primo monologo di Anfitrione), percussioni e grida come espressioni dell'energia primigenia dell'uomo, modernità più assoluta attraverso i fraseggi tecno, lamentazioni ispirate ai canti delle prefiche popolari del Venerdì Santo, fino alla canzone originale e suggestiva di Serena Gangi – curatrice della "partitura" sonora dell'opera – che accompagna il movimento di sistrofe del corteo funebre, in una continua contaminazione fra i generi (non solo sessuali, ma anche codicali).

Abbiamo analizzato lo spettacolo rilevandone i due elementi interpretativi del testo che ci sembrano determinanti non solo nella prospettiva delle nuove soggettività che emergono dalla *scissione del protagonista*, talvolta mostrata per azioni frammentate, ma anche in quella visione che *teatralizza fisicamente* i continui scarti – fino alla sovrapposizione – fra la vita e la morte; quest'ultima sia come segno connotativo di Eracle e suo demone, sia come *leitmotiv* dantiano¹⁰.

Tali fenomeni provocano anche un cambiamento nelle scene finali. Il dialogo fra Teseo ed Eracle – compreso il lungo monologo in cui l'eroe rinsavito arriva alla rinuncia al suicidio attraverso ragionamenti sul valore dell'amicizia, sul vero coraggio e sulla sua "moderna" visione degli dèi – si spezza e si agisce in uno scambio fisico di gesti che assimilano entrambi a personaggi dell'Opera dei Pupi. Coerentemente con la scissione dell'eroe, si espungono nel contrasto con Teseo tutte le battute che esprimono le sue "ragioni". Lo scambio è rapido (tagliate anche alcune battute di Teseo), cosicché alla proposta dell'amico di seguirlo ad Atene («Questa è la gratitudine che ti offro per avermi salvata la vita») la reazione e conversione di Eracle sembra repentina: si elide la battuta «Ma ho riflettuto» e resta «Se abbandonassi la vita [...] mi attirerei l'accusa di viltà. [...] Mi rassego:

¹⁰ Cfr. Barsotti 2014: 395-404.

affronterò la vita» (p. 103). Alla base della sua apparente scelta di vita, c'è dunque la rassegnazione; ne riemerge, in altro modo, la "fragilità" dell'eroe, non solo per il suo pianto (già presente nel testo), anche per la battuta (conservata e perciò messa in rilievo) con cui invita il popolo di Tebe a «a piangere, con una sola voce, me e questi cadaveri. Perché siamo morti tutti, colpiti da un unico destino» (p. 104). Ma soprattutto la Dante taglia le ultime battute di Eracle, in cui promette al padre di tornare ad assisterlo nella sua vecchiaia. Lei parla di un epilogo di "riconciliazione", eppure non è questo aspetto che colpisce nel finale lo spettatore. Di fatto, Teseo trascina fuori scena Eracle, dopo avergli ingiunto di non girarsi a guardare indietro, come vorrebbe, e gli ribatte con durezza: «Se qualcuno ti vedesse ora, riderebbe di te: ti comporti da donna» (p. 105). Eppure, questa azione non calamita gli sguardi degli spettatori, collocata com'è sulla sinistra e condotta fuggevolmente. Colpisce l'occhio nudo del pubblico semicircolare la scena centrale, "meravigliosa" in senso barocco, dove s'allungano verso il proscenio le salme degli assassinati, avvolte da teli bianchi macchiati di sangue, vegliate dai vecchi coristi tebanici con maschere ridotte a teschi, in mezzo ai quali spicca, ancor più rimpicciolita ma focale, la figura patetica di Anfitrione, abbandonato e morituro. Fino al colpo di teatro, per cui le vesti nere, luttuose del Coro, si rovesciano scoprendo cuscini rosei ma funebri di fiori.

Per concludere, il nostro contributo ha inteso mostrare come la trasposizione spettacolare dantiana dell'Eracle euripideo, figura di per sé strutturata e/o destrutturata a partire da un punto di rottura, *rafforzi* la serie dei capovolgimenti, attraverso un andirivieni continuo fra vita e morte, e, sul piano performativo dei ruoli, con un cast quasi tutto al femminile, ma ambigualmente connotato, a cominciare dal protagonista; si conferma oltretutto l'eccezione della Dante nel panorama italiano in quanto "donna" di spettacolo e di libro, in bilico fra scrittura scenica e composizione drammaturgica.

Bibliografia

Barsotti, Anna

- 2009 *La lingua teatrale di Emma Dante. "mPalermu", "Carnezzeria", "Vita mia"*, Edizioni ETS, Pisa.
- 2010 *Emma attraversa lo specchio: postdrammatico VS drammatico*, in «Prove di Drammaturgia», XVI, n. 1.
- 2014 *Dalla Sicilia al Nord Europa: la morte in scena al femminile e nel femminile* [Emma Dante-Jan Fabre], in Roberta Carpani, Laura Peja & Laura Aimò, (a cura di), *Donne*

- Personaggi e Interpreti. Studi per Annamaria Cascetta* (pp. 395-404), Vita e Pensiero, Milano.
- 2017a "Odissea A/R" di Emma Dante. *Riattivazione del mito in due movimenti*, in «Il Castello di Elsinore», n. 76, pp. 91-127.
- 2017b "Le sorelle Macaluso" tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana, in «Arabeschi.it», luglio-dicembre, n. 10. Retrieved from <http://www.arabeschi.it/le-sorelle-macaluso-tra-la-vita-e-morte-nella-tetralogia-della-famiglia-siciliana/>
- 2020 *Postfazione. La drammaturgia come scrittura vivente*, in Emma Dante, *Bestiario teatrale*, Rizzoli, Milano.
- Dante, Emma
- 2007 *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Fazi, Roma.
- 2018 *Il dramma della riconciliazione*, in Euripide, *Eracle*, libretto di sala, INDA, Stampa Sud, Siracusa.
- 2020 *Bestiario teatrale*, Prefazione di Andrea Camilleri, scritti di Giorgio Vasta, Elena Stancanelli, Postfazione e a cura di Anna Barsotti, Rizzoli, Milano.
- Ieranò Giorgio
- 2018 Euripide, *Eracle*, trad. it. e Introduzione, in libretto di sala, con interventi di Emma Dante, Carmine Maringola, Vanessa Sannino, Serena Ganci, Manuela Lo Sicco, INDA, Stampa Sud, Siracusa.
- Lehmann, Hans-Thies
- 1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. (trad. it. *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Imola [Bo], 2017).
- 2005 *Segni teatrali del post-drammatico*, trad. it., a cura di Valentina Valentini, in *Il teatro di fine millennio*, «Biblioteca teatrale», n. s., n. 74-76, pp. 23-47.
- Lotman, Jurij Michail
- 1972 *La struttura del testo poetico*, trad. it., Mursia, Milano (ed. orig. Iskussutvo, Mosca, 1970).
- Meldolesi, Claudio e Guccini, Gerardo
- 2003 *Il teatro di Emma Dante. Appunti sulla ricerca di un metodo. Presentazione*, in «Prove di Drammaturgia», n. 18, pp. 21-22.
- Meldolesi, Claudio, in: Meldolesi, Claudio e Molinari, Renata
- 2007 *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano.
- Mirto, Maria Serena
- 1997 *La scelta di Eracle*, Introduzione a Euripide, *Eracle*, a cura di Ead., BUR, Milano.
- Porcheddu, Andrea e Bologna, Patrizia
- 2006 *La strada scomoda del teatro. Intervista a Emma Dante*, in Andrea Porcheddu (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana (Ar), 27-77.

Premoli, Aldo

2018 *Fragilità e bellezza. Intervista a Emma Dante*, in «Artribune.it», 5 maggio. Retrieved from <http://www.istantarte.it/fragilita-e-bellezza-intervista-a-emma-dante.html>.

Szondi, Peter

1962 *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, con Introduzione di Cesare Cases, Einaudi, Torino (ed. orig. *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956).

Il postmodernismo "intenso" di Emma Dante

di Simona Scattina

Emma Dante, artista «polivalente» (Barsotti 2020: 415), grazie alla sua ricerca espressiva è riconosciuta come una delle esperienze più rilevanti nel panorama del teatro contemporaneo. Lo rilevavano già nel 2003 Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi che conducevano il lettore di «Prove di Drammaturgia» all'interno dell'officina creativa di una giovane quanto acerba Dante riconoscendone l'ingegno drammaturgico. La sua parabola artistica, che all'epoca veniva annunciata come «una delle rivelazioni più importanti di questi ultimi anni» (Meldolesi, Guccini 2003: 21), oggi si presta ad essere considerata come un'interessante eccezione, una «anomala figura di "matriarca" nel grembo fecondo della nuova drammaturgia siciliana» (Barsotti 2020: 415). Capace di incorporare gli aspetti più innovativi della regia senza mai conformarsi, abituata alle sfide, sin dagli esordi, Dante ha mostrato il desiderio di esplorare nuove strade, decisa a rilanciare l'autenticità della comunicazione teatrale a partire da un rapporto rinnovato con gli attori, "carne" dei suoi spettacoli:

«Io scelgo gli attori per la storia che ho in mente, perché li ritengo adatti. Studio non solo l'anatomia del corpo, ma il modo in cui guardano, in cui gesticolano, in cui si muovono. Da questo, lentamente capisco cosa "dipingere" su di loro, cioè qual è la qualità del linguaggio e della parola che serve loro. Poi, dopo le improvvisazioni fatte assieme, torno a casa e scrivo» (Dante in Porcheddu 2010: 57).

Una scrittura del corpo che le consente di giungere a una dimensione originaria del teatro in cui la parola non è pronunciata, bensì generata, per «partenogenesi»¹, in cui ogni frammento si genera da qualcosa che lo precede e che a sua volta può essere generato direttamente sulla scena².

¹ Sul processo di scrittura in Emma Dante si vedano: *Emma Dante: Appunti sulla ricerca di un metodo*, a cura di C. Meldolesi, G. Guccini, «Prove di Drammaturgia», a. IX, n. 1, luglio 2003, pp. 21-24; C. Valenti, *La lingua e gli stranieri. Dal taccuino di Scenario*, in *Palermo dentro*, a cura di A. Porcheddu, Zona, Civitella in Val di Chiana (AR), 2010, pp. 127-133; A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzaria, Vita mia*, Edizioni ETS, Pisa, 2009.

² Meldolesi e Guccini hanno definito «cellule d'imprevisti sviluppi» le «unità minime che costruiscono decorsi musicali, tensioni relazionali e strategie di senso...» di cui vive il teatro di Dante. C. Meldolesi, G. Guccini, *Presentazione a Emma Dante: appunti sulla ricerca di un metodo*, «Prove di Drammaturgia», a. IX, n. 1, luglio 2003, p. 21.

Gli interpreti della sua Compagnia, la Sud Costa Occidentale, diventano così: «autori di quello che si dice e di quello che si fa. Altrimenti l'attore è un disco, un replicante» (Dante, in De Simone 2010: 48). Un teatro allo stesso tempo collettivo e autoriale che partendo dal superamento del testo drammatico innesca una connessione intima fra voce, gesto e parola, e torna al testo scritto «come legittimazione o piuttosto trasmissione» (Barsotti 2020: 422).

Seguendo l'indicazione metodologica lasciataci da Claudio Meldolesi, in una delle sue più note riflessioni sull'attore (Meldolesi 1989), ci si avvicinerà al variegato macrocosmo teatrale di Dante attraverso le quattro macrocategorie nella quali incasellare appositi strumenti: il livello delle immagini intime (le risorse), il livello contestuale (delle condizioni date), il livello delle tecniche (la mobilitazione) e il livello delle immagini esterne (la superficie degli spettacoli). Storiograficamente, di questi, appaiono problematizzati solo quelli delle immagini esterne e delle tecniche, mentre si è spesso sorvolato sulle immagini intime e sul contesto da cui abbiamo deciso di partire.

I. Il contesto e la vita intima



Fig. 1. *Esodo*, Emma Dante. Foto © Rosellina Garbo/Teatro Biondo Stabile di Palermo.

Ormai è noto come la grande avventura del teatro di Emma Dante abbia inizio dalla Sicilia e da Palermo, un'isola delle differenze, come l'ha chiamata Meldolesi (Taviani-Meldolesi 1991: 282-316), e una città dei conflitti, di decadente e abbagliante bellezza. Dal punto di vista dei *performance studies*, non meramente il teatro, ma la teatralità intesa come ritualizzazione, come "liminalità", per dirla con Turner, trova proprio in Sicilia un osservatorio privilegiato. Nell'ormai lontano 2006 Renato Palazzi pubblicava sul «Sole 24 Ore» un articolo dal titolo *Il sipario si alza al sud* rinvenendo nel

contesto isolano una «fucina creativa» (Palazzi 2006) della scena contemporanea. L'intuizione del critico trova conferma, tempo dopo, nella riflessione di Anna Barsotti secondo la quale: «il teatro del sud – con la sua ritualità atavica condensata, e contaminata con la concretezza e la poesia del quotidiano – ha dimostrato negli ultimi decenni del Novecento una vitalità specifica e persistente» (Barsotti 2009: 43).

A Palermo il teatro è per strada, nei gesti e nelle voci di una «metropoli tatuata» per usare un'espressione coniata, in ambito napoletano, da Manlio Santanelli e che ben si addice a Dante: Palermo è città che si fa forma e dà forma, e da Palermo e con *mPalermu* (2001) comincia la sua ascesa³. La sua vicenda biografica la conduce a un momento di rottura che segna il compiersi di un percorso formativo e l'innescarsi di una dinamica generativa dalla quale discenderà tutto il suo teatro. La città rappresenta un'origine e un ritorno per lei che nel 1999 abbandona la sua cultura attorica "disordinata" per restare in un luogo che poco conosceva e fondare un gruppo, creando così attorno a sé e al proprio desiderio un'eco di volti, corpi, pensieri.

«Quando, tre anni fa sono ritornata a Palermo ho sentito un'enorme solitudine intorno a me. [...] Non sapevo più con certezza se Palermo era stata dentro di me in tutti quegli anni o se io ero rimasta nelle luminose atmosfere dei suoi paesaggi e nei vicoli neri della sua povertà. Come posso ricominciare, ho pensato, senza essere in un qualche luogo, coinvolta intimamente e nello stesso tempo distante dalla natura stessa di quel luogo? Per questo sono rimasta, per riappropriarmi di immagini presenti e richiamarle più tardi, in pace» (Dante, in Guccini-Meldolesi 2003: 21).

Palermo segnerà il compiersi del percorso formativo di Dante attrice, ma innescherà la dinamica generativa di Dante "teatrante", il grado zero della sua avventura teatrale, in una Palermo sotterranea attraversata da una condizione in cui «si sceglie di riunirsi e di fabbricare qualcosa che abbia senso dentro il mondo, ma che nasce e matura come se questo mondo non avesse la minima influenza» (Castellucci 2005). Palermo si rigenera nei corpi e nel linguaggio degli attori, facendosi luogo della memoria e della perdita. Gli elementi dell'incubo (la scomparsa del fratello a causa di un incidente e quella della madre per malattia) nutrono e nel tempo continueranno a nutrire quel «femminile tragico» (Mariani 2016: 116) connotato nel teatro dantiano, un femminile che esula

³ Palermo e il gruppo sono l'origine e la ragione d'essere del teatro che verrà, e che nel 2001 supera i confini dell'isola per arrivare sulle scene nazionali come in un gesto liberatorio. Cfr. C. Valenti, *La lingua e gli stranieri. Dal taccuino di Scenario*, cit.

da ogni discorso di rivendicazione di genere ma che diventa un elemento precipuo del suo linguaggio. Una ricerca di un arcaico femminile che si fa discorso più ampio su Palermo e sulla difficile compagine familiare in cui le donne assumono un rilievo particolare: pensiamo a nonna Citta, Rosalia e Lucia di *mPalermu*, o alla Mammasantissima di *Cani di Bancata* o ancora a Nina di *Carnezzeria* e alle Macaluso, fino alle protagoniste dell'ultimo spettacolo, Nuzza, Anna e Bettina di *Misericordia*. Gli spettacoli portati in scena prima di *mPalermu*, così come il lavoro quotidiano delle prove e dei laboratori, rappresentano un'origine magmatica, una gestazione al buio nel corso della quale si formerà la poetica dell'autrice regista, quel linguaggio in grado di esprimere il suo immaginario densissimo e di far nascere un teatro che porterà il dialetto a divenire una lingua globalmente teatrale (Barsotti 2009) e l'attore a farsi «individuo scenico», per cui non è uno ma sono molteplici i percorsi biografici che si intrecciano sulla scena (Guccini Meldolesi 2003: 20).

II. La tecnica



Fig. 2. *Io, Nessuno e Polifemo*, Emma Dante.
Foto © Teatro Biondo Stabile di Palermo.

Parola, silenzio, ritmo (dato dalla musica, dal suono onomatopeico della lingua e dai gesti reiterati), luci, costumi e scene si implementano, si corrispondono e si integrano a vicenda, fino a costituire

un unico campo semantico all'interno di un teatro espressivo, carnale e totale, che parte dalla pancia, dalle viscere. Un «postmodernismo 'caldo'», lo ha definito Cordelli nel suo *Declino del teatro di regia*, che «insiste sui temi del corpo, sulla sua presenza» (Cordelli 2014: 259), corpi spesso fuori dalla norma, troppo grossi, troppo magri, sudati, spettinati, trascurati. Lei stessa dirà a colloquio con Andrea Porcheddu: «deve esserci un disagio negli attori, in me... e questo disagio deve essere "violentato"» (Dante, in Porcheddu 2010: 53), con la pretesa, per sé e per gli altri, della testimonianza e del «martirio», secondo la definizione di Artaud ripresa poi anche da Leo de Berardinis. Oggi i caratteri "crudeli" di questo lavoro li conosciamo grazie alle tante testimonianze della stessa Dante e dei suoi attori, veri e propri «atleti del cuore», capaci di evocare con la sola presenza gli elementi dell'azione drammatica. Un processo creativo generato da quella «dimensione fabbrile» (Mango 1996: 115) che ci consente di collocarci in una prospettiva che pensa all'arte «come a un fatto non solo ideativo e mentale, ma anche operativo e manuale» (Mango 1996: 116). Un lavoro che parte dalle improvvisazioni, dal *training*, fisico e vocale (appreso da Gabriele Vacis⁴), per cercare la trasfigurazione in quelli che Dante chiama «fantasmini»:

«il fantasmino è la prima traccia di una presenza altra che successivamente può diventare il personaggio. È una sorta di prima apparizione. Anzi, è una vera e propria apparizione perché è la prima cosa che Emma vede. Se non c'è questa prima manifestazione di questa presenza durante la schiera è superfluo procedere con il lavoro. È impossibile. La fase successiva di costruzione, quella in cui si comincia ad assegnare la voce e a trovare una dimensione gestuale, [...] è la carnalità di cui [...] parla Emma. È la conquista a cui giungi quando lei si relaziona a te chiamandoti con il nome del personaggio» (Maringola, in Margiotta 2016: 103-104).

Con un'espressione di Kantor, che Dante ama citare ed è divenuta pratica nel suo teatro, si può affermare che i suoi attori «non si identificano con il testo. Sono piuttosto un mulino che macina il testo» (Kantor 2000: 91). Gli attori della Sud Costa Occidentale non empatizzano col proprio personaggio/persona ma lo frantumano, lo metabolizzano, e così facendo lo conducono a una nuova, certamente molto diversa, esistenza in un intreccio tessuto dall'autrice che ne fornisce l'input tematico. Da una parte dunque Dante, «creatrice-capo» per usare un'espressione di Barsotti,

⁴ «Quando io lavoravo con gli attori, gli altri attori guardavano gli attori. Emma guardava me, guardava il regista». Dall'intervista a Gabriele Vacis, contenuta nel documentario di Clarissa Cappellani, *Emma Dante. Sud Costa Occidentale*, prodotto da G.J.J. Bartolomucci, Clarissa Cappellani e Pinup, 2011. Vacis le insegnerà «l'ascolto del silenzio» e il famoso training della schiera, sfruttato poi, in versione rivisitata, nei futuri laboratori della Compagnia e fattosi 'labirinto'.

mette in mano loro l'idea scatenante affinché questi ne offrano diverse incarnazioni, si possano collocare in quella zona interstiziale tra creazione performativa e creazione autoriale, dall'altra impulso e condensazione finale appartengono a lei, che lungo quella linea di confine che passa tra ricerca e innovazione si colloca all'inizio e alla fine di tale processo⁵.

Anche la parola arriva sulla scena solo dopo essere stata "rigenerata" dal corpo. La drammaturgia nasce durante o dopo le prove, mai prima: il processo di ricerca del singolo attore, impegnato a macinare il testo e poi a impastarlo con la propria gestica, è identificabile «nell'oralità fortemente fisicizzata» (Guccini-Meldolesi 2003: 20) del copione⁶. Sono dunque due le fasi della composizione⁷: quella iniziale in cui la Dante mette a punto un'architettura a livello di fabula e forma, e quella conclusiva, quando incorpora nella struttura di partenza i materiali gestuali e verbali offerti dai suoi attori durante le prove. Nasce così una pratica regista autoritaria e autorevole, da *leader* come dice De Marinis, collettore di stimoli o assemblatore di linguaggi, ma con un ruolo che è e resta di guida e che adempie tutte le altre funzioni creatrici. Renata Molinari, nel *Patologo ventotto* (2005), scriveva qualcosa che aiuta a comprendere questa dinamica: «nel teatro del corpo e del gruppo, del lavoro silenzioso in sala, il regista si riconosceva perché era l'unico ad avere libero accesso alle parole» (Dante, in Porcheddu 2010: 54). Anche lì dove non strutturato nei modi del teatro di regia, il regista continua ad avere una *leadership*: quella di contenere e guidare una creazione non univoca e problematica. La stessa Dante durante una conversazione del 2005 con Silvia Bottioli, afferma:

«Costruire un gruppo è stata una scelta precisa. Io neanche pensavo di diventare una regista, in realtà; volevo un gruppo, e poi poteva anche succedere che a un certo punto [...] il leader non diventassi io ma qualcun altro: questo non era importante all'inizio, [...] volevo invece incominciare a condividere un percorso con delle persone. [...] Poi le cose sono andate così:

⁵ Nella descrizione del lavoro con la sua Compagnia Dante ha sempre affermato: «scrivo dopo le prove, e l'indomani porto quello che ho scritto. Cioè formalizzo da sola quello che abbiamo fatto insieme». Nel mezzo agiscono, come detto, i contributi individuali e collettivi dei co-autori, in alcuni dei quali lei stessa si rispecchia o si ricerca, come Manuela Lo Sico: Nuzza, puttana-madre surrogata nell'ultimo spettacolo *Misericordia*, timida-aggressiva Rosalia in *mPalermu*, Mammasantissima bestiale e gelida in *Cani di bancata*. «Quello sguardo di Manuela che diventa lo sguardo di qualcun altro... questo è il fantasma [...]. Io, qualche volta, quando facevo l'attrice avevo sfiorato questa 'trasformazione': ma l'ho scoperta con i miei attori». *Palermo dentro*, a cura di A. Porcheddu, cit., p. 54.

⁶ «Ognuno di loro spinge il suo interprete a farsi corpo d'uno spaccato sociale, d'una genia, d'un ambiente, d'un clima, d'una lingua, che si calcinano non potendo espandersi». *Emma Dante: Appunti sulla ricerca di un metodo*, a cura di C. Meldolesi, G. Guccini, «Prove di drammaturgia», cit., p. 20.

⁷ Nella storia del teatro, il momento di massima evidenziazione di questa modalità è stato il teatro dei comici dell'Arte in cui gli attori agiscono all'impronta, all'improvvisa, e al regista/drammaturgo spetta il compito di rielaborare mentalmente questi esiti scenici che trascendono nel suo immaginario attraverso impressioni d'ordine visivo e cinetico.

evidentemente la mia esperienza e le mie capacità erano più forti rispetto a quelle delle persone che ho incontrato» (Bottiroli 2005: 221-226).

Abitare la scena è un elemento fondamentale della sua poetica, costruire un *habitat*, un ambiente, un mondo immaginario in cui gli attori (e con loro gli spettatori) possano albergare in una non pacificata adesione all'esistenza: «non esiste un altrove, non c'è un'altra storia oltre quella che vede il pubblico, quindi l'attore vive quella cosa in presa diretta» (Civilleri, in Cappellani 2011).

L'esperienza di Emma Dante in tal senso è rilevante perché ha saputo coniugare la forma tradizionale della compagnia con un'originalità di struttura e di progettualità produttiva che la colloca al di fuori del normale sistema teatrale. Nelle occasioni in cui, a distanza di anni dalla creazione, assiste a un suo spettacolo, la si vede sedere tra le prime file, vicinissima ai suoi attori, seguirli con lo sguardo come un domatore, consapevole della loro autonomia e insieme del filo che li lega. Le immagini apparentemente semplici e spesso pregne di una forte carica simbolica della sua scena sono frutto di una ricerca accurata, di un lavoro, come visto, incessante, di scelte discusse e ridiscusse. La semplicità è una conquista, e l'efficacia è il risultato di un processo che richiede tempo (la gestazione di uno spettacolo è mediamente di due anni) e passione, in cui il testo non è che una mappa (anche quando si parte da testi preesistenti), una traccia da riempire perché acquisti sulla scena una dimensione compiuta che consenta un incontro tra il "dentro" del gruppo degli attori e il "fuori" del pubblico.

III. La superficie degli spettacoli



Fig. 3. *Misericordia*, Emma Dante.

Foto © Masiar Pasquali/Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.

Grazie al recente *Bestiario teatrale* (Rizzoli 2020) è oggi possibile mappare l'opera dantiana nella sua dimensione testuale a cui l'artista si è dedicata con un certo ritardo rispetto alla scrittura performativa. La produzione teatrale della compagnia a oggi è un grande contenitore, da cui Emma Dante attinge instancabilmente. I drammi penetrano l'uno nell'altro in una continua osmosi che avvolge situazioni e accadimenti e la stessa regista-autrice riconosce come produttiva questa mancanza di «azzeramento», responsabile del processo artistico che trasforma le "necessità" in opportunità: «Io so già di cosa voglio parlare. [...] È sempre molto chiara la necessità: all'inizio non è chiaro il modo, ma la necessità c'è, da subito» (Dante, in Porcheddu 2010: 66).

Le relazioni familiari, perturbanti e crudeli; il circo della morte e il funerale della vita; la fratellanza e la maternità; incesto e passione: su questi cardini gira il lavoro di Dante che muove le sue pedine all'interno di «tribù postmoderne», come le ha definite Porcheddu, rappresentate come fusione di affetti, qualsiasi essi siano. L'indagine sulla «santa famiglia» (Porcheddu 2010: 95) è al centro di tutti i lavori, è un viaggio all'interno dello scontro individuo-gruppo, ma anche nell'impossibilità di sottrarsi da esso. È un itinerario negli aspetti arcaici del postmoderno, in quella violenza primigenia e ineluttabile delle relazioni umane, e i suoi spettacoli sono finestre che si aprono sul presente di questi nuclei tragici per eccellenza. Lo è a partire da *mPalermu* in cui la tribù è "allargata", e continua ad esserlo ne *Le sorelle Macaluso*, in cui la consanguineità è chiara sin dall'inizio, ma quella quotidianità fatta di miserie e di sacrifici finisce col mettere una contro l'altra le sette protagoniste. In quest'opera, tuttavia, la difficile compagine familiare viene smussata un po', aprendo a una prospettiva più positiva, che ritroviamo nell'ultimo spettacolo del 2020, *Misericordia*, in cui la tribù è rappresentata da una inusuale famiglia di tre femmine, non genitrici eppure madri, nel senso più profondo e autentico del termine, legate per destino e pietà all'unica presenza maschile, il giovane Arturo. Le figure femminili di Dante sono delle «personagge» (Setti 2014: 204)⁸ che capovolgono l'archetipo del femminile. Sono corpi che rappresentano una forma di sessualità portatrice di paura e di minaccia, un «mostruoso femminile», come lo ha definito Barbara Creed, che esce dalle

⁸ Scrive Setti: «Come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e legittimo. In quanto neologismo la personaggio introduce una novità nella lingua, nel logos in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione». Le personaggi sono dunque figure femminili disegnate in modo eccentrico rispetto ai ruoli di madri, mogli, oggetti del desiderio che la scrittura come la rappresentazione cinematografica spesso riservano loro, costringendole in un copione trito e monotono, «personaggi femminili che escono dalle convenzioni e producono appunto degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (Cfr. N. Setti, *Personaggio, personaggio*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 204-205).

convenzioni e produce effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata. Si pensi alla scena del parto di Nina in *Carnezzeria* o al sogno di maternità maschile in *Medea* o in *Macbeth*. Davanti al suo teatro tornano in mente le parole di Jean Baudrillard, «il femminile è sempre altrove», potente in quanto sempre là dove non si pensa di essere, spinta violenta al vacillare delle categorie sessuali, principio di incertezza per definizione, il femminile non è un sesso ma come una forma morbida che li attraversa tutti: se il maschile non è che un residuo, deve difendersi mostrando la forza. Chiara Tognolotti ha ben inquadrato questo aspetto affermando: «le donne e gli uomini dantiani s'inscrivono in un processo che destruttura le identità di genere e le rende fluide con esiti che da comici e grotteschi si fanno drammatici» (Tognolotti 2019: 512). Ecco allora i tre fratelli di *Carnezzeria* davanti alle foto d'infanzia dove uno di loro è ritratto in abiti femminili, e pensiamo poi a *Mishelle di Sant'Oliva* o all'apparizione della madre ne *Le sorelle Macaluso* che prende il marito tra le braccia divenendo con lui un tutt'uno asessuato, in una danza che accosta l'amore coniugale alla passione. O ancora a *La scortecata* con la rappresentazione di una vecchiaia asessuata. Perché a teatro il corpo dell'attore è maschera neutra. Perché l'interrogativo su cosa significhino amore e vecchiaia, ovvero le domande sul senso ultimo della vita, riguardano tutti, senza distinzione di genere e di età (espediente che ritorna nell'*Eracle*). Femmineo come materia emblematica con cui confrontarsi, che culmina nel già citato *Misericordia*, un inno alle donne che parla di culla, di pance, di guerra e che ben si sintetizza in un verso della *Ballata delle donne* di Sanguineti – «femmina penso se penso l'umano» – che Dante ha riportato nelle note di regia.

Se Dante riesce ad ottenere dai suoi attori quell'adesione intima al segreto di un percorso, lo fa anche spingendo su un *aut aut* tragico, o meglio tragicomico in quanto cardine di un racconto teatrale che esprime la vita in un continuo oscillare tra alto e basso per cui non ci sono eroi, né gesta epiche, ma "maschere" sottomesse al fatale sviluppo delle loro tristi esistenze, e costrette a muoversi in uno spazio quasi fiabesco che oscilla tra la vita e il niente, in cui il comico e il tragico si toccano in un luogo liminale, in cui lo stupore è buffoneria e il dramma è combattere con (e contro) la tragedia della vita. Emerge un affresco non realistico ma reale che dai confini della Sicilia si allarga a esplorare le trame di un universo fatto di disagio e prevaricazione, ma anche di tensione al riscatto, non senza coloriture ironiche, come accennato. In un panorama in cui scarseggiano le donne registe, Emma Dante segnala il problema e insieme lo scavalca per accedere al livello dei maestri d'arte.

Bibliografia

Barsotti, Anna

2009 *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Edizioni ETS, Pisa.

Bottiroli, Silvia

2003-2005 *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro, del Cinema e della Televisione, Università degli Studi di Pisa, Relatrice Prof.ssa Anna Barsotti.

Cappellani, Clarissa

2011 *Emma Dante. Sud Costa Occidentale*, documentario prodotto da G. J.J. Bartolomucci, Clarissa Cappellani e Pinup.

Mango, Lorenzo

1996 *L'aura, la forma, la tecnica*, Guerini e Associati, Milano.

Kantor, Tadeusz

2000 *Il teatro zero*, in *Il teatro della morte*, traduzione italiana di M.G. Gregori, L. Sponzilli, L. Marinelli, G. Costa e P. Valduga, a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano.

Meldolesi, Claudio

2013 "L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti", in Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, a cura di, *Pensare l'attore*, Bulzoni, Roma, 2013, pp. 79-90 (prima pubblicazione in «Teatro e Storia», 7, ottobre 1989, pp. 199-214).

Guccini, Gerardo e Meldolesi, Claudio (a cura di)

2003 *Emma Dante: Appunti sulla ricerca di un metodo*, «Prove di Drammaturgia», a. IX, n. 1, luglio 2003, pp. 20-24.

Setti, Nadia

2014 *Personaggia, personagge*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 204-213.

Tognolotti, Chiara

2019 *Una giostra esausta. Le declinazioni del comico in Emma Dante tra teatro, romanzo e cinema*, in "Le forme del comico", Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 509-518.

Scrivere con la realtà. Il Giardino di Kepler-452 e il teatro neoepico

di Lorenzo Donati

Fin dalle origini il teatro invita a sottoscrivere un patto che sospende l'incredulità, di fronte a persone che fingono di essere qualcun altro. Ma cosa accade se tutti fanno la stessa cosa? E se l'informazione e la politica sono registrati su meccanismi simili, al punto da averli resi lessico comune? Il confine fra rappresentazione e vita è un tema vecchio almeno come il teatro, ma che esplode probabilmente nel Novecento, nei tentativi di uscire dalla caverna della finzione (De Marinis 2011) o usando il boccascena non come parete ma come soglia. A maggior ragione oggi ci domandiamo cosa possa fare l'arte, se tutti attorno pretendono di rappresentare.

Dagli anni 90 in poi ci siamo abituati a considerare la rappresentazione come un meccanismo fraudolento e manipolatorio, usato e dunque requisito da una politica che governa dagli studi televisivi; Guido Crainz (2013: 162), analizzando la parabola discendente del berlusconismo, ne discuteva in termini di *rappresentazione*:

Il declinare della credibilità del premier sembra connesso piuttosto al crescere di insicurezze e di delusioni, e al progressivo franare del terreno che ne aveva costituito la base di partenza: la capacità di sostituire la rappresentanza con la rappresentazione. Di proporre una narrazione rassicurante, anche se evanescente e fittizia.

Rappresentare, almeno in Italia, ha avuto anche un'accezione legata al raggirare e frodare; anche quando nelle opere si mostrano i meccanismi della rappresentazione per demistificarli, è come se restasse nell'aria qualcosa di tossico. Come, nel teatro, queste spore si sono trasformate in domande radicali al proprio linguaggio?

Diverse opere, negli ultimi anni, *scrivendo con la realtà* hanno aperto un campo di lavoro intergenerazionale, un teatro anfibio capace di assumere i linguaggi del presente ma anche di recuperare stilemi dal passato; per descrivere questo teatro serve una categorizzazione mutante, dal

momento che il territorio non è uniforme, composto come è da gruppi emergenti, da esperienze riconosciute e talvolta da artisti maturi e da maestri.

1. Oggetti teatrali non identificati

Nel 2008 lo scrittore Wu Ming 1 propone di delimitare i territori delle nuove scritture letterarie italiane sotto il cappello di *New Italian Epic*¹. La "nuova epica italiana" avrebbe in comune alcune caratteristiche stilistiche, un generale tono allegorico e talune costanti tematiche, per esempio un rifiuto del tono distaccato e algido del romanzo postmoderno, la scelta di rendere il punto di vista narrante obliquo e azzardato, una sperimentazione linguistica che potrebbe minare dall'interno la prosa, in opere scritte coltivando un'attitudine comunitaria e transmediale. Questa nuova epica ha prodotto «Oggetti narrativi non identificati», testi che non appartengono con chiarezza ai generi letterari tradizionali, allargando così i confini del letterario:

Fiction e non-fiction, prosa e poesia, diario e inchiesta, letteratura e scienza, mitologia e pochade. Negli ultimi quindici anni molti autori italiani hanno scritto libri che non possono essere etichettati o incasellati in alcun modo, perché contengono quasi tutto. Come dicevo sopra [...] "contaminazione" è un termine inadatto a descrivere queste opere. Non è soltanto un'ibridazione "endo-letteraria", entro i generi della letteratura, bensì l'utilizzo di qualunque cosa possa servire allo scopo. E non è nemmeno un semplice proseguire la tradizione della "letteratura di non-fiction", opere come *Se questo è un uomo* o *Cristo si è fermato a Eboli*. Quei libri non erano "mostri", non erano prodotti di un'aberrazione. Oggi dobbiamo registrare l'inservibilità delle definizioni consolidate. Inclusa, come si diceva, quella di "postmoderno", perché qui l'uso di diversi stilemi, registri e linguaggi non è filtrato dall'ironia fredda nei confronti di quei materiali. Non sono operazioni narratologiche, ma tentativi di raccontare storie nel modo che si ritiene più giusto. (Wu Ming 1 2008: 22)

Per noi sono *Oggetti teatrali non identificati* quelli che rimescolano gli elementi della tradizione teatrale con modi e forme consegnati dal Nuovo Teatro, fra continuità e cesure. Lo spazio a disposizione non ci permette di entrare nel pur necessario dibattito tra chi considera il panorama del presente la prosecuzione di una storia originata nelle avanguardie del Nuovo Teatro o chi invece

1 Cfr. Wu Ming 2009, versione cartacea e "stabilizzata" del cosiddetto *Memorandum*, il documento di discussione originariamente pubblicato online. La versione 2.0 è tutt'ora disponibile al sito:
https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf (consultato il 31 marzo 2021).

mette l'accento su discontinuità e cesure (Guccini 2000, Mei 2012, De Marinis 2013). Noi possiamo tentare di tratteggiare un tassello forse utile al dibattito, abitando il presente come zona non solo di risonanza ma di costruzione della storia, consapevoli di andare in cerca di quel "nuovo" che «non si desume dal raffronto con i modelli storici e ufficiali, o dalla sua capacità di negare, svuotare, sostituire ma dal suo valore di personale (o collettiva) scoperta di possibilità organiche all'espansione della propria identità creativa» (Guccini 2000: 21). L'intento non è né omaggiare lingue dei maestri né contestarli, ma conoscerne il lascito per permettere al teatro, con uno sguardo laico, di prendere la parola nel presente. Il risultato è un "teatro neoepico" che allarga i contorni di ciò che è teatrale. Usando alcune categorie teatrologiche che ci paiono pregnanti: siamo nei territori del *Post-drammatico* (Lehmann 1999), dove l'irruzione del reale ha forgiato una sintassi artistica prossima alla vita, sollecitando negli spettatori una riflessività che è il contrario della passività. Siamo in quel regime estetico performativo che implica una costante negoziazione fra i discorsi dell'opera e la ricezione degli spettatori, che ha da ricostruire un incanto sul mondo (Fischer-Lichte, 2004). Siamo in una generale tensione delle arti che ridiscutono le formalizzazioni e codificazioni a contatto con dati di realtà, quel *Teatro della realtà* (Guccini 2011 e 2013; Valentini 2020) che ha visto l'affermarsi di estetiche cosiddette documentarie, da Rimini Protokoll a Gob Squad, da Motus a Kepler-452, in linea con una più generale *Fame di realtà* nelle arti e nella società (Shields 2010).

Quello a cui assistiamo è dunque un doppio movimento: la realtà che entra e trasforma il teatro e il teatro che nel farsi trasformare muta la percezione e l'esperienza del reale, rendendola raccontabile anche grazie a una sua re-artificializzazione. È solo in questo movimento doppio che si può recuperare la finzione, l'illusione e l'immedesimazione, fino addirittura alle aristoteliche unità di spazio e tempo. Sono dunque forse linguaggi teatrali innervati da una sorta di "politeismo" (Meldolesi in AA.VV. 1986) che permette di riforgiare gli elementi del proprio discorso a seconda delle esigenze dei progetti; quest'ultima è una condizione che ben descrive, a nostro parere, i primi vent'anni dei Duemila anche dal punto di vista delle ricerche artistiche in altre discipline. Accade così che si ripensino gli elementi alla base del teatro, ma anche che alcuni di questi vengano assunti così come sono, e inseriti dentro formati spettacolari dove può saltare la separazione fra persona (attore) e personaggio, ma anche fra attore e spettatore; in questo quadro può definirsi "teatro" un evento in forma di passeggiata fra periferie urbane, come nel caso de *L'uomo che cammina* (2016) del gruppo DOM-, presentato in diverse versioni con la guida di attori silenti (Maurizio Lupinelli) o di scrittori come Antonio Moresco; qui la voce dello scrittore echeggiava da casse audio portate da

performer che fungevano da guida, mentre noi spettatori osservavamo i paesaggi urbani periferici di Milano ascoltando le sue riflessioni sullo scomparire e sul vivere appartati; è teatro un percorso itinerante che incontra diverse "stazioni recitative" sulle dune di una spiaggia, fra residui di terzo paesaggio, frammenti poetici e drammatici e subitanee bruciature della realtà con l'apparizione sullo sfondo della fabbrica (l'Ilva di *Dune. Sentieri possibili* di Clessidra Teatro, 2017, regia di Gigi Gherzi); è un teatro "neoepico" quello in cui viene messa in crisi la funzione ordinatrice della regia, che si fa istanza di raccolta di autorialità in fuga dal centro, come la scrittura degli attori o le circostanze date dai luoghi, che non vengono "composte" ma lasciate dispiegarsi nella loro potenzialità narrative. Per esempio nelle coralità di cittadini e attori che assottigliano i gradi di separazione fra spettatori-cittadini e spettatori-attori nel ciclo sulla Commedia (*Inferno* 2017, *Purgatorio*, 2019) del Teatro delle Albe, ma anche pensando alle lunghe fasi di ricerca "estroflesse" nel teatro partecipato di Claudio Longhi (*Il ratto d'Europa*, 2012, spettacolo preceduto da un vasto processo di laboratorio con cittadini, gruppi di dopolavoro, associazioni, tutti momenti utilizzati come fonti drammaturgiche). In questo teatro può essere financo sabotato il principio logico-narrativo della scrittura, un caso su tutti è il pluripremiato *Overload* di Sotterraneo (2018), spettacolo nel quale si testa la tenuta dell'attenzione degli spettatori sottoponendoli a diverse distrazioni e *tasks*, dando o togliendo la facoltà di proseguire a un attore che interpreta lo scrittore David Foster Wallace. Una sorta di esperimento sociale fra narratologia e teatro: a voi spettatori, oggi, avvince più la linearità rappresentativa drammatica di una trama che si compie – volete stare ad ascoltare un attore che interpreta un personaggio? – o preferite un'istanza epicizzante che interrompe e sabota, generando frammenti che si intersecano? Le scelte degli spettatori sono state sempre e comunque a favore dell'interruzione.

In tale teatro, e ora pensando in generale, il processo stesso di scrittura teatrale può subire diverse mutazioni per essere assunto dagli attori, dai cittadini, dai processi, dai luoghi, sia che questo si depositi in una pagina scritta sia che rimanga al livello di scrittura di scena; fino a casi limite nei quali non ci sono più spettatori, perché tutti ci trasformiamo in figure (attori?) che interagiscono con opere-dispositivi che prevedono una messa in mostra dei partecipanti. Un caso che ha fatto scuola in Europa è *Domini Public* di Roger Bernat, 2008, performance audioguidata che chiede a chi ascolta di rispondere a una lista di domande e che gradualmente tramuta gli spettatori in giocatori e attori, riconfigurando la disposizione nello spazio in base ai raggruppamenti del sociale (chi ha un lavoro fisso, chi ha comprato scarpe di recente, ecc.) e usandoli come scintilla per ulteriori avventure

narrative. La descrizione tipologica potrebbe proseguire a lungo, meglio dunque sospenderla per soffermarsi su un caso di studio specifico di scrittura con la realtà.

II. Kepler-452: scrivere con la realtà

Nel 2018 Nicola Borghesi, Enrico Baraldi e Paola Aiello, le anime di Kepler-452 (insieme a Lodovico Guenzi e Alberto "Bebo" Guidetti, questi ultimi anche membri della band Lo Stato Sociale), si sono imbattuti nella famiglia Bianchi, una coppia che viveva in un casolare di campagna, assegnato dai servizi sociali, nel quale ospitavano diverse specie di animali abbandonati, esotici e non. Giuliano Bianchi e sua moglie Annalisa, per avere uno stipendio catturavano piccioni per i Comuni emiliani, poi la loro casa è stata espropriata per fare posto alla nascente Fico, un supermercato e parco divertimenti di proprietà di Eataly. Nicola Borghesi incontra i Bianchi proprio mentre i Kepler stavano ragionando sul *Giardino dei Ciliegi* e su Cechov. Probabilmente intuivano che nella fine di un'epoca descritta dal drammaturgo c'era qualcosa di affine al nostro presente, noi *classe disagiata* bloccata in una stasi infinita (Ventura 2017) in attesa di un mutamento che non avviene. Il racconto del lavoro da ora in avanti sarà intercalato dalle dichiarazioni della compagnia, raccolte appositamente.

Enrico Baraldi: Una sera siamo usciti dallo spettacolo <age> di CollettivO CineticO, siamo rimasti a lungo a parlare fuori dall'Arena del Sole e ci siamo chiesti cosa sarebbe accaduto se i "non attori" sulla scena avessero incontrato un testo teatrale...

Nicola Borghesi: Io avevo preso parte a un laboratorio con Martin Crimp alla Biennale di Venezia, mi ricordo una frase lapidaria del drammaturgo: «*Il Giardino dei ciliegi* è un testo sulla memoria». Abbiamo pensato che la memoria ce l'hanno tutti, quindi potevamo coinvolgere delle persone.

E. B.: Abbiamo iniziato a leggere *Il giardino dei ciliegi* facendo un'analisi del testo come in Accademia: analizzavamo l'azione drammatica, il protagonista, l'antagonista, il coro. Poi ci è venuta l'idea di isolare delle linee narrative del testo e dei personaggi, distillarle e metterle a confronto con la realtà. Cioè, prendiamo solo la linea narrativa di Ljubov' e Gaiev e la linea di Lopachin, guardiamo il testo dal loro punto di vista, parliamo delle loro relazioni con i luoghi. Il rapporto tra personaggi e i luoghi diventava il nostro *principio d'ingaggio*. In pratica il lavoro consisteva nell'andare a fare delle ricerche su alcuni luoghi della nostra città, Bologna, e sulle

persone che li hanno abitati. Dovevano essere come il giardino cechoviano, luoghi dell'anima minacciati da cambiamenti socio-economico-politici.

Il teatro di Kepler è una sorta di *risrittura della realtà* che consapevolmente sceglie di spostare "fuori" il processo di lavoro: non, dunque, nel chiuso di una sala prove ma negli incontri, nelle relazioni, allineandosi a un "modo" europeo nel quale il teatro si approssima alla realtà lavorando con non professionisti, facendo interviste e dotandosi di strumenti dell'inchiesta socio-antropologica. Non a caso nel testo de *Il Giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso*² si trovano passaggi in cui si dichiara che le battute sono l'esito di «sbobinature» (Kepler-452 2018). Un procedere simile ha contraddistinto le precedenti produzioni del gruppo, dai *Comizi d'amore* (2017, indagine poetica sui luoghi della città attorno all'idea di amore, oltre 50 anni dopo Pasolini) risalendo a percorsi con gradazioni di finzione più marcate, come la passeggiata urbana audioguidata *Lapsus urbano*, firmata da Baraldi in una prima versione nel Quartiere Bolognina nel novembre 2017³ o come *La rivoluzione è facile se sai come farla* (2016), racconto cinico-generazionale delle ansie dei trentenni. Ma molti altri sarebbero i progetti da citare per dare conto dei procedimenti del gruppo, come *È assurdo pensare che gli aerei volino* (2017), racconto della memoria della strage di Ustica attraverso dialoghi e interviste con alcuni testimoni dell'epoca, o *La grande età* (2019), indagine sulla memoria del Novecento condotta intervistando i frequentatori di un centro sociale nella bassa bolognese, prodotto dall'Associazione Liberty⁴. Il *Giardino* è la storia di un incontro, del tentativo di approssimarsi all'altro da sé. Ma è allo stesso tempo *Il Giardino dei ciliegi* di Cechov, o almeno una sua trascrizione nel presente in cerca di personaggi, caratteri, figure che rischiano di venire travolti dalla mutazione del nostro mondo.

Ci aspettano seduti sul ciglio del palco, Nicola, Paola e Lodo. Raccontano che cosa vedremo, ci informano che siamo nella stanza dei giochi, proprio come nel dramma di Cechov. Alle loro spalle gabbie, grate, scatole, tavoli, poltrone, lampadari presi dalla vecchia casa dei Bianchi, tutto accatastato come se fossimo in uno scantinato. Le luci disegnate da Vincent Longuemare, attraverso

2 *Il giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso*, ideazione e drammaturgia Kepler-452 (Aiello, Baraldi, Borghesi), regia Nicola Borghesi; con Annalisa e Giuliano Bianchi, Paola Aiello, Nicola Borghesi e Lodovico Guenzi; regista assistente Enrico Baraldi; assistente alla regia Michela Buscema; luci Vincent Longuemare; suoni Alberto "Bebo" Guidetti; scene e costumi Letizia Calori; video Chiara Calì; produzione Emilia Romagna Teatro Fondazione. Debutto 17/03/2018, Teatro Arena del Sole, Bologna.

3 Lo spettacolo ha avuto un'altra versione nella zona universitaria della città e una più recente rielaborazione dopo il primo lockdown, con il titolo *Lapsus urbano. Il primo giorno possibile*, che ha debuttato il 15 giugno 2020. Per la teatrografia completa del gruppo cfr. <https://kepler452.it/> (consultato il 31 marzo 2021).

4 Cfr. <https://stagioneagora.it/progetti-speciali/la-grande-eta/> (consultato il 31 marzo 2021).

pannelli riflettenti emanano riverberi al centro dello spazio, bagnando mobili e attori in una corrispondenza di specchi. Entrano i Bianchi, indossano pellicce, la donna si chiama Annalisa ma Nicola la informa che interpreterà Ljuba, la possidente della tenuta e del giardino dei ciliegi che deve essere venduto perché crea solo debiti. Presto ci sarà un'asta. Giuliano interpreterà suo fratello Gaiev, Lodo assumerà i panni di Lopachin, mercante arricchito amico di famiglia che cova il progetto di tagliare il giardino edificando villini per assecondare l'incipiente moda della villeggiatura. Tutti gli amori anelati e irrisolti e tristissimi di Cechov qui scompaiono, perché l'amore di Giuliano e Annalisa basta a coprire tutti gli spazi disponibili, probabilmente anche gli affetti labili della generazione dei trentenni rappresentata sulla scena. Il loro è un amore pienamente compiuto, che emerge gradualmente attraverso dialoghi e racconti ricreati sulla scena come se avvenissero per la prima volta: Lodo chiede a Giuliano che cosa fa nella vita, lui risponde che va a caccia di piccioni, li cattura e li uccide per conto dei Comuni emiliani; allora Nicola si chiede che cosa provano i piccioni, se sentono, se soffrono. Dalle quinte arriva una gabbia con un vero piccione, al quale vengono sottoposte domande con tanto di microfono; il verso dell'animale viene rimandato in audio e ci fa davvero illudere che il dialogo si sia prodotto (Giuliano asserisce che è così). Nicola allora si domanda se la felicità sia «sapere i nomi delle cose», degli animali, perché in casa dei Bianchi vivevano specie rare protette ospitate per qualche giorno, ora disperse chissà dove perché la casa dei Bianchi, di proprietà dei servizi sociali del Comune, è stata sgomberata per fare posto alla nascita della Fabbrica Urbana Contadina, F.I.C.O., parco divertimenti dove il cibo viene trasformato e non prodotto, una distopica *Westworld alla Bolognese* come si legge sul blog di Wu Ming (Bukowski 2017).

Gli spettacoli di Kepler sono spesso scritture sceniche in cui il racconto degli attori e delle attrici restituisce gli accadimenti del processo, divenendo reportage orali ma anche diario intimo che permette alla memoria di farsi meccanismo per generare presenza. I Kepler rivolgono domande ai Bianchi e ascoltano davvero le loro risposte, ridono e si muovono assecondando le posture specifiche di ogni dialogo. Lodo parla con Annalisa e la accusa di non avere stile. Dice che non ci si deve rinchiudere nelle cose piccole, non ci si deve difendere dietro a una presunta diversità, ora sembra che parli di noi e di loro, afferma che una qualche logica "grande" sarà sempre pronta ad annettere quanto di buono nasce nel piccolo. Lo spettacolo ha avuto diverse fasi di gestazione, in una prima versione autoprodotta non era presente Lodo Guenzi. Ma lo stile di scrittura "sulla realtà" non è mutato, come si evince nei prossimi due passaggi che riferiscono dell'incontro con i due

protagonisti "non-attori" della storia (Giuliano Bianchi e Annalisa Lenzi) e della scrittura del monologo di Lodovico Guenzi.

N. B.: prima ancora di arrivare a Bianchi, c'è stata una fase in cui tutti i giorni uscivamo, tornavamo in sala e ci raccontavamo a vicenda quello che avevamo visto. Ci davamo delle regole per raccontare in modo non quotidiano, come parlare in rima, oppure raccontare senza la parola. Di questi esercizi è rimasta traccia anche nello spettacolo.

E. B.: Un giorno Giuliano voleva andare nella sua ex casa di via Fantoni, ci aveva piantato delle viti e sosteneva che quel vino fosse suo, voleva prenderlo per portarlo via. Quindi andiamo io e Lodo alle cinque del mattino con Giuliano, per rubare l'uva. Dopo questa cosa folle, fatta contro voglia, torniamo in sala prove, facciamo una serie di improvvisazioni e Lodo, a partire dal racconto dei fatti avvenuti all'alba, improvvisa un monologo che abbiamo registrato con una Go Pro. A un certo punto, mentre Lodo durante il monologo racconta di trovarsi in un centro commerciale, io dalla regia metto *Una vita in vacanza*. Lui rimane di sasso e tutto questo viene ripreso in video. Sbobiniamo il video pari pari e ne esce il monologo tutt'ora presente nello spettacolo, non credo sia cambiato di una virgola.

N. B.: Anche se il monologo era già frutto di un rimpallo fra drammaturgia e vita quotidiana. A un certo punto, nelle improvvisazioni, è uscita la frase «io sono un borghese», abbiamo capito che il gancio era quello. A noi mancava strutturalmente un contraltare rispetto a Giuliano e Annalisa, perché Fico non era in scena e nemmeno Lopachin era realmente in scena. Abbiamo capito, nel procedere dell'improvvisazione di Lodo, che il contraltare non era l'anonima economia enogastronomica che pian piano si impadronisce di pezzi di città, così come in Cechov il contraltare non è l'anonima sgomberi, ma Lopachin, una persona fisicamente intesa, con le sue complessità. Abbiamo capito che Lodo poteva essere un buon rappresentante di questa voracità, e da lì abbiamo recuperato anche il pezzo di testo di Trofimov su Lopachin. Lodo poteva essere portatore di una visione del mondo che gli appartiene e appartiene a tutti noi, qualcosa che ha a che vedere con la fame, con il desiderio di affermarsi e di lasciare un segno nel mondo.

Nel terzo atto cechoviano c'è una festa durante la quale arriva la notizia che il Giardino è stato venduto, comprato da Lopachin. Qui sulla scena di Kepler, dove le chitarre degli Explosion in the Sky avevano marcato alcuni passaggi emotivi del racconto, ora la musica cita la festa sul terrazzo de *La*

Grande Bellezza, i vocalizzi di Raffaella Carrà e le scaglie elettroniche di Bob Sinclair. In scena veniamo chiamati "noi", alcuni spettatori che si prestano a interpretare ruoli secondari. Nicola e Paola attribuiscono le parti, gli spettatori stanno al gioco, reggono palloni, suonano tamburi, poi Lodo-Lopachin entra in scena invasato dal fondo e informa di avere acquistato il giardino, grida, l'atmosfera si gela: stiamo vedendo una finta festa con finti invitati, interpretati dal pubblico; eppure, tutti all'improvviso per davvero non hanno più nulla da festeggiare. Come nel film di Sorrentino, quella festa è un magma che ci attrae e ci atterrisce, per raccontarla sul serio occorre pagare il prezzo di una vischiosità, bisogna andare fuori e incontrare quello che non si conosce. Non basta citare e mimare. Per fare il *Giardino dei ciliegi*, e la sua festa mesta, occorre essersi guadagnati la possibilità di incontrare i Bianchi, scegliere di portarli al Teatro Nazionale e lì ricreare lo stupore, le risate, i disgusti e gli innamoramenti che questa compagnia ha provato, come se stessero accadendo per la prima volta sulla scena.

Una specie di dichiarazione di poetica viene celata nel racconto del murales che Blu aveva disegnato per il centro sociale XM24, con Borghesi che esordisce asserendo «Noi siamo nel mezzo» e prosegue raccontando la situazione narrativa del disegno, una specie di battaglia fantasy apocalittica con schiere di celerini, nerd, salumieri, politici, manifestanti, studenti che si fronteggiano con dardi di cocomeri e mortadelle scagliati con la catapulta. Oggi questo murales non esiste più, è stato lo stesso Blu cancellarlo per evitare lo sfruttamento del suo nome a fini commerciali da parte di una fondazione cittadina (Brochendors Brothers 2016). L'attore descrive, Aiello e Guenzi mimano le scene, la pantomima riesce a far ridere solo a tratti, sempre sul confine del cazzeggio da *vèz* che si raccontano qualcosa al bar. Ma il murales non c'è più e c'è poco da ridere, intanto arriva il monologo del quale prima abbiamo ascoltato la genesi: l'attore e cantante ammette il suo perenne arrivare dopo, la sua assenza, perché loro, i Bianchi, da Fico sono stati scacciati mentre *lui c'è ancora* in filodiffusione, con la canzone *Una vita in vacanza* de Lo Stato Sociale, una musica che ormai serve a «coprire il vuoto», una canzone di un'ambiguità luccicante nel suo sacrosanto rifiutare la patente di "maturi" che affibbiamo ai giovani ma anche pericolosamente sul ciglio di un "non rompere" che potrebbe liquidare ogni spirito critico. Ci si chiede allora davvero come fare per stare nel mezzo senza accontentarsi, senza cadere in una sottocultura che si autolegittima, difendendo quelle esperienze, quei "giardini" dove non vigono le logiche del profitto.

III. Nella faglia fra realtà e teatro

Per rispondere ascoltiamo le parole di Paola Aiello, a proposito del lavoro di attrice:

Con Giuliano e Annalisa occorre lavorare sempre più in sottrazione, spogliarsi delle maschere a cui si rinuncia già in accademia, quando si affrontano i personaggi, e che in parte hanno a che fare con l'essere in pubblico anche fuori dalla scena. Maschere che personalmente mantengo molto più nella vita di tutti i giorni, perché mi sento meno sicura. È un lavoro complesso, che si accompagna alla necessità di non crearsi appigli. Per esempio, la prima scena con Annalisa, «Oh, infanzia, purezza mia», è stata una rivelazione, lei non aveva alcun bisogno di lavorare su Ljubov' per capire chi dovesse rappresentare e in quale modo... semplicemente stava in quelle dinamiche e accettava che ci stessi anch'io, insieme a lei. Questa è stata la più grande lezione di teatro che abbia avuto dal punto di vista attoriale, probabilmente non ce ne sarà una uguale. Io sono molto lontana dal riuscire a stare in questa stessa dinamica, non so se esista qualcosa nel mondo con il quale io abbia un rapporto paragonabile a quello di Annalisa con il *Giardino dei ciliegi*. Quando lavori con attori non professionisti devi "smettere di fare l'attore", devi sapere dove li porti in ogni momento, assumerti la responsabilità di portarli tu perché conosci lo spettacolo, ne sei responsabile, ne sei autore e attore, ma al tempo stesso devi lasciare stare tutte le ricerche formali e i tentativi di essere così "bravo" su cui hai sempre lavorato.

I procedimenti di questo *scrivere con la realtà* permettono dunque al teatro di spostarsi, di "stare nel mezzo" parlando del presente senza del tutto dismettere i processi di trasfigurazione della rappresentazione. Questo spettacolo è un caso clamoroso: prodotto da un Teatro Nazionale, che ha fatto propria la poetica di un gruppo indipendente, ha permesso il dispiegarsi della vocazione degli artisti di farsi «storici immediati del reale» (Guccini 2011: 3). Il *Giardino*, con il procedimento di riscrittura con la realtà che abbiamo provato a descrivere, porta sulla scena dei racconti del tempo presente e li trasmette a un numero molto alto di spettatori (con le sue oltre ottanta repliche su tutto il territorio nazionale), contribuendo a ridare la parola alle persone, a parti della società "ammalate di silenzio": persone che, come scrive Guccini citando il Benjamin che discuteva del periodo postbellico, restano senza occasioni di rielaborazione collettiva dopo avvenimenti tragici traumatici. Un silenzio che oggi, a ben riflettere, è l'opzione più praticabile anche in assenza di traumi, nelle nostre città e società che ci privano di occasioni di discussione e presa di parola nelle decisioni pubbliche. Vale la pena citare in modo esteso le parole dello studioso, necessarie per

descrivere una vera e propria "faglia" dove le persone possono riprendere la parola e i linguaggi teatrali mutano i propri connotati:

[...] la sospensione del principio di finzione, che aveva progressivamente svincolato il fatto scenico dall'obbligo statutario di rappresentare l'altro da sé, ha favorito l'inclusione di elementi e dati del mondo reale, suscitando differenziati *linguaggi di realtà* che filtrano informazioni e immagini riprese, luoghi e oggetti, testimonianze e, soprattutto, persone – in genere "attori sociali": detenuti, adolescenti, anziani, diversamente abili, ma anche performer di diversa estrazione professionale: giornalisti, magistrati, scrittori.

[...] Non si tratta d'un ritorno all'utopia del rinnovamento sociale, bensì d'una istanza di cultura attiva che proietta il *fare teatro* nei contesti del vivere collettivo, innestando il *linguaggio della rappresentazione* – che lavora sulle zone di confine fra persona e personaggio – all'immediato *linguaggio della realtà* – con cui l'esistente ci si mostra leggibile e interpretabile. (Ivi: 4)

Proseguendo nel ragionamento, lo storico mette in guardia dalla possibile deriva citazionista del portare in scena la realtà senza un processo di trasfigurazione teatrale; è invece proprio quella zona di confine fra persona e personaggio a essere teatralmente significativa, anche per il nostro discorso, perché permette il riavvicinamento degli individui verso il teatro e del teatro verso il sociale. Prosegue Guccini:

L'arte antica delle trasposizioni metaforiche si rigenera così a contatto di un'arte completamente diversa, che, invece di gestire sistemi di segni significanti il mondo diegetico, elabora narrativamente e in senso performativo sineddochi concrete del mondo reale: parti per specifiche estensioni dell'esistente, che i teatranti/guida avvicinano tramite attraversamenti preordinati del mondo sociale o esperienze strettamente individuali [...]. (Ivi: 5)

Se il presente scritto potesse distendersi in un più ampio lavoro sul teatro degli ultimi anni, descriveremmo questa peculiare modalità di *scrittura con la realtà* come uno dei pilastri di un campo stilistico autonomo, un teatro "neoepico" (Wu Ming 2009: 11) nel quale elementi della realtà aprono dei varchi nell'universo finzionale mimetico, generando una forma teatrale in tensione, a tratti sia drammatica che epica.

Bibliografia

AA.VV.

1986 *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, atti del convegno (Modena, 24-25 maggio 1986), Mucchi Editore, Modena.

Brochendors Brothers

2016 *Perchè ho aiutato Blu a cancellare i suoi murali*, in «Graphic News»,
<https://www.graphic-news.com/stories/perche-ho-aiutato-blu-a-cancellare-i-suoi-murali-dai-muri-di-bologna> (ultima consultazione 31 marzo 2021).

Bukowski, Wolf

2017 *Westworld alla Bolognese. Viaggio a #FICO, parco distopico farinettiano, prima puntata (di 2)*, in «Giap – Il blog di Wu ming», 17 aprile.

Crainz, Guido

2013 *Diario di un naufragio. Italia, 2003-2013*, Donzelli, Roma.

De Marinis, Marco

2011 *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, La Casa Usher, Firenze.

2013 *Il teatro dopo l'età d'oro*, Bulzoni, Roma.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica del performativo*, Carocci, Roma, 2014).

Guccini, Gerardo

2000 *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», n. 2/3.

2013 *Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi*, in «Culture Teatrali», n. 22.

Guccini, Gerardo (a cura di)

2011 *Teatro/realità, linguaggi, percorsi, luoghi*, numero monografico di «Prove di drammaturgia», XVII, n. 2.

Kepler-452

2018 *Il giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso*, Luca Sossella Editore, Bologna.

Lehmann, Hans Thies

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt/M (trad. it. *Il teatro post-drammatico*, Cue Press, Imola, 2017).

Mei, Silvia

2012 *Gli Anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», VII, 2 (<http://annali.unife.it/lettere/article/view/598> - ultima consultazione 31 marzo 2021).

Shields, David

2010 *Reality Hunger: A Manifesto*, Knopf, New York (trad. it. *Fame di realtà*, Roma, Fazi Editore, Roma, 2010).

Valentini, Valentina

2020 *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci, Roma.

Ventura, Raffaele Alberto

2017 *Teoria della classe disagiata*, Minimum Fax, Roma.

Wu Ming

2009 *New Italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino.

Attempts to Change the World: Building Assemblies in Portuguese Contemporary Theatre. The case of Gonçalo Amorim

by Rui Pina Coelho

We should not underestimate the power of performativity: speaking is a social action and language never only describes the world, but also creates one¹.

I. Building assemblies

After one year (and still counting) of worldwide intermittent theatre lockdowns due the Covid-19 pandemic, we all seem to start to understand now that, as communities, we really need theatre. With theatre venues and festivals systematically closed, performances continually postponed or cancelled, theatre performances became a mirage of a future we all expect to get back to (I am writing in March 2021, in Portugal, in a moment where theatre venues are all closed for almost two months now...). Technology, however, made possible for some theatres to carry on. Either on streaming, on zoom (or on some other digital platform), paid for or in open access, spontaneous or rehearsed, synchronous or non-synchronous, premiering new material or presenting old archives, performing arts have been making a move into the digital and we have all been able to maintain some spectatorship activity in our lives.

Yet, throughout the mosaic of online experiences that technology has provided us, something seems to be missing. The experience does not seem to be complete, and we tend to gloomily think: "this is not the same thing...". Florian Malzacher, a performing arts curator, dramaturge, and writer, has been putting it very clearly:

If we stripped away everything that isn't essential to theatre, what would be left? More than any other art form, theatre is a medium of assembly. A place to come together, to invent, try

¹ Stefan Blaske, Luanda Casella, Milo Rau & Lara Staal, "Editorial", *The Art of Resistance: On Theatre, Activism and Solidarity*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2020, p.11.

out, discuss. A medium of physical presence, an agonistic arena in which society can negotiate their conflicts and foster radical imagination. (Malzacher 2020: 170)

Theatre as a medium of assembly; theatre as a medium of physical presence: two features that we, globally, have been deprived of since the Covid pandemic started to impose restrictions to general gatherings. Even if we embrace the discussion proposed by Phillip Auslander in *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999; 2008) where the quality of presence is discussed, co-presence of spectators and interpreters seem to hold some concord when one tries to define performance's ontology. Malzacher has been precisely stressing theatre's capacity for creating an assembly. In *No organum to follow: Possibilities of political theatre today* (2015), he states:

So where are we today? How can theatre still create spheres where alternatives can be collectively imagined, tried out, discussed, confronted? How can theatre create alternative models of how we might live together, or what kind of society or world we want? A look at the contemporary performing arts scene shows a strong desire for a theatre that not only focuses on pressing political issues, but also becomes a political space – a public sphere – in itself. (Malzacher 2015: 20)

This post-Habermasian approach to performance's social and political function, emphasises the vital need and irreplaceability of the experience one achieves and looks for in theatre and performance. What do we need theatre for? We need it to create alternative models to live together and to devise what kind of society or world we want.

If we agree that the bourgeois idea of a public sphere has been eroded throughout all the Twentieth and Twentieth-first centuries, and that it is something that we no longer can easily witness in our everyday lives, but that we still (vividly) need to survive as an ensemble, we may find some comfort in realizing that theatre as taken unto itself the creation of such a sphere. It does not match exactly to the bourgeois utopia of "public sphere", but it acts on the same principles: a place where we go to discuss and experiment with ideas that can be better for everybody and not only for ourselves or some of us, «believing that rationality would encourage humankind to overcome its individual interests» (Malzacher 2015: 26).

Theatre is a paradoxical machine that marks a sphere where things are real and not real at the same time and proposes situations and practices that are symbolic and actual at once. It does not enable an artificial outside of pure critically; nor is it able to lure its audience into mere immersive identification. The social spheres, the assemblies it can create offer the possibility of partaking and at the same time watching oneself from the outside. (Malzacher 2020: 172)

Thus, the "paradox" in theatre machinery is precisely what makes it such a powerful tool in social transformation. It is at the same time something that derives from playfulness, from artistic intelligence, from imagination. It is an immediate present pregnant of future. But simultaneously, it is also something concrete, that is actually happening in the lives of everybody that is involved. An experience that can last forever – even if its medium is ephemeral. In this line of thought, theatre assemblies are here understood as an impenitent school of resistance where we can learn how to build our arsenal of survival strategies for a collective future. More than conceiving theatre as a social laboratory or as a platform for political or discussions, theatre constructs an arena for the creation of utopian futures. Maybe later society can reach what theatre is succeeding in getting. As Florian Malzacher perceives it, Chantal Mouffe's concept of «agonistic pluralism» is at the core of this notion of theatre.

Mouffe's concept of agonistic pluralism therefore aims for democracy to be and arena in which we can act out our differences as adversaries without having to reconcile them. At a time in which the once frowned upon dictum 'you're either with us or against us' is having a renaissance on all sides of the political spectrum, we need playful (but serious) agonism where contradictions can not only be kept alive, but above all be freely articulated. Only through this can we prevent an antagonism that ends all negotiation. It is not by chance that Mouffe's concept draws its name from theatre, from 'agon', the game, the competition of arguments in Greek tragedy. (Malzacher 2020: 172-173)

Thus, revealing an endearing optimism and trust in the ability for society to digest and resolve its problems and dilemmas – «believing that rationality would encourage humankind to overcome its individual interests» (Malzacher 2015, 26). In a sense, it is in the same spirit that Terry Eagleton understands the function of criticism:

The role of the contemporary critic is to resist [the] dominance [of commodity] by re-connecting the symbolic to the political, engaging through both discourse and practice with the process by which repressed needs, interests and desires may assume the cultural forms which could weld them into a collective political force. The role of the contemporary critic, then, is a traditional one. [...] Moreover, it is possible to argue that such an enquiry might contribute in a modest way to our very survival. For it is surely becoming apparent that without a more profound understanding of such symbolic processes, through which political power is deployed, reinforced, resisted, at times subverted, we shall be incapable of unlocking the most lethal power-struggles now confronting us. (*Ibidem*: 123)

Theatre as inevitable and unavoidable for human survival and happiness. What presides in the arguments presented in this essay is the idea that Portuguese contemporary theatre has been creating the space and developing practices that we can envisage in the creation of assemblies implicated and interested in changing the world, pre-enacting a sphere for social discussion and debate. Thus, we would look at these attempts to change the world through the constructions of theatre assemblies in Portuguese contemporary theatre accordingly to the case of Gonçalo Amorim's Experimental Theatre from Oporto.

Thus, this essay aims to present and discuss some of the creative methodologies and processes undertook in this theatre collective, namely the "discussions on stage" strategy. This specific way of creating a text/performance can be related, I believe, with what can be understood as way to manifest their world vision and their political beliefs.

II. Portuguese contemporary theatre

One of the most common refrains about Portuguese dramaturgy is that it does not exist – that we do not have the necessary "*tête dramatique*". Thus, a relatively robust narrative was constructed to justify the alleged absence of dramatic authors in Portugal. Twentieth first century Portuguese theatre and performance has witnessed a large number of stage writers that work exclusively with a particular theatre company or performers that become authors of their own textual material. Arguably, Portuguese contemporary theatre is currently pretty much grounded in new dramaturgy. Not necessarily rooted in drama, but in a theatre that envisages text as a structural means of expression, built on proximity to the stage and anchored in collaborative processes, devising strategies and autobiographic approaches.

The change – the so-called performative turn – arrived at Portuguese theatre in the 1990s. Portuguese theatre history has always, throughout the entire twentieth century and on into the Twentieth-first century, created propitious conditions for shaping an artistic scene unabashedly open to experimentation. Portugal's entry to the EEC – European Economic Community (1986), together with the country's first absolute parliamentary majority in 1987 which came with the election of the right-wing Social-Democrats led by Cavaco Silva, marked a new defining moment for the theatre fabric in Portugal. An authoritarian governmental policy giving top priority 'to anything built with cement' before paying attention to immaterial matters such as education and culture led to a reengagement with political matters on Portuguese theatre.

Thus the (re)definition of theatrical practices lead to innovative forms to relate with the audience, the space, and the text. During the 1990s, the work of the newly established theatres and younger artists achieved a level of success which then led them to greater exposure on the national stage thanks to their overall recognition and quality. These new directors, heirs elect to the successful experimental of the Seventies and Eighties, worked in non-conventional or especially adapted spaces, allying their inventiveness and creativity with ongoing research into the specificities of theatrical language, often working on the boundary between the arts, crisscrossing different artistic modelling, and navigating in and amongst theatre, narration, new dance, video, and artistic installations.

Without eroding the singularity of the artistic work achieved by any of this theatre artists, companies, or structures for theatrical production in question, we can trace some thematic axes, many shared concerns, and various modes for approaching substantial formal and aesthetic proximity. There is – and this is one of the most singular aspects of theatre today in Portugal – a constant circulation of artists working in a wide variety of projects and assuming different degrees of responsibility in each undertaking, which highlights the particularly high level of closeness, which denounces a singular generational complicity.

III. Gonçalo Amorim & Rui Pina Coelho's "discussions on stage"

Gonçalo Amorim (b. 1976) is an actor and director, and currently the artistic director of the Experimental Theatre from Oporto (TEP) and FITEI (International Theatre Festival of Iberian Expression). Gonçalo Amorim made his debut as an actor within the experimental Portuguese theatre of the Nineties, namely with *Útero*, directed by Miguel Moreira, and *Teatro O bando*,

directed by João Brites – multidisciplinary performances using mainly non-conventional sites and non-dramatic texts, exulting an uncontrollable desire for anarchic freedom. In the early noughts, Amorim co-founded the theatre company Primeiros Sintomas, and, parallel to his acting career, he gave his first steps in theatre direction. His first notorious performance would be Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*, awarded with the Critics Prize by the Portuguese Association of Theatre Critics, in 2007. The performance that – decidedly – will condense many of the lines of force of its future activity will be *The Mother*, by Bertolt Brecht, presented in the renowned Lisbon theatre venue Culturgest, in 2009: an astonishing reflection on his generation's goals and losses, dominated by a sense of fun and carnivalization. In the following years, Amorim will start a regular collaboration with TEP, becoming its artistic director in 2013, impressively revitalizing the company's artistic project. Either addressing modern and contemporary playwrighting, or by staging original Portuguese contemporary dramaturgy, Amorim's venture addressed some clear dramaturgical points: a reflection on the individual's place in late capitalist society; and an investigation of the violence that the systemic forces of the capitalist model exert on individuals. Amorim's theatre is deliberately political and interventionist, actively dialoguing with its historical moment and which finds echo in an idea of popular theatre, seen here as a synonym for political, realistic, implicated, and necessary. From 2014 onwards, Amorim and myself, working as dramaturge, started to devise what we later called «discussions on stage» [«conversas em cena»]. This writing and staging methodology consists mainly in having, before the rehearsals, long periods for study and research (six to eight months) on a specific theme, concept, or idea. Then, in the rehearsal room, the entire creative team is expected to discuss and present arguments according to their own study. As every member of the creative team (director, dramaturge, actors, scenographer, light designer, sound artist, etc.) has been assigned to research and make specific enquiries and readings, each will be defending and presenting different points of view on a specific subject. These debates can be guided – we often introduce some cue cards with words, sentences, or ideas to be added to the discussion – or can happen more freely. Later, the discussions will be recorded and transcribed. After a series of recordings, the dramaturge will write on the several transcriptions. Thus, a "discussion" can result in a scene of a play or in new material to write upon.

We used this methodology in several performances: *Não dá trabalho nenhum* [No work whatsoever, 2014], a performance about the real living and working conditions of artists in Portugal based on the stories, memories, and experiences of precariat of all the creative team, specifically those of the

actor João Miguel Mota; *Casa Vaga* [*Vacant House*, 2013], a western about three Portuguese cowboys looking for better living conditions in North America in the 1820s. But, instead of guns, these cowboys had books: they were readers of the utopian socialists of the first half of the 20th century, such as Saint-Simon, Charles Fourier, Robert Owen, or Pierre-Joseph Proudhon. The performance consisted in a series of conversations on how to create a new world, based on the utopian dreams of these authors, combined with our own.

Both performances were based on several hours of recorded conversations between the creative team. The transcription of these conversations served as a deploy for the writing of the play and for the creation of the performance.

But, most significantly, this methodology was used in the creation of the "Youth Trilogy" (2017-18), a set of three performances dedicated to associative, student and revolutionary movements in Portugal, in the 50s, 70s and 90s, respectively: *Grande Tratado de Encenação* [*The Great Treaty on Theatre Direction*]; *A Tecedeira que lia Zola* [*The weaver that read Zola*] and *Majoria Absoluta* [*Absolute Majority*].

The Great Treaty on Theatre Direction (2017) evokes António Pedro's book *Pequeno Tratado de Encenação* (1962), a work that will have a significant impact on the Portuguese theatre of his time, particularly among the generation that will be at the hinge of the formation of independent theatre in Portugal. António Pedro introduces in Portugal the modern notion of *mise-en-scène* and structures a discussion on the European *Théâtre d'Art*. Departing from the work of António Pedro, we built a dramatic situation where three young actors project the invention of a country that does not yet exist (I must remind that in the 1950s Portugal was under a totalitarian fascist regime...). They discuss the utopia of a new country, as if it were a new performance.

The weaver that read Zola (2017) was inspired by the revolutionary movements of the Seventies, when young Portuguese, bourgeois, urban and educated people decide to abandon their studies or their jobs and head towards the factories and fields to make the "cultural revolution". Clandestine, while preaching the revolution, pick up hoes and manoeuvring agricultural and factory machines. In the suitcase they hide the *Germinal* of Émile Zola, the *Red Book* of Mao Zedong, the existentialism of Jean-Paul Sartre and a great desire to change the world. A universe where youth, love, revolution, libido, and reality were confused and mixed with discipline, rules, capitalism, clandestine and utopia. *Absolute Majority* (2018) was set in Portugal, in the Nineties. After Cavaco Silva's election in 1987, by an absolute majority, the country will enter a new cycle. The money that will come from Brussels

will allow for a rapid growth of a consumer society and the stabilization of the quality of life of a middle class that will get used to new standards of living. Meanwhile, Cavaco Silva's neo-liberal policies were trying to throw the arts and culture into irrelevance.

The "Youth Trilogy" looked closely at the history of Portugal, and, at the genesis of the associative and opposition movement that would lead to the establishment of the TEP (Experimental Theatre from Oporto) in the 1950s; the deployments of young bourgeois revolutionaries linked to Marxist-Leninist movements during the Seventies; and the student movement to challenge tuition fees in the 1990s – a particularly important moment in resisting the surge of neo-liberal policies in Portugal. Working with a young cast (all actors were in their early twenties), the "Youth Trilogy" was, thus, the space to exercise and experiment the "discussions of stage" methodology. The creative team went through a long period of study on Portuguese theatre history and on political resistance movements in Portugal, interviewing and studying the role of several key political players in Portuguese History, in order to build the three performances. This helped us to establish a model for narrative composition, working in a more democratic and horizontal relationship between all the artists involved in the creation, combining documental theatre techniques, the study of archives and guided improvisations on historical content.

But more than an homage to the past struggles and its heroes, these performances were thought to create a micro-arena to imagine the future. The live debates that were taken on rehearsals (and later, on stage) were about the way theatre can be used to imagine a new political system, on the effects political undercover activity has on its militants, and how to overcome the grief and mourning over a lost fight. The set for the three performances was all the same (with nuances on the structure): an attic where young people discussed and engage in vivid arguments. The debates that were taken in that attic were about the past, but also, and most importantly, about the future: something that derives from imagination, but simultaneously, something that is happening in the lives of everybody that are involved. These performances acted, thus, as a pre-enactment of a debate we hoped to impregnate our social sphere, transforming the world around. These performances acted, thus, as a laboratory of hope.

What we undertook was a "fake" agonistic situation. We artificially created the sphere for a plural discussion. But, instead of a depiction of reality or a discussion with real members of society we made an effort of imagination. We created, one can argue, a "fake" assembly. But the (paradox) point was precisely that: «[t]heatre is a paradoxical machine that marks a sphere where things are

real and not real at the same time and proposes situations and practices that are symbolic and actual at once» (Malzacher 2020: 172). Our "discussions on stage" were minor attempts to change the world.

Theatre is often understood as mere fiction, as 'words, words, words' and acting 'as if'. But spaces of art can be places where we pre-enact, where we can search for and rehearse alternatives. We should not underestimate the power of performativity: speaking is a social action and language never only describes the world, but also creates one. (Blaske *et al.* 2020: 11)

When we discuss political theatre, it is common to find arguments that convey the idea that everything is political and that every theatrical performance is in itself a political act. The French scholar Olivier Neveux has been making a strong case for arguing the opposite. In *Contre le Théâtre Politique* (2019) he argues: «Se satisfaire de réciter que le théâtre est «par essence politique», assurer que le théâtre est politique ou il n'est pas théâtre produit chaque fois le même effet: évincer la politique» (Neveux, 2019: 10). Thus, we assume that there is some theatre that is not political, one may look more closely at the characteristics of political theatre.

Le théâtre, lui aussi, intervient dans une conjoncture. Elle s'appréhende à l'aide d'indices, variables, au gré des perspectives adoptées. Les signes, en l'occurrence, sont mobiles, fluctuants. Il n'y a pas de règles pour la déchiffrer sauf à rappeler que celle-ci s'étudie du point de vue de l'intervention à venir – et celles qui précèdent. Elle possède une dimension sensible. (Contre le théâtre politique: 192)

The methodology that we have been calling "discussions on stage" aims precisely at this. To create a fictional assembly that can repercuss in public sphere. A discussion that could inspire future movements of resistance. We created a fictional world inhabited by as "words, words, words" where we acted "as if". But we hoped to discover new ways to intervene and amplify our role as citizens within a project of transforming the world – through theatre.

Bibliography

Blaske, Stefan, Casella, Luanda, Rau, Milo and Staal, Lara

2020 "Editorial", in: *The Art of Resistance: On Theatre, Activism and Solidarity*, Verbrecher Verlag, Berlin.

Eagleton, Terry

2005 *The Function of Criticism*, Verso (1984), London and New York.

Malzacher, Florian

2015 "No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today", in: Florian Malzacher (Ed.), *Not Just a Mirror: Looking for the Political Theatre of Today*, Performing Urgency #1, Alexander Verlag, Berlin, pp. 16-30.

2020 "Theatre as Assembly", in: *Why Theatre?*, Carmen Hornbostel & Milo Rau (Ed.). NTGent, Golden Book V, Verbrecher Verlag, Berlin, pp.170-173.

Neveux, Olivier

2019 *Contre le Théâtre Politique*, La Fabrique Éditions, Paris.

Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il Macbeth all'improvviso di Gigio Brunello e Gyula Molnár¹

di Francesca Di Fazio

Quando si parla di scrittura scenica, o più in generale di drammaturgia, non si è soliti associare tale concetto a un tipo di teatro come quello del teatro di figura, spesso considerato più nei suoi aspetti visivi, plastici e artigianali, o talvolta ignorato in quanto espressione di culture marginali, popolari. Tuttavia, la scrittura drammatica per il teatro di figura si è sviluppata, in virtù dell'oggetto scenico che la sostanzia, in un confronto continuo con la scena, lo spazio e la materialità dell'oggetto.

Esempio di questo tipo di scrittura scenica con le figure è il lavoro del drammaturgo e burattinaio Gigio Brunello che, insieme al regista Gyula Molnár, negli ultimi trent'anni ha dato vita a un corpus di testi per burattini che hanno scardinato i meccanismi tradizionali e posto le basi per una nuova linea all'interno del teatro di figura. Attraverso l'analisi dello spettacolo *Macbeth all'improvviso* (2002) verrà mostrato il lavoro di costruzione drammaturgica che, avendo fatta propria la lezione pirandelliana dei *Sei personaggi*, emancipa i burattini da ruoli appiattiti sui caratteri tradizionali delle maschere per renderli protagonisti di vicende che sembrano mosse dalla loro stessa volontà. Gigio Brunello rappresenta un'eccellenza per la capacità poetica che infonde nell'elaborata drammaturgia dei suoi spettacoli, in cui la complessa architettura del testo si appiana in una resa scenica essenziale e diretta.



L'autore e burattinaio Gigio Brunello. Performance
Miracoli.

Photo © Francesca Di Fazio.

¹ Questo articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto PuppetPlays (ERC-GA 835193), un programma di ricerca incentrato sulle drammaturgie per il Teatro di Figura, diretto da Didier Plassard, professore in studi teatrali, e supportato dall'Università Paul-Valéry – Montpellier 3. Vincitore del bando "Advanced Grant" del Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nel 2018, è finanziato dall'Unione Europea per cinque anni (ottobre 2019 - settembre 2024).

1. Genesi dell'emancipazione dell'oggetto

Brunello, poco prima dei trent'anni, cominciò facendo teatro di burattini insieme a Gyula Molnàr, attore, autore e regista tra i primi ad aver portato avanti in Italia la ricerca sul teatro d'oggetti, un tipo di teatro in cui l'oggetto prosaico e quotidiano perde la propria "oggettualità", o la sua più riconoscibile funzionalità, per fungere da figura che allude a *qualcos'altro*. L'oggetto, isolato e decontestualizzato, ritorna feticcio per divenire soggetto dell'azione scenica, protagonista della storia che viene raccontata attraverso di esso. Nella sua sostanza materica, nell'assenza di un "dentro" al di là della scorza visibile, nella mancanza di una volontà cosciente interna che determini le azioni esterne, il burattino, la marionetta, il fantoccio, il pupazzo, ovvero la figura «non impersona un personaggio ma "è" un personaggio» (Allegri 1978: 119). A partire dagli anni '80 del Novecento, tali considerazioni hanno aperto la strada a sperimentazioni sempre più libere, sfociate nell'utilizzo di oggetti derivati dal quotidiano usati quali protagonisti o contrappunti all'attore. A differenza della commistione di uomo e figura "tradizionale" (burattino, pupo, marionetta), in cui l'uscita del burattinaio dalla baracca ha determinato un elemento di rottura ed un conseguente rinnovamento dei linguaggi, nel teatro d'oggetti tale commistione coincide con la nascita stessa di questo genere teatrale ed è ad esso connaturata. La compresenza di attore e oggetto non compare a seguito di mutamenti ma si ingenera col teatro d'oggetti stesso, e ne risulta quindi una caratteristica intrinseca. Non è sempre questo il caso del teatro di burattini, soprattutto di quello tradizionalmente inteso. In esso, nonostante possa sovente accadere che il burattinaio compaia in scena in certi punti della pièce, il manipolatore resta nascosto dietro la baracca mentre dà le voci a diversi burattini che anima con le braccia facendoli apparire sul boccascena. La maggior parte degli spettacoli di Brunello, concepiti quasi tutti insieme a Molnàr, si sviluppa attraverso le modalità tradizionali del burattino a guanto, quali abbiamo appena indicato. Eppure, la lezione del teatro d'oggetti, in cui l'oggetto prende il sopravvento e si fa autonomo, sembra aver lasciato non solo una forte impronta nel lavoro portato avanti dai due, ma abbia anche funto da punto di partenza per le loro sperimentazioni all'interno della baracca. Non a caso, in una sua pubblicazione del 2009, scrive Molnàr:

«Mentre la consueta proiezione delle qualità e delle vicende umane al burattino/oggetto riduce la materia ad una sorta di illustrazione gradevole, qui, il ribaltamento di questa gerarchia

produce effetti sorprendenti e significativi. L'attore non solo *utilizza* gli oggetti ma viene anche da loro utilizzato» (Molnàr 2009: 47).

Nei testi di Brunello l'oggetto inanimato prende effettivamente il posto di colui che lo manovra, si rende autonomo rispetto alla volontà del burattinaio, si auto-definisce secondo caratteri che gli sono propri e che vanno al di là di quelli previsti dalla maschera indossata. L'autore dà in tal modo profondità a quelle maschere che, generalmente, rimangono appiattite in un ruolo stereotipato, le vivifica inventando per ognuna di esse storie, avventure, problemi, desideri.

Benché si possano rilevare, in altri testi e spettacoli per burattini, simili interazioni tra figure e burattinaio, il fatto che attraverso questi interventi "autonomi" il burattino indaghi e approfondisca la propria ragione ontologica costituisce un elemento di rara occorrenza. Alcuni riferimenti sono tuttavia osservabili, in particolare in un testo per marionette a filo interamente centrato su tali questioni, composto nel 1883 da Giuseppe Giacosa, drammaturgo e librettista annoverabile tra quegli autori di teatro di prosa che hanno guardato con curiosità al teatro di figura. Ne *Il Filo* l'azione si svolge nel retro di un teatro, dove le marionette rimangono appese. Qui, nel deposito dietro il boccascena, le marionette cominciano a conversare tra loro. Il Dottore afferma di aver letto in un libro che le marionette sono mosse da fili manovrati dagli uomini, provocando l'incredulità dei suoi compagni. Colombina propone allora di mostrare come anche gli uomini abbiano un filo che lega loro il cuore, e tutte le marionette raccontano ciascuna un episodio che mette in risalto la meschinità e la tristezza del cuore umano. Forse, conclude Colombina, il filo è invisibile per chi ce l'ha, e come gli uomini, anche le marionette possono non rendersi conto di ciò che le tiene legate. Le altre marionette rimangono sconcertate e affermano stizzite che si tratti di una teoria impossibile, ma i loro discorsi sono interrotti dai burattinai che le strappano una alla volta per portarle in scena: lo spettacolo sta infatti per cominciare.

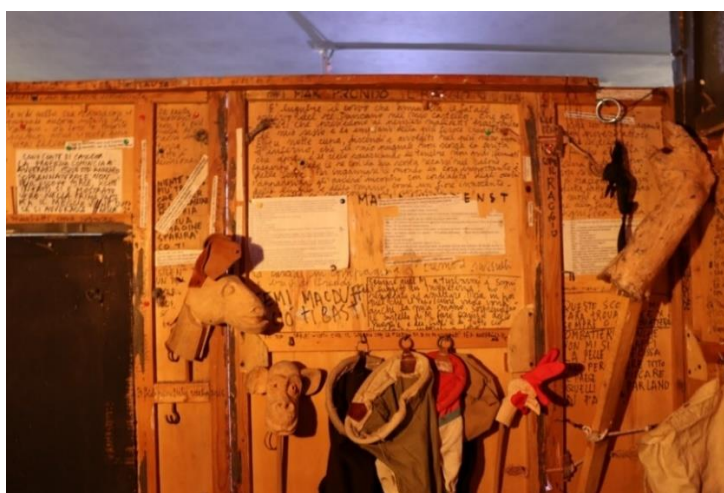
Le marionette di Giacosa pensano di essere autonome, non immaginano che siano legate a un filo e che qualcuno le manovri. Si sbagliano, eppure ne sono profondamente convinte. È proprio questa convinzione di autonomia, questa affermazione di indipendenza che si ritrova nelle volontà individuali dei burattini concepiti da Brunello.

II. «Indietro non si torna»

Un aspetto centrale del lavoro di Brunello e Molnàr è quello della programmaticità dei loro intenti, di una precisa intenzione che fin dall'inizio ha sostanziato la loro ricerca. A fronte della condizione di allora del teatro di burattini, aggrappato ancora a un retaggio tradizionale di derivazione ottocentesca, in cui le maschere regionali si susseguivano in una serie di gag spesso slegate tra loro e tese a intrattenere il pubblico a suon di bastonate, Brunello mosse nel solco di quelle ricerche innovative, cominciate in Italia a partire dagli anni '60, la cui necessità era un'attualizzazione, una re-invenzione degli schemi afferenti al repertorio tradizionale – che potevano ormai continuare a esistere solo *in quanto tradizionali*, appartenenti a un passato che doveva tuttavia avere un suo seguito. Da questa convinzione emerse l'intento programmatico di superare l'esclusione della drammaturgia per il teatro di figura dalla letteratura teatrale, sia attraverso la scrittura di sceneggiature originali, sia con la reinterpretazione – sostanziale ed elaborata – dei classici o di testi autoriali.

È questo il caso di uno degli spettacoli più fortunati di Brunello e Molnàr, il *Macbeth all'improvviso*, riscrittura per burattini della tragedia shakespeariana, vincitore, tra gli altri, del Premio dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro nel 2002. Il soggetto di *Macbeth all'improvviso* è formato da un intreccio di diverse storie. In apertura di spettacolo il burattinaio si rivolge al pubblico scusandosi del fatto di non essere pronto a mettere in scena la tragedia prevista per quella sera, *Macbeth all'improvviso*: le teste dei burattini sono intagliate ma non ancora dipinte, i costumi e le scenografie non sono ancora stati realizzati. Egli informa poi gli spettatori del fatto che al posto della tragedia inscenerà un inedito di Goldoni, *L'emigrante geloso*, che in realtà è un falso costruito appositamente da Brunello. Segue un prologo pronunciato da Arlecchino, il quale si lamenta fortemente della decisione presa dal burattinaio di non mettere in scena il *Macbeth*: non è vero che non ha i burattini, lui che altro sarebbe se non un burattino? Si decide comunque a fare "ciò che gli chiedono" e ha inizio così la commedia goldoniana. Si tratta, a prima vista, di una consueta trama da commedia degli equivoci, in cui due giovani innamorati (Rodolfo e Colombina) sono ostacolati dal perfido Federigo Rasponi (nome che rinvia volontariamente a uno dei personaggi de *Il servitore di due padroni* di Goldoni); ci si accorge tuttavia di un primo, importante scarto nel momento in cui Rodolfo uccide inavvertitamente il proprio padre, Pantalone, spostando l'atmosfera del finto inedito goldoniano verso inaspettati tratti edipici. La commedia procede senza intoppi fino al momento di massimo pathos, in cui Pantalone moribondo chiede al servo Arlecchino di metterlo sul divano in

modo che possa vedere il suo caro figlio allontanarsi... ma il divano non c'è. Arlecchino perde la pazienza e si rifiuta di continuare a recitare la sua parte nella commedia: vuole fare il *Macbeth*. Pantalone cerca inutilmente di dissuaderlo e dalla scena settima del primo atto Arlecchino riesce a convincere Brighella, Balanzone, il Generico (il burattino senza testa che serve al burattinaio per provare le teste nuove che ancora mancano di un costume) e infine anche Pantalone a recitare la tragedia all'insaputa del burattinaio. «Indietro non si torna» (Brunello 2018: 46) risponde risoluto Brighella alla chiamata di Arlecchino.



L'interno della baracca del *Macbeth all'improvviso*. Photo © Francesca Di Fazio.

Dal secondo atto ha inizio la messinscena del *Macbeth*: Arlecchino è Macbeth e Brighella Lady Macbeth, Pantalone interpreta Macduff e Balanzone Banquo, il Generico si occupa dei ruoli minori (la strega, un messaggero, un guardiano...). Ma quali rapporti intercorrono tra le maschere della Commedia dell'Arte e i personaggi shakespeariani? Quale principio ne ha determinato la scelta? Arlecchino è la maschera al centro del gioco teatrale in baracca, il protagonista i cui tratti caratteristici sono sfrontatezza e cocciutaggine: è quindi motore dell'azione; Pantalone, anziché corrispondere all'iconografia classica (costume rosso, tabarro nero e papalina da mercante veneziano), è qui vestito diversamente e immaginato come l'attore capocomico shakespeariano, uomo maturo, saggio, non ancora ingobbito e balbettante, fedele al suo re-burattinaio e quindi adatto al ruolo di Macduff; Brighella è ripreso nella sua origine di maschera furfantesca, con alla cintola il coltello da tagliagole e non già quello goldoniano del cuoco bonaccione: il suo carattere da canaglia e la sua voce cavernosa aumentano, per contrasto, la resa nell'interpretazione della

sanguinaria Lady Macbeth, rendendola grottesca. Le maschere sono quindi scelte in virtù delle loro affinità o dei loro contrasti con i personaggi della tragedia.

Le battute pronunciate dai burattini nel secondo atto si intervallano ai versi del *Macbeth* di Shakespeare, che sono seguiti fedelmente. Quel che cambia è l'inflessione: ogni burattino mantiene la propria cadenza regionale. La tragedia shakespeariana è ripresa fedelmente sebbene tagliata nelle sue parti "di passaggio" e concentrata nelle scene salienti del dramma: l'assassinio di re Duncan («il cui nome è italianizzato con un ironico riferimento al teatro ottocentesco²»), la fuga di Macduff, la morte di Lady Macbeth, l'incedere della foresta di Birnam verso il castello di Macbeth e la sua decapitazione da parte di Macduff. Tuttavia, all'interno di *Macbeth all'improvviso*, la trama shakespeariana subisce un'importante variazione di natura metateatrale: l'assassinio di re Duncan per mano di Macbeth si confonde qui con il ferimento del burattinaio da parte di Arlecchino (nella scena dell'uccisione spunterà dalla baracca una mano tagliata, e a fine spettacolo il burattinaio uscirà dalla baracca privo di un braccio e con la camicia insanguinata), così come l'uccisione di Macbeth da parte di Macduff è qui il doppio della sconfitta di Arlecchino, il rivoltoso, da parte di Pantalone, il vendicatore del re-burattinaio. Arlecchino muore, e l'ordine sembra essere ristabilito, ma la camicia insanguinata del burattinaio che esce dalla baracca privo di un braccio asserisce, manifestatamente, che qualcosa è mutato, che «indietro non si torna». Spetta a Colombina, finora rimasta all'oscuro di tutto, porre fine allo spettacolo e preparare l'uscita finale del burattinaio ferito. Qual è, dunque, la trama di *Macbeth all'improvviso*? Non è né la trama dell'*Emigrante geloso* né quella del *Macbeth*: essa le comprende entrambe e le rende coerentemente proprie. La tragedia in atto non è soltanto quella del testo di Shakespeare, ma anche un'altra ad essa perfettamente speculare, avente come protagonisti assoluti i burattini. Essi vivono una propria tragedia, una tragedia interna e conseguente alla scelta di rappresentare il *Macbeth*, quella stessa tragedia che il loro creatore, il burattinaio, si era rifiutato di mettere in scena. In questo forte legame tra rifiuto dell'autore e auto-affermazione dei personaggi risuona l'eco del dramma pirandelliano *Sei personaggi in cerca d'autore*, testo fondatore della forma drammatica del metateatro, in cui sei personaggi irrompono in teatro durante le prove di un'altra commedia dello stesso autore per affermare l'urgenza della rappresentazione del loro dramma, rifiutato e abbandonato da chi l'aveva concepito:

² Dall'introduzione di Nosari a Brunello; Molnàr 2003: 14.

«O perché – mi dissi – non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare [...]» (Pirandello 1993: 5).

Ciò che presiede alla scrittura di *Macbeth all'improvviso* è quindi il medesimo gesto di rifiuto presente in *Sei personaggi*, rifiuto che, lungi dall'essere paralizzante, vivifica l'azione drammatica e chiama i personaggi ad auto-affermarsi nonostante il – o proprio in virtù del – rifiuto del loro stesso creatore.

III. Un'insolita metateatralità

Come risulta evidente, *Macbeth all'improvviso* è costruito su un impianto fortemente metateatrale, che utilizza e gioca con diversi linguaggi – quello comico dei burattini e quello della fosca tragicità shakespeariana – per intervenire in modo sostanziale sul testo di Shakespeare e farne un adattamento che non si limita a rappresentare la nota vicenda con i burattini, con dei piccoli sosia lignei dei personaggi costruiti appositamente e vestiti alla maniera di (come sovente accadeva nelle rielaborazioni di testi autoriali in baracca), ma rendendo i burattini stessi protagonisti, potremmo dire *personaggi*, di un dramma che li riguarda proprio in quanto *burattini*. Essi, infatti, non sono alterati nei loro costumi, nei loro timbri e nelle cadenze regionali, che restano uguali anche nelle situazioni più sorprendenti (come quella di Brighella che, con la sua voce cavernosa, interpreta Lady Macbeth). Si potrebbe arrivare a dire che la conquista del ruolo di primo attore da parte di Arlecchino sia un analogo della conquista del potere da parte di Macbeth: altrettanto tragiche saranno le conseguenze. Tali meccanismi drammaturgici permettono al *Macbeth all'improvviso* di non essere un tentativo di alleggerimento della tragedia attraverso gli schemi comici tipici dei burattini, ma, al contrario, fanno sì che una commedia tradizionale venga risucchiata nella fosca tragedia moderna secondo un procedimento messo in atto da una libera scelta dei burattini stessi, che non vengono quindi semplicemente "usati" per portare Shakespeare in baracca.

La struttura metateatrale del *Macbeth all'improvviso* è suddivisa su tre livelli ben distinti. Definiamo il primo, che comprende il burattinaio come vero e proprio personaggio dello spettacolo, il livello di

realtà. Il secondo, quello dell'inedito goldoniano, sarà dunque il livello della finzione. Il terzo, ovvero la messinscena del *Macbeth*, sarà la finzione nella finzione. Tale suddivisione corrisponde, del resto, alla successione cronologica degli avvenimenti all'interno dello spettacolo: il burattinaio compare all'inizio e introduce la commedia che occupa il primo atto, a cui segue poi la tragedia, che occupa il secondo. Dalla scena quinta del primo atto la trama della commedia comincia a sfaldarsi sotto la spinta rivolta di Arlecchino, che interrompe la recitazione indignato per la totale mancanza di scenografia. Nei vuoti così aperti comincia a farsi largo l'organizzazione per la messinscena della tragedia decisa dai burattini – che appaiono dotati di libero arbitrio, all'insaputa del burattinaio – che appare privato del suo ruolo. Il burattinaio compare a inizio, metà e fine spettacolo: all'inizio introduce l'argomento dello spettacolo, comunicando il cambio di programma (per cui non eseguirà più il *Macbeth* ma lo sostituirà con la commedia inedita di Goldoni); nell'intervallo tra i due atti compare per riassumere al pubblico la trama di quanto accaduto finora nella commedia: egli è infatti ignaro della rivolta messa in moto da Arlecchino. Prima della fine egli ricompare poi attraverso soltanto un arto: la mano che Arlecchino gli ha tagliato, convinto di uccidere re Duncano. Nel finale, il burattinaio esce dalla baracca senza un braccio e con la camicia insanguinata. Sembra qui ribaltarsi ogni ordine del teatro di burattini: il burattinaio non è padrone degli eventi, non sa che cosa sta avvenendo sul boccascena, rimane ferito da un burattino rivoltoso. Attraverso il funzionamento *immediato* dei burattini, l'oggetto inanimato prende *effettivamente* il posto di chi lo manovra, diventa esso stesso un soggetto volitivo e sposta il canone della rappresentazione verso un *al di là* del soggetto-uomo, della volontà del burattinaio, del suo principio ordinatore.

IV. *Un Arlecchino che muore*

Nel *Macbeth all'improvviso* Arlecchino è il motore di tutta l'azione scenica e del ribaltamento appena osservato. Dapprima piccolo tassello dell'*Emigrante geloso* (il servo di Pantalone), egli diventa capo della rivolta contro l'Uomo-burattinaio e, dopo aver convinto tutti gli altri burattini a seguirlo, arriva ad essere, nel secondo atto, il duca Macbeth. Sulla figura di Arlecchino si rimette quindi in atto quella stratificazione di elementi e di significati che abbiamo prima analizzato nel contesto dell'intero spettacolo: egli è, come dato di realtà, un burattino, un *oggetto*, il quale, per fattezze e caratterizzazione è utilizzato come mezzo per portare in scena un burattino dalle velleità attoriali che si lamenta perché il suo burattinaio non vuole dargli una parte importante come quella di Macbeth; a un secondo livello, quello della finzione, lo stesso burattino è Arlecchino servo di

Pantalone nell'inedito goldoniano – ovvero la *maschera*, lo Zanni; infine esso arriverà ad essere, al terzo livello di finzione nella finzione, il *personaggio* di Macbeth. Arlecchino attraversa così dei passaggi di stato, mutando funzione, ruolo e spessore drammatico, nonostante resti riconoscibile lungo tutto il corso dello spettacolo: non muta costume, non muta voce, non muta la *sua volontà*. Ed è proprio questa a portarlo inevitabilmente verso la sconfitta. La sua rivolta non trasmuterà in rivoluzione ed egli verrà ucciso da un suo pari, un altro burattino. La motivazione della sua volontà è la stessa motivazione della sua sconfitta: egli ha passato il segno, ha voluto spingersi laddove nessun burattino è mai potuto arrivare, si è staccato dalla sua maschera; Arlecchino non è più Arlecchino ma una volontà che ha voluto a tutti i costi interpretare Macbeth, e che lo interpreta con una convinzione tale da sfociare in uno schizofrenico disturbo della personalità:

«Macduff Volgiti mostro d'inferno, guardami, qual è il tuo nome?
Voce di Macbeth (da dietro la quinta) Fremeresti ad intenderlo.
Macduff No, per me potresti avere il nome più spaventoso dell'orrido inferno.
Voce di Macbeth Mi chiamo Macbeth.
Macduff Ti sbagli. Tu sei solo un burattino uscito di senno. Torna in te
Arlecchino...
Voce di Macbeth Io mi chiamo Macbeth. Stammi lontano, la mia anima è già troppo tinta
del sangue dei tuoi.
Macduff Non parlo più, la mia voce è nella spada.
Voce di Macbeth Sprechi la fatica... prima dovrà muoversi la foresta di Birnam.
Macduff E io sono un albero di quella foresta! La mia testa è di noce massiccia
e con me c'è un esercito in marcia di teste di noce, di faggio, di tiglio e
di abete.
Voce di Macbeth Ma la mia vita è sotto l'impero di un altro incantesimo che non può
essere distrutto da chi sia nato da femmina.
Macduff Io non nacqui da femmina... Ben lo sapeva il mio povero re. Fu lui a
costruirmi e non conobbe per questo le doglie del parto.
Voce di Macbeth Maledetta lingua. Spegni in me la voglia di combattere.
Macduff Allora arrenditi e sarai trasformato in spettacolo. Ti porteremo in
gabbia per le sagre con la scritta: "qui si mostra il tiranno"»
(Brunello 2018: 67-68).

Arlecchino – e non Macbeth – andrà incontro alla morte, ucciso perché ha dimenticato la sua identità e, soprattutto, i limiti che essa impone. Arlecchino sa che il burattinaio non vuole fargli avere la parte di Macbeth perché ritiene che lui sia buono solo a sbattere la testa contro il muro e ad agitare il batocchio sul boccascena. Ribellandosi al volere del burattinaio, Arlecchino rifiuta le gag dei burattini: questo è il limite che ha oltrepassato. Il teatro in baracca, o chi per esso, ancora non è pronto a vedere una testa di legno fare «una parte che si rispetti» e Arlecchino pagherà il suo affronto con la morte. Ostinatamente, dal lamento nel prologo all'interruzione della commedia, dall'assunzione del ruolo di Macbeth alla morte in scena per mano di Pantalone-Macduff, Arlecchino porta avanti la sua volontà fino a perdere sostanza corporea, fino a scomparire dalla scena per non essere più visto. Non succede qui, come altrove siamo abituati a vedere, che il burattino ricompaia irrealisticamente dopo un combattimento mortale a suon di bastonate. Arlecchino muore, e quando Colombina lo scopre lo spettacolo finisce, ogni livello di finzione si chiude con una struttura ad anello che riporta alla situazione iniziale, uguale ed opposta insieme.



Arlecchino. Burattino in legno di Gigio Brunello.
Photo © Francesca Di Fazio.

Il meccanismo è a ritroso: verso la fine del secondo atto Pantalone-Macduff vuole riportare Arlecchino alla realtà, ma ogni sforzo è vano; quindi, imbraccia la spada e lo uccide, concludendo in tal modo la vicenda del *Macbeth*. Tale perforazione della finzione nella finzione chiude il terzo

livello. Si ritorna quindi al secondo – della commedia – con l'entrata di Colombina che, ignara di tutto, si accinge a recitare la propria parte per poi scoprire ogni cosa e porre fine in tal modo anche alla commedia. Infine, si torna al primo livello, con l'uscita del burattinaio, che ha però una manica vuota e tracce di sangue sulla camicia. La commedia si è trasformata in tragedia, in un inedito procedimento attraverso cui ciò che dovrebbe essere un elevamento di genere si palesa invece come una degenerazione, come un disfacimento della trama della commedia in eventi sempre più funesti. Irrimediabilmente i burattini sono trascinati in un precipitare che non riescono più a frenare, in un territorio a loro del tutto sconosciuto da cui non possono fuggire. Questo, dunque, il vero senso tragico dello spettacolo: non un Macbeth, ma un Arlecchino che muore.

Bibliografia

Allegri, Luigi

1978 *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, Centro studi e archivio della comunicazione di Parma.

Brunello, Gigio

2018 *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, De Bastiani Editore, Treviso.

Brunello, Gigio e Molnàr, Gyula

2003 *Macbeth all'improvviso*, Edizioni Junior, Bergamo.

Cipolla, Alfonso e Moretti, Giovanni

2003 *Commedianti figurati e attori pupazzani: testimonianze di moralisti e memorialisti, viaggiatori e cronisti per una storia del teatro con le marionette e con i burattini in Italia*, SEB 27, Torino.

2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano (San Miniato).

Giacosa, Giuseppe

1883 *Il Filo*, F. Casanova Libraio-Editore, Torino.

Leydi, Roberto e Leydi, Renata Mezzanotte

1958 *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini* con introduzione, informazioni, note, Edizioni Avanti, Milano.

Melloni, Remo

1999 "Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette", in *Chi è di scena? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole*,

supplemento della rivista «IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali»,
vol. n. 3, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali Regione Emilia-Romagna.

Molnàr, Giulio

2009 *Teatro d'oggetti*, Titivillus, Pisa.

Pirandello, Luigi

1993 *Sei personaggi in cerca d'autore*, Einaudi, Torino.

Sitografia

- Sito ufficiale di Gigio Brunello: <http://www.gigiobrunello.com/> (last seen 03/26/2021)
- Pagina YouTube di Gigio Brunello:
https://www.youtube.com/channel/UCj9cRCbmJm8g_WmRDWorqRQ (last seen 03/26/2021)
- Mario Bianchi, *Il teatro di figura in Italia. Ne parliamo con Gigio Brunello*, su «Krapp's Last Post»:
<http://www.klpteatro.it/gigio-brunello-1-parte> e <http://www.klpteatro.it/gigio-brunello-2-parte> (last seen 02/15/2021)
- Renzo Francabandiera, *Il realismo magico di Gigio Brunello. La video-intervista*, su «PAC – Pane Acqua Culture»: <http://www.paneacquaculture.net/2016/03/31/il-realismo-magico-di-gigio-brunello-la-videointervista/> (last seen 02/15/2021)

Contemporary Greek Theatre: How Crisis Spawned a Drama

by Ioanna Lioutsia

The so-called "Greek crisis" does not need any special explanations. Ever since the last time I was in Bologna in 2012 when people were finding out that I was Greek, they were compassionately looking at me and asking how things were in my country. Now I would try to answer that old question here today but focusing solely on the interaction between crisis and theatre. In order to do so, it would be useful to go back a few years to the history of Greece, at times you may not know so well.

A pivotal year for the history of Greece was in 1974 when after 7 years of dictatorship, democracy returned to the country. In the early post-dictatorship years, there was a political and ideological boom, at the same time with a political moderation. Then came what we call "golden era" in Greece. I'm referring to the years from about 1980 to about 2005. What happened in those years? As it is not useful for this posture, I will not dwell on the major social innovations that came in those years, but I will dwell on – as we call it in Greece – the bubble of those times. Greece joined the EEC (European Economic Community) and later the European Union, knowing now that the State presented false economic data. The country's economy was booming with exports, with subsidies, with the stock market collapsing in 1999 and a following scandal, many jobs in the public sector were offered, politicians but not only, were entertaining themselves and danced in the folk *bouzoukia* places, which was on the news. Around that time, we were also given the chance to host the Olympic Games in Athens, which forced Greece to build stadiums for sports that we didn't even know in our country, as well as Olympic villages and other facilities that have not been used since then. So, we lived the glory of the 2004 Olympics, even the conquest of the European Football Championship, and that's where the first clouds began to appear. The prime ministers of the country began to reassure us with phrases that have now become ironical slogans in the mouth of people as that of "we have money". Slowly and steadily since 2008, we have begun to experience the financial crisis as a country with wage and pension reductions, layoffs, business closures, and capital controls. You pretty much know this.

Perhaps the first to ring the bell of danger, and early on, was the internationally renowned choreographer Dimitris Papaioannou in the performance named *2*, in 2006-2007, where he presented a multifaceted spectacle with all the elements that made up the Greek landscape during the "golden age". The ancient past is intertwined with consumerism, sexuality, popular culture, and the perplexed man in between the chaos of all of them. As Papaioannou states, the show was a great success, artistically and commercially, while it managed to cause an upset and controversy in the Greek public. And how would it not? It was a spectacle that was presented on the stage of a large, central theatre, the "Pallas", a spectacle that was advertised on television by major national channels and that, in the end, raised the mirror of our newly – experienced wealth, of our popular attitude "I do not care", of our poorly understood fanaticism of all kinds. A critical performance, made with a lot of money to be presented in a big theatre. Interesting in a manner of integrating in the context it was supposed to criticize¹.

Having now come to the core of our subject, let us now take a closer look at how the crisis of 2008-2018 influenced and continues to affect Greek theatre. First of all, it might be appropriate to divide the Greek crisis into two periods. The first (2008-2015) is characterized by the first shock and the first memorandum, while coping with the management of this change of status in all areas. The second concerns the period 2015-2019, where we had a government change in the country, along with the preservation of the memorandum even though this was not what government's political party had promised, and rather a deep realization that the situation is not going to change. However, a faint light of recovery appeared towards the end of the four years.

What impact did these transitions have on Greek theatre?

Let's start with dramaturgy and repertoire of the theatres. In recent years, there has not only been a shift in the fewer schemes, but a shift in the monologues that are economically advantageous because in addition to wages (when they exist), the stamps that need to be stuck in the insurance fund are less so there is a greater chance of producing a performance. Great actors have turned to monologues in recent years. On the other hand, we are also particularly thrilled at the adaptation of literary texts, classic works, and films. In my view, this occurs for two reasons. On the one hand, because these are tried-and-tested works that the public either knows or even seems familiar with, even if only as titles, so audience considers them a safe choice so as not to lose the money spent on

¹ Papaioannou D., <http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/2> [Accessed 19.01.2021]

theatre. As an example of literature on stage, last year, at National Theatre of Northern Greece was staged the novel by Nikos Bakolas *Crossroads*, while the National Theatre continued for second year the performance of *Wake up, Vassilis*, which is a remake of a well-known Greek film from the 1960s, even though it was originally written for theatre. National theatres that have the financial power to avoid this strategy due to financial help of the state, still need to attract people to their theatres with well-known plays.

On the other hand, this is also to avoid paying writer's rights, especially for smaller companies that find it difficult to survive or they also resort to projects that are rights-free or make serious changes to them so that they are no longer recognized. As you can imagine, this fact leads also to less and less performances of foreign modern and contemporary plays on Greek stages or to a decline of good Greek drama writers. A hypothesis is that as theatre companies want to move into safe roads, they avoid presenting new dramaturgy, so there is no test for these plays, no space for the writers to see in practice what works and what does not.

What do the smaller, free troupes do? The most commercial or mainstream productions support the presentation of works that include mainly musicals, biographies of famous people (winking at the pop and social voyage of our time) and film adaptations. The even smaller troupes follow other paths. We have the most common case of self-directing actors that once ends up in the devised theatre, in this somewhat reverse order, we have works written by the actors themselves that mainly concern the loneliness of cities, depression, the impasses of modern times, but we also have well-known directors who work more experimentally with plays that sometimes exemplify the glorious past of the Greeks and at times criticize their volunteering eye shut and lust. Let's take a look at an example of the first case, that is *Expedition 731*, directed by Aris Biniaris, about a battle fought against the Italians in World War II and somehow this performance raises the morale and bravery of Greeks. With just three people on stage and by the extensive use of music and new media, this performance comes closer to what one could call "verbal concert"². Leaving the idea of interaction and conflict between the characters on stage, leaving the idea of Aristotle's drama, we have a narration escaping from the present to a long time ago, a historical time that Greeks found themselves brave against the foreign powers of Second World War. In general, Biniaris in his works

² Trailer, *Expedition 731*, https://www.youtube.com/watch?v=CiZGgS7YiQA&ab_channel=PoreiaTheatre [Accessed 19.1.2021]

approaches issues that touch on historical moments of glory or even misery, but through a prism of pride and / or heroism.

In the second category we have the performances of Simos Kakalas, which is perhaps the closest example to what political theatre means in Greece nowadays, though he has never called his work that way. Kakala's choices in plays, as well as his view in directing always present, even subtly, a socio-political dimension whether it is a bucolic drama or Brecht. In all his works, the interaction with the audience and the open lights in the stalls of the theatre play an important role.

But what he said in one of the trailers of the *Greek Freak* show, is that «as politicians make comedy much more effective than professionals of the genre, we are called upon to redefine our relationship with both laughter and the public»³. Later in the same trailer he goes on saying: «a whole society, in this case Greek, stubbornly refuses to reconcile itself with the present and its true self, by building a fort around it and remaining attached to its glorious past»⁴. Through this performance, which was also presented in Athens and Epidaurus Festival, he leaves nothing untouched, people, institutions, waste of public money, nostalgia for a distant past.

The stage result is created by the fusion of a multitude of archetypal elements of both the Greek tradition and the fabulous, glorious past, as well as a glimpse to the west, we always want to be a part of. A critique to our cultural continuity through the means of a new-age parody.

Focused on the pathogenesis of Greek petty society, most of the works of Lena Kitsopoulou and Yiannis Economidis find themselves in distress and "misery", if I may use the phrase, as well as works by less-known authors such as Artemis Moustaklidou or Kostas Vostantzoglou. Through their works, these authors focus on the microcosm of Greek society, the Greek family. An informal ordinance, perhaps the most important that Greece has and that in its way keeps society cohesive – sometimes for good, sometimes for bad, in these works is always for bad. Through the bulk of these works it is evident that each of us, the Greek citizens, in the years that have passed and as far as possible, has abused any power given to him (small or large) to the detriment of others, embezzled money and led his own life or of those around him in the current impasses, in the quagmire and sorrow.

At this point I should also mention the use of many elements of performance art, lecture and documentary theatre in the performances and look closer at two examples. One of them is the play *Min(d)ing Ibsen: An Enemy of the People Meets the People*, by Harris Pechlivanidis and Korina

³ Trailer, *Greek Freak*, https://www.youtube.com/watch?v=fuvK4_iJBbA&ab_channel=GreekFestival [Accessed 19.1.2021]

⁴ Trailer, *Greek Freak*, https://www.youtube.com/watch?v=fuvK4_iJBbA&ab_channel=GreekFestival [Accessed 19.1.2021]

Vassiliadou, who even won the Ibsen Scholarship for this idea in 2013. In essence, what they did was to convey the play's dilemma about city's baths to the dilemma that now haunts northern Greece over gold mining in Skouries, Halkidiki. In the performances at the Thessaloniki City Hall, the show stopped, the lights were on, and viewers had to argue and decide what would happen to the Halkidiki issue. Do we want jobs while the rate of unemployment is so high or do we want our natural environment and our health to remain intact? I must confess that they were many tensions in the audience, proving exactly how the issue was topical and burning for the local and the wider society, but also for the huge economic interests. A vivid example of theatre and life crossing each other's borders⁵.

In the documentary theatre now, Prodromos Tsinikoris and Anestis Azas, both much influenced by German theatre and especially Rimini Protokoll, in the play *Tilemachos: Should I Stay or Should I Go*, wonder, as they are unemployed in Greece, if they have to migrate abroad or not. In the trailer of the performance, Tsinikoris asks Greeks and Germans what they should do. It is of particular interest that the older people consider immigration to be a retreat, while people around 30 years old responds: «What has this country done for us? Nothing»⁶. The show was presented in 2013, picturing the dilemma of Greece's second wave of immigration due to crisis. In the years that followed, Tsinikoris and Azas, became directors of the Experimental Scene -1 of Greece's National Theatre, and continued making documentary theatre together on topics such as the national identity, racism, conflicts between certain communities and financial interests.

Last but not least, as far as the theatre for children and young audience is concerned, Vassilis Koukalani with his team Manufactory of Laughter, brought the subject of immigration and racism to the forefront. During those last years that Greece has welcomed many refugees and immigrants from Syria, Pakistan, Bangladesh etc., intolerance appeared in the garb of fear. The Greeks, in the midst of the financial crisis and uncertainty, feared that the "foreigners" would take their jobs, their homes, their belongings etc. By performing the play of Volker Ludwig, *A Fest at Nourian's*, Vassilis Koukalani has managed to present with a dialectical glance a burning and incredibly timely social issue, while having a strong and clear position towards the subject⁷. The play has been performed

⁵ Lioutsia I., (2019) *Ibsen's dilemmas now and then: Min(d)inG Ibsen an enemy of the people meets the people*, https://www.academia.edu/40778982/Ibsens_dilemmas_now_and_then_Minding_Ibsen_an_enemy_of_the_people_meets_the_people [Accessed 19.1.2021]

⁶ Trailer, *Tilemachos: Should I Stay or Should Go*, https://www.youtube.com/watch?v=xQGlsvr8ylk&ab_channel=OnassisFoundation [Accessed 19.1.2021]

⁷ Manufactory of Laughter, *A Fest at Nourian's*, <https://syntexniageliou.gr/show-item/mia-giorti-stou-nourian/> [Accessed 19.1.2021]



in Athens for more than three years, later in Cyprus and in Thessaloniki on the National Theatre of Northern Greece stage.

Before concluding, I would like to refer to some practical aspects. Theatre in Greece has never been well paid, but the crisis has made things worse. On the one hand, many theatres had to close, and more and more non-theatrical venues are popping up daily as performance venues: bars, basements, cafes, and anything else anyone can think of. In the early years of the crisis, it was common for many small professional companies to have a free contribution box instead of a ticket, but that tactic has been declined sharply, as state controls have become strict. Actors are primarily paid on percentages of the tickets which they even share with the rest of the cast, and they are usually the producers themselves. Even in large productions with many actors in the cast, it is even common for small parts, dancers, or figurants not to be paid or paid for one day instead of five days that they really work. The theatre is considered by many as a hobby and it is no longer uncommon for casting ads to ask for "actors, not necessarily professionals". Of course, since professionals will have the "irrational" demand to be paid for their job. I would also like to add that the number of presentations of a show has dropped significantly. However, the crisis has brought theatre to the province because more and more troupes travel to towns and villages presenting their work, a fact which is booming in performances especially for children and young people that travel and present shows in classrooms as this reduces the price that the students have to pay, that is, their parents. Without question, this is by definition positive for both theatre-makers and the audience. However sometimes the quality of the touring performances is not guaranteed, because of the need and difficulty of financially producing them and supporting their tour.

To conclude with, I hope, despite the fact that this was a brief and indicative mapping, that you have got an idea of the interaction between Greek crisis and Greek theatre today, as theatre comes out always as a picture of its time, both in terms of content, but also in terms of construction, creation, form and theatre practices.

Bibliography (Internet sources)

Lioutsia I.

2019 *Ibsen's dilemmas now and then: Min(d)inG Ibsen an enemy of the people meets the people,*
[https://www.academia.edu/40778982/Ibsens dilemmas now and then Minding Ibsen an enemy of the people meets the people](https://www.academia.edu/40778982/Ibsens_dilemmas_now_and_then_Minding_Ibsen_an_enemy_of_the_people_meets_the_people) [Accessed 19.1.2021].

Papaioannou D.

<http://www.dimitrispapaioannou.com/gr/recent/2> [Accessed 19.01.2021].

Trailer, *Expedition 731*

https://www.youtube.com/watch?v=CiZGgS7YiQA&ab_channel=PoreiaTheatre
[Accessed 19.1.2021].

Trailer, *Greek Freak*

https://www.youtube.com/watch?v=fuvK4_iJBbA&ab_channel=GreekFestival
[Accessed 19.1.2021].

Trailer, *Tilemachos: Should I Stay or Should Go*

https://www.youtube.com/watch?v=xQGlsvr8ylk&ab_channel=OnassisFoundation
[Accessed 19.1.2021].

Manufactory of Laughter, *A Fest at Nourian's*

<https://syntexniageliou.gr/show-item/mia-giorti-stou-nourian/>

Highlighting the Women's Side of War – Staging Testimonies of Past: Crossing the Line by DAH Teatar Belgrade

by Darija Davidovic

This article focuses on the performance methods of war testimonies in the play *Crossing the Line/ Prelazeći Liniju* (2008/9), based on the book *The Women's Side of War* (2007), which was published by the activists of Women in Black Belgrade and staged by the theatre company DAH Teatar from Belgrade, Serbia. The examined questions refer, primarily, to the aesthetic and technical means of staging war testimony. The staged war testimonies in this play consist of descriptions of traumatic experiences about war rape, violence, fleeing war and the loss of family members during the wars in the former Yugoslavia. The play focuses the female side of war, which are often marginalized in public discourses and postwar narratives. This lack of knowledge about female war experiences leads to gendered injustice and justice gaps of accountability, acknowledgement, and reparations (Björkdahl and Mannergren Selimovic 2014: 214-215). Therefore, in this context testifying means actively stepping out of the passive victim role, asserting its rights, and bearing witness to a brutal and traumatic war past. According to Oliver Simić, in telling, a story of trauma could become a testimony and «in the hearing, the listener engages in an act of remembering forward that obliges us to receive rather than repress inhuman» (Simić 2014: 59). In bringing the war-past to mind by staging testimonies, traumas as the actual state of mind of the war generation are discussed to increase public awareness of emotional and psychological suffering of female war victims. The psychological effects, including the supportive elements, of this line of documentary theatre plays could be seen in some of the reactions of female spectators following the experience of watching *Crossing the Line*, staged in Bosnia and Herzegovina in 2008:

«In order to cross to the other side, over the border, over the bridge, I have to hear the story of that someone, and that someone over there has to hear mine. I've been personally working on my story of facing the past, for 3–4 years, and I have gone through the same cathartic

transformations as tonight. I know that every person has to cry his/her story so the other one can do the same as well» (Olivera Simić 2014 :60).

Thus, testifying as well as bearing witness could be considered as an act of solidarity: as social interactions they generate a multidirectional perspective on the past and critically reexamine the notion of justice (Rothberg 2009: 5).

In this article, testimony is understood as the sharing of experiences of violence by a victim, or a person involved as a moral witness to a specific audience, in this context functioning as an intellectual witness (Hartman 1998: 37). According to Jacques Derrida, a testimony is considered as such only when it contains a fictional dimension in addition to the historical one. As it is assumed to have a fictional dimension, it could always be doubted (Derrida 2003: 25). It requires a partiality as an act of solidarity with the victim and the recipient has to rely on the survivor's claim to truth (Schmidt 2017: 89). This results in a challenge of the reception and the recipients become a moral community themselves (Hartman 1998: 48). The survivor of violence and witness of 'the evil' is defined as a moral witness (Margalit 2000: 60). He or she plays a role in this experience of violence as a contemporary witness to an unaware society or to a younger generation and his or her testimonies should serve a better future (Assmann 2006: 91). His or her voice and body serve as the main medium to convey their experiences. Similarly, a variety of media such as literature, film and theater can also be defined as the representative media of testimony or rather as a secondary witness (Krämer and Schmidt 2016: 10). Due to the condition of witnessing, performative arts are particularly appropriate as a medium for testimonies: an audience is presupposed, voice and body convey the content on a sensual level, and the fictional dimension is provided in the same way as in testimonies. Artistic engagement with testimonies of survivors expands the ethical dimension of the play, blurred the line between fictional and reality and causes a change in the social role of the audience within a moral community (Lehmann 1999: 117).

Below, following a short biography of the theater company, in response to the research questions a detailed analysis of two performed-testimonies of women from Croatia and Kosovo will be discussed exemplary.

1. Theater in the Context of Crisis and War: The Founding of DAH Teatar

The theater company DAH Teatar was founded in 1991 in Belgrade by the directors Dijana Milošević and Jadranka Anđelić¹, in the same year as the socialist and multi-ethnic state of Yugoslavia collapsed and the Yugoslav wars of secession began (Barnett 2016: xi). Since then, the theater company has been dedicated to the current social and political issues of the former Yugoslavia as well as the artistic reappraisal of the violent wartime past (Dragičević Šešić 2018: 150). Through their art, they aim to support the reconciliation process in the region by addressing the wars as a common experience, regardless of their ethnic or national origin, and by opposing the political instrumentalization of the past through personal stories of war survivors (Simić 2016: 231). Crucially, they shed light on the marginal perspectives of wars, such as those of women and girls. Their plays are often based on war testimonies, containing occasionally fragments of various literary texts, such as works by Bertolt Brecht or autobiographical novels written by female authors from the former Yugoslavia like Alenka Mirković or Jasmina Tešanović (DAH Teatar 2021).

In the aftermath of the violent breakup of Yugoslavia and the formation of new states along with new national identities, political propaganda and xenophobic agitation were promoted and reproduced both in Serbian television, newspapers, academic institutions and on institutionalized theater stages (Radulović 2002: 7-12). Alongside these sociopolitical transformations in the region of the former Yugoslavia, the theatrical system and artistic landscape also depicted changes: In addition to the theatre plays, which were performed in prestigious venues, supporting the politics of the Milošević regime, a large number of independent theater groups were founded, trying to oppose these opportunistic tendencies in performing arts (Panovski 2006: 72). As part of the neoavant-garde theater movement in Serbia during the 90s, the members of DAH Teatar responded to the disintegration of Yugoslavia and to the war in Croatia and Bosnia and Herzegovina with plays like *This Babylonian Confusion*, *Angels in the City* and *The memories of Angel* (1992) (Medenica 2016: 62). Due to their artistic work, which thematically deals with sociopolitical issues, they are often categorized under the label of "Angažovano pozorište" (committed theatre) and in context of 'art and transitional justice' in postwar regions (Simić 2014: 99). In 2003, the theatre company founded the DAH Theatre Research Centre, which, among other activities, regularly hosts workshops and lectures with international artists. Until the foundation of their own theater, DAH Teatar performed

¹ The word "dah" in Serbian language means "breath" and refers to the motivation of the theatre company, to compose violence through the creation of meaning, solidarity, and creativity.

on stages of independent cultural institutions in Serbia. They cooperated both with artists from Bosnia-Herzegovina, Kosovo and Croatia and numerous theatre groups among whom Theaterlabor Bielefeld from Germany, the theatre group 7 Stages from Atlanta and activists such as Women in Black Belgrade can be named (DAH Teatar 2021).

Crossing the Line will be examined in this article in terms of artistic processing of war testimonies. The testimonies of war crimes committed against women and girls during the wars in the former Yugoslavia were collected by the activists of Women in Black Belgrade and published as a book in 2007 under the title of *The Women's Side of War*. In cooperation with the activists, the theatre production *Crossing the Line* was created in 2008 with the intention of capturing these testimonies in the form of a performative and theatrical book presentation (Žene u Crnom 2008). In a second version of this play, produced in 2009, sixteen exemplary survivor testimonies from BosniaHerzegovina, Croatia, Serbia and Kosovo were selected and compiled, using the method of devised theatre: The members of DAH Teatar – the actors Maja Mitić, Ivana Milenović Popović, Sanja Krsmanović Tasić and the director Dijana Milošević – worked collectively and collaboratively, with no concrete stage directions. Similarly, the actors were free to choose the testimonies they wanted to perform without any concrete instructions of the director (Simić 2016: 229). *Crossing the Line* as a collaborative artistic creation among all members of the theatre company seeks the truth about the wars and sheds light on women's experiences by focusing on the actual narratives of war survivors. Eventually, the performed testimonies taken from the anthology *The Women's Side of War* are kept loyal to their written form (DAH Teatar 2021).

II. Staging multidirectional perspectives on war. Testimonies from occupied Vukovar

In *Crossing the Line*, the staged literary testimony from Vukovar is a fragment from the autobiographical novel, 91.6 MHZ – Glasom protiv Topova/ 91.6 MHZ – with the voice against the guns (1997), by Alenka Mirković, in which she describes the outbreak of the war in Croatia. Mirković worked as a radio journalist in socialist Yugoslavia. In her novel, the author describes the situation prior to and during the siege of Vukovar in 1991. The scene is spoken as a monologue, and the narrated text is played offstage with the exception of one sentence. The acoustic effect of the voice is thus decoupled from the actor's body, foregrounding the sensual perception of the scene while marking the representative vicarious position the actor assumes for the absent journalist. Maja Mitić, playing the journalist, enters the stage with a sorrowful face and dressed in a blue coat. In the

background, permanently changing radio channels can be heard as a reference to Mirković's profession and to the war report from Vukovar during the siege. She looks tired as her memories of the first gunfights' days are heard from offstage:

«That night I fell asleep only after a good cry. I didn't know if I was horrified more by what happened in Borovo Selo or by what it really meant. Rage, fear, humiliation, impotence – it all mixed and boiled in me. I felt that my whole life would turn upside down, maybe the very next morning, and that I would not know either how or why or for whom or for what. I felt that my own life was slipping from my hands... That same night, some people made plans to leave for a safer place. Others, on the other hand, were thinking about sending women and children to relatives on the other side of the Danube and then joining theirs in one of the "Serb" villages. Others, again, called acquaintances and friends to find out where to go to get weapons and join the preparations for the defence of Vukovar» (Vušković and Trifunović 2008: 17).

In parallel, the scene is projected onto a large screen as a video, so that the stage action is receptively doubled, which functions as an element of a multimedia installation onstage. The monologue is abruptly interrupted by a background noise. After a short silence, Maja Mitić lights a cigarette and points out the beginning of the war in Croatia with the only live sentence in this scene: «That night, the sides were chosen. That night the war began» (DAH Teatar Centar 2010). The further course of this scene is accompanied by a projection displaying names of the women, whose testimonies are recorded in the anthology. Two actresses accompany this scene by some actions on stage in order to frame the setting of Alenka Marković's testimony: one actress pours a bucket full of apples, the image of which evokes the image of bombshells hitting the ground in Vukovar. The historical context of the scene can be assumed from the testimony itself – the events and the place – Borovo Selo – refer to the outbreak of the war in Croatia in the fall of 1991 (Melčić 1999: 324). Following Croatia's declaration of independence in June 1991, Vukovar was attacked and occupied by the Yugoslav army and Serb paramilitary groups. The tension between Serbian and Croatian in Vukovar had come to a peak in due to the previous gunfights and political propaganda (Braun 2016: 12-13). The "contradictions" that arose in Vukovar were hushed: while the Serbian media was promoting violence against the Serbian population, trying to justify the attacks on Vukovar, Serbs were hiding from the attacks of Serbian troops together with Croats in the cellars of Vukovar (Rathfelder 1999: 350). The constructed reality in Serbian media is also reflected in Mirković's

testimony: she finds a letter in the pocket of a killed Serb soldier, written by his wife. The letter is voiced offstage by the actress Ivana Milenović Popović. The wife of the soldier expresses her feelings and the wish that he should be exempted from the "military exercise", as she can no longer do without salary. She complains that it has already lasted too long and that she is overburdened by caring for the children and grandparents. It gets clear that she does not know that her husband has been in the war and has fallen dead.

Meanwhile, the journalist continues with her monologue, describing her feelings triggered by the letter:

«I folded the letter and slowly put it back in the envelope. I felt sick. A strange, irrational feeling swept over me.... It was as if I'd been communicating with that woman as I was reading the letter, knowing that she was writing to him in vain, and yet let her write it... She had the right to know that her husband was dead, and she didn't know it. I had no right whatsoever to read that letter, and yet I read it... I felt I had committed a terrible sin» (Vušković and Trifunović 2008: 25).

The journalist talks about feelings of guilt, but also about a sense of interconnection between her and the anonymous woman. The solidarity and empathy in Mirković's testimony reveal insights into the social dimensions and effects of the wars, which were concealed by political propaganda and constructed images of the enemy with an impact far beyond the 1990s (Melčić 1999: 323). The fact that she was not informed about the death of her husband and him being sent to the war instead of a military practice illustrates the distortion of reality, created by the Serbian media. Mirković's emotions and thoughts, on the other hand, illustrate the loss of identity caused by the war, accompanied by fear and humiliation. Both women suffer from the consequences of the war and this shared experience brings them closer to each other. This multidirectional perspective of the war in Croatia, through the insight of the journalist's feelings and of the anonymous Serbian woman, enables two different realities of life to connect. Furthermore, a doubling of testimonies – that is if the letter is also included as a testimony – is illustrated through a "testimony within a testimony", which both reveals the testimonial constellation of the scene and respectively provides insights into different war experiences. This doubling principle is achieved, as mentioned previously, within the set design by a projection on a screen and mirrored accordingly. As a result, not only the actress and the audience are given the role as intellectual witnesses of Alenka Mirković's and the anonymous

woman's war experience – but also the potential to function as a kind of secondary witness is transferred to the theater itself. These bundled testimonies of the war in Vukovar generate a multidirectional perspective on the war without creating any hierarchy among sufferings and victims. These two women are intrinsically connected to each other: through the war, the coincidence of the found letter and through a secret or silent solidarity. Even though both of them are worlds apart, this small gesture, namely the emergence of the letter, connects them in a certain way – although not the same – finds a common denominator.

By mentioning the Vukovar siege in this play, the staging of Mirković's testimony exposes a level of experience of the wars that is systematically obscured by narratives of defense in Serbia. Mirković's double testimony builds crucial bridges between two different war experiences as well as between Serbian and Croatian women.

III. «And you feel sorry for her?» – Witnessing the suffering of others

In one of the last scenes of *Crossing the Line*, Maja Mitić stages the testimony of Svetlana Đorđević, a Serbian woman, who worked as a taxi driver in Kosovo during the NATO-bombing of the Federal Republic of Yugoslavia in 1999. The testimony is an extract from Đorđević's book *Svedočanstvo o Kosovu/Testimony about Kosovo* from 2003, which caused controversy in Serbia following its publication. In her novel, Đorđević describes the violence, humiliation, and brutality against Kosovo-Albanians, observed and partly experienced by herself during her job as a taxi driver. Her novel, as a literary testimony or literature of witness, testifies both the sociopolitical situation during the bombing of the Federal Republic of Yugoslavia and the increase in violence against the Albanian during this period. As a result of this publication, Đorđević was forced to leave Serbia due the assaults and threats she received (Ast 2008:13).

In contrast to the staging of Alenka Mirković testimony, the artistic composition of Đorđević's testimony is sharply reduced by the use of only one flashlight for the stage lighting and the book *Women's side of war* being the only stage props.



Fig. 1 and 2: *Prelazeći liniju*, DAH Teatar Research Center 2009.
Photo credit: Screenshot (https://www.youtube.com/watch?v=yN7_11RMPr4)

While Maja Mitić reads the testimony of Svetlana Đorđević as a lecture-performance, the other actresses vanish into darkness. Due to the reduced stage setting, the impression that is given is of secrets and of an outspoken forbidden memory. The atmosphere created in this scene depicts the social and political reality about the crimes against the Albanian population in Serbia as a taboo subject. The official narratives of the war-past in Serbia mainly focus on crimes against Serbs, thus the NATO-bombing is being discussed as a «big aggression against a small country» without any given historical context of this past event and by denying any self-responsibility (David 2014: 481). The testimony, read out by Maja Mitić, describes a violent and assaulting situation that occurs while Svetlana Đorđević is at work: The taxi driver and her companion Dragan drive an elderly, sick Kosovar Albanian woman, hospitalized earlier due to bone cancer, home at one of many checkpoints of the war zones in Kosovo, they are stopped by a Serbian policeman:

«He screamed at Dragan. Dragan was easily intimidated and it did not take him much to turn pale with fear. "I do", he said, handing him his ID. "A Serb? Driving a Šiptar woman? Where are your gun and uniform?" He said, and Dragan began staggering. "Get her out of there, let's see what weapons she's hiding underneath!" I was seething with rage. Although I was aware of the fact that he could do to us whatever he wanted and that I had to control myself and swallow my anger, I could no longer bear it. "No, sir I cannot possibly move this woman. She is in terrible pain and I cannot torture her additionally, on top of that. There is nothing underneath her except blankets and the seat. It would be a sin to move her. She is just a woman, an elderly, sick woman who has had a serious operation and has just been discharged from hospital". "And you feel sorry for her? I bet she has given birth to at least five terrorists. Do you want to cry along with her?" – He screamed at me. I believe that the woman in the car heard everything. I was ashamed

of that man. "I am already crying", I answered. And I was crying indeed» (Vušković and Trifunović 2008: 338).

Đorđević's descriptions reveal the ideological stance of the policeman: he accuses a man/Dragan of not fulfilling his patriotic duty, while subjecting the old, sick woman to psychological pressure, humiliation, and insult. Both Đorđević and her companion are accused of treason against Serbs for driving a "Šiptarka" that gives birth to "terrorists"². The image of Kosovo Albanians as terrorists reflects the racist and xenophobic atmosphere during the 1990s: This testimony not only serves as a testimony of violence and humiliation, but also describes the tense atmosphere at the end of the 1990s and the consequences of the NATO bombing. Similar to the testimony of the Croatian journalist, this scene provides a multidirectional perspective on the Kosovo war through the eyes of a Serbian woman who speaks out her war experiences and the suffering of Albanian women. By reducing the artistic composition of the scene and covering the stage almost entirely with darkness, the testimony and the voice of the actress are brought to the center of the stage action. Through the medium of this particular stage setting, the audience is invited to concentrate on the spoken words, which in return locate them as intellectual witnesses in a war experience.

Conclusion

The article points out that an intellectual witnessing emerges in *Crossing the Line*, as the actresses position themselves vicariously for the absent war survivors and the audience experiences the testimony as a moral act, which particularly foregrounds act of solidarity beyond national and ethical borders. As shown in the analysis of *the Vukovar* testimony, a multidirectional view on the war in Croatia emerges from biographical interconnections between the journalist and the anonymous Serbian woman. The direct comparison of two different war experiences, which nevertheless takes place at the same time, could be interpreted as a gesture of solidarity, which is also the case in the analysis of the Kosovo testimony as the taxi driver steps out of the passive victim role by standing up for the Albanian woman. Both parties receive a symbolic recognition in theater, and the act of listening becomes an act of acknowledgment and recognition of particular individuals. In this context, it should be noted that testifying means actively stepping out of the passive victim role: the

² The Serbian term "Šiptar" is a negatively connotated word, used for the Albanian population in Kosovo.

individual's war experiences are brought to the public and put in the service of coming to terms with the past.

The theater piece *Crossing the Line* thus creates connections among war victims of different ethnic and national affiliations. It builds bridges of communication across taboo subjects and brings the female war experience to public attention.

Artistically and formally, it also adopts the principle of foregrounding the texts of war survivors.

Finally, this results in the artistic arrangement of the production, which, although diverse, is conceived in such a way that the theatrical and performative actions on stage serves the content of the testimony.

Bibliography

Assmann, Aleida

2006 *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München.

Ast, Slobodanka

2008 *Ženska strana rata*, «Helsinška Povjela», vol. 119/129, 13-15.

Björkdahl, Annika and Mannergren Selimovic, Johanna

2014 *Gendered Justice Gaps in Bosnia–Herzegovina*, «Hum Rights Rev», vol. 15, no. 2, 201-218.

Braun, Christian

2016 *Vom schwierigen Umgang mit Massengewalt. Transitional Justice in den gespaltenen Gesellschaften Srebrenicas und Vukovars*. Springer: Wiesbaden.

Dah Teater

2021 *Igrajuće Predstave*, available at: <https://dahteatarcentar.com/sve-predstave/> (Accessed: 28.09.2021).

2021 *Istorija*, available at: <https://dahteatarcentar.com/istorija/> (Accessed: 28.09.2021).

DAH Teatar Centar

2010 *Prelazeći liniju/Crossing the Line*. 22.01. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=yN7_11RMPr4&t=383s (Accessed: 01.10.2021)

David, Lea

2014 *Impression management of a contested past: Serbia's evolving national calendar*, «Memory Studies», vol.7, no. 4, p. 472-483.

- Derrida, Jacques
2003 *Bleibe. Maurice Blanchot*, Passagen, Wien.
- Dragičević Šešić, Milena
2018 *Umestnosti i Kultura Otpora*, Clio, Beograd.
- Hartmann, Geoffrey
1998 *Shoah and Intellectual Witness*, «Partisan Review», vol. 65, no.1, 37-48.
- Krämer, Sibylle and Schmidt, Sibylle
2016 *Einleitung*, in Krämer, Sibylle and Schmidt, Sibylle (eds.) *Zeugen in der Kunst*, Wilhelm Fink, Paderborn, 7-17.
- Lehmann, Hans-Thies
1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.
- Margalit, Avishai
2000 *Ethik der Erinnerung*, Fischer, Frankfurt am Main.
- Medenica, Ivan
2016 "Two Main Tendencies in the Work of DAH Theatre: A Performance Analysis of Two Perspective Cases", in Branett, Dennis (eds.) *Dah Theatre. A Sourcebook*, Lexington Books, London, 60-70.
- Melčić, Dunja
1999 "Zwischen Pluralismus und Denkdiktat. Die Medienlandschaft", in Melčić, Dunja (eds.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Springer Fachmedien, Wiesbaden.
- Panovski, Naum
2006 *New old times in the Balkans: The search for a cultural Identity*, «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 28, no.2, 61-74.
- Radulović, Ksenija
2002, *Nacionalni resantiman na sceni*, «Teatron», no. 118, 7-12.
- Rathfelder, Erich
1999 *Der Krieg an seinen Schauplätzen*, Melčić, Dunja (eds.), *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*, Springer Fachmedien, Wiesbaden.
- Rothberg, Michael
2009 *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford, Stanford University Press.

Schmidt, Sybille

2017 *Perpetrators' Knowledge: What and How Can We Learn from Perpetrator Testimony?*, «Journal of Perpetrator Research», vol. 1, no. 1, 85-104.

Simić, Olivera

2014 *But I Want to Speak Out: Making Art from Women's Testimonies*, «Australian Feminist Law Journal», vol. 40, no. 1, 51-67.

2016 "Art and transitional justice", in Simić, Olivera (eds.), *An Introduction to Transitional Justice*, Routledge, London, 223-248.

Vušković, Lina and Zorica Trifunović

2008 *Women's side of war*, Žene u Crnom, Belgrade.

Žene u Crnom

2008 Activities report April - September 2008, available at:
<http://zeneucrn timer.org/en/reports/1579-activities-report-april-september-2008>
(Accessed: 28.09.2021).

*Writing for Post-Dramatic Theatre: The Case of Estonia*¹

by Luule Epner

I. Introduction

Texts are certainly not absent from post-dramatic theatre: it is drama that tends to disappear, not text. Hans-Thies Lehmann has pointed out that although theatre and text are two completely different forms of artistic practice, they are linked by continuous, intense, conflictual, and productive kinship (*Verwandschaft*) (Janke and Kovacs 2015: 43). However, practices and strategies of creating texts, as well as their authorship, have undergone profound changes recently. Writing for post-dramatic theatre increasingly means processual and process-conscious writing, while a subject in a process is regarded as «provisional, contextual and unfinished» (Freeman 2007: 21). Instead of proceeding from pre-existing drama meant to be staged, texts are assembled during the rehearsal process or even after opening night; thus, a text created for a particular production manifests itself as variable and modifiable material rather than a finished product. The theatrical potential inherent in no-longer-dramatic texts or textual theatricality (*Texttheatralität*)² opens up the underlying understanding of what post-dramatic theatre is; the textual strategies employed in such texts reflect, to varying degrees, post-dramatic theatre aesthetics, which are heterogeneous and multiple. The above-mentioned features are the reasons why post-dramatic texts «are rarely regarded as literary and are seldom seen as stand-alone objects» (Freeman 2007: 29).

It was not until the collapse of the Soviet regime in the early 1990s that post-dramatic theatre forms, together with corresponding textual practices, emerged in Estonia. These forms and practices spread rapidly during the 2000s and have become a part – although not a large one – of mainstream theatre. The present article is based on an analysis of thirty texts for post-dramatic productions that premiered in Estonia between 2014 and 2020, primarily in private theatres (the Von Krahle Theatre, the Tartu New Theatre, the performing arts centre Open Space, etc.) that define themselves as

¹ Research for this article was supported by the Estonian Research Council (grant PRG636) and by the University of Tartu (grant PHVKU20933).

² See Patrick Primavesi (in "Postdramatik" 2015: 147–157) about the concept of *Texttheatralität*.

alternative in terms of aesthetics. Yet, the biggest share of texts examined in the paper comes from the state theatre NO99³, and a few other state theatres are represented in the sample.

To be sure, Estonian theatre audiences have had the opportunity to see more than thirty post-dramatic productions over the last seven years. The selection criterion for the present article was primarily pragmatic: availability. I will examine the texts that theatre groups have considered necessary not only to record in writing but also to hand over to the Estonian Theatre Agency, thus making them accessible to anyone who is interested, through the agency's database, for reading or staging anew (although re-staging is far from likely). Availability is one of the reasons why unpublished⁴ post-dramatic theatre texts function to a certain extent in the Estonian literary field: they are routinely addressed in annual overviews of Estonian drama literature, and a few texts have been nominated for the annual literary award.

Proceeding from text–theatre relationships in Estonian post-dramatic theatre, the present article focuses on two sets of questions: What are the main practices and methods for creating texts and how do they interact with processes of creating productions? How do texts relate to such core theatre elements as space, body, and language?

1. Texts and productions

The changes in approaches to theatre texts that have taken place in contemporary Estonian theatre include shifts in authorship and the spread of new practices of creating or assembling texts during specific production processes. A vast majority of texts are outcomes of collective writing modes, i.e. director(s), performers and occasionally writers invited from outside a theatre group collaborate to produce a verbal text. Very frequently a dramaturg – a theatre profession currently developing in Estonia – is involved «as creative collaborator and/or as someone who brings textual, compositional skills, but does not 'author' /---/ the performance work» (Turner, Behrndt 2008: 11), although he/she is customarily expected to write more "literary" (poetic or sophisticated or both) parts of the text. Individual authorship, which is much rarer than collective authorship, can be divided into two distinct forms in terms of performance logic: performers who author (almost exclusively) autobiographical productions, and directors who stage texts written by themselves. The latter is

3 Theatre NO99 (created in 2004) was the internationally best-known Estonian company; it was awarded the European prize New Theatrical Realities in 2017. The theatre closed down in 2018.

4 Texts for post-dramatic theatre get published extremely rarely; if they do get published, then it's by theatre groups themselves (e.g. the series of plays of the Tartu New Theatre).

commonly termed «author's theatre» in Estonian criticism (Saro 2013). While in collaborative writing, as in most solo performances, the verbal script is developed from a virtual stage production as a starting point, in "author's theatre" a more or less finished text that embraces a vision of (post-dramatic) production constitutes the starting point. However, in both cases the verbal text remains unstable since it undergoes process-related changes of varying scope and radicality during rehearsals.

The inherent diversity of post-dramatic theatre in terms of theatrical forms and aesthetics prompts the diversification of dramaturgical modes for producing a verbal text. Indeed, different types of staging processes presuppose, but also generate and shape, different working practices; by the same token, the scope, position, and function of a verbal text, compared to other, non-verbal elements of a production, vary greatly. Stage productions of the thirty texts under consideration have covered a broad artistic spectrum, which unfolds between two extremes: from word-centred *verbatim* theatre to scripts for nearly wordless performances. Generally, three main ways of creating a verbal text can be identified, and these frequently combine and occasionally merge: the investigative, transtextual⁵, and improvisational approaches.

The investigative approach is mainly characteristic of (semi-)documentary theatre, which typically addresses a topical social (or political) issue. The creative process requires a rather long preparation period: collecting non-fictional textual material from various sources (scientific research, databases, media texts etc.), interviewing experts or common people, conducting sociological research and so on. The collected material, which is usually fairly heterogeneous, is then arranged into a complete textual structure (in particular, by compiling dialogues and monologues), in continuous interaction with performative strategies at work in a given production. I will give some examples.

People and Numbers (Open Space, 2020) deals with social inequality in contemporary Estonian society in the form of a promenade performance: spectators are taken by bus to different dwelling places in Tallinn. During the bus ride, actors present statistical data on living standards at different income deciles, while visits to places where real people who belong to these income deciles live – from the tiny room of an unemployed teenager to a luxury flat of a wealthy businessman in a prestigious district – offer audience members direct sensory experiences that are intended to evoke affective responses, unlike impartial data presentation.

5 Here I use *transtextuality* as defined by Gérard Genette (1997: 1): «all that which puts one text in relation, whether manifest or secret, with other texts».

To present verbal material onstage, documentary theatre often makes use of the *verbatim* method. *NO45 Screams of Fatherland* (Theatre NO99, 2015) was a *verbatim* solo performance aimed at providing «an emotional summary of voices that make up the contemporary Estonian»⁶. The text is a witty montage of documents (and fragments of documents) that present a varied array of public and informal discourses: politicians' speeches, newspaper articles, advertisements, sports commentaries, social media comments, popular songs and so on. Some texts are in Russian, as a result of which a clash between national discourses and the "schizophrenic" identity of citizens of the newly independent Estonia come to the fore⁷.

A particularly popular method for collecting material is to conduct interviews with common people: their authentic experiences are expected to ensure the "truth value" of a production. This is, to a large extent, due to the well-established tradition of the «theatre of life-stories» (developed by Merle Karusoo⁸), which all Estonian theatre students are exposed to. For example, *45 339 Square Kilometre Bog*⁹ (Endla Theatre, 2015), a documentary play about the causes and consequences of the alarmingly large-scale emigration of Estonians in this century, was based on questionnaires and interviews with people who had moved out of Estonia and now live abroad (in Finland, for the most part). Monologues of the characters (Builder in Finland, Adventurer etc.) and scenes (marriage with a foreign man, Christmas abroad, cooking Estonian food, sex by Skype etc.) were developed from the interviews, which formed a tragicomic mosaic of the everyday life of emigrant Estonians.

The solo performance *AK-47*¹⁰ (Theatre Vanemuine, 2017), which explored relationships of men with weapons, intertwined the intimate and the documentary. The actor mainly employed his childhood memories and experience in military service but added lots of impartial facts and technical data about the AK-47, and interviews with professional military personnel about their attitudes towards weapons. Thus, he made his personal experience reverberate for a wider community.

Transtextual strategies are utilised across a wide spectrum, from adaptation of a literary work (an all-too-familiar textual strategy in dramatic theatre) to cases where a work that gave the initial impulse is barely or not at all recognisable in the final stage version. *NO43 Filth* (2015), a piece of

6 See <https://no99.ee/productions/no45-screams-of-fatherland>. The first version was presented in 2014 at the *Arvamusfestival* (Festival of Opinion), a public festival to promote social debate in Estonia.

7 The Russian-speaking population makes up about 30% of the total population of Estonia.

8 See Kruuspere 2009 about Karusoo's theatre.

9 This title refers to the total area of Estonia.

10 The title refers to "avtomat Kalašnikova", the most used automatic gun in the world.

physical performance theatre with extremely few words, exemplifies the latter: it was initially conceived as the adaptation of the symbolist novel *The Petty Demon* (1902) by the Russian writer Fyodor Sologub, but all that remained was a brief reference in the programme. Nonetheless, the director Tiit Ojasoo has asserted that it would have been impossible to create physical images and the atmosphere of the production without this novel¹¹. Other, less radical examples can be found in the repertoire of Theatre NO99: *NO36 The Dreamers* (2017) was very loosely based on Bernardo Bertolucci's film of the same name (2003), and *NO42 El Dorado* (2015) took from Abel Posse's novel *Daimón* (1978) the motif of an unending journey and a couple of literary images for monologues. Across the spectrum, the most diverse "found texts" are used in different combinations and to varying degrees. Work process begins with or includes a search for literary and non-literary texts suitable for conveying ideas of a theatre group. During rehearsals, these found texts may be set aside, abandoned, replaced by other, more relevant texts, mixed with dialogues and monologues invented by the group and so on. Such textual and directorial strategies (which can be grouped under the umbrella term *bricolage*) commonly produce non-narrative, fragmented texts, in which a prevailing theme or idea develops out of multiple perspectives.

Among literary works, clear preference is given to non-dramatic and often little-known texts. It is worth noting that post-dramatic theatre has brought poetry back to Estonian stages: it has been almost absent from the theatre since the poetry boom subsided in the 1980s. For example, *NO34 Revolution* (2017) consisted of two parts: the first one presented wordless, action-based scenes to construct the ambivalent image of a revolution; in the second part, actors elaborated the contrasting theme of a deluge based on Hasso Krulls "epic" *Metre and Demeter*, which constructs an original mythological world out of folklore of various nations. *You Are More Beautiful Today Than Tomorrow* (Von Krahle Theatre, 2020) sought to create the effect of a very natural flow of life, which would nevertheless reveal poetry and beauty in the ordinary and meanings in the seemingly meaningless. Among other things, actors read aloud poems by more than 30 authors but did so in such a natural manner that poems blended with the flow of speech and the production never gave the impression of being a poetry recitation.

*Gesamtkunstwerk*¹² (Kinoteater (Cinema Theatre), 2019), subtitled a "theatrical essay", adhered to structural patterns of a collective lecture-performance designed to elucidate and exemplify

11 Interview with Tiit Ojasoo, 19.02.2021.

12 This is the original title, in German.

mechanisms for creating an illusion of reality and exerting emotional influence in the arts. In an array of scenes, actors demonstrated and commented on techniques that affect audiences; for this purpose, they cited renowned works by Dostoevsky, Ingmar Bergman, et al., as well as generally acclaimed pieces of music and paintings. The written text as a whole mimic academic discourse in as much as it contains references and footnotes. While *Gesamtkunstwerk* achieves coherence due to a unifying theme and pseudo-academic format, the verbal text of *NO54 Wednesday* (2014) is highly heterogeneous. The textual basis of monologues presented by four female performers was compiled from Tracey Emin's autobiographical narrative (in English), a poem by the Finnish-Swedish writer Claes Andersson, an excerpt from the memoirs of a practically forgotten Estonian writer, a description from an anatomy textbook, a list of various medicines etc. However, in *Wednesday* physical, non-verbal scenes prevailed, served as onstage context for monologues and dialogues, and brought about playful shifts in meaning. These scenes were devised by collective improvisation during rehearsals.

Improvisational ways of creating verbal texts have experienced a sharp rise in popularity in current Estonian theatre. With the idea or theme of future production in mind, members of a troupe proceed from personal experiences and memories, adapt relevant "found texts" etc. Some conspicuous examples are *Gender: f* (Open Space, 2015), a show with four actresses about what it means and how it feels to be a woman; *Beating in a Manor Stable* (Must Kast (Black Box), 2017) about identity problems of contemporary Estonians; and *Fight of Titans* (Kinoteater, 2019), introduced as «a politically incorrect comedy of power».

Improvisation is normally a tool, a procedure used for inventing performers' speech, but usually eventually everything is written down, and by the end of the rehearsal process a troupe is expected to establish a repeatable verbal (as well as corporeal) score that can be performed multiple times, night after night. Spontaneous, free improvisation on stage is rare but highly valued since it can create a powerful effect of authenticity, certainly one of the most desirable phenomena in contemporary theatre and performance art. The phenomenon of authenticity springs from a culture that is felt to lack first-hand experience and is increasingly perceived as mediated or fake (Schulze 2017: 254). *NO44 Fantasy* (2015) was a slightly provocative example of playing with audiences' expectations and desires for authenticity. In this production, authenticity served as an aesthetic tool, a strategy of creation and reception (Schulze 2017: 37). In the first part of the performance, actors sat on stage, facing the audience, and answered seemingly unexpected questions the

theatre's dramaturg asked about their work in theatre and private matters: it all looked like a meeting with audience theatres are used to organize. But prearranged "flaws" and the repetition of phrases and gestures soon led the audience to realise that the ostensibly spontaneous conversation was carefully constructed, the actors' answers entirely scripted and every gesture set in advance.

II. Remarks on the poetics of post-dramatic texts

I will now briefly examine three relationships between text and performance, of course from the perspective of text: text–space, text–body and discursive relationships within a text.

The spatial dimension is crucial for installative and site-specific performances that aim to invigorate the audience's perceptual and affective experience of a place and its atmosphere. Can verbal descriptions in a text complement, modify and (re)interpret sensory experiences in a performance? If so, how?

Omen (Kanuti Guild Hall, 2018), defined as «a poetic promenade through space», took audiences on a tour of an abandoned industrial complex: Kreenholm in Narva, once the world's largest cotton mill. The text on audience members' headphones conveyed information about Kreenholm, adding a historical dimension to the immediate perception of space, as is customary in promenade performances. A ghostly monument of the Soviet regime greeted the audience with the actors hammering on iron, while a boys' choir sang the socialist anthem *The Internationale*; then the actors recited poetry by Russian proletarian writer Aleksei Gastev. Thus, literary speech contributed to (re)creating an emotional atmosphere of the Soviet industrial past, working together with music, sound, and lighting.

NO36 The Dreamers was performed in a room inside the theatre building (but not in a regular theatre hall). At the beginning of the performance, actors described the real surroundings and emphasized such properties as harmony, symmetry, and the Biedermeier style.

SIMEONI: You know friends, I don't like this room. Chandeliers. All beautifully lined up, in the middle of the ceiling, at equal distances. Like some field of harmony. /---/ This floor... these windows, chandeliers and ceiling: they all exist in endless symmetry. And it's all very beautiful. But this is death. This is not my world. I don't feel well here. What can we do here?¹³ (Unistajad 2017: 2)

¹³ File available at the Estonian Theatre Agency. My translation.

Here, the main textual strategies were to verbalise perceptual data and to assign metaphorical meanings to real space: the room came to denote an old bourgeois world that had to be changed in a revolutionary way. The interplay between verbal and non-verbal elements of the performance eventually made the audience's perception of space more ambivalent.

In her installative solo performance *Promised Land* (STL, 2017), kadrinoormets¹⁴ contrasted both stage space and the performer's body with verbal descriptions. She moved around in a "cubist" white performance space, climbed to the top of a "hill" that had been erected there, and took a bath, while reciting her own very figurative poem about how it felt to walk through foreign exotic landscapes and to go through risky physical experiences, e.g., jumping from a high cliff into the sea:

free fall. it all lasted so little time!

I fell, I experienced the air, its massiveness, my non-existence.

how I don't even exist according to scales of sizes!

I am falling, and how I realize physically, corporeally, with my own body that time does not exist¹⁵.

(kadrinoormets 2017: 12)

Promised Land occurred and operated on both literary and performative levels, exposing dissonance and even breaks between word-based imagery (which stimulated audience members' imaginations) and real space (which stimulated their perception).

When we move the focus from a tension field of text–space, text–body relationships to in-text linguistic relationships, the interplay between different discourses attracts attention: mainly authors bring together a variety of discourses, which are then intermingled, collided, contrasted, shifted etc. Theatre-makers utilise non-literary found texts and/or imitate discursive forms for the sake of critical reflection on current modes of speech and thought, their inner mechanisms and default rules. For example, in *Estonian Gods* (Paide Theatre, 2019; loosely based on A.H. Tammsaare's classical novel *The Misadventures of the New Satan*), archaic folk songs, legends, and spells were mixed with a pastiche in a Biblical style, and with contemporary political, advertising, and social media discourses. Such a mixture certainly exhibits the treasures of a language, its vast richness of discursive forms and genres. But the prime strategy was to shift meanings by a

14 This is the artist name of Kadri Noormets. She is also the author of short stories and plays.

15 File available at the Estonian Theatre Agency. My translation.

deliberately inappropriate use of discourses – a solemn sermon for political provocation, an archaic *runo* song for erotic seduction etc. – to make the audience aware of and attentive to linguistic modes. By the same token, in *Gender: f*, the actors quoted a user's manual for a household appliance in a marriage scene and used a sports reportage format to enthusiastically describe a typical workday of a toddler's mother and to invite audience members to sympathise with her efforts.

Concluding remarks

Writing for post-dramatic theatre is in many ways different from the old drama-centred model. Noticeably, writing practices, strategies and modes of authorship are strongly interrelated and affect each other: a collective and process-led way of working goes hand in hand with devising and improvisation, which in turn tends to produce heterogeneous, often loosely structured texts. In an ensemble approach multi-skilled artists are often involved who are able combine writing, translating, composing, performing, directing etc.; such practices eventually promote multi-professionalization in theatre (Radosavljević 2013: 194). Estonian multi-talents with impressive literary skills are found above all among dramaturgs, but there are also some directors and performers who are currently active and recognised as poets or prose writers¹⁶. Hence, the overlapping of the theatre and literary fields in terms of agency has taken a different shape in comparison to the old model centred on a playwright whose drama texts call for theatrical interpretation. In modern culture, we instead see shifting roles and artists working across different genres and art forms.

Writing for post-dramatic theatre, which has quite a long history in Estonia, has increased diversity and encouraged inventiveness in practices and strategies of creating theatre texts. If we look at these texts through the prism of so-called "literariness" (literary qualities), then fresh images and symbols, language sensitivity, witty usage of various layers of language, language-games etc. are apparent. New non-dramatic texts offer evidence that a rejection of the constraints that ensue from principles of mimetic representation and conventions of dramatic speech allows for an unleashing of the poetic energy of a language. It is no wonder, then, that post-dramatic texts or parts of texts

16 The director Andres Noormets, the actor Taavi Eelmaa, the performance artist Kadri Noormets, the dramaturgs Andra Teede, Paavo Piik, and Eero Epner, and others.

– monologues, free verse poetry or essayistic passages – are capable of functioning and increasingly frequently do function outside the performance context, as stand-alone literary works.

Bibliography

AAVV

2017 *Unistajad*, unpublished script, in Estonian Theatre Agency.

Freeman, John

2007 *New Performance / New Writing*, Palgrave Macmillan, New York.

Genette, Gérard

1997 *Palimpsests: literature in the second degree*, University of Nebraska Press, Lincoln, London.

Janke, Pia, and Kovacs, Teresa (eds.)

2015 *"Postdramatik": Reflexion und Revision*, Praesens, Wien.

kadrinoormets

2017 *Tõotatud maa*, unpublished script, Estonian Theatre Agency.

Kruuspere, Piret

2009 *Estonian Memory Theatre in the 1990s: Emotional Scale from Fear to Laughter*, in «Nordic Theatre Studies», n. 21.

Radosavljević, Duška

2013 *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*, Palgrave Macmillan.

Saro, Anneli

2013 "The Birth of New Authorship in Contemporary Estonian Theatre", in G. Zeltiņa, S. Reinsone (eds.) *Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.

Schulze, Daniel

2017 *Authenticity in contemporary theatre and performance. Make it real*. Methuen Drama, London.

Turner, Cathy and Behrndt, Synne K.

2008 *Dramaturgy and Performance*, Palgrave Macmillan, New York.

Creating for the Stage in the Most Recent Polish Theatre – New Biographies by Beata Popczyk-Szczęsna

Texts and performances inspired by biographical material form a significant part of contemporary dramaturgy and theatrical projects. In Poland, this type of activity is the domain of directors coming from different generations and representing various styles, for example, Jerzy Jarocki, Krystian Lupa, Michał Zadara, Wiktor Rubin, and Remigiusz Brzyk. Among the protagonists featured in Polish performances of the last half-century there have been, for instance, such famous people as Andy Warhol, Marilyn Monroe, Simon Weil, Oriana Fallaci, Maria Curie-Skłodowska, Witold Gombrowicz, Lech Wałęsa, Jerzy Popiełuszko, and Wanda Rutkiewicz. Various biographical data appear in dramatic texts and performances; they are subject to artistic transformations.

At the outset, I wish to point out that the latest trend in theatrical biography is a manifestation of contemporary concepts of relational identity and subjectivity that have been shaped in various situational and contextual acts of performing one's own «I» (Taylor 1989; Fischer-Lichte 1997; Bauman 2004). The growing interest in biographies that is observed nowadays among both artists and audiences, and the consequent development of literary, film and theater biography, no longer stems from the need to discover the truth about mankind and the tendency to reveal some content which has been displaced from the official discourse. Rather, it is a symptom of the cultural process of negotiating (or rather confronting) many meanings, which results from the need to show different «versions of life» of the individual, versions dependent not only on the creative potential or above-average features of a distinguished person, but most of all, conditioned by a specific ideological framework which sanctions the (narrative and rhetorical) schemata of stories about the individual that are established in a given age.

The creators of contemporary plays and performances are particularly sensitive to the aforementioned aspect of the production of a biography which is in line with seemingly neutral, *a priori* rules. Therefore, the biographical material they use in their stage work is clearly a pretext, in fact a starting point, and not the center and dominant feature of the stage narrative.

I consider the different directions/manners of using archival data by theater artists of the 21st century to be very inspiring. Consequently, I put forward three key hypotheses:

- theatrical performances inspired by biography are laboratories of personality, not only that of the protagonist of the stage narrative, but also those of the creators of the work (actors, director);
- stage representations of biography are a prime example of the revision of dominant narratives;
- biographical performances are reproductions of bio-/factography which seek to reveal a game of perspectives in the manner of showing the past.

European academic reflection on biographical texts – their systematics, genealogies, and transformations of the forms of expression – has a long-established research tradition, among which English and French research work ranks high (Clifford 2011; Benton 2009; Lee 2009; Boyer-Weinmann 2005; Dosse 2011). In the latest research on biography, which is closely related to the postmodern concept of historiography and theories of subjectivity, though, there predominate claims about the constructional and phantasmatic dimension of every biographical narrative, which is said to be formed by the development of a peculiar relationship between the author and the protagonist (Boyer-Weinmann 2005) and conditioned by two preliminary factors: a literary form and a formula for the social story of a human being adopted in a given literary period (Sugiera 2011). Account should also be taken of the hermeneutic model of biographical writing developed by François Dosse. He identifies a specific «reading contract» between the author and the reader; he mentions the inhomogeneity of a biographical work created by combining different cultural content and discourses (Dosse 2011).

Several important theoretical findings on the subject of contemporary artistic biography are emerging from current Polish reflection on the subject of «new biographies» – I refer to the volume entitled *New Biographies*, published by the Theatrical Institute (Warsaw 2012). One of them is the concept of a «biographical pact», formulated by Małgorzata Sugiera, which was introduced by analogy to Philippe Lejeune's «autobiographical pact». Notably, in a biographical work, more significant than the issue of the sincerity and/or referentiality of expression is the conviction that «the creator of a biography is as much the author whose name and surname appear on the title page, as are a specific literary form and the adopted schema of social stories about the human being preceding its creation» (Sugiera 2012: 187). In keeping with our late-modern suspicions about the integrity and impartiality of facts, it can be added that the measure of success of contemporary

biographical forms is not so much the power to reveal the hidden or omitted truth about a person, but a «good fabrication» which makes «biography acquire the capacity to send readers back to the world they share», while the information contained in it «takes on the status of facts for us» (Sugiera 2012: 188). Still, this is a «good fabrication» often prepared with detailed knowledge of various source data and based on the knowledge of many biographical materials or personal life documents about the portrayed person – which the creators of contemporary biographical texts and performances are quite willing to admit.

Another important interpretative perspective which may be useful in discussions on contemporary biographical plays is the issue of the author's programmed game with the spectator in each work created from biographical material. Given the remarkable combination of fiction and fact that to a large extent produces the effect of the real (English studies of artistic biography use the term «faction» to designate the strong relationship between fact and fiction), «biographical references pull the knowledge and expectations of the reader into the orbit of drama» (Partyga 2014). The reader experiences an «encounter with another person» in the process of the perception of art – this can be compared to the concept of «biographical relation» introduced by French writer Martine Boyer-Weinmann (2005), who makes the dependency between the author and the protagonist of a biography the central point of her research: this relation has its epistemological, ethical and aesthetic aspects.

Biographical works are a clear example of an interactive model of artistic creation as an effect of the interpenetration of various cultural spheres of influence: the time and place of the creation of a given work, environmental conditions, dominant existing narratives, ideological frameworks with their rhetorical strength, and individual authorial fascinations or suspicions.

I place the contemporary biographical stage works between two opposite strategies of representation: namely, between the explicit construction of texts/performances from numerous biographical sources and the technique of subjectivized presentation of the person acting on the stage, which is an attempt to plausibly present the experiences of the protagonist of a biography in the process of an artistic representation of their life. These two dominant manners of creating a theatrical biographical narration are expressed in several different strategies of recalling and reconfiguring various biographical material and related genre formats preferred by playwrights. These playwrights implement their dramatic ideas in two principal ways. In the first case, they take the role of a biographer who «writes by himself», establishing a strong, intimate relationship with

the protagonist. They treat the text as a form of expression, serving both as a recognition of the «Other» and as self-reflection, or even self-therapy. This is a clear example of the creative practice that Martine Boyer-Weinmann describes in terms of «biographical relation», meaning a strong emotional relationship, a kind of identification of the creator with the protagonist. At the same time – somewhat paradoxically – in biographical plays of this type, playwrights remain in the shade; they merge their voice with the character's speech. They choose a monologue or a blend of different monologues to authenticate a message which is focused on some specific individual experience. In the second case, the writers and directors of plays assume the role of «biographer-researcher». That is, they reveal various sources of inspiration in their works, which are sometimes documents, and above all they evince a method of dealing with the available or selected biographical material. In this variant, much more important than the relationship between the artist and the «portrayed» protagonist is the «contract with the audience», which is provided with illusion-free moments of the technique of presentation, the manner of creating a story. Consequently, different variants of autothematism of the text prevail. Theatrical texts of this kind are dominated by two aspects of presenting/creating biographies: first, a confrontation between several alternative possibilities of creating a story about the protagonist's life, which is therefore constructed before «the very eyes of the reader/viewer», with numerous references to the present day, and second, revision of the dominant narratives in order to stimulate the reader/viewer to think critically about the past. Plays such as these are self-referential, metatheatrical and, one could say, meta-biographical. The following are selected examples and techniques for representing biography in dramatic arts.

1. The biographical play as a laboratory of the protagonist's/author's/director's personality

As the first example, I would like to describe Krystian Lupa's play entitled *Persona. Simone's Body* (first performance at the Dramatic Theater in Warsaw, 10 February 2010). This is one of a series of biographical plays by Krystian Lupa, based on a biography of Simone Weil, and also inspired by *Persona*, a film by Ingmar Bergman. The play is an indication of the director's interest in the personality of the heroine-mystic: he is fascinated by the spiritual, and by the repressed, the hidden, and the mysterious. Lupa wrote the script based on various sources of inspiration (documents, Simone Weil's writings, and the philosophy of Carl Gustav Jung). This script's main features are autothematism, the revealed theatrical situation, and the multi-layered world of fiction. The

dominant theme is the preparation of the performance, and the process of creation of the character of Simone Weil, who was originally played by Małgorzata Braunek.

Krystian Lupa is an artist known for various forms of direct and indirect expression. He creates plays about other persons and at the same time about himself; he is inspired by unusual personalities and difficult biographies. He often records the process of his creative work in notes, rehearsal notes. His book *Persona* (Warsaw 2010) shows his dedication to and fascination with the people who are the protagonists of his plays. This is both an emotional mark of stage work and proof of his keen interest in the Other, which is accompanied by the full conviction of the difficulty of representing the protagonist on the stage. The process of making the protagonist present therefore takes place in *Persona. Simone's Body* by means of an alternating order of actors' entrances and exits from the role, planned as early as at the stage of the composition of the script. Consequently, the text becomes a project of a play-show of making the character present, which is a spiritual experience for the audience.

In the Rays by Artur Pałyga may serve as another example of this kind of biographical text. It is a play that presents a biography of Maria Skłodowska-Curie – a monodrama in the form of letters by the female protagonist that she has written to herself. Her internal monologue is an emotionally marked statement. The dramaturgy of the message of the work lies in the reduction of the biography of the woman to one formative experience – the passion of a scientist who becomes totally engrossed in research that requires sacrifice but gives her a sense of fulfillment. Events from Maria Skłodowska-Curie's biography appear as mentions or suggestions, never directly, and without extended description. Pałyga created a metaphorized statement that indicates various psychosomatic states in the female protagonist: body pain, rapid mood swings, and affective reactions triggered by memories. This monodrama is a combination of poetic phrases and scientific language. The way the protagonist is represented is very suggestive, private, and almost ascetic. It fully corresponds to the assumptions of biographical writing as a process of establishing a private and intimate relationship between the author and the protagonist. Artur Pałyga acknowledges this type of composition. He says:

«I simply have to become a protagonist in some way to create it. It is always quite a big mental effort. Sometimes it brings about a rather schizophrenic situation – I think of a dialogue involving

a few characters (...) You need to enter a character, feel it, become someone else. All my characters are me» (*Pisanie dla sceny* [*Writing for the Stage*] 2019: 407).

II. Texts – revisions of existing cultural narratives

Tsarina Catherine, Joanna the Mad, Countess Bathory – this is a biographical triptych by Jolanta Janiczak (the texts refer to biographies of Tsarina Catherine the Great, Queen Joanna the Mad of Castile, and the Hungarian noblewoman Elizabeth Bathory, known as the Bloody Countess of Čachtice). Jolanta Janiczak chose female protagonists who are historical figures caught up in conflicts of a political and/or moral nature. The plays were written with the intention of revising the conventional patterns of biographies of women that are established in culture. These texts are strongly marked with various discourses – passages of highly ideological "ready-made narratives" are the basic material for dialogue or dramatic monologue. The power of the patriarchal language, which appears in dramatic dialogue as clearly demonstrated and quoted word, contributes significantly to the creation of the gloomy and constraining atmosphere of Janiczak's plays. The process of taming the identity of Tsarina Catherine, Joanna the Mad and Countess Bathory essentially follows the same pattern. The first two protagonists are subjected to mind discipline techniques by immediate family members (mother, father, husband), while Countess Bathory is enslaved to obsessive care for her body. Consequently, all three heroines live in a world of their own or someone else's limitations. This state generates bitter frustration which leads to destructive actions: either aggressive or sadistic conduct (Tsarina Catherine and Countess Bathory) or exacerbation of health problems resulting in death (Joanna the Mad).

Janiczak adopts a technique of compiling historical accounts, literary texts, and sentences. She writes from a feminist point of view – it is her form of resistance to the prevailing, often stereotypical visions of the past. Her female protagonists are subjected to training, they are figures of subjugation, individuals entangled in the cruel mechanisms of the struggle for power in the male order of the world. These theatrical plays are an example of emancipatory discourse – Janiczak create a message in the name of women – in defense of their right to freedom, independence of actions and opinions, and self-determination and development.

III. Reproductions of bio-/factography as a game of perspectives in the presentation of the past

Popiełuszko is a play by Małgorzata Sikorska-Miszczuk's about a priest – a Solidarity Movement chaplain who was brutally murdered during the period of Martial Law in Poland (first performed at the Polish Theater in Bydgoszcz, 9 February 2012). The author tackles a difficult topic filled with many contradictory opinions and does not fail to mention it in the initial, self-referential passages of the play. The play about the Polish priest features compositional elements typical of works by Sikorska-Miszczuk – she very often composes her dramas from many scenes with different stylistic, lexical, and graphic qualities. These scenes create a constellation of forms and meanings, shaped on the principle of contrast, as a puzzle composed of various conventions in the literary description of the world and many points of view. Lyrical passages mingle with the grotesque, fantastic creatures with real characters, fictional or historical. *Popiełuszko* shows the phantasmagoric journey of a character who is locked with the priest in the boot of a car to witness his death. The playwright draws upon various documents and opinions on Jerzy Popiełuszko's death, and she plans the scenes of the play in such a way as to make the individual experiences of the charismatic clergyman an experience shared by contemporary Poles. Consequently, she encourages contemporary audiences to reflect on the priest's mission and on the meaning of his conduct in the modern world. This play may be viewed as an original example of updating biographical data in a dramatic work.

Between the Cup and the Lip by Martyna Wawrzyniak and Remigiusz Brzyk is an interesting biographical performance. The script of the play is based on the life of Maria Rodziewiczówna, a transsexual writer of popular novels, and it addresses the issue of the reception of her writings (first performance at the Zagłębie Theater in Sosnowiec, 17 May 2019). The text is based on a confrontation between scenes from the past and contemporary scenes: the protagonist of the biography and persons making comments on that protagonist's life. The fragmentary action lacks a linear time structure and cause and effect sequence; real-life scenes intertwine with phantasmagoric moments. The dialogue has a patchwork structure (blending quotes, archaisms, stylization, and colloquial language). Suspense is built by means of the dynamics and a variability of perspective in which the characters and their achievements are presented.

The plot focuses on the relationship between two young friends and the action starts with a conversation about a popular novel entitled «Between the Cup and the Lip». A distinctive feature of the stage action is the compilation of various spacetimes: the dialogues of contemporary women are juxtaposed with scenes from the life of Maria Rodziewiczówna and the dialogues of scouts who

are participating in the opening of a museum dedicated to the writer (this is an ironic thread of the play which touches on contemporary mechanisms of commemorating the past). These levels of action carry a scenic message at the root of which is the staging gesture of opening the text of popular literature and the writer's biography to many possible meanings. The text is therefore some kind of task for the audience, who are invited to participate in a game of meanings by making their own individual cognitive decisions based on a designed puzzle of scenes, story ideas and biographical data.

The form of the theatrical texts described above is of great importance in the staging process. Regardless of whether they are autonomous dramatic texts that exist prior to their performance or scripts written specifically for the needs of a given theater project, their dramatic model contributes substantially to the aesthetics of the spectacle. In specific stage productions, these texts – due to their performative properties – combine other stage matter in a coherent manner, thus creating an important tool for representing reality and an instrument for engaging the audience.

All the above biographical plays, regardless of their form, are in fact messages composed as a verbal sphere of tensions between fact and fiction. The last two variants, i.e., revision and game of perspectives, are examples of self-referential creativity that refers both to external reality and to itself (De Marinis: 2011). For directors, this provides excellent material with which to emphasize the ambivalent role of representation. The performances are often put on in contradiction to mimetic aesthetics, although great emphasis is placed on the materiality and media content of the staging through the use of electronic media as a tool for the perceptual game with the audience.

The first strategy – the personality laboratory – is an example of establishing a «biographical relationship», i.e., an emotional relationship between the author, the protagonist, and the recipient of the art. The experience of co-presence is important as regards both the reading of such texts and their stage production. The meeting of actors in the roles of protagonists and spectators takes place in general acceptance of the rules of the theatrical metaphor – in the act of recognition that the performers' actions are a form of embodiment of the protagonist of a biography (making the protagonist present through traces), a lifelike person, by means of various techniques of expression and signs. It may contribute to strengthening interpersonal ties and generate an impulse for the creation of a temporary theatrical community based on similar feelings.

In conclusion, any artistic gesture of presenting / producing part of someone's biography on the stage is a reconfiguration of previous data and an example of a «biographical pact». The theatrical

creative practice inspired by texts – «new biographies» – thus reflects the essence of contemporary culture of participation, provoking artists, audience and students of artistic performances alike to engage in a dialogue in which the possibility of a free, subjective interpretation of artifacts does not preclude taking into account other reasons or views.

Bibliography

Adamiecka, Agata and Buchwald, Dorota (edited by)

2012 *Nowe biografie [New Biographies]*, Instytut Teatralny, Warszawa.

Batchelor, John (edited by)

1995 *The Art of Literary Biography*, Oxford University Press, Oxford.

Bauman, Zygmunt

2004 *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Polity. Press, Cambridge.

Benton Michael

2009 *Literary Biography: An Introduction*, Chichester – Malden: Wiley Blackwell, Hoboken New Jersey.

Boyer-Weinmann, Martine

2005 *La Relation biografique. Enjeux contemporains*, Editions Champ Vallon, Seyssel.

Clifford, James Lowry

2011 *From Puzzles to Portraits. Problems of a Literary Biographer*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

De Marinis, Marco

2011 *New Theatreology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*, «The Drama Review», nr 4.

Dosse, François

2011 *Le pari biografique. Ecrire une vie*, «La Decouverte/Poche», Paris.

Figżał-Janikowska, Magdalena, Głowacka, Aneta, Popczyk-Szczęsna, Beata, and Wąchocka, Ewa (edited by)

2019 *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru [Writing for the Stage - Narratives in Contemporary Theatre]*, University of Silesia, Katowice.

Fischer-Lichte, Erika

1997 "Signs of Identity. The Dramatic Character as „Name” and „Body”", in: Idem, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, University of Iowa Press, Iowa City.

Lee, Hermione

2009 *Biography. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford.

Partyga, Ewa

2014 *Biografia w dramacie. Rekonesans*, w: *Dramat w tekście – tekst w dramacie* edited by A. Grabowski and J. Kopciński, Instytut Badań Literackich, Warszawa.

Sugiera, Małgorzata

2011 *Zgoda co do faktów – pakt biograficzny*, w: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*, edited by A. Adamiecka-Sitek and D. Buchwald, Instytut Teatralny, Warszawa.

Taylor, Charles

1989 *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge MA.

VI

Creating for Other Spaces: Landscape, Sound, Multimedia



Notes sur le théâtre et le paysage

par Stéphane Hervé

Dans le chapitre, «*Another version of pastorale* » de son ouvrage devenu classique, *The Death of the Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Elinor Fuchs met au jour une tendance du théâtre américain de la fin du 20^e siècle, le «théâtre-paysage postmoderne», «*The postmodern landscape plays*» (Fuchs 1996: 105). L'analyse d'œuvres de Robert Wilson, Reza Abdoh, Meredith Monk ou Suzan-Lori Parks entre autres, lui permet de définir les traits de cette nouvelle esthétique: la substitution de la spatialité à la temporalité comme principe de la représentation théâtrale, la résorption de la figure humaine dans le champ visuel ouvert par la scène, la constitution d'un tout scénique sans prépondérance de l'action humaine. Ces déplacements opérés sur le dispositif théâtral engagent un renouvellement de l'attention spectatorielle: dépourvue de disposition hiérarchique, constellée de mouvements multiples, simultanés, décentrés, la scène exige du spectateur un regard mobile, choisissant ses points de mire parmi la pluralité des évolutions scéniques en en délaissant d'autres, le renvoyant donc à sa singularité.

En l'absence de toute référence naturelle dans ces spectacles, si ce n'est sous la forme de la «nostalgie d'une pastorale perdue» (100), Fuchs se sent obligée de justifier l'emploi du mot «paysage» par l'influence évidente et revendiquée des *landscape plays* de Gertrude Stein par ces artistes. Pour l'auteure américaine, le recours à ce terme ne désigne pas davantage un renvoi à la nature, même s'il résulte d'un genre d'épiphanie paysagère survenue dans le cadre naturel de Billignin, mais signifie un rapport analogique entre théâtre et paysage:

Le paysage a sa propre constitution et comme après tout une pièce doit aussi avoir sa constitution et être en relation une chose avec une autre et comme l'histoire n'est pas l'important puisque nous racontons tous des histoires alors le paysage qui ne bouge pas mais est toujours en relation, les arbres aux collines les collines aux champs les arbres les uns avec les autres n'importe quelle portion d'eux à n'importe quel ciel et aussi chaque détail à chaque autre, l'histoire n'a pas d'importance que si on aime raconter ou entendre une histoire mais la relation

est là n'importe comment. (Stein 2011: 122).

De fait, l'analogie est rendue possible par l'idée d'une constitution interne, qui procède d'un cadrage de l'environnement par la perception pour le paysage, par les limites de la scène pour le théâtre, et se traduit en phénomènes d'interrelations entre ses éléments, rendues justement visibles par ce cadrage. La conséquence de cette conception théâtrale est la relégation de la fable et du drame au rang d'accessoire dispensable.

Il est possible de prolonger les réflexions proposées par Fuchs et de voir dans l'émergence de ces formes de théâtre-paysage, une transformation analogue à ce qui s'est déroulé dans l'histoire de la peinture quasiment deux siècles auparavant. Comme le note Jacques Rancière dans un ouvrage récent, *Le Temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, la notion de paysage prend une autre signification à la fin du 18^e siècle: de «décor pour le drame vivant des passions humaines», il devient une réalité qui «fait lui-même scène», qui présente par lui-même, sans le supplément de l'action humaine, «un spectacle visible» (Rancière 2020: 30)¹. Bien plus, ne pouvons-nous pas voir dans le tournant révélé par Fuchs une reprise de celui qui se jouait dans les écrits esthétiques de Diderot, analysé par Michael Fried? Le critique américain, en effet, montrait comment la peinture, selon Diderot, pouvait passer d'une «conception dramatique» du paysage qui représentait l'action des personnages devant un décor, comme si le spectateur était absent, à une «conception pastorale», qui «absorbe quasi littéralement le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer» (Fried 1980: 11). Ou, pour le dire autrement, ne peut-on penser l'apparition d'un théâtre-paysage dans le champ performatif américain au 20^e siècle comme le symptôme d'un devenir-pictural du théâtre? Finalement, le théâtre-paysage en donnant à voir «un monde entier», dont l'existence n'est pas dépendante de l'action humaine qui peut s'y loger, en invitant à un autre regard exigé par un «champ perceptuel dispersé» (Fuchs 1996: 98), qui absorbe le spectateur au sein des évolutions scéniques, n'est-il pas *l'analogon* de cette peinture de paysage apparue à la fin du 18^e siècle? Maria-Clara Ferrer, dans un article particulièrement suggestif, a analysé comment le théâtre s'était emparé des deux caractéristiques au fondement même de la représentation picturale du paysage qui

¹ La métaphore du théâtre comme paysage a en effet son envers: le paysage comme théâtre. Nous pouvons renvoyer à l'article important de John Brinckerhoff Jackson "Landscape as Theatre", qui envisage l'apparition du genre pictural du paysage comme la théâtralisation du monde (Jackson 1979) et aux réflexions de Raffaele Milani «Que l'on pense au théâtre, au *theatron*, du verbe *theastai*, «regarder, contempler»... D'après ces considérations, nous pouvons déplacer notre attention des actes humains aux faits naturels et dire que ce qui se passe dans la tragédie, on le voit aussi et parallèlement se produire à nouveau dans la contemplation de la nature. Notons une même origine psychologique: le rite de la catharsis. L'homme vit hors du danger qui a été heureusement écarté» (Milani 2001: 29).

émergea il y a deux siècles: «l'horizon et l'acentrement» (Ferrer 2017: 151). Si nous avons déjà évoqué l'acentrement, synonyme d'absence de hiérarchie, l'horizon renvoie quant à lui à ce «trait essentiel dont la présence annonce à la fois la limite du visible et la présence de l'infini» (ibid.), dont une des possibles actualisations serait le cyclorama. Récurrent comme fond de scène dans les productions de Robert Wilson, parcouru par cette ligne lumineuse produite par des néons mobiles situés derrière lui, il donnerait l'impression d'une «atmosphère chromatique» sans limites (155), suggérant ainsi la présence de l'infini au sein même du fini.

Le modèle qui s'impose dans ce théâtre-paysage est donc d'ordre pictural. Le théâtre-paysage se présente comme un artefact scénique, substitut du paysage naturel, induisant un mode de réception instable et individuel, similaire à ce que Fried a défini comme «pastorale». Nous voudrions envisager dans cet article un autre type de théâtre-paysage, qui s'affranchit du visuel, même s'il en procède. Et pour cela, nous allons nous appuyer sur un texte mineur, un texte de jeunesse de l'écrivain Rainer Maria Rilke, *Notizen über Melodie der Dinge* (1898). L'intérêt porté à ce texte ne peut participer d'une entreprise généalogique, puisque celui-ci, renié par l'auteur comme toutes ses productions antérieures à 1902, resté inédit jusqu'à la publication du cinquième volume des œuvres complètes du poète autrichien en 1965, ne peut faire office de texte fondateur à l'instar des *Landscape plays* de Stein. Et pourtant il nous semble important d'y revenir parce que s'y formule une exploration des impuissances des images scéniques face au paysage, ouvrant paradoxalement des devenirs spectaculaires, demeurés impensés par Rilke certes, mais déifiant les limites dénoncées par le poète. En d'autres termes, ce texte nous permet de reprendre à nouveaux frais les articulations entre scène, paysage, peinture et communauté, et en introduisant la parole poétique, de formuler les assises théoriques d'un autre théâtre-paysage, auxquelles nous confronterons deux expériences plus récentes², les randonnées théâtrales de Giuliano Scabia et les spectacles de théâtre-paysage d'Alexandre Koutchevsky.

I. Les puissances du fond

Notizen über Melodie der Dinge se présente comme une proposition de rénovation scénique, genre florissant en cette fin de 19e siècle. Cependant, parce que ce texte mêle diverses considérations esthétiques (sur la peinture de la Renaissance italienne), poétiques ou encore philosophiques, parce

² Signalons tout de même que des extraits défilaient sur les bandeaux électroniques qui entouraient la scène de *Caspar Western Friedrich* de Philippe Quesne, créé aux Münchner Kammerspiele en 2016.

que Rilke se détourne peu après du théâtre après quelques essais dramatiques qu'il juge peu concluants, cette entreprise réformatrice est souvent minorée par la critique rilkéenne qui préfère considérer les *Notizen* comme le laboratoire théorique des grands recueils poétiques à venir. Pour autant, autour de 1898, Rilke se risque à l'écriture théâtrale, rédige des recensions critiques, fait l'éloge de l'œuvre dramatique de Maurice Maeterlinck, dénonce le naturalisme de Hauptmann. Le théâtre contemporain ne lui est pas inconnu et ses *Notizen* rendent manifeste cette fréquentation régulière des salles germaniques. Et comme tout texte similaire datant de cette époque, il se livre à une condamnation de l'esthétique théâtrale de son époque, mais sans virulence, une condamnation plutôt subtile et désenchantée.

Cette critique, sur laquelle débute de façon prévisible le texte, s'énonce, de façon plus étonnante, en termes picturaux. Après avoir constaté que la représentation contemporaine de la figure humaine semble avoir oublié les leçons de la Renaissance italienne, en ce qu'elle peint «encore les êtres humains sur fond d'or, comme les tout premiers primitifs» (Rilke 1965: 667), isolés les uns des autres, sans relations donc, Rilke affirme que, dans les tableaux des «premiers maîtres italiens», «le paysage brille derrière eux comme une âme qu'ils possèdent en commun» (668). Or, la scène théâtrale souffre, selon Rilke, de cet oubli de la puissance du paysage:

Combien il [l'art] en est éloigné, on le voit sur la scène, où il exprime pourtant ou prétend exprimer comment il considère la vie, non pas l'individu dans son repos idéal mais le mouvement et le commerce entre plusieurs. Le résultat en est qu'il aligne les êtres côte à côte, comme on le faisait au Trecento, en leur laissant le soin de lier eux-mêmes amitié par-dessus le gris ou l'or du fond. (668)

De cette introduction se dégagent trois idées essentielles: tout d'abord, le paysage est ce qui fonde la communauté car il en constitue le commun originel. Ce que les hommes partagent, c'est le paysage. Or, le théâtre est en défaut de paysage, en raison certes d'une impuissance matérielle, parce que la scène est l'espace de l'isolement, de la découpe de la figure, mais aussi parce que le théâtre a oublié de se constituer un fond. Ce défaut de paysage est ce qui explique alors la primauté de la forme dramatique: puisque le commun du fond ne préexiste pas dans le dispositif théâtral, celui-ci ne peut que montrer les efforts des personnages à le créer, efforts qui resteront vains, la distance qui les séparent ne pouvant être comblée par les mouvements physiques et par le dialogue.

En d'autres termes, la scène sans fond, en défaut de paysage, ne peut qu'empêcher la constitution du commun. Le texte insiste alors sur la critique de la forme dramatique, à laquelle la scène sans fond semble condamnée, à travers une série de métaphores dénonçant l'agitation stérile. Les hommes (les personnages isolés) essaient de se rejoindre en se démettant les bras, sont des «mauvais joueurs de balle», se démènent à sauter les uns vers les autres dans un «éternel et sautillant va-et-vient» (669). Au travers de ces images gymniques s'énonce le procès en règle du dialogue, où la parole, écrit Rilke dans un article contemporain intitulé *La Valeur du monologue*, «se révèle inutilisable pour cerner le fond des choses» (687).

Ces quelques remarques initiales de Rilke résonnent aujourd'hui étonnamment avec les réflexions que Jean-Luc Nancy a consacrées à la scène et au dialogue. Le philosophe français, en effet, tente de cerner les puissances de la scène autour de la notion d'espacement: «ce que le théâtre, et le théâtre en tant que dialogue, représente, c'est-à-dire ce qu'il présente, c'est l'espacement» (Lacoue-Labarthe, Nancy 2013: 86). La scène, en tant qu'espace mis à distance de l'environnement, est le lieu d'exposition de l'espacement «avec sa topo-logique fondamentale (ce qui est peut-être la manière d'indiquer qu'il n'y a pas de fond)» (87). Comme chez Rilke, l'espacement résulte chez Nancy de l'absence de fond, de paysage, puisque le théâtre est justement la soustraction de la figure à l'environnement.

Mais là où Nancy juge inhérent la scène l'absence de fond et s'en félicite, en ce qu'elle contrarie toute tentative de communion, Rilke ne l'accepte pas, car, en tant que signe de l'oubli de la nature, elle condamne l'homme à l'isolement: «Ils ne commencent à avoir des rapports qu'à partir du moment où il y a un fond derrière eux» (Rilke 1965: 670). La tâche alors qui se pose à l'homme de théâtre: constituer un paysage comme fond pour créer cet en-commun qui redonnerait aux spectateurs la possibilité de la co-présence. Seulement, ce fond-paysage ne peut être réduit à un simple décor et surtout pas à ces toiles peintes, dont la facticité est raillée par les rénovateurs théâtraux comme par les précurseurs de l'art cinématographique. En effet, ces toiles faisant office de décor ne sont-elles pas qu'un grossier faux-semblant qui dissimule vainement justement l'absence de fond? Et, de fait, les premiers théoriciens du cinéma n'auront de cesse de distinguer l'art naissant de l'art théâtral par l'existence justement d'un fond propre à ses images, d'un fond qui renverrait au monde et non à un artefact grossier, séparé de la scène, à la manière justement des primitifs italiens. Dans les critiques des premiers films d'inspiration dramatique, l'accusation porte sur l'«artifice technique distinguant l'arrière-plan par son caractère factice» et donc sur «l'héritage

théâtral» qui condamne le cinéma à trahir ses promesses (Bonamy 2013: 35). Un cinéma sans fond serait donc un cinéma théâtral, et donc un mauvais cinéma, car empruntant encore beaucoup à la machinerie théâtrale.

Il serait possible, d'ailleurs, que les efforts entrepris par le théâtre à se constituer un fond puissent être envisagés comme une ligne directrice, un peu souterraine³, de son histoire au 20e siècle. Celle-ci pourrait débiter par les «avalanches symboliques d'Ibsen, les forêts menaçantes de Tchekhov, les mondes extatiquement ouverts ou pathologiquement fermés de Wedekind, les atmosphères tremblantes de Maeterlinck» (Fuchs 2002: 30), dans lesquelles Fuchs voit les prémices d'un paysage théâtral indépendant de la figure humaine. Le paysage n'y est pas seulement projection visuelle des tourments de l'âme individuelle, selon la chercheuse américaine, mais déjà puissance transindividuelle desquelles les personnages participent plus ou moins volontairement. Et cette histoire pourrait aboutir jusqu'à des œuvres actuelles: la forêt de *This is how you will disappear* de Gisèle Vienne n'est-elle pas ce fond transindividuel et fantasmagorique qui unit des individus égarés, errants, à la manière des avalanches et autres paysages hostiles du tournant symbolico-naturaliste? Elle pourrait également prendre en compte cet aveu de l'Ombre de Sophocle dans *Affabulazione*: «je regretterai pour toujours de ne pas avoir représenté assez bien dans mes tragédies cette volonté inanimée de la terre à revivre» (Pasolini 2001: 522). Elle serait donc également une histoire des échecs, des impuissances à se donner un fond ou alors, comme dans le cas de Pasolini, des tournures mélancoliques chantant l'impossibilité théâtrale du fond.

II. Le fond choral

Revenons à l'analogie picturale qui ouvre les *Notizen* et considérons comment Rilke va s'en démarquer progressivement. Le théâtre doit se donner un fond par le paysage, avons-nous dit. Mais de quelle réalité le paysage est-il le nom? Rilke affirme, dans ses écrits esthétiques rédigés à la même époque que les *Notizen*, que le paysage n'a pu naître que grâce à la sortie de l'homme hors de la nature, marquant l'avènement de la modernité: «on ne commençait à comprendre la nature que lorsqu'on ne la comprit plus; lorsqu'on sentit qu'elle était l'Autre, l'élément indifférent qui ne possédait pas de sens pour nous accueillir» (Rilke 1965: 742). Le paradoxe initial révèle que le paysage est la conséquence du retrait de l'homme, qui ne peut plus comprendre la nature par ses

³ L'histoire canonique du 20e siècle, en effet, ne s'écrit-elle pas selon une ligne totalement opposée? De Meyerhold et Copeau à Brook en passant par Brecht, n'est-ce pas l'absence de fond qui rehausse la théâtralité qui est célèbre?

tentatives de maîtrise ou en tant qu'il est le centre de l'existant. Mais il comprend maintenant que la nature est indifférente à lui, lui est étrangère parce que sans figure, sans signification, sans volonté. En d'autres termes, faire l'expérience du paysage, c'est vivre dans la distance et la dépossession. Deux chemins s'ouvrent alors à l'homme: tenter de retrouver la communauté en oubliant la mélodie des choses distantes, en cherchant une communion entre ses pairs, et c'est la naissance du théâtre dramatique et sa vaine agitation; ou alors se situer au-devant de ce paysage qui constitue le fond de son existence, malgré la distance.

C'est sans doute la raison pour laquelle les références picturales dans les *Notizen* appartiennent à une période depuis longtemps révolue (la Renaissance italienne) et non aux révolutions figuratives plus récentes. On pourra alléguer sans doute que Rilke vient de se rendre à Florence et de visiter les musées de la ville. Mais si ce sont des tableaux de la Renaissance italienne qui sont convoqués dans les *Notizen*, c'est surtout parce que justement ils sont empreints d'une certaine théâtralité, par la distribution progressive de l'espace, par l'opposition entre premier plan et arrière-plan. C'est d'ailleurs sur cette théâtralité fondée sur la perspective que les critiques des hommes de théâtre contemporains de Rilke, tels Appia, portent, précisément parce qu'elle empêcherait l'inscription de l'homme dans le paysage:

Voulons-nous représenter sur la scène un paysage avec des personnages ? Si oui, nous aurons bien un paysage, peut-être, mais sans rapport possible avec les personnages, ce sera le paysage d'une part, des personnages de l'autre. Voulons-nous des personnages dans un paysage précis, nouvelle impossibilité ils seront devant la peinture, mais ne sauraient être dedans. (Appia 1988: 376)

Mais Rilke ne recherche pas l'inclusion illusoire, visuelle, de l'homme dans le paysage, il ne veut pas davantage faire de la scène un paysage, une «scène-paysage» (Ferrer 2017). Il maintient l'écart constitutif du paysage, l'altérité, contrairement à cette scène-paysage qui mène à l'absorption ou à la dissolution individuelle. Alors, Rilke tente de proposer des équivalents théâtraux au paysage pictural. Plus que le monologue, certes préférable au dialogue par ce qu'il tend vers un dire de vérité, mais entravé par «sa balourdise naïve» (Rilke 1965: 689), son volontarisme un peu idiot, c'est paradoxalement le vide, le silence, l'absence, l'invisible qui sert de fond dans les œuvres de Maeterlinck que le poète autrichien semble d'abord prôner. Pour autant, Rilke ne se montre pas

totallement convaincu par l'esthétique du symbolisme et envisage une autre possibilité, davantage dans le sillage nietzschéen. La voix poétique apparaît, venant se substituer à la peinture, pour définir le fond, qui devient une mélodie ou un chœur. C'est pourquoi, puisque la tâche de l'homme est de trouver sa place dans «la vaste mélodie, tissée de mille voix», autre nom du paysage, le chœur pourra en être l'équivalent théâtral; puisque les «voix individuelles [...] complètent et parachèvent ce grand chœur» (671), le théâtre doit devenir choral. La parole ne peut se déployer au théâtre dans toute sa grandeur que quand «vaste et impersonnelle, [elle] monte du bouillonnement de l'heure communément partagée» (674), en modulant sa voix propre sur la mélodie des choses. C'est le nouveau théâtre que réclame Rilke, théâtre par lequel la communauté peut naître dans les tentatives partagées d'appariement des voix humaines aux voix transindividuelles de la nature indifférente. Le théâtre rêvé par Rilke est un dialogue, au sens étymologique, une parole, un chant entre l'homme et le paysage, qui surgit du hiatus qui les sépare et qui aboutit à une forme chorale. Peut-être nous sommes-nous trop égarés dans les méandres paradoxaux de la pensée rilkéenne. Néanmoins, ce long détour nous a dirigés vers une conception d'un théâtre-paysage différente de celle formulée par Stein et Fuchs, d'un théâtre-paysage qui ne prétendrait pas se faire paysage, ou se substituer au paysage naturel. Tout en récusant lui aussi le drame, Rilke n'envisage pas la scène comme paysage sur le modèle d'un tableau pictural, dans lequel le spectateur individuellement s'absorberait et se dissoudrait au milieu des choses, mais comme le lieu où l'homme tente de participer au paysage dont il est séparé, en le disant et en étant dit par lui. De fait, le théâtre doit être l'intercesseur du paysage: le paysage reste muet sans le théâtre mais celui-ci ne dit rien, si ce n'est une parole stérile et isolée, sans le paysage. La peinture et la poésie sont elles aussi, selon Rilke, des intercesseurs, mais le théâtre, en combinant image et parole, semble déployer avec le plus d'intensité et d'évidence ce phénomène d'intercession que nous voudrions maintenant analyser⁴.

III. Le dialogue du théâtre et du paysage

Les promenades théâtrales de Scabia et le théâtre-paysage de Koutchevsky sont des exemples de théâtre en plein air. Si le théâtre peine à se constituer un fond dans son espace réservé, il peut profiter de ce fond déjà constitué qu'est le paysage naturel. Or, le théâtre en plein air n'est pas

4 La notion d'intercession est emprunté à Gilles Deleuze. Employée dans divers ouvrages, il n'en donne aucune définition précise. En revanche, il la rapporte toujours à la fabulation, procédure esthétique fondamentale, et aux puissances révélatrices du faux (voir par exemple Deleuze 2003: 165-184).

nécessairement, et même rarement synonyme de mise en rapport avec le paysage. La scène transposée en extérieur n'acquiert pas de ce seul mouvement un fond, puisque les productions « en plein air » peuvent être souvent transférées en salle sans changement qualitatif. D'ailleurs, alors que ce théâtre en plein air connaît son heure de gloire, contemporaine de l'existence de Rilke, les raisons que l'on invoque alors pour justifier cette sortie hors du bâtiment théâtral ne prennent jamais en compte le paysage: la salubrité loin des cloaques urbains, l'exhaussement de l'art qu'on pense à la mesure du cosmos, le rassemblement populaire et festive, l'authenticité rendue possible par le manque d'artifices technologiques... (voir Humbert-Mongin 2001). Par conséquent, plus que le plein air, ce qui est essentiel alors, c'est l'ouverture à ce qui existe et persiste tel quel indépendamment du théâtre⁵.

Malgré tout le "plein air" ce que nous pourrions nommer le fantasme du théâtre grec, de ce théâtre ouvert sur le paysage. La scène et l'action dramatique s'y produisant dans le temps suspendu du théâtre auraient résonné dans l'environnement naturel aperçu depuis les gradins, auraient excédé le théâtre pour trouver une dimension cosmique que le paysage aurait accordée: «la disposition du théâtre grec comportait des éléments de fête (c'est-à-dire de temps mort) et de continuité avec le paysage et les dieux qui habitaient celui-ci» (Schechner 1973: 169). Sans doute, le dispositif double et paradoxal du théâtre grec, à fois séparation et contiguïté, mise à distance et convergence, entre la scène et le paysage, peut-il être comparé au double mouvement du théâtre rêvé par Rilke. Peu importe qu'il ne s'agisse sans doute que d'un songe qui s'est levé depuis les ruines des amphithéâtres, qui ne disent finalement rien des fonctions visées ou réelles d'un tel dispositif. Ce fantasme du théâtre grec fait office d'origine et d'horizon de créations théâtrales insérées dans le paysage du monde, aspirant à le faire resurgir sans son appareil monumental. Ainsi Scabia recherche-t-il à pénétrer les «coteaux» et «les bois» qui entourent «le plus parfait théâtre du monde, Epidaure» pour écouter et regarder «les oiseaux magiques, le cheval ailé, les animaux parlants et les jeunes ou anciens dieux» (Scabia 1987: 3) dans son théâtre «avec bois et animaux».

IV. *Le théâtre sylvain de Giuliano Scabia*

Après la période des gestes et interventions héroïques, depuis les expériences d'écriture théâtrales menées avec Carlo Quartucci au mitan des années 60 jusqu'aux laboratoires participatifs et politiques des années 70, premières étapes de son *Teatro Vagante*, de son «théâtre errant»,

⁵ C'est pourquoi, il nous semble possible de parler de paysage à propos de lieux historiques: l'*Inferno* de Romeo Castellucci fait office d'intercesseur entre le spectateur et le mur de la Cour du Palais des Papes, en fabulant à partir de Dante.

Giuliano Scabia s'oriente vers des actions, davantage modestes a priori dans leur déploiement matériel, mais peut-être plus ambitieuses dans leurs intentions. Le *Teatro Vagante*, fragile, flexible, protéiforme, itinérant, se donne pour mission de donner une voix à toutes les choses du monde, à tous les êtres vivants, récusant toute forme anthropocentrique de théâtre, et de les faire dialoguer dans une forme volontairement et superficiellement archaïque et naïve, pré-moderne. Au sein de cette œuvre pléthorique, combinant textes dramatiques, lyriques, narratifs, nous voudrions nous concentrer sur la première expérience de ce genre performatif que l'auteur affectionne et qu'il désigne, dans une formule difficilement traduisible, comme «*il teatro che racconta camminando*» (Scabia 2019: 75), un théâtre produit par une marche collective, une traversée d'un lieu donné, entrecoupée par des lectures ou des concerts miniatures. Un théâtre littéralement errant donc, puisque sans site propre, sans scène, et désertant totalement le modèle pictural. La première de ces expériences de marche théâtrale, intitulé *Teatro con bosco e animali nella Valle Benedetta*, eut lieu le 30 avril 1988, dans la province de Livourne, de midi au crépuscule. L'itinéraire décidé par Paolo Pierazzini, qui était à l'initiative de l'action, l'acteur-guide Roberto Mantovani et l'auteur, parcourait la forêt de ce territoire toscan jusqu'à parvenir à un aqueduc du 19^e siècle. Durant cette marche de sept kilomètres, le groupe de spectateurs-marcheurs était convié à l'écoute d'extraits de sonates de Vivaldi et d'improvisations musicales, et de certains des textes qui composent le recueil théâtral homonyme paru un an plus tôt, *Teatro con bosco e animali*. Ces textes, déjà éprouvés à la scène lors de stages, lectures, projets participatifs, prenaient alors une autre dimension. Il est intéressant de noter que les notules qui accompagnent l'édition formulent indirectement le projet de ce théâtre-paysage. En effet, *La Tragedia di Roncivalle con bestie*, pièce la plus conséquente du recueil est introduite ainsi: «Il est probable que de nombreux animaux aussi ont assisté à la bataille de Roncevaux, où les paladins moururent en héros. Des animaux, cependant, il ne reste aucun récit» (Scabia 1987: 59). Et cette comédie burlesque, si elle suit les actes héroïques de Roland et d'Olivier sur le col pyrénéen, s'attache à donner une parole tout sauf épique, aux ours, abeilles, renard, cerf, lièvres, aigles, témoins et spectateurs incrédules de la mort des paladins, admirant les armures, raillant l'absurdité des hommes, prédateurs et destructeurs de la nature. «S'il nous voit, ils sont capables d'interrompre la bataille pour nous poursuivre, chasseurs comme ils sont» commente le cerf (69). Si l'anthropomorphisme de cette forme peut paraître enfantine (d'ailleurs la pièce est introduite et relancée par «un narrateur enfant») et prêter à sourire, il n'en reste pas moins qu'elle témoigne d'un changement de point de vue: le spectateur est amené à adopter celui du paysage,

rendu audible par la voix des animaux. D'ailleurs, la mise à distance est soulignée dans l'édition pour la différenciation des énonciations animales et humaines: les paroles animales sont introduites selon le canon théâtral alors que celles des hommes relèvent davantage de l'incise épique («Dit Roland»). Manière assurément de distinguer les genres combinés, mais aussi de renverser les plans: l'arrière-plan de la bataille passe à l'avant-scène. On pourrait alors rétorquer que ce renversement, héritier du genre héroï-comique, reste très anthropocentré. Mais c'est justement par sa récitation performative au cours de la marche théâtrale que ce renversement est parachevé. Les marcheurs/spectateurs sont analogues, d'une certaine manière, aux paladins carolingiens car, même s'ils ne chassent pas, s'ils ne détruisent pas les bois dans leurs courses équestres ou par les coups de leurs armes massives, ils sont étrangers à ce territoire sylvestre, ils n'en sont que les hôtes de passage. Mais, contrairement aux chevaliers obsédés par les affaires humaines, ils sont invités à dévier leur attention par ces intercesseurs que sont les acteurs (et les musiciens) vers l'environnement pour écouter les sons, les voix du paysage, comme s'ils écoutaient les paroles des animaux. En quelque sorte, le texte et la performance sont dans une relation spéculaire inversée car, si dans le récit écrit les deux types de parole ne se recoupent jamais, sa récitation dans le cadre naturel permet l'émergence d'une circulation des diverses paroles. Scabia, dans une relation postérieure de cette performance, écrit en effet: «J'ai eu l'impression que ma voix, celle des oiseaux, les paroles que s'échangeaient les marcheurs, le son de l'eau et les moteurs lointains et proches et les musiques et les aboiements de chiens était un unique discours» (Scabia 2005: 114). L'unique discours dont parle Scabia nous renvoie à la choralité du théâtre-paysage, une choralité faite de trajets pluridirectionnels: la fiction théâtrale ne prétend pas parler au nom de la nature, elle ne la traduit pas, elle révèle le fond inhumain grâce à ses simulacres anthropomorphes (sans qu'elle lui donne une forme appropriable), et de ce fond s'échappent des rumeurs, des couleurs, des sensations, devenues signes, qui viennent s'associer avec elle pour former cet "unique discours", à la fois humain et non-humain, préparé et involontaire, signifiant et insignifiant. L'intercession théâtrale est une fabulation, voire une affabulation: elle dit ce qui n'est pas pour révéler la présence de ce qui est. Le paysage vient suppléer le texte en lui accordant un point de vue non-anthropocentrique, le texte supplée le paysage par la fabulation en exhaussant ses puissances sensibles jusqu'à présent négligées. Désanthropologiser le théâtre, fabuler le paysage naturel, tels sont les deux mouvements contradictoires mais complémentaires du théâtre sylvain de Scabia. Et par là-même, l'intercession du théâtre produit une intensification de la co-présence, en tant qu'il

réunit dans son déroulement ce qui était supposé être séparé.

V. *Le théâtre-paysage d'Alexandre Koutchevsky*

Dans ses créations, textes-préfaces, entretiens, carnets de travail, l'auteur-metteur en scène Alexandre Koutchevsky, membre de la compagnie bretonne Lumière d'Août, essaie de formuler ce que serait un «théâtre-paysage», titre d'ailleurs de son premier recueil théâtral publié. Au départ, il y a là aussi, le fantasme du théâtre grec: en Grèce, «le théâtre naît en lien avec le ciel, les arbres, les collines, la mer, le vent, le cri des animaux» (Koutchevsky 2011: 10). Or, dans le théâtre paysage tel qu'il le conçoit, il s'agit de «faire théâtre de ce monde-là, dans ce monde-là. [...] d'établir des liens avec ce monde» (9). Ces liens, qui seront sensibles, matériels, doivent s'établir entre l'homme et le paysage, le monde indifférent au théâtre, ou tout au moins qui résiste à sa volonté de maîtrise et de sens. Comme chez Rilke, le mouvement est double: d'une part «accueillir le monde», à savoir respecter, admettre son altérité radicale au théâtre, d'autre part, «y déplier son théâtre» (11), pour atteindre, dans une formule quasiment rilkéenne, «la simple présence de chacun avec chaque chose» (13)⁶. La question des objectifs des modalités de ce dépliement reste informulée dans ce premier texte, si ce n'est dans l'évocation de «l'aptitude à être entièrement à l'écoute de ce qui survient sans prévenir, aux aguets sensoriels» (12), demandée aux comédiens dans cette installation du théâtre devant le paysage⁷.

Nous voudrions nous concentrer sur une production plus récente d'Alexandre Koutchevsky, *Ça s'écrit T-C-H* (2017), vue à Cuinchy, petit village du Pas-de Calais, dans le cadre de la programmation décentralisée de la scène nationale Culture Commune. Contrairement aux textes de Scabia évoqués plus haut, l'intrigue de la pièce n'a pas de lien évident avec la question du paysage. Fruit d'une commande du théâtre de Folle Pensée qui menait alors un projet collectif *Portraits avec Paysage*, elle se développe autour de la recherche généalogique d'un petit-fils d'immigrés russes, portant le nom du célèbre compositeur Tchaïkovski, dont il pense être le descendant. La pièce pourrait être qualifiée d'enquête identitaire. Celle-ci aboutit à une désillusion (il n'y a aucun lien familial entre lui et le musicien), finalement libératrice, puisque sa vie pourra se poursuivre sans le poids symbolique de cet encombrant aïeul. Composée en son début du récit autobiographique du protagoniste et des

⁶ Signalons que Koutchevsky fait lui-même à la poétique de Rilke: «là est la beauté: dans cette acceptation voulue, cet accord au monde; Rilke a écrit de très belles lignes sur cet état, ce rapport à ce qui est» (Koutchevsky 2015: 55).

⁷ Voir cette autre remarque sur la fonction du comédien dans le «théâtre-paysage»: «Les acteurs aussi ce rôle de passeurs, ils ont pour mission d'être des inducteurs à contemplation. Ils doivent mettre les spectateurs dans un état d'ouverture, dans une forme d'attention et de relâchement» (Koutchevsky 2015: 58).

commentaires d'une figure féminine, la pièce est d'abord épique avant d'inclure progressivement des scènes dramatiques relevant du quotidien (dialogues avec la professeure particulière de russe, avec la bouchère): la mutation s'opère conjointement au retour à la Terre du narrateur car, fatigué des écoles d'art et des bibliothèques, il devient finalement paysan. Cette deuxième partie du spectacle à Cuinchy se déroulait dans un champ en bordure de canal, dans lequel le comédien Élios Noël incarnait son personnage jusqu'à biner réellement la scène champêtre. Ce champ plus tard devient scène de ballet pour une version pastorale grotesque du *Lac des Cygnes*. Enfin, le personnage y creusera un terrier après la révélation ravageuse pour s'y enfouir, avant de découvrir les origines paysannes de son grand-père. Retour à la terre, donc, cette terre qui fait fond, qui persiste au-delà de la famille, du passé inconnu et des illusions identitaires.

Si nous regardons le texte publié, celui-ci s'avère pauvre en didascalies, réduites à désigner quelques gestes porteurs de sens, car incapables de donner à lire la multitude des sensations et des événements inopinés, différents d'une séance à l'autre, qui surviennent lors des représentations. En effet, le théâtre-paysage d'Alexandre Koutchevsky est un théâtre de l'accident, comme celui de Scabia d'ailleurs⁸. Les premières créations de l'auteur-metteur en scène prétendaient éveiller le spectateur à l'accident, à l'imprévu, au surgissement des bruits, des formes dans le paysage. Le texte ne reposait alors sur aucun récit. Mais *Ça s'écrit T-C-H* narre un récit de vie, la pièce ne s'adresse pas au paysage, ne l'évoque pas. Qu'est-ce la fable provoque dans la perception du paysage? Et réciproquement, quels sont donc les apports du paysage à la fable de Jean-Jacques Tchaïkovski? Le paysage champêtre de la deuxième partie peut faire office de décor aux activités du personnage devenu paysan mais ce n'est pas le cas de la clairière de la première partie qui ne peut servir de cadre fictionnel au récit de la jeunesse de l'homme. Nous pourrions alors dire que le paysage peut avoir un rôle symbolique: la clairière protectrice renverrait alors aux illusions d'une généalogie prestigieuse alors que l'horizon dégagé et la nudité du pré pourraient signifier le dessillement du personnage. Mais si Alexandre Koutchevsky ne récuse pas ces possibles valeurs, il refuse de parler de décor: «le paysage n'est pas un décor de la pièce: il vient la nourrir profondément, intimement, l'influencer, converser avec elle, au point que l'un et l'autre se transforme mutuellement» (Koutchevsky 2018: 73). Le théâtre-paysage est pensé comme un dialogue, le lieu d'une intercession (d'une transformation). Dans le cas de *Ça s'écrit T-C-H*, l'illusion de la fable généalogique renvoie à

⁸ À ce propos, une histoire du théâtre-paysage devrait sans doute aborder l'influence décisive de l'oeuvre de John Cage dans le rapport à l'environnement.

l'immuable du paysage, elle rend sensible son apparence non-fictionnelle, son indifférence au destin individuel, et ainsi le paysage, dans son intemporelle présence, dénonce l'agitation des humains. Simultanément, il laisse entrevoir une ligne de fuite, vers un apaisement affectif, au sein même de la fable (au dénouement), par un retour au paysage et à l'acceptation de l'absence d'origine, de sens caché. Seulement cet apprentissage ne concerne pas seulement un personnage, il concerne tous les présents, acteurs comme spectateurs, car cette présence s'est levée grâce à la fable pour tout le monde: comme le personnage réapprend à percevoir cette présence du monde dans la fable, les spectateurs suivent le même chemin guidé par la fable.

«Tout commun présuppose une série d'êtres solitaires distincts. Avant c'était simplement un tout sans aucune relation, livré à lui-même» (Rilke 1965: 675). Pour conclure, nous pouvons nous demander avec Rilke si la «scène-paysage» ne procède pas d'une conception holistique, et si les relations internes chères à Stein ne sont pas secondaires au regard de l'inertie globale de l'image scénique, car, au finale, ses mouvements intérieurs ne pourraient valoir que comme signes d'une mécanique autonome, déliée de tout environnement. Fuchs associe le développement des *landscape plays* postmodernes à l'émergence des problématiques écologiques, en qu'elles suggèrent «la possibilité d'une scène post-anthropocentrique» (Fuchs 1996: 107). Cela est incontestable, si l'on en reste au niveau de l'objet de la représentation, mais elles ne remettent pas en cause sa nature artéfactuelle et, partant, les notions afférentes d'origine et de finalité, aussi incertaines soient-elles. Il est également vrai que ces productions théâtrales procèdent à une destitution de l'humain en tant que centre de la représentation et lui soustraient le sentiment de maîtrise, de contrôle du paysage, de la nature. Mais les réflexions de Rilke et les deux expériences trop rapidement évoquées nous semblent aller plus loin encore et tracer d'autres chemins écologiques en dépossédant partiellement l'humain de son pouvoir créateur: l'idée d'une souveraineté créatrice est battue en brèche au profit d'une démarche mineure d'intercession, dans une esthétique performative pour laquelle l'accident n'est pas seulement une possibilité, mais son principe même. Et surtout, loin de l'absorption individuelle dans l'image des «scène-paysages», qui relève en définitive d'une esthétique du sublime, le «théâtre-paysage» produit des dispositifs communautaires, à travers l'expérience d'une présence chorale au monde.

ù

Bibliographie

- Appia, Adophe
1988 *Oeuvres complètes. Tome 3, L'Âge d'Homme*, Lausanne.
- Bonamy, Robert
2013 *Le Fond cinématographique*, L'Harmattan, Paris.
- Deleuze, Gilles
2003 *Pourparlers 1972-1990*, Minuit, «Reprise n. 6», Paris.
- Fried, Michael
1980 *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago (trad. fr. *La Place du Spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, Folio Essais, 2017).
- Ferrer, Maria Clara
2017 *La Scène-paysage: penser une scénographie du regard*, in «Nouvelle Revue d'Esthétique», n. 20, pp. 149-162.
- Fuchs, Elinor
1995 *The death of the character: perspectives on theater after modernism*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis.
2002 *Reading the landscape*, in Elinor Fuchs, Una Chaudhuri, *Land/Scape/Theater*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 30-52.
- Hubert-Mongin, Sylvie
2001 *Rêveries sur le théâtre en plein air*, in Sylvie Triaire, Pierre Citi (dir.), *Théâtres virtuels*, Presses Universitaires de Montpellier, Montpellier, pp. 329-344.
- Jackson, John. B.
1979 *Landscape as theater*, in «Landscape», n. 3, pp. 3-7.
- Koutchevsky, Alexandre
2011 *Théâtre-paysage*, Éditions des deux corps, Rennes.
2015 *Blockhaus. Théâtre-paysage pour trois comédiens*, L'Entretemps, Lavérune.
2018 *Ça s'écrit T-C-H*, Deuxième Époque, Montpellier.
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc
2013 *Scène*, Christian Bourgois, Paris.
- Milani, Raffaele
2002 *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna (trad. fr. *Esthétiques du paysage*, Actes Sud, Arles, 2005).
- Pasolini, Pier Paolo
2001 *Teatro*, Mondadori, «I Meridiani», Milano.

Rancière, Jacques

2020 *Le Temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, La Fabrique, Paris.

Rilke, Rainer Maria

1965 *Sämtliche Werke. Band 5.*, Insel Verlag, Wiesbaden und Frankfurt (trad. fr. *Œuvres en prose*, Gallimard, «La Pléiade», 1993).

Scabia, Giuliano

1987 *Teatro con bosco e animali*, Einaudi, Torino.

2005 *Sei tu il corpo amoroso che sveglia il teatro degli dèi (Terza lettera a Dorothea sopra il Diavolo e il suo Angelo)*, in Marchiori, Fabio, *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano, pp. 109-121.

2019 *Una signora impressionante*, Edizione Casagrande, Bellinzona.

Schechner, Richard

1973 *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books (trad. fr. in *Performance*, Éditions théâtrales, Montreuil, 2008).

Stein, Gertrude

1935 *Lectures in America*, Random House, New York (trad. fr. *Lectures en Amérique*, Christian Bourgois, «Titres», Paris).

La "messa in ascolto". Note per una proposta terminologica

di Doriana Legge

Le restrizioni cui ci ha obbligato la pandemia invitano a interrogarci sulle modalità di ripensamento di alcune pratiche artistiche rivolte all'arte uditiva, in alcuni casi per pura necessità. Qui l'ho voluta chiamare "messa in ascolto", per creare una zona riconoscibile e indipendente da quella della "messa in scena" radiofonica o del puro radiodramma. Nelle note che seguono proverò a dar conto delle ragioni di questa proposta terminologica, attraverso una riflessione storica che sostiene la costruzione dell'esperienza uditiva in una sua accezione progressiva. Inizierò allora da un tempo non troppo lontano, gli anni Venti del Novecento, per precipitare rapidamente sull'oggi. Le circostanze che condizionano i tempi in cui viviamo interferiscono inevitabilmente con le riflessioni che sostengono questo contributo: ragionerò con i piedi ben piantati nel presente e in un passato che appare prossimo quanto il futuro.

Mi accompagnano alcune domande peculiari: come e quanto la percezione acustica è cambiata in relazione a una particolare entità dei suoni? In quali modalità la creazione artistica, per la radio, o per il teatro stesso, riflette sulla "messa in ascolto"?

Quando Franco Monteleone, nella sua ricognizione sul radiodramma, lo immaginava destinato a «esaurirsi, non solo per la mancanza di nuovi autori, non solo per la rarefazione del suo pubblico naturale, ma soprattutto per la metamorfosi imperturbata del suo luogo scenico per eccellenza: la radio» (Monteleone 2001: 1198), sappiamo oggi che le cose si sono mosse diversamente. L'orizzonte della "messa in ascolto" ormai si muove in diversi territori e l'arte radiofonica è diventata autonoma anche rispetto al proprio mezzo: pensiamo ad esempio a tutte quelle forme destinate ad abitare le piattaforme di *hosting podcast* o simili. Al suo primo apparire si parlava indifferentemente di radiodramma o radioteatro, ma spesso si scivolava nella definizione più tagliente di "teatro per ciechi", così come al cinema era toccato d'essere l'arte muta. Alcuni parlavano di "messa in scena per radio"¹, ma giudicare l'ascolto come una "scena" voleva dire sottomettere alla logica della

¹ Ad esempio, Enzo Ferrieri invitava a parlare non di riduzione, o messa in scena radiofonica, ma più semplicemente di "interpretazione diversa" (Ferrieri 1939: 3).

spazialità e della visione la questione sonora. Riflettere sulle questioni terminologiche vuole allora essere un invito a rimescolare molte gerarchie finora incautamente assorbite. Anche questo sostiene la formula della "messa in ascolto" che sin da ora provo a liberare dal virgolettato.

Sui rapporti di scala tra visione e ascolto non si può troppo aggiungere qui², ma invece è giusto dire che l'arte radiofonica abbia al suo primo apparire attinto a piene mani dal teatro, come serbatoio di storie, drammi e varie professionalità – attori e registi fra tutti. Eppure, c'era dell'altro.

Il 18 gennaio del 1927, dalla sede di Milano dell'Eiar, andava in onda il primo radiodramma, *Venerdì 13* di Mario Vugliano: si trattava di un adattamento radiofonico di un testo teatrale e non di una scrittura originale per radio³. Una recensione apparsa su «Radiorario» ci invita però a riflettere su alcuni aspetti non trascurabili. L'anonimo articolista si trattiene per più di un paio di colonne sulla efficacia della riproduzione di alcuni suoni: quello del vento, ottenuto con una sirena da caccia (come accadeva anche a teatro); quello della pioggia, tramite un tamburo di rete metallica dentro il quale scorreva la ghiaia; e infine la percussione di una grancassa per suggerire il boato di un tuono. Qualcosa però non aveva funzionato se gli ascoltatori si affollarono a denunciare l'inefficacia dell'ultimo. E allora – continua il recensore – «in altra occasione simile, l'effetto del tuono, il quale, prevediamo, in fatto di rumori sarà uno dei... cavalli di battaglia dei vari *autori* di radiodramma, sarà ottenuto per via diversa» (Anonimo 1927:3).

Il corsivo in questo caso è mio, e vuole sostenere l'idea che, almeno agli albori, i veri *autori* di radiodrammi venissero considerati quelli che oggi chiamiamo *tecnici del suono*. Non è solo una conseguenza di un vuoto da riempire – quello lasciato da autori/scrittori impermeabili inizialmente all'arte radiofonica⁴ – mi sembra invece piuttosto evidente che in quel momento la terra del radiodramma fosse la terra dei tecnici: è il tecnico che diventa autore impreziosendo con una evidente traccia creativa il proprio mestiere. Se volessimo usare un linguaggio musicale, la tonica, chiave di riferimento di una composizione, nell'arte radiofonica non è tanto la parola, piuttosto il suono, o meglio ancora il suono riprodotto, quello che invita a liberarci dall'idea di autenticità e ad attivare di nuovo un magico "come se".

² Cfr. ad esempio parte della produzione scientifica di Casey O'Callaghan che riporto in bibliografia.

³ Sarà *L'anello di Teodosio*, di Luigi Chiarelli, la prima radiocommedia italiana scritta appositamente per la radio e messa in onda con la compagnia di prosa diretta da Enzo Ferrieri il 7 novembre 1929.

⁴ Sulla questione cfr. il necessario volume di Rodolfo Sacchettini (2011).

1. Rifondare la presenza con l'ascolto

Agli inizi degli anni Venti, e non solo in Italia, la radio è un mezzo nuovo, anche rispetto al cinema. Complesso è immaginarla già come arte quando i suoi aspetti tecnici sono sconosciuti ai più e in via di perfezionamento per gli "esperti".

Sulle pagine di «Radiorario», la rivista settimanale che inaugura le sue pubblicazioni nel gennaio del 1925, molti articoli sondano gli aspetti tecnici del mezzo, ne spiegano il funzionamento con immagini e disegni di circuiti elettrici, e suggeriscono soluzioni per rendere le macchine più performative⁵. La questione si muove su un piano decisamente concreto: la radio non è la lanterna magica che seduce gli spettatori facendo apparire immagini fantasmatiche di cui non si riesce a chiarire la provenienza. Il suono riprodotto dalla macchina è qualcosa di stupefacente che però va spiegato. La radio è un mezzo che deve abitare le case, entrare a far parte della vita domestica e per questo ha bisogno di diventare un affetto caro, come succede per le cose che si conoscono. La costante riflessione sulla macchina, sulla tecnologia e sul suo funzionamento va dunque in questa direzione. Paola Valentini l'ha definita «teoria del suono meccanico» (Valentini 2007: 53-80) dando conto del carattere intermediale del suono riprodotto e del bisogno trasversale che porta ad indagare la radio, ma allo stesso tempo a non trascurare il cinema (che in quegli anni diventa sonoro), e d'altra parte il fonografo.

Questo discorso non può prescindere da un ambito a lungo ignorato, quello dell'antropologia dell'ascolto, ovvero rivolgersi ai suoni come segni culturali e ai diversi aspetti sensoriali dell'udito con metodologie appropriate. La realtà quotidiana, agli inizi del Novecento, è segnata da fenomeni sonori dotati di uno statuto particolare, quello di essere trasmessi da una macchina e in assenza, slegati dalla sorgente che li ha prodotti. Se Roland Barthes parlava di «grana della voce» (Barthes 1986) per sottolineare la traccia che sempre il corpo lascia, qui possiamo parlare di una "grana della macchina", quella che non permette, almeno agli inizi, a una grancassa di farsi tuono ad esempio. Se ad oggi è facile convivere con un ascolto strozzato ovunque da suoni riprodotti, bisogna comprendere quale novità e strambo artificio fosse appena un secolo fa. Il nostro apparato uditivo, del resto, non ha subito alcuna modificazione sensibile nel giro di qualche decennio, però è lecito chiedersi quanto la particolarità dell'ascolto acusmatico abbia influenzato i processi di creazione nell'ambito radiofonico, a teatro, e quindi nell'orizzonte della messa in ascolto.

⁵ Almeno fino al 1930 le radio sono per lo più costruite in casa, una scelta condizionata dal costo non proprio economico degli apparecchi.

«Ogni nuovo strumento (ogni nuovo mezzo) è l'origine di una nuova forma (mentale, d'arte ecc)», suggeriva Alberto Savinio (Savinio 1949); dunque un nuovo linguaggio comporta il confronto con una nuova tecnologia, e come dicevo nelle prime righe di questo contributo: è bene ragionare con i piedi ben piantati nel presente per rintracciare nelle pratiche artistiche di un tempo pandemico inclinazioni del tutto simili – di questo mi riservo di parlare poco più avanti. E allora: così come negli anni Venti il suono mediato non si limitava ad essere solo una componente della rappresentazione, anche oggi torna a imporsi una nuova dimensione del suono riprodotto, che si muove da una necessaria conoscenza per rifondare le modalità di presenza e ascolto.

II. *Indagine sulle tracce di una filastrocca*

«Radiodramma è quella cosa/ in cui tutto ben si mischia/ pure il vento c'è che fischia/ perché il pubblico non può», sono le parole di un anonimo poeta, pubblicate all'indomani della messa in onda di *Venerdì 13* di Mario Vugliano. Le troviamo tra le prime pagine di «Radiorario» (29 gennaio 1927), come una sorta di filastrocca, che ci invita a sondare alcune prospettive di indagine specifiche. Se in un'opera radiofonica tutto *ben si mischia* è perché il suono può restituire l'idea di organicità, la stessa peraltro che negli stessi anni cercavano i maestri della regia teatrale sulla scena. Ma qui, come detto, è soprattutto l'arguzia dei tecnici a rivestire un ruolo chiave nel favorire l'immersione sonora. L'apparato acustico di un radiodramma (parole, suoni, musiche, rumori) risulta efficace solo quando a completarlo sono gli ascoltatori: uno spettacolo radiofonico non esiste nello spazio, ma nel tempo (Gray, Bray 1985: 295), ed è vero che in radio è più semplice immaginare cose che a teatro sembrerebbero fintissime, impossibili, o difficili da realizzare, anche economicamente. *Il vento che fischia* è sicuramente uno di quei casi, ma la traccia sonora può farci vedere il mare anche solo ascoltando dei gabbiani, o immaginare un personaggio arrivare a cavallo solo sentendo un trottere che si fa più incalzante e presente. Il radiodramma si può permettere allestimenti (mentali) ben più complessi di quelli di una qualsiasi compagnia ben attrezzata, ma ci è voluto del tempo perché venissero comprese a pieno le potenzialità di fare regia con il suono. È vero, infatti, che le scritture per la radio rimanevano piuttosto legate all'idea tradizionale di un'opera da presentare secondo costrizioni spaziali e di allestimento. Era invece possibile davvero costruire un mondo del tutto

artificioso e immaginifico che permettesse all'astrazione di rileggere il concreto rinnovato, intensificato⁶.

Rimaniamo ancora sulle tracce della nostra filastrocca: *il vento fischia, ma il pubblico non può*. Agli ascoltatori non è permesso esprimere il proprio disappunto, anche fischiando, come accadeva a teatro. Ma è lecito chiedersi se il pubblico della radio fosse davvero un pubblico. Il radiodramma – che pure agli inizi veniva trasmesso in diretta (Sacchettini 2011) – pur potenziato nel suo aspetto acustico, è comunque mutilo dell'aspetto visivo e della presenza di uno spettatore. Ma è proprio a partire dai fantasmi che si aggirano attorno alla messa in ascolto che si rintracciano le peculiarità di una scrittura incisa nel solco dell'assenza. Gli spettri sono quelli di personaggi senza corpi e di ascoltatori cui è negata non solo una presenza fisica, ma persino la voce, il *fischio*. Non bisogna però credere che questa assenza sia indice di passività, è invece il trampolino per raggiungere quella zona immersiva di cui parlavo poco più su, e che sicuramente l'assenza di immagini sostiene. Lo spettatore non si limita a percepire, ma anche a creare lo spazio e il tempo nel quale virtualmente far agire i personaggi. Potremmo dire che la messa in ascolto crea un'*atmosfera*, dove l'immersione si rivela affatto passiva, piuttosto un atteggiamento dinamico e creativo da parte di chi ascolta.

Un "udito passivo" si trasforma in "ascolto attivo", e questo ci suggerisce che se è pensabile privarsi della vista, anche a teatro ad esempio chiudendo gli occhi, impossibile è sottrarsi all'ascolto. Seppure si riuscisse ad anestetizzare l'apparato uditivo sappiamo ormai che molte frequenze, quelle non udibili che chiamiamo infrasuoni e ultrasuoni, agiscono comunque sul nostro corpo producendo effetti di nausea o stordimento. Qui lo dico brevemente, per non uscire dal recinto di questa indagine⁷, ma ancora una volta per suggerire l'intrinseca efficacia del suono – tra le mani di chi sappia maneggiarlo – alla radio, in teatro, a cinema.

È vero quindi che la percezione di un radiodramma si svolge a distanza, ma riesce a investire la sfera sensoriale in modo intimo anche perché la fruizione è per lo più "privata", quasi liturgica. Non sto qui parlando della masticata questione rituale legata all'ambito teatrale, tutt'altro. Perché se il rito si sostanzia in un momento di cerimonia collettiva, qui mi pare più utile parlare di fede, come momento di raccoglimento, solitario, intimo. Ed è forse in questa totale separazione dell'ascoltatore che a rovescio riesce ad attuarsi una totale partecipazione, non c'è infatti alcuna barriera da

⁶ Pensiamo ad esempio a quel che scriveva Sanguineti in *Protocolli* «Non serve a niente che tu ti tieni gli occhi spalancati, tu che non puoi vedere che questo niente adesso, invece. Ma se tu fai così, con gli occhi, che te li schiacci e te li sfregghi come te lo dico, ma adagio, è ancora molto meglio che se tu te lo guardi il mondo, anche quando tu sei nei giorni, così, nella luce, nel sole. Perché quello che tu vedi, se fai con gli occhi così, sono proprio i colori delle cose, soltanto, e cioè proprio i colori del mondo». XXXX

⁷ Di questo ho parlato altrove (Legge 2019).

rompere, nessuno spazio e delimitazione da superare, nessuna quarta parete per intenderci. Tutto accade in un altrove, spaziale, ma non temporale. Che l'anonimo poeta, nel comporre quella filastrocca, pensasse a tutto questo è difficile dire, ma gli indizi già c'erano tutti. Sarebbe toccato poi alle avanguardie liberare l'arte radiofonica da una tipica impostazione teatrale e naturalistica, rompendo gli argini in cui sono costretti artisti e pubblico.

III. *L'isolamento come condizione speciale*

Se, come suggerivo nelle prime righe, provassimo a collocarci in una dimensione in cui il passato e il futuro ci appaiono entrambi prossimi, più chiaramente il presente – quello di un tempo pandemico che condiziona le pratiche degli artisti e mortifica la presenza del pubblico – impone alla questione sonora di tornare al centro del discorso.

Allora precipitiamo rapidamente sull'oggi per aggiornare una riflessione sulla possibilità di fare regia con il suono di cui ho parlato altrove (Legge 2020). La messa in ascolto si rivela non tanto una via di uscita dall'impasse della situazione che ci confina all'isolamento, ma un modo per elevare questo isolamento al rango di condizione speciale. *Pure il vento c'è che fischia perché il pubblico non può*, ma abbiamo già detto che questa assenza muove verso una dimensione insperata, liberandosi dal turbamento per qualcosa che manca. Il suono ha, infatti, la capacità di coinvolgere lo spettatore senza l'ausilio di una sua presenza fisica sulla scena. Secondo il filosofo americano Don Ihde: «Sound comes in two primary spatial dimensions [...] Sound is directional and sound is encompassing» (Ihde 1970: 1623), e poi aggiunge «neither dimension is lacking in any given experience of sound» (*ibidem*).

L'immersione favorita dall'ascolto è quindi un fenomeno complesso che richiede diversi livelli di coinvolgimento neuro-psicologici: quali la percezione, l'attenzione e l'emozione. George Home-Cook parla dell'immersione sonora come una somma di atti di attenzione, e insieme qualcosa che ha a che fare con il movimento del suono stesso, dice: «sound moves and we move in sound. The experience of being immersed in sound is thus not only dynamic but *polymorphous*» (Home-Cook 2015: 142); e poi prosegue: «Whilst we may find ourselves seemingly "immersed" in sound, this immersion necessarily motivates us to participate in acts of *sounding*» (Ivi: 150).

L'immersione non trascura, anzi incoraggia la partecipazione, ma questo lo suggeriva, seppur in termini diversi, già Martin Esslin, che dal 1963 al 1971 aveva lavorato alla BBC Radio Drama: «The mind is turned inwards to a field of internal vision» (Esslin 1971: 6-7). L'esperienza uditiva è simile a

quella che si vive nel sogno, dunque, o addirittura un «teatro per veggenti» come lo definiva ancor prima Alfredo Casella⁸. Sono inviti, utili ancora oggi, per guardare alla messa in ascolto come a un concetto aperto, che indica insieme il linguaggio artistico volto a creare un'opera sonora e la disponibilità a mettersi in ascolto per realizzare una performance che abita la mente.

Casi-studio in quest'ultimo anno affollano le pagine, ma qualsiasi elenco sarebbe mortificante per i soggetti e ancor più per chi scrive e legge. Invece del *caso* prendo allora solo lo *studio*, inteso come quel momento dato da circostanze collegate, appunto, a un certo *caso*. Con l'avvertenza che lo *studio*, in questo *caso*, non può esaurirsi nell'immediata ricezione, tantomeno in poche righe di chiusura.

Il 29 giugno del 2020 la trasmissione *Il teatro di Radio3 –Teatri in prova* a cura di Laura Palmieri, ha ospitato la messa in ascolto del dramma *Pentesilea* di Heinrich von Kleist, per la composizione vocale di Chiara Guidi. Immaginato inizialmente come un laboratorio con esito scenico finale, nel marzo 2020 il lavoro ha subito una rimodulazione evidente: i venticinque partecipanti, costretti nelle proprie abitazioni, sono diventati il coro di voci che si misura con la tragedia di Kleist e insieme con la grana della macchina. Dice Chiara Guidi:

«dalle case dove si trovavano i ragazzi, il suono della voce doveva fare uno sforzo di vicinanza nel pronunciare le parole di Kleist. Come interpretare in un luogo respingente? Come credere in una voce elettrica? Come sentire "giusti" quei suoni che solitamente non sarebbero stati "giusti"? Come ascoltare in un modo nel quale non si aveva mai ascoltato?» (Guidi 2020).

Queste domande, elaborate in un tempo non troppo distante da quello raccontato sinora, invitano ancora a riflettere sul teatro che nasce come luogo di ascolto, dove i suoni e le voci precipitano nella visione. «Immaginare e vedere. Attraverso il suono della voce chi ascolta vede. Pentesilea è uno spettacolo. In quale genere inserirlo non so e non mi preoccupa saperlo. [...] Visioni che spingono all'azione. Come fanno i bambini quando giocano: vedono in una sedia il cavallo e vanno al galoppo» (*Ibidem*). Anche in un altro spettacolo ormai storico della Societas, *Buchettino*, ai bambini si chiedeva di stare sdraiati nei loro lettini, ad occhi chiusi – e non è un caso se negli anni Venti i primi ascoltatori preferivano stare al buio per accogliere a pieno un radiodramma. È più facile vedere

⁸ Alfredo Casella in *Inchiesta sulla radio*, «Il Convegno», 25 agosto, Fasc. 6 e 7-8, 1931 (ora in Ferrieri 2002: 88).

muoversi le cose ad occhi chiusi, e allora l'infermità del mondo cui siamo ora incastrati ci impedisce di disprezzare completamente i mezzi che stabiliscono una relazione.

«La tecnica è l'arma di un'idea» (Guidi 2011: 237) – le parole di Chiara Guidi sono note, e ancora oggi hanno una loro efficacia, seppur in circostanze diverse. Ma qui non è di sola tecnica che dobbiamo parlare, piuttosto di quel binario stringente cui ci ha costretto una situazione unica: dentro il recinto di questo fare obbligato alla tecnologia è possibile riconoscere la pratica creativa di quell'attore che, come un uccello, «con un'ala sfiora la terra, con l'altra si protende verso il cielo» – come diceva Mejerchol'd.

Le voci della *Pentesilea* messa in ascolto, mediate dalla grana della macchina, sembrano allora lucciole, quelle fosforescenze che attestano ancora la presenza di un mondo mitico cui credere con devozione e fede. Anche nel mondo religioso il manto azzurro della Madonna significa qualcosa, non solo per le menti che si affezionano di più ai simulacri, ma perché la cosa significata autentifica il segno. E insieme consola, proprio come succede a chi ha fede.

Attori e spettatori inquieti, confinati all'isolamento, hanno quindi la possibilità di riconoscere come teatro quelle pratiche di messa in ascolto che rifondano le modalità di presenza e ascolto. Può accadere solo rompendo gli argini in cui si è costretti, elevando l'isolamento a condizione speciale. E allora l'inquietudine, che spesso somiglia alla paura, invece del bianco avrà guance di fuoco.

Bibliografia

Anonimo (G.T.)

1927 *La riproduzione dei rumori nel teatro radiofonico*, «Radiorario», III, 7, 13-20 febbraio.

Arnheim, Rudolf

1938 *La radio cerca la sua forma*, Hoepli, Milano.

Barthes, Roland

1986 *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Einaudi, Torino.

De Benedictis, Angela Ida

2004 *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Edt, Torino.

Esslin, Martin

1971 *The mind as a stage*, «Theatre Quarterly», I, 3.

Ferrieri, Enzo

1939 *In tema di teatro per radio*, in «Radiorario», 15 giugno-21 giugno

2002 *La radio! la radio? la radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Grego & Grego editori, Milano.

Gray, Frances e Bray, Janet

1985 *The Mind as a Theatre: Radio Drama since 1971*, «New Theatre Quarterly», 1(03), 292.

Guidi, Chiara

2011 *Etica della voce. Claudia Castellucci e Chiara Guidi in conversazione con Joe Kelleher*, in *Teatri di voce*, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, in «Culture teatrali», 20, 2010.

2020 Intervista di Agnese Doria Lucia Oliva a Chiara Guidi, in:

<https://www.altrevelocita.it/pentesilea-chiara-guidi/>

Home-Cook, George

2015 *Theatre and Aural Attention*, Palgrave-Macmillan, London.

Ihde, Don

1970 *Parmenidean meditations*, in «Journal of the British Society for Phenomenology», 1 (3), October, 1970.

Isola, Gianni

1990 *Abbassa la tua radio per favore... storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze.

Larrue, Jean-Marc e Mervant-Roux, Marie-Madelaine (sous la direction de)

2015 *Le Son du théâtre, xix^e-xxi^e siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS, Paris.

Legge, Doriana

2019 *Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale*, «Arabeschi», n. 14, luglio-dicembre.

2020 *Fare regia con il suono. Scena contemporanea e percezione uditiva*, in *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, a cura di Luca Bandirali, Daniela Castaldo, Francesco Ceraolo, Universitalia, pp. 205-210.

Monteleone, Franco

2001 *Per sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino.

O'Callaghan, Casey

2007 *Sounds: A Philosophical Theory*, Oxford University Press.

2008 *Object Perception: Vision and Audition*, *Philosophy Compass* 3(4): 803-829.

2017 *Beyond Vision: Philosophical Essays*, Oxford University Press.

Pitozzi, Enrico (a cura di)

2018 *Teatri del suono*, in «Culture teatrali», 27, 2018, pp. 5-166.

Sacchetti, Rodolfo

2011 *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus.

Savinio, Alberto

1949 *È lo strumento che crea la musica*, in «Corriere d'informazione», 17-18 giugno 1949, ora in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Bompiani, Milano 1989.

Valentini, Paola

2007 *Presenze sonore: il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze.

Seeing Sound: Music Performativity in the Theatre of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt, and Wojtek Blecharz

by Magdalena Figzał-Janikowska

The concept of music performativity, though not yet defined in this way at the time, should be associated with the beginning of intermediality, and therefore, as some researchers point out (Kattenbelt 2008; Dragu 2020), with the beginning of the 20th century and the practice of the avant-garde. In this context the concept of music performativity is strictly related to the visual aspect of music, and its sources can be found in the Futurists' conception of noise music, Luigi Russolo's «intonarumori concert» or Dada «musical assemblages». These early experiments influenced John Cage and the artists associated with the Fluxus movement who developed the idea of "visual music" – music which is not only «to be heard» but also «to be seen» (Higgins: 2002). The theatrical experiments of John Cage (*Water Music*, *Water Walk* or *Theatre Piece*), as well as performances such as *Robot Opera* by Nam June Paik, *Kartoffel Opera* by Henning Christiansen and finally operas by Dick Higgins, provided the foundations for new thinking about the relationship between music and theatre. Instead of the traditional narrative, which is a distinctive element of classic operas, Fluxus artists proposed a new kind of musical theatre, in which sounds and visual spheres are connected with each other through a formal concept, not a specific plot. Despite very precisely written scores – for example, works by Eric Andersen (*Opera Without Title* or *Opera With Title*) or the famous *An Opera* by Emmett Williams – Fluxus musical performances were largely open-to-chance operations and the active participation of the audience. Indeterminacy, simultaneity of actions and the new status of the viewer (not only the recipient, but also the co-creator of musical events) are the elements that form the basis of Fluxus operas, undoubtedly arising out of the Dadaist spirit (Higgins: 2014). The issue of space was of great importance: Fluxus artists continually tried to lead the viewer out of a traditional concert hall, place him in the centre of the event, surround him with sound and image, and thus create a new perceptual situation, taking into account the activity of various sensory channels. Polysensory, intermediality and immersiveness of Fluxus events determine a new model of musical performance which became a starting point for many forms of

modern experimental music theatre represented by such artists as Harry Partch, Robert Ashley, Mauricio Kagel, followed by Georges Aperghis, Heiner Goebbels, Bernhard Lang, or Peter Ablinger. The complete list of composers whose works represent the performative turn in music is obviously much longer.

In my article I would like to focus on the concept of music performativity in reference to works of three contemporary European composers and theatre directors: Georges Aperghis (a Greek artist who lives and works in France), Niels Rønsholdt (a Danish composer and performer), and Wojtek Blecharz (a Polish composer living in Berlin). All are representatives of "the new music theatre" which Eric Salzman and Thomas Desi (2008) define by the negation of traditional opera and musical.

Music theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, (...), music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theatre singers in "legitimate" theatres).
(Salzman and Desi 2008: 5)

The title of their book *The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body* already announces the new role of music and reflects the new configuration of theatrical elements. In opposition to the constant and unchanging hierarchy of devices presented in traditional opera, the new model of music performance is based on questioning established patterns and perpetual testing of new solutions in the field of shaping the relationship between music and other spheres of performance.

The new music theatre assigns special importance to issues, such as visibility, corporeality, spatiality, and lastly the participation of the audience. In this type of performances music appears to be a dominant element of the stage composition – it drives the narrative and defines the proxemic relations whilst simultaneously exposing the actor's materiality and self-reference. We can recognise these productions as a theatre of sound narration but also as a theatre of performative gestures which involve a wide network of relationship between sound, body, space and, last but not least, viewers.

The composing and staging strategies of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt, and Wojtek Blecharz consistently develop the concept of music performativity which evokes the idea of Fluxus "visual music", the process of "embodying" the sound and the audience participation. The main purpose of the article is to present the process of sound autonomisation as well as to analyse various models of music performativity in contemporary European theatre. Simultaneously, I would attempt to retrace the aesthetic influences, affinities, and oppositions between these three examples of experimental music theatre.

I. Georges Aperghis Thinking Things

Georges Aperghis creates a type of automated theatre, where electronic devices cooperate with actors and their voices, creating a new model of «musical assemblage». *Thinking Things* (premiered at Centre Pompidou, Paris, 2018) is a continuation of threads that have already appeared in his works. In recent years, one of the important sources of inspiration for the composer is undoubtedly virtual reality, its characteristic simulation and immersion processes, as well as research on artificial intelligence. The relationship between man and machine was the subject of the performance entitled *Machinations* (2000), in which the voices of four women were subjected to specific sound experiments, which in effect led to blurring the border between human and synthetic speech. In *Luna Park* (2011), the actors contacted each other only virtually – via cameras and microphones, thus referring to Marshall McLuhan's «extensions» of the body and senses (McLuhan: 1994). Commonality for both these projects includes exposing the sphere of technological disturbances, aberrations, sound transformations, and repetitions that determine the specificity and originality of the phonosphere created by the composer.

Georges Aperghis' musical theatre is not the theatre of soft sounds and linear narrative. It is composed of scraps – fragments of larger communication systems, such as language, music, video, and movement. Instead of building complete, dramatic dialogues, Aperghis' actors often use only single phrases, words or sounds, juxtaposed a tad randomly. The musical layer is not the element which could merge the composer's performances – it consists of a series of "sound patterns", electroacoustic effects, short and rhythmic vocal parts, hums, whispers, and noises. Actors' gestures are characterised by fragmentation, hyperbolising, and repeatability – they are very often multiplied by direct camera recording and displaying them at high magnification on the walls of the set design. In formal and thematic terms, *Machinations*, *Luna Park* and *Thinking Things* remain very close to

each other, hence some recipients of Aperghis' work combine them into a series, informally referred to as the «trilogy of machines».

Among the projects reflecting on the interdependence between human and technology, *Thinking Things* is undoubtedly the most radical gesture, both in a conceptual sense (the problem of this correlation was presented from the perspective of robots) and music (the sound layer is closest to the noise of computers and machines).

Thinking Things is a piece for four performers, robotic extensions, video, lights, and electronic instruments. The performance was produced in 2018 by the Parisian IRCAM. It begins with increasing noise, reminiscent of the sound of a photocopier or another multifunction device (in one of the interviews Aperghis confessed that the main inspiration for the acoustic sphere of the performance was the sound of a 3D printer). Then fragments of human (and inhuman) bodies emerge from the darkness. The performers play the roles of robots – their movements are mechanised, the voices resemble synthetic speech, and the bodies are shown fragmentarily (actors appear in the windows of a rectangular, multimedia structure designed by Daniel Lévy). One of the performers, drummer Richard Dubelski, wears a headband consisting of six piezoelectric microphones that amplify the sounds produced by his body. The head of the actor thus becomes a peculiar drum plate, activated by very precise finger tapping. «You really need electrodes under your skin» – this repeated message becomes the motto of the spectacle.

Although the actors are very reliable at playing androids (both in terms of motor skills and voice modulations), there are also two genuine robots in the performance – one of them has been broken down into constituent parts. Individual robotic extensions (head, leg, hand) cooperate with actors, becoming a "living" part of the performance: they react to the words and actions of performers, as well as to specific musical changes. Robot movements are almost always in some way synchronised with the sound layer – regardless of whether it is a soprano aria (excellent vocal performances by Michel-Dansac) or a series of overlapping polyphonic phonemes for which Aperghis stage music is famous. Sometimes one may get the impression that the machine is the source of sounds produced by the voices of actors.

Thinking Things is a sound and visual collage, in which individual elements are arranged in ever newer configurations – surprising, unpredictable, requiring multi-channel perception. On the one hand, they create a kind of "chaos score" (as the composer himself describes his work), on the other, it can be said that it is controlled chaos, because all sequences are characterised by extraordinary

precision in directing and performing. Eventually, what we receive in this piece is the total visualisation of the musical score. Of course, viewers may attempt to be focused only on hearing, but at the same time they cannot deny that a performative dimension of sounds is the most interesting element of this production – making it alive, embodied, and fascinating.

II. *Niels Rønsholdt Gaze for Gaze*

Danish composer Niels Rønsholdt specialises in chamber operas and music installations in which viewers are meant to be active participants, not only observers. His performative opera *Gaze for Gaze* (premiered at Pakhus 11, Copenhagen, 2017) remains in contrast to Aperghis' multimedia, computerised and mechanical performance.

Contrary to the genre, *Gaze for Gaze* is a very intimate show, economical in devices, based on an intimate relationship with the viewer. On the one hand, Rønsholdt expresses his fascination with opera, on the other hand, like many contemporary composers, he adapts its form to his own search for sound matter and redefines the basic categories historically related to opera. This practice can also be found in the artist's earlier compositions, especially in projects realised together with the Danish visual artist Signe Klejs: *Inside Your Mouth, Sucking the Sun* (2004), *We all get hurt by Love* (2006), *Room of Relation* (2007), *Triumph* (2009), *HoneyMoon* (2009), *Racer* (2011), *Home* (2013) and finally *Breathless Moment* (2017). These works are usually sound installations or chamber operas (in the case of *Triumph* one may speak of a micro-opera) written for several performers. A common feature for all is an attempt to activate the viewer and incorporate him/her into the intimate and ephemeral world of musical events.

In Rønsholdt's performances, experimenting with the form of opera combines with the interest of music performativity. The premieres of his works are always very spectacular, even if they are not intended to be theatrical projects. Exposing the visual aspect of music and using theatrical conventions to convey additional meanings are the essential composing methods of this Danish artist. Rønsholdt's thoughts on music and theatre have been expounded in the *Gaze for Gaze* overture, declaimed by one of the musicians: «Music is a dark world of meaningless abstraction. Of memory and longing. That's why I prefer the theatre to music. The stage is much more like the real world. The stage is language and body. There is action and reaction» (Rønsholdt: 2017).

Each participant in the performance is assigned a specific place in the audience. There are envelopes on the chairs with short texts within: single phrases referring to male-female relationships,

«sentences that we might have spoken or heard at one point, or that we will say or hear at some point in the future» – says the composer in the programme. A signal for the viewer's activity (reading the text aloud) is to be touched on shoulder by one of the performers.

The opera *Gaze for Gaze* was written for members of the Danish band SCENATET, specialising in experimental music and interdisciplinary projects on music, theatre, and visual arts. They perform all the instrumental parts. In the first act, entitled *Open Eye*, we listen to a composition written for two instruments (cello and portative) and the voices of the audience. The reduction of the ensemble, as well as the replacement of singing with speech, clearly refer to the beginnings of opera and monody. The voices of the audience, characterised by individual expression, serve as a recitative, while the simple, repeating harmonic structure of the instrumental parts is a contemporary version of basso continuo.

The form of *Gaze for Gaze* is ascetic. The stage design is limited to a few circles of chairs and a revolving platform located in the middle. There are two musicians on this stage: Mina Fred (cello) and Sven Micha Slot (portative). The woman and the man sit in close proximity to each other, but do not make any eye contact. Their story is told by the viewers – at first randomly and incoherently, because the recited sentences do not create any cause-and-effect sequence or individualised narrative. They are rather a chaotic mix of statements, questions, regrets, love confessions, claims, accusations, allusions and understatements: «You are silent», «I hate you because of your arrogance», «You never touch me», «I want you to stay», «You don't fuck me the right way», «Who was she?», «You don't seem to like my family». The universality and triteness of these statements are intended – we know them from autopsy, television, films, or pop songs. With his libretto, Rønsholdt very clearly emphasises the fact that opera is a genre focusing on interpersonal relationships and their diverse variants.

The performativity of *Gaze for Gaze* is manifested primarily in the first act – in individual, "musical" manifestations of libretto fragments, to which the audience is encouraged. The assigned sentences sound differently each time – they are specified by gender, intonation, and the level of viewer's involvement. Some phrases overlap, others are articulated several times. The diversity of voices is contrasted with a steady accompaniment based on simple, repetitive harmony.

In the second act, with the meaningful title of *Closed Eye* (almost the entire act takes place in the dark), individual phrases from the first part begin to form dialogues, creating the story of a certain relationship. The audience does not participate in this reconstruction. Instead, in the dark we can

hear the voices of soloists (Ida Urd and Rik Willebrords) and the commenting choir. The ensemble was extended and the character of music became more illustrative. In addition to the main melodic line, we can hear the sounds of breaking glass, crackles, sounds of small objects spilling out or sharp single hits on a hard surface. Darkness stimulates the imagination and facilitates the concretisation of acoustic impressions. It is also a symbol of what belongs to the past. In the second part of the opera, the performative function of music manifests itself through the individual process of creating the story – the story which emerges from soundscapes.

III. Wojtek Blecharz Body-Opera

Wojtek Blecharz is a Polish composer and theatre director living in Berlin. Sound is at the centre of his theatre projects – it functions not only as the main material of the performance, but also as a subject to a broader aesthetic and philosophical reflection. The key problem for the composer seems to be the issue of auditory perception – Blecharz tries to explore new ways of experiencing sound. He usually avoids traditional concert and theatre halls which impose specific conventions of perceiving sound.

To me it is important to change the way we listen to the sounds. I disagree with that one-dimensional model in which we are limited simply to a pair of ears. (...) I like when we can barely hear something or when we are immersed in sound, when the sound is audible only on the right side or below us. How we embody sound is really important to me. (Blecharz: 2015)

The above reflection includes not only the criticism against the institutional framework codifying the ways of listening to music, but also an attempt to define one's own attitude towards sound and its perception. What seems to be representative of Wojtek Blecharz's compositions is the need to express music through the body. The issue of corporeality is closely related to both: the performance practice and the process of perceiving sounds, which is a thoroughly somatic experience. The privileging of the body and musical gesture goes hand in hand with enhancing the visual aspect of music, which makes it possible to see even Blecharz's autonomous compositions in terms of performance and often also instrumental theatre. Some solutions taken from the visual arts or dance theatre are often the inherent elements of his works. The feature of Blecharz's music pieces is a constant search for inspiration outside the music – using various cultural codes, including

philosophical, literary, pop-cultural, and autobiographical content. Composing appears here as a broader process of "installing" sound in a cultural space, as well as revealing its performative potential. This strategy is close to the method of composing which Jennifer Walshe defined as New Discipline:

For me, the term functions as a way to connect compositions which have a wide range of disparate interests, but all share the common concern of being rooted in the physical, theatrical and visual, as well as the musical; pieces which often invoke the extra-musical, which activate the non-cochlear. In performance, these are works in which the ear, the eye and the brain are expected to be active and engaged. Works in which we understand that there are people on the stage, and that these people are/have bodies. (Walshe: 2016)

His first opera-installation was *Transcriptum* (2013), commissioned by National Opera in Warsaw. Blecharz decided to forgo traditional scene and audience so installed particular parts of the opera in the corridors and various nooks of the Grand Theatre building. In his next project, *Park-Opera* (2016), the composer not only abandoned the theatre stage, but also significantly expanded the space of the performance. The place of musical and acting activities became Skaryszewski Park in Warsaw, where the audience could wander totally freely. As in *Transcriptum*, the viewer got the opportunity to enter the structure of the performance and its distinct materials – including the most important, the park's natural music (the sound of leaves, birdsong, insects buzzing, the sound of trains passing in the distance).

The works of Wojtek Blecharz situate themselves between Fluxus "event score" and today's relational music (Lehmann: 2012). The distinguishing features of his operas and music installations are: lack of traditional narrative, searching for the new sources of sound, as well as turning towards the body. One of the most complete implementations of all these intentions is *Body-Opera*, which premiered in 2017 at the New Theatre in Warsaw.

«This opera is dedicated to your body» – this message begins the performance and at the same time invites the viewers to a sensual "experiencing" of subsequent parts of the opera. This intense experience of sound becomes largely possible thanks to a specially designed space. All the chairs in the auditorium were removed and replaced with yoga crash mats. Each of the stands was

additionally equipped with an electric pillow, blanket, and a black box with gadgets, which at various stages of the performance turn out to be instruments that intensify the listening process.

The first proposal for alternative, anti-opera listening is the overture, which viewers perceive in the dark, while lying on the mats. Moreover, the recumbent position is the recommended position during most scenes of the performance. In *Body-Opera*, listening to music is a somatic process – particular fragments of the piece aim to activate different senses and hearing is only one of them. The concept of the performance involves the activation of eyesight, taste, smell, as well as specific parts of the body. A good example of these polysensory experiences is *Candy Aria*, during which the viewers eat sugar popping in their mouths, and the intensity of the sound experience is enhanced by the smell of sprayed perfume. In the final act of the performance the viewers perceive music with a blindfold over the eyes and earplugs in situ, while the sounds are coming from the speaker hidden in their pillows. In fact, the viewer "listens" to the music through the body – thanks to vibrations.

Body-opera reveals the process of "embodying" of music, that is, exposing its performative dimension through interaction with the performer or viewer's body. The composer never treats the musician's body only as a tool – each time it becomes an essential element of a performance, a source of meanings, associations, visual and sound codes. Live music is performed only by two instrumentalists – bassist Beltane Ruiz Moline and drummer Alexandre Babel. The way in which musicians make sounds, however, differs from the traditional one – they arise as a result of loud striking the soundboard, rubbing the instruments with different parts of the body or finally juxtaposing their sound with screams, stamps and a loud, spasmodic breath. The close relationship between the body and the instrument becomes very important – on one hand, it is based on testing performance and acoustic capabilities of the instrument, on the other, it builds a network of surprising interferences.

The performative dimension of music is enhanced by the presence of the dancer Karol Tyimiński. His choreography is a kind of spontaneous response to sounds – he illustrates the process of struggling with sound matter, its unpredictability, dynamics, and disorderliness. Tyminski's movements do not tell any story, do not convey any specific meanings – they are simply a somatic reaction to sound and its specific "embodiment". His dance is a pure visualisation of music.

Body-Opera explores the relationship between the body and sound in a wide and multi-level way, paying attention to the materiality and performativity of the latter. In other words, it is the body, placed in a specific space and time, that gives music a performative function.

IV. Coda

The performative practices of contemporary composers are not a new phenomenon – the turn towards corporeality, materiality and ritualism seems to be a natural consequence of some artists' withdrawal from absolute music, or simply realising the fact that «the bodies performing music are an integral part of it, that they are present and important» (Walshe: 2016). One can also look at this tendency from a slightly broader perspective: performing music in the presence of the audience always falls within the categories of performance, and visual and bodily experience, then becomes an integral part of the perceptual process. Recalling the words of Georges Aperghis, one of the leading artists of "the new music theatre", one can say «there is always a hidden element of theatre in music» (Aperghis: 2017).

Bibliography

Aperghis, George

2017 *Hidden Theatre*, interviewed by Cathy Bijur, in «VAN Magazine», 11 IX 2017, online: <https://van-us.atavist.com/hidden-theater>

Blecharz, Wojtek

2015 *The Sound Is Not Enough*, interviewed Zofia Maria Cielątkowska, in «Contemporary Lynx», n. 7, online: <https://contemporarylynx.co.uk/wojtek-blecharz-the-sound-is-not-enough>

Dragu, Magda

2020 *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage*, Routledge, London-New York.

Higgins, Hannah B.

2002 *Intermedial Perception or Fluxing Across the Sensory*, in «Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies», vol. 8, n. 4.

2014 "Art and the Senses: The Avant-Garde Challenge to the Visual Arts", in David Howes (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Modern Age*, Bloomsbury Academic, London.

Lehmann, Harry

2012 *Die digitale Revolution der Musik: Eine Musikphilosophie*, Schott Music, Mainz.

McLuhan, Marshall

1994 *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press, New York.

Kattenbelt, Chiel

2008 *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, in «Culture, Language and Representation», vol. 6, pp. 19-29.

Rønsholdt, Niels

2017 *Gaze for Gaze* [libretto], Edition S, Frederiksberg.

Salzman, Eric and Desi, Thomas

2008 *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*, University of Oxford Press, Oxford.

Walshe, Jennifer

2016 *The New Discipline*, [manifesto first published at Borealis Festival in Bergen], online:
<https://www.borealisfestival.no/2016/the-new-discipline-4/>

What if they went to Moscow di Christiane Jatahy e Lipsynch di Robert Lepage: quando il cinema entra nel teatro e ne espande i confini

di Monica Garavello

Negli ultimi anni il teatro si sta aprendo sempre più a contaminazioni con altre arti, ad altre frontiere di sperimentazione, abbattendo alcune barriere che tradizionalmente erano considerate i limiti del suo linguaggio. Si indagheranno due esempi, mettendoli a confronto, con l'intento di mostrare in che modo il teatro si appropri della grammatica cinematografica, dei meccanismi narrativi tipici del cinema aprendosi così a modalità narrative diverse, a un'articolazione più complessa del racconto, in cui la mimesi, tipica della scena, si mescola alla diegesi, a dinamiche tradizionalmente riconducibili al romanzo o al film, attraverso un'istanza narrativa che reinventa il testo drammaturgico. Utilizzando un approccio narratologico, si metteranno in evidenza i modi attraverso i quali i procedimenti narrativi del cinema si inseriscono sulla scena e come interagiscono con essa, spostando lo spettacolo dal piano dell'oggettività mimetica al piano della narrazione. Attraverso strumenti/effetti tecnologici (reali o simulati) si ottiene un cambio di prospettiva, spostando il punto di vista e il focus dello spettatore, si manipola il tempo – che da lineare salta indietro o avanti, si contrae o si dilata secondo modalità tipiche della narrazione –, lo spazio si espande nonostante i limiti fisici del palcoscenico. Lo svolgimento della narrazione articolato attraverso lo sposalizio delle due tecniche amplifica le potenzialità ermeneutiche e di suggestione, nonché il coinvolgimento attivo dello spettatore, ridefinendo il rapporto regista/scena/spettatore, ma con modalità, obbiettivi e risultati molto diversi a seconda dell'estetica dei due registi. Nello specifico si metteranno a confronto gli spettacoli *What if they went to Moscow* di Christiane Jatahy e *Lipsynch* di Robert Lepage, emblematici nel modo in cui il cinema entra sulla scena.

1

Christiane Jatahy, regista brasiliana, inizia il suo percorso di ricerca nel 2004 con la compagnia *VÉRTICE* svolgendo una ricerca artistica sul confine tra due discipline artistiche, sulla commistione

di teatro e cinema. Confine tra due linguaggi che, attraverso la loro complementarità ma anche attraverso la loro frizione, il loro paradosso, attivano una riflessione su altre polarità: rapporto tra realtà e finzione, tra arte e vita, azione e immagine, momento presente e passato, presenza materiale del qui e ora e illusione, costruzione artificiale, fittizia, ma dal segno più realistico: «en ce qui concerne le cinéma, je crée une fiction pour que le spectateur de cinéma croie en la réalité, et en ce qui concerne le théâtre, je joue avec la réalité, pour que le spectateur croie en la fiction»¹. Lavorare sulla linea di frontiera tra i due mezzi significa esplorare uno spazio ibrido, un territorio terzo creato dal loro incontro, connesso ad entrambi ma diverso, in cui prende forma una riflessione sull'ambivalenza del contemporaneo. «Linee tese»² – come l'autrice stessa le definisce – tra elementi opposti, imbastiscono la struttura stessa dell'opera, la sua forma, strettamente legata al contenuto della storia. Il cinema, quindi, integra il tessuto strutturale della pièce, la forma, e allo stesso tempo è inglobato dalla drammaturgia.

In *What if they went to Moscow (E se elas fossem para Moscou?)*, del 2014, il processo è stato quello di partire da un testo classico, *Le tre sorelle* di Čechov, e farlo dialogare con la contemporaneità, in cui le nuove dinamiche di comunicazione cambiano i modi e la velocità con cui i messaggi vengono inviati e ricevuti e di conseguenza sviluppano dinamiche relazionali di altro tipo.

Altro obiettivo della regista è esplorare una nuova relazione con il pubblico, un approccio partecipato che si attiva attraverso un ascolto diverso innescato dalla frammentazione del racconto, dall'inaspettato, e da un coinvolgimento più intimo.

In *What if they went to Moscow* la proiezione verso un altrove immaginario è doppiato nella forma, nel doppio spazio della storia, quello fisico della scena, e quello proiettato delle immagini, del film. Gli spettatori vengono divisi in due gruppi e fatti entrare in sale distinte: in una si assiste allo spettacolo teatrale e nell'altra alla versione cinematografica realizzata e montata dalla Jatahy nel momento stesso in cui si svolge la rappresentazione. Alla fine, i due gruppi di spettatori si scambiano, lo spettacolo ricomincia e viene visto da ciascun gruppo in entrambe le modalità, completando in tal modo la fruizione dell'opera, che è, allo stesso tempo, spettacolo e film, opere autonome in sé ma dipendenti e complementari nel processo di creazione e ricezione. Il racconto è dunque costituito da due narrazioni che si completano: si crea in questo modo un terzo spazio nella

¹ Intervista a Christiane Jatahy, in José Da Costa, *L'espace du commun*, publie.net, 2016.

«per quello che concerne il cinema, creo una finzione in modo che lo spettatore creda nella realtà, e per quel che riguarda il teatro, gioco con la realtà, in modo che lo spettatore creda nella finzione».

² Intervista a Christiane Jatahy, in José Da Costa, *L'espace du commun*, publie.net, 2016.

mente dello spettatore, che completa l'opera tessendo insieme scena e fotogrammi, realizzando una sorta di montaggio personale dei dettagli del film con la visione d'insieme teatrale. Lo spettatore dipana la storia passando attraverso un labirinto temporale in cui passato (film), presente (scena) e futuro (anticipazione di quello che rivedrà, da un altro punto di vista, in un secondo tempo) si confondono e coesistono in un'unica esperienza di fruizione. L'esperienza temporale viene quindi manipolata e varia in ogni spettatore in base all'ordine con cui si assiste allo spettacolo. Il qui e ora del presente, tipico dell'esperienza teatrale, coincide con il tempo del pubblico, che assiste – e in alcuni casi, partecipa – alla festa di compleanno di Irina. Nella versione teatrale quindi, il tempo della storia e il tempo del racconto sono coincidenti. In scena, sono posizionate tre camere, integrate nella drammaturgia, non esterne al racconto: sono le camere usate dai personaggi per registrare la festa. Una camera fissa, posizionata da Olga, sorella più grande, la cui staticità riflette il carattere di "immobilità" del personaggio e la sua predisposizione psicologica, riprende soprattutto lo spazio della casa; la seconda, quella di Irina, è del cellulare che tiene in mano mentre si muove, per documentare i vari momenti della festa; infine, una terza camera, manovrata da un cameraman/attore che è anche un personaggio – il fidanzato di Macha –, quindi interno alla storia. Quest'ultimo utilizza il mezzo cinematografico per relazionarsi con lei e instaurare una sorta di gioco erotico, scrutandone i dettagli, scoprendo momenti intimi – nascosti alla scena – mentre l'attrice, guardando direttamente in camera, instaura un rapporto diretto, un legame, con gli spettatori del film. L'utilizzo differente delle camere definisce così alcuni tratti dei personaggi, i loro rapporti con il contesto e gli altri personaggi, ma anche con gli spettatori stessi, che vengono integrati nella scena e nel film come invitati della festa. La regista rompe la cornice teatrale, esplorando i confini di realtà – presenza scenica reale – e finzione drammaturgica, sfumando i due piani e rendendo fluida la cornice diegetica. La partecipazione degli spettatori si attiva su due livelli: collaborano alla costruzione dello spettacolo e della storia grazie alla loro presenza in scena, e partecipano alla costruzione di senso attraverso un proprio montaggio personale.

Lo strumento cinematografico (la camera che effettua le riprese guidata dagli attori che la manovrano) è quindi all'interno del piano diegetico della storia, e dalla storia stessa si avvia il processo di creazione del film proiettato separatamente: le telecamere riprendono ciò che accade sul palco – o parte di ciò che accade – e la regista realizza un montaggio in leggera differita delle diverse inquadrature, creandone una narrazione filmica. Dall'incontro dei due media scaturisce un nuovo processo di creazione: la scena teatrale è il contenitore da cui nasce il film, il quale ne è

tematica e allo stesso tempo strumento per una nuova articolazione della storia. Si potrebbe parlare di un film nel teatro realizzato dalle tre sorelle con il materiale stesso della loro storia, che racconta quel loro momento di vita, la festa, vissuta nello spazio teatrale e rielaborata nel video, come nella memoria. Nella versione teatrale vediamo solo il processo di ripresa, mentre il risultato filmico appartiene ad uno spazio separato. Il film si "stacca" dalla scena che in qualche modo lo genera, viene proiettato in un'altra sala, diventando separata e autonoma forma di narrazione.

La narrazione filmica si svolge secondo i suoi tipici procedimenti, quali il cambio di prospettiva, del punto di vista dei personaggi (quello che Gérard Genette chiama «categoria di modo», di cui fa parte la focalizzazione interna)³ e di focus su diversi dettagli (zoom out/zoom in, messa a fuoco, etc), inquadrature, montaggio frammentato, analessi, esplorazioni voyeuristiche di zone private nascoste alla platea, ponendosi in rapporto dialogico con la narrazione teatrale, che porta avanti procedimenti di segno opposto. Se sulla scena la regista crea diversi punti focali che si snodano nello stesso momento, azioni simultanee che attivano la percezione e la selezione da parte dello spettatore, il mezzo cinematografico è usato come modalità complementare di fruizione, per creare precisi focus o relazioni delle diverse azioni che avvengono contemporaneamente. La camera diventa allora un occhio "aumentato" dello spettatore, capace di direzionare lo sguardo di quest'ultimo ampliando le sue potenzialità percettive. La storia si declina con modalità contrastanti: il generale e il dettaglio, presenza reale e immagine, spazio pubblico e privato, azioni visibili e azioni nascoste, focalizzazione esterna e interna, linearità temporale e frammentazione del tempo nel montaggio.

Si mette in atto, inoltre, la categoria che Genette definisce della «frequenza»⁴, uno degli aspetti fondamentali per definire la temporalità nel romanzo, qui data dalla presenza simultanea ma separata delle due modalità narrative, mimetica e diegetica. Si tratta, in questo caso, di frequenza ripetitiva: si racconta cioè due volte ciò che è avvenuto una volta sola (la festa), attraverso modalità complementari. L'esplorazione di un diverso linguaggio in scena che opera una selezione dell'informazione narrativa e articola in modo diverso le diverse parti del racconto, produce una moltiplicazione drammaturgica e percettiva. Il tempo presente della modalità mimetica, specificatamente teatrale, si traduce nel film in un tempo destrutturato e manipolato, rivissuto attraverso procedimenti filmici. La regista opera una de-costruzione/frammentazione della forma,

³ Gérard Genette, *Figure III. Discorsi del racconto*, Einaudi Editore, 2006.

⁴ Ibid.

del flusso di eventi in scena attraverso gli elementi della storia stessa, e successivamente una sua ricomposizione sfruttando procedimenti strutturali diversi. L'apporto dello spettatore, che fruisce la pièce nelle due modalità, è il già citato terzo spazio, il quale si situa in questa relazione, nella necessità di una fruizione partecipata, attivata dal gioco dei due linguaggi e dalle loro differenze, nella loro linea di confine: «L'espace ouvert entre les deux est bien celui d'une frontière, non pas entendue comme une pure délimitation, mais comme une zone active»⁵.

Una storia, due modalità narrative: mimesi e diegesi che si confondono e sfumano la loro dicotomia. Non si ritrova più la linearità del tradizionale processo di comunicazione: regista (narratore) → narrazione scenica → spettatore (narratario/ricevente), ma diventa un processo più complesso, grazie alla riflessione con un linguaggio che permette al teatro di generare una seconda indipendente narrazione dalla storia stessa, spostandosi in modo fluido dal livello mimetico a quello diegetico, e dove lo spettatore finale non è solo ricevente ma in qualche modo egli stesso co-autore: regista (narratore) → narrazione scenica → narrazione filmica (mimesi e diegesi) → spettatore (narratario/co-autore nella fruizione).

2

Altro esempio in cui il cinema interagisce con la scena, sebbene con procedimenti differenti, lo possiamo trovare nell'opera di Robert Lepage. Il regista lavora con la sua compagnia *Ex Machina*, un team multidisciplinare con cui realizza creazioni collettive. Qui ognuno è portatore di un diverso sapere, di una specifica disciplina, e attraverso i diversi apporti sono possibili connessioni simboliche tra idee diverse, che conducono a immagini e direzioni inaspettate in cui forma e contenuto sono strettamente interconnessi. Le scelte tecniche sono specchio della drammaturgia o contribuiscono a svelare angolazioni drammaturgiche innovative. Anche in questo caso, il cinema entra prepotentemente in scena, che per Lepage è una sorta di scatola che può contenere e far dialogare fruttuosamente le varie arti, un contenitore che integra, "digerisce" gli altri media, amplificandone le potenzialità narrative attraverso percorsi creativi inesplorati e per questo sorprendenti.

Lipsynch (sincronia labiale) è uno spettacolo che si sviluppa su plurime linee orizzontali in connessione tra loro; non assistiamo cioè all'evoluzione di una storia principale fino ad un climax,

⁵ José Da Costa, *L'espace du commun*, publie.net, 2016.

«Lo spazio aperto tra i due [linguaggi] è quello di una frontiera, non intesa come pura delimitazione, ma come una zona arriva».

ma vediamo snodarsi diverse storie parallele che si intrecciano. Nove vite che si dipanano in nove episodi, di cui la voce, nelle sue sfumature, ne è il cardine, dalla sua espressione più semplice, il pianto di un neonato, alle più sofisticate manipolazioni tecnologiche. Vengono utilizzate svariate lingue (tedesco, inglese, francese, spagnolo), forme artistiche (prosa, opera, musica, cinema, tecnologia), stili (la simbolizzazione povera gioca con procedimenti tecnici estremamente complessi, in cui l'effetto tecnico non è mai fine a sé stesso, ma diventa effetto simbolico, allusivo, poetico), in un "pluristilismo"⁶ senza sosta. La polifonia, tipica del modo mimetico, in cui ogni personaggio porta la sua propria voce, si riscontra dunque sia a livello di contenuto che a livello formale/strutturale, intrecciata alla tecnica: «[...]la tecnica doppia la mimesi, la riveste di effetto speciale o la "sincronizza", ma ne esprime soprattutto le potenzialità poetiche, la ricarica di funzione estetica – che è anche e indissolubilmente funzione cognitiva dell'esperienza e della memoria – in quanto la usa in "sfasatura"»⁷.

Per quanto riguarda, nello specifico, i procedimenti "rubati" al cinema, ci accorgiamo quasi subito che Lepage utilizza un montaggio non lineare: cuce insieme momenti temporali diversi e spazi lontani, luoghi differenti, attraverso l'uso di ellissi, *flashback*, *flashforward*. Si passa dalla Germania, al Canada, al Sud America, all'Inghilterra, "attraversando lo spazio" grazie ad aerei, treni, metropolitane, o fermandosi all'interno di una casa o di un set cinematografico. Nella prima parte dello spettacolo il regista utilizza un montaggio più lento, che stacca in modo netto spazi e tempi, per sperimentare poi ritmi più concisi e dinamici, in un montaggio che diviene più fluido e serrato, caleidoscopico, dove gli avvenimenti si intersecano in un flusso continuo. Tutti i cambiamenti tra una scena e l'altra sono realizzati a vista da tecnici, procedimento che evidenzia l'artificiosità e la costruzione della macchina scenica.

Lepage articola il racconto utilizzando alcune figure tipiche del romanzo o del cinema, spostando la narrazione dal piano della mimesi al piano della diegesi: i dialoghi degli attori si mescolano sulla scena con alcuni principi tipici del racconto che spostano il punto di vista, il significato della narrazione e l'impatto della storia sullo spettatore. Per fare un esempio, la figura della "frequenza iterativa" (mostrare in un'unica sequenza ciò che si ripete molte volte nella realtà, al contrario di quella "ripetitiva" evidenziata nello spettacolo della Jatahy sopra descritto). In una scena che suscita lo stupore e il sorriso del pubblico, si vede un viaggio in treno che condensa tutti i viaggi fatti in molti

⁶ Piermario Vescovo, *Il tempo a Napoli*, Marsilio Editori, 2011.

⁷ Ibid., pag. 182-183.

anni, durante tutta l'infanzia e l'adolescenza di Jeremy. La scena inizia con un bimbo vicino alla madre, e poi, attraverso un gioco in cui il bambino si nasconde tra i sedili del treno, vediamo sbucare al suo posto un ragazzino più grande, e poi ancora un giovane uomo, indice degli anni trascorsi. Si riassume così un avvenimento avvenuto molte volte nel corso del tempo con un unico viaggio in scena. Oppure, all'opposto, la frequenza ripetitiva dove viene mostrato due volte ciò che avviene una sola volta nella realtà, in successione, sfruttando diverse inquadrature della scena. Anche questa, una tecnica mutuata dal cinema o dal romanzo, usata per cambiare il punto di vista degli spettatori, nonché la focalizzazione, ovvero "chi guarda" (quella che Genette definisce "categoria del modo")⁸. Nella scena in questione, vediamo una libreria dall'esterno, come fossimo di fronte alla vetrina del negozio. Cade la neve, si mescola con i rumori della strada, la realtà ci appare come ovattata, sospesa. Vediamo agire i personaggi all'interno del negozio ma senza riuscire a sentire cosa dicono: capiamo dai movimenti, dalle azioni e dagli sguardi – evidenziati proprio dall'assenza di parole – che Michelle, commessa nella libreria, sta aiutando un ragazzo a cercare un libro. Spesso la donna si blocca un attimo e guarda verso l'esterno. In questo momento lo spettatore sta vedendo ciò che vede anche la donna, ma da un'altra angolazione rispetto alla sua: una serie di figure stranianti, incompatibili rispetto al contesto, che si fermano davanti alla vetrina e si rapportano solo con lei. In quel silenzio, queste figure assumono ancora di più un aspetto irrealistico. Questa sensazione di irrealtà ci viene poi confermata dalla sequenza successiva: la stessa scena, vista da un'altra prospettiva, attraverso un'inquadratura interna al negozio. Qui sentiamo i dialoghi, ci ritroviamo subito in una dimensione più quotidiana e reale. I personaggi visti in precedenza non passano mai davanti alla vetrina, capiamo quindi con certezza che erano solo le visioni della donna, proiezioni inquietanti della sua mente, inesistenti nella realtà oggettiva.

Lepage estrapola la grammatica cinematografica e la applica alla scena, non utilizza necessariamente la camera, nonostante spesso volte questa – così come la tecnologia – sia integrata nello spettacolo. Quando la camera è presente, contrariamente all'esempio precedente, questa si posiziona fuori rispetto alla storia, in un livello extradiegetico. Solo gli spettatori vedono la proiezione in scena di ciò che accade dal vivo da un'altra prospettiva. La camera e le immagini che riprende non fanno parte cioè del mondo dei personaggi, (tranne successivamente, quando più avanti nella storia Jeremy gira un film), e la sua funzione, quindi, è quella di raddoppiare la

⁸ Genette, *Figure III.*, cit.

prospettiva dello spettatore, sdoppiare ciò che vede amplificando alcuni dettagli – come potrebbe fare un narratore – o creare una riflessione innescata dal contrasto tra realtà e illusione percepite nello stesso momento. La prospettiva è in costante movimento facendo in tal modo dialogare realtà e rappresentazione fittizia, mai totalmente separate, ma confuse e sfumate. Una realtà sempre influenzata dalla percezione soggettiva, dal vissuto, dalla memoria, in un legame continuo tra concretezza e mondo virtuale, realtà oggettiva e soggettività. Vediamo ad esempio una scena in cui Thomas, neurochirurgo in crisi con il suo matrimonio, è seduto in un locale, ad un tavolino. L'illusione di realtà data dall'uso di tecniche cinematografiche riesce a far vedere nel video, attraverso una ripresa da una certa prospettiva, un tavolino che si suppone essere lì (e che i personaggi utilizzano) ma che nella realtà effettiva non c'è. Questo *escamotage* tecnico, oltre a stimolare una riflessione ontologica sulla presenza (se debba essere per forza un dato concreto dell'esperienza) assume anche valenza emotiva, simbolica dello stato d'animo del personaggio, raccontando la percezione confusa di Thomas, la sua crisi, l'incertezza della realtà. Il tavolino che appare nel video, e che nella realtà materiale non esiste, entra in contatto con il livello diegetico dei personaggi, che lo utilizzano come se fosse presente concretamente, creando un dialogo tra i due livelli di realtà (materiale e virtuale).

Il cinema in questo spettacolo non è utilizzato però solo a livello di procedimenti per strutturare la narrazione, ma è anche uno dei temi portanti della storia: Jeremy diventa un regista e realizza un film, di cui abbiamo visto in precedenza il doppiaggio. A questo punto dello spettacolo, i tecnici che fino ad allora avevano realizzato i cambiamenti a vista da una scena all'altra, rompono il confine che li separa dalla storia e ne diventano parte integrante, tecnici del set del film. Attraverso la storia di Jeremy, il cinema entra nel teatro come tematica del racconto, si realizza un film nel teatro. Film che, contrariamente all'illusione di realtà creata fino ad ora grazie ai procedimenti presi a prestito da questo genere artistico – come nella scena del tavolino poco sopra descritta, in cui la finzione cinematografica diventa più realistica della realtà concreta in cui gli attori agiscono –, sembra avere uno stile di recitazione finto, eccessivo, sopra le righe, contrariamente a quello estremamente quotidiano, concreto e realistico degli attori dello spettacolo, fatto di parole interrotte, ripetute, sovrapposte. Questa scelta si pone in netto contrasto al pensiero comune, che associa lo stile manierato e artificioso al teatro, mentre riconduce al cinema la naturalezza, la veridicità, la concretezza del linguaggio reale. Di questo film ne vediamo solo una scena, ripetuta più volte e inframmezzata all'interno dello spettacolo, in momenti diversi della sua lavorazione (principio di

inquadramento multiplo). Nello spettacolo di Lepage, la narrazione viene portata avanti, attraverso testo e immagini, in modo misto, unendo il modo mimetico alla diegesi, caratterizzata da un'istanza narrativa che articola il racconto attraverso diverse figure e procedimenti, in questo caso tipicamente cinematografici, che spostano prospettive, manipolano gli elementi della storia, guidando lo spettatore all'interno della complessità del mondo rappresentato. Il dialogo delle due arti allarga lo spazio, dilata o piega il tempo, per strutturare la narrazione in modo inatteso e dar risonanza a vite differenti, in cui forma e contenuto diventano finalmente coincidenti, in sincronia.

I due registi assumono procedimenti strutturali, estetici e simbolici di matrice cinematografica in funzione della loro narrazione. Christiane Jatahy mette in contrapposizione le due modalità con due narrazioni parallele, Lepage invece fonde insieme le due grammatiche artistiche e ci racconta della contemporaneità in forma epica, saltando nel tempo e portandoci in tanti altrove diversi, amplificando lo spazio materiale del palcoscenico. Anche il processo di attivazione dello spettatore si basa su dinamiche diverse nei due spettacoli: in quello di Christiane Jatahy la separazione della narrazione filmica da quella teatrale da cui ne deriva, crea uno spazio, una dicotomia, una frammentazione che richiede allo spettatore di realizzare un montaggio interiore e diventare autore ultimo nell'atto della fruizione, mentre in *Lipsynch* il rapporto tra simbolizzazione povera e complessità tecnologica crea connessioni, suggestioni e pathos inaspettati, che trasportano con forza le emozioni dello spettatore dentro quel mondo, e al contempo, se ne vede riflesso. In entrambi però, l'intrinseca dicotomia dei due linguaggi tessuti insieme, innesca una riflessione costante sul rapporto vita, arte, verità e finzione.

Bibliografia

- Chabrol, Marguerite e Karsenti, Tiphaine
2013 *Théâtre et cinéma*, ISBN 978-2-7535-2787-4 Presses universitaires de Rennes,
www.pur-editions.fr
- Da Costa, José e Jatahy, Christiane
2016 *L'Espace du commun, le théâtre de Christiane Jatahy*, publié.net

Da Costa, José

- 2015a *Le théâtre de Christiane Jatahy, formation intellectuelle et recherche artistique*, Revista Sala Preta, Università di San Paolo, USP, v.15, n. 2.
<http://www.revistas.usp.br/salapreta>
- 2015b *Scènes contemporaines, comment pense le théâtre?*, Théâtre/Public, n.216.
- 2016 *Théâtre et recherche artistique chez Christiane Jatahy*, publie.net

Genette, Gérard

- 1976 e 2006 *Figure III. Discorsi del racconto*, Einaudi Editore, Torino.

Lepage, Robert

- 2018 *Entretien et présentation par Ludovic Fouquet*, Actes sud – Papiers.

Lírio Monteiro Gurgel, Gabriela

- Between theatre and cinema: the image reinvention in What if they went to Moscow?*
By Christiane Jatahy, Rivista «Sala Preta», DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v15i2p302-316>, <https://www.academia.edu/19808997/>

Margotta, Salvatore

- 2011 *Attore e macchina scenica nel teatro di Robert Lepage*, Acting Archives Review, anno I, Numero I, <http://www.actingarchives.it/images/Reviews/1/>

Monteverdi, Annamaria

- 2004 *Il teatro di Robert Lepage*, BFS Edizioni, Pisa.
- 2013 *Integrazione cinematografica nel teatro di Robert Lepage: Le Polygraphe*, Atti del convegno dell'Università di Roma su *Cinema e intermedialità*, a cura di M. M. Gazzano: <http://www.annamonteverdi.it/digital/integrazione-cinematografica-nel-teatro-di-robert-lepage-le-polygraphe/>
- 2018 *Memoria, maschera e macchina nel teatro di Robert Lepage*, ed. Meltemi Linee.
- *Integrazione tecnoespressiva e métissage artistico nel teatro di Robert Lepage*, <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=87&ord=50>
- *Metamorphosis of the stage. Robert Lepage and La face cachée de la lune*, <http://www.digitalperformance.it/?p=1539>

Vescovo, Piermario

- 2011 *Il tempo a Napoli, durata spettacolare e racconto*, Marsilio Editori, Venezia.

Vidéo, séries et théâtre: la scène contemporaine exploiterait-elle la vidéo ou l'esthétique des séries comme un nouveau moyen de conquérir le public?

par Elisabeth Viain

L'usage de la vidéo sur les scènes théâtrales contemporaines, expérimental dans les années 1970, a explosé dans les années 1990 et s'est banalisé dans les années 2010. Cet usage, loin d'être un simple gadget ou une vogue temporaire, participe d'une modification du rapport à la scène. Certains critiques estiment que la nouvelle génération des metteurs en scène est obsédée par la recherche d'une tension entre les images filmées et ce qui est joué sur scène (Tion 2017). Les metteurs en scène se feraient *showrunners*, composant un montage sophistiqué d'images filmées entrelacées à la réalité scénique physique. Lorsqu'une pièce est très longue, il n'est pas rare que la critique évoque la proximité avec l'univers des séries. C'est aussi parce que les jeunes metteurs en scène se réapproprient l'usage de la vidéo en l'exploitant de façon moins exclusivement esthétique, et parce qu'ils s'appliquent à reproduire certains aspects de la série (rythme, plans, suspense). Même les metteurs en scène qui se refusent à utiliser la vidéo (Olivier Py ou Thomas Jolly) subissent l'influence des séries: lorsque Jolly met en scène le *Henry VI* de Shakespeare en 2014, beaucoup mentionnent la série *Game of Thrones*.

Je souhaiterais explorer cet impact de la série sur le théâtre: en partant du rapport à la vidéo scénique; puis en me demandant si cet effet-séries a un lien avec le retour de la narration au théâtre (loin de toute écriture *postdramatique*¹); en interrogeant la dimension d'amateur de séries chez le metteur en scène et le spectateur; enfin, en analysant les points communs avec la série les plus évoqués (comme le *cliffhanger*).

¹ Le théâtre dit postdramatique, appelé ainsi parce qu'il refuserait le drame et ses corollaires (personnages, intrigue construite...), est théorisé à partir des années 1980 par Andrzej Wirth et Hans-Thies Lehmann (Wirth 2013 et Lehmann 1999).

I. L'usage de la vidéo live au théâtre

Après quelques expérimentations théâtrales très précoces dans le spectacle vivant (dès les années 1920²), c'est, dans les années 1970, la scène allemande, la Volksbühne avec Frank Castorf, qui a été à la pointe de l'introduction de la vidéo, notamment de la vidéo *live* sur les scènes théâtrales (Earnest 2011: 41, Irmer 2004: 25, Boisvenue 2010). La scène néerlandaise s'est également illustrée dans cet usage, avec par exemple le metteur en scène Ivo van Hove (Perrot 2013). Aujourd'hui, le phénomène est presque un cliché esthétique des scènes subventionnées (Gieseckam 2007, Barrière 2011, Perrot 2013, SYNDEAC 2015), la scène opératique n'étant pas en reste: Guy Cassiers met par exemple en scène *Trompe-la-Mort* (2017), de Luca Francesconi, avec une grande quantité de vidéos, nécessitant l'utilisation d'un matériel particulièrement perfectionné (Tion 2017).

Cet usage vise à créer un effet de connivence, selon le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier, qui exploite dans son *Richard III* une caméra insérée dans un micro. Ostermeier estime que l'usage de la vidéo renvoie les spectateurs à leur quotidien envahi par les images dématérialisées (Ostermeier 2015) et leur suggère qu'ils sont capables de réfléchir à leur rapport à la technologie. C'est une partie du sujet du spectacle *Complexity of Belonging* (2014) de Falk Richter³, qui questionne l'amour et l'identité à l'ère des réseaux sociaux et du téléphone portable. Le *Hamlet* de Valery Fokin, au Théâtre Alexandrinsky de Saint-Petersbourg, en 2010, regarde son téléphone au lieu de feuilleter un livre (Zeltiņa et Reinsone 2013).

Mais, en cas de défaillance technologique, le spectateur se souvient qu'il est dans un réel traversé par l'imprévu. Tout particulièrement dans une mise en scène comme celle des *Frères Karamazov* par Castorf; car, lorsque l'écran géant s'éteint de longues minutes, le public n'a soudain plus accès aux acteurs: ceux-ci évoluent en effet dans des espaces clos dont les projections vidéo servaient à donner à voir l'intérieur⁴. L'usage de la vidéo sur la scène théâtrale pose la question de la nécessité de la présence des acteurs sur scène et donc de la spécificité du théâtre par rapport au cinéma. Dès 1999, Philip Auslander écrivait qu'à l'avenir, la coprésence entre acteur et spectateur ne serait plus un enjeu essentiel du théâtre (Auslander 1999: 158, Van Den Berg 2007: 49-67). De nombreuses pièces jouent aujourd'hui avec cette interrogation, soustrayant les acteurs à la vue du public ou faisant entrer en concurrence l'acteur projeté sur l'écran et l'acteur présent sur scène.

² «A Moscou, le Russe Vsevolod Meyerhold (...) suspend en 1923 dans *la Terre cabrée* les premiers écrans au-dessus de la scène» (Tion 2017).

³ Falk Richter et Anouk van Dijk, *Complexity of Belonging* (Badham 2014).

⁴ C'est ce que le philosophe Boris Groys appelle un «*submedialer Raum*» («*submedial space*»), i.e. un espace qui montre que derrière tout visible se cache un invisible (Groys 2000).

II. Un théâtre «sous perfusion HBO»?

Nul doute que cette présence écrasante des écrans sur les scènes théâtrales contemporaines contribue à inviter à la comparaison avec l'univers du cinéma et surtout des séries. Cette comparaison s'appuie cependant également sur d'autres éléments que le rapport à l'écran.

C'est d'abord la longueur du récit et sa division en épisodes, qui rapprochent de la série. «Le théâtre public sous perfusion HBO», titre un article, qui remarque que «de plus en plus de metteurs en scène tentent de transposer sur les plateaux le format des séries télévisées» (Beauvallet 2014) et qui présente divers projets de ce type: *La Faille* (2012-2013), de Mathieu Bauer, feuilleton théâtral en douze épisodes (sur deux saisons) présenté au Nouveau Théâtre de Montreuil; *Notre Faust* (2014), de Robert Cantarella et Noëlle Renaude, cinq épisodes accueillis par le Théâtre Ouvert; *Docteur Camiski* (2015), de Fabrice Melquiot et Pauline Sales, feuilleton en sept épisodes montés alternativement dans six Centres Dramatiques Nationaux (en partenariat avec CultureBox pour des rediffusions en ligne), puis en une intégrale de huit-dix heures. Caroline Marcihac, directrice du Théâtre Ouvert, se demandait si les gens, prêts à regarder des séries des heures chaque soir, seraient prêts à se déplacer régulièrement pour leur épisode théâtral; elle constate que, pour les intégrales en particulier, les salles sont comblées. Mathieu Bauer analyse ce succès comme le fruit à la fois d'une interrogation (comment réenchanter le théâtre, qui a cessé d'être «le lieu privilégié de la fiction»?) et d'un besoin créatif: après «la lassitude provoquée par les grandes pièces marxistes des années 1970», comment s'emparer du monde environnant dans de grands récits populaires et investir des personnages, «une catégorie qui était presque devenue un gros mot au théâtre, ces vingt dernières années» (Beauvallet 2014)?

La multiplication des exemples de pièces en épisodes depuis quelques années justifie déjà que l'on explore ce phénomène⁵. Cependant, en dépit de cette construction en feuilleton, avec parfois bande-annonce, rappel des épisodes précédents, générique de fin, la forme théâtrale conserve sa spécificité. Notamment son rapport au temps, comme le souligne la collaboratrice de Bauer pour *La Faille*, Sylvie Coquart-Morel, par ailleurs créatrice de la série *Des Soucis et des Hommes* (2012): «En termes de contenu dramatique, cinquante-deux minutes à l'écran correspondent grosso modo à vingt-six minutes sur scène» (Hansen-Love 2012). En outre, la physicalité de la scène suppose un détricotage du réel: plutôt que de chercher en vain un réalisme parfait, les metteurs en scène

⁵ On retrouve ce phénomène de théâtre en épisodes aussi bien chez les artistes très médiatisés, comme Thomas Jolly (qui, en 2018, crée la mini-série, en dix-neuf épisodes d'1mn 30s, *Le Théââtre*) que chez des compagnies moins en vue, comme le collectif CLAP, avec *Les Arcanes Sybarites* ou encore le Collectif X, avec *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel (Clayeux 2015).

utilisent les contraintes de l'espace pour jouer avec l'esthétique, en introduisant par exemple, comme Bauer, «Des mots projetés au sol. Des emails lancés sur de grandes bâches translucides. Et la musique omniprésente» (Beauvallet 2012). Étant donné ces limites du rapprochement entre théâtre et série, l'influence de cette dernière est donc aussi à chercher dans des éléments plus subtils que le découpage en épisodes.

III. *Des metteurs en scène et auteurs amateurs de séries*

«Devenu ces dernières années la Mecque des spectacles au long cours et des feuilletons haletants, Avignon convie les spectateurs à de longues sagas ou à des œuvres déployées en épisodes quotidiens. Tentative d'imiter Netflix ou retour aux fondements antiques du théâtre? Ce qui est certain, c'est que la série théâtrale s'incruste pour de bon et attire les foules» (Couture 2018).

Le rapprochement avec la série est né dans la critique avignonnaise, c'est-à-dire à l'occasion du festival qui se tient tous les ans en juillet dans la Cité des Papes. La critique festivalière constate avec un bel ensemble qu'une nouvelle génération d'artistes émerge, qui a dépassé la méfiance traditionnelle du théâtre contemporain à l'égard du divertissement, notamment sous l'influence de la série télévisée, souvent revendiquée. D'où un théâtre qui déploie une esthétique à la fois glamour et crue, une violence réaliste et démonstratrice, un humour ultra-référencé façon *stand-up* (Orignac et Ribeton 2018: 24), un récit haletant, une scénographie virtuose, le tout en usant souvent à outrance de la vidéo-*live*, mais en humorisant sur l'invasion du virtuel. En France, les noms qui reviennent en lien avec la série sont ceux de Julien Gosselin ou Thomas Jolly, liste à prolonger, bien sûr, hors de France (Simon Stone) ou dans la génération précédente (Katie Mitchell).

Julien Gosselin se fait remarquer à Avignon en 2018 avec son adaptation fleuve (dix heures) d'une trilogie de romans de Don DeLillo, *Les Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms*. La plupart des critiques évoquent l'univers de la série:

«le metteur en scène emprunte à l'esthétique des séries télé pour nous projeter dix heures durant dans un monde chaotique». (Le Tanneur 2018)

«Et dans un style qui voudrait évoquer la folle efficacité de certaines séries télé (...) Gosselin sait user et abuser du travail vidéo pour mieux dynamiter le théâtre, interroger l'interprétation des acteurs et la présence réelle sur le plateau» (Pascaud 2018).

«On a l'impression d'assister avec ces moments festifs répétés, au bruit et à la fureur d'un univers de jeunes en goguette, celui de séries télévisées» (Hotte 2018).

«Le plateau est littéralement transformé en studio de cinéma. Sur scène, des images tournées en direct sont diffusées sur trois écrans» (Jouve 2018).

«Les accros de séries vivront ici une expérience unique: en 3 épisodes, joués en direct et retransmis parfois sur grand écran, un film avec des acteurs bien vivants se déroule sous nos yeux» (Bonnot 2018).

«sa narration foisonnante parfois proche d'une série TV avec suspense et rebondissements⁶».

«Le punch d'une série: (...) le film vous happe, avec ses gros plans, ses violons et ses synthés de série télé (...) [Gosselin] sait faire fructifier les bonnes ficelles des séries» (Demidoff 2018).

Certes, il y a longtemps que le théâtre contemporain a intégré le principe de la pluridisciplinarité (danse, musique, arts visuels), mais c'est un phénomène plus spécifique qui semble ici à l'œuvre: ni «théâtre filmé», ni mélange des arts – plutôt comme la réintroduction, *via* l'image filmée et l'influence de la série, de principes longtemps délaissés par le théâtre (suspense, récit) et que se réapproprie la jeune scène. L'omniprésence du rapprochement avec la série se retrouve avec une similitude étonnante à propos du travail de Thomas Jolly, qui a adapté (en treize heures) *Henri VI* de Shakespeare, sans pourtant user d'aucun écran:

«une saga qui n'a rien à envier aux séries télévisées. Ainsi, pour créer une frustration, on a placé les entractes aux moments de plus fort suspense, comme les séries TV» (Jullien 2014).

«Que ceux qui ne jurent que par Netflix retournent au théâtre. (...) On croirait parfois regarder un épisode de *Game of Thrones*⁷. (...) Thomas Jolly sait décidément ce que doit être le théâtre à l'heure de Netflix» (Geais 2018).

«Il fallait un jeune homme de 28 ans – 33 aujourd'hui – pour rendre Shakespeare aussi palpitant que *Game of Thrones*» (AFP 2015).

⁶ MC Grenoble, «2666», Saison 2016-2017, <https://www.mc2grenoble.fr/spectacle/2666/>, consulté le 26 mars 2021.

⁷ La série *Game of Thrones* a été créée par David Benioff et Daniel B. Weiss d'après les romans éponymes de George R.R. Martin; les sept premières saisons ont été diffusées par HBO entre 2011 et 2017 et la huitième saison en avril 2019; la dernière saison a réuni en moyenne (toutes plateformes confondues) environ 30 millions de téléspectateurs rien qu'au moment de la diffusion aux États-Unis (Franceschet 2017).

«son adaptation d'*Henri VI* (...) était conçu comme une saga feuilletonnante de dix-huit heures, aussi palpitante que la série *Game of Thrones*» (Hansen-Love 2018).

«les critiques n'ont pas tardé à y voir une influence télévisuelle, comparant volontiers la pièce à des séries plébiscitées comme *Game of Thrones*. (...) Sur Netflix ou dans la Cour d'honneur du Palais des papes, le public a donc soif de sagas. Mais pourquoi maintenant? D'où vient cette conjoncture favorable à la sérialité?» (Couture 2018).

Rien de surprenant à ce qu'une journée d'étude organisée en 2014 invite Thomas Jolly «à une table ronde consacrée au modèle dramaturgique que peuvent constituer les séries télévisées pour des metteurs en scène amateurs de récits et images sériels»⁸. Constamment interrogé sur le rapport entre son théâtre et les séries, Jolly se montre d'abord satisfait:

j'étais assez content de me rendre compte que tout le monde a perçu le côté grand spectacle cinéma/série d'*Henry VI*. Quand j'ai découvert la pièce en 2004, j'ai regardé d'un trait la première saison de *24 heures chrono*. Je n'en revenais pas de ce que je venais de voir et je me suis dit: «Tiens, il y a quand même quelques procédés narratifs similaires» (Sutter 2016).

Puis, Jolly se lasse du retour des mêmes comparaisons («J'en ai un peu marre pour être tout à fait franc!» Girard 2019) et souligne à propos de *Game of Thrones*: «Je n'ai jamais vu la série» (Jolly 2015), quoiqu'il admette être un grand spectateur de séries en général: «*The Leftovers*, mon dernier gros coup de cœur; la première saison de *Wayward Pines*, ça c'était vraiment bien» (Jolly 2017). Ce qui agace le metteur en scène, c'est de constater un malentendu dans le regard de la critique et des spectateurs. Grands consommateurs de séries, mais plus éloignés de Shakespeare, ces derniers inverseraient, selon Jolly, le système d'influences: s'il y a une proximité entre Shakespeare et l'univers des séries, c'est tout simplement parce que Shakespeare répondait, à son époque, à un besoin de grands récits que l'on retrouve aujourd'hui et qui explique cette «conjoncture favorable à la sérialité» (Couture 2018):

«Les séries télé ont pompé Shakespeare (...) les succès des sagas comme le *Seigneur des anneaux*, *Twilight*, *Star Wars*, *Harry Potter*, en librairie ou au cinéma, ainsi que les séries

⁸ Voir la journée d'étude «Auteurs / amateurs de séries télévisées», organisée le 5 décembre 2014, à l'Université Denis-Diderot, par Ariane Hudelet et Pierre-Olivier Toulza (voir <https://lpcm.hypotheses.org/8976>).

télévisées, traduisent le fait que nous sommes nous aussi dans une période troublée et en friche. Nous ressentons le besoin d'avoir du récit au long souffle, de l'épopée» (Deruisseau 2015). «Nous vivons en tout point une époque semblable à celle-là, une époque néobaroque caractérisée par un éclatement des grandes utopies, un environnement qui se délite, un vertige technologique, la montée des populismes et l'effritement de la démocratie. Ça se traduit dans nos comportements culturels et nous redonne soif de grands récits» (Couture 2018).

Le retour du récit sur les scènes théâtrales, beaucoup de théoriciens du théâtre l'ont observé et analysé (Sermon et Ryngaert 2012: 49, Meyer MacLeod et Pralong 2012), notamment comme un besoin de rupture après l'esthétique de fragmentation (Bouko 2010: 30, 77 et 115⁹) et la longue mise au purgatoire du personnage. Mathieu Bauer parlait d'un besoin de ré-enchantement du théâtre et les propos de Jolly réinscrivent simplement ce besoin dans un phénomène plus général partagé par l'ensemble de la société, à savoir la soif de grands récits. Face à ce besoin, le théâtre shakespearien aurait constitué jadis une forme de réponse tout comme les séries aujourd'hui, si bien qu'il est logique qu'un théâtre unissant ces deux influences rencontre la faveur du public.

IV. *Les rouages de la mécanique sérielle à l'œuvre dans le théâtre: schéma narratif, cliffhanger, aparté*

Les critiques et les metteurs en scène s'appliquent alors à identifier les mécanismes de séries que l'on retrouve sur les scènes contemporaines, au-delà du jeu avec les écrans, du temps long et du découpage en épisodes. Pour Jolly, il y a d'abord le schéma narratif, Shakespeare étant l'ancêtre des scénaristes de série en matière de «conduite du récit»:

Ce sont les séries qui reproduisent les schémas narratifs qu'on trouve chez Shakespeare. (...) Bien sûr, je suis d'une génération où la conduite du récit, le sens du rythme, la façon de poser une attente à la fin d'un acte pour maintenir la tension pendant l'entracte, ont certainement été façonnés par l'écriture sérielle. Mais cette écriture, Shakespeare la pratiquait déjà, et ce sont les scénaristes anglo-saxons qui se sont mis à son école¹⁰.

⁹ Voir également François Berreur, Gabriel Dufay, Mariette Navarro et Christophe Pellet (modération Joëlle Gayot), «Le texte de théâtre versus fragment», dans le cadre du cycle de rencontres *Quelles écritures pour quel théâtre aujourd'hui?*, Paris, 26 janvier 2015, CNT.

¹⁰ Propos recueillis par Valérie Six et Daniel Loayza, Paris, 23 février 2015 (Orsini 2015).

Mais il y a aussi, chez Shakespeare comme dans les séries, une pratique du *cliffhanger*¹¹: «Au moment des entractes, [Shakespeare] nous laisse toujours en plein suspens, et les séries TV ne font pas autre chose en pratiquant le *cliffhanger*» (Sutter 2016). Mathieu Bauer, «fan absolu de *The Wire*, dopé à HBO» (Beauvallet 2014), insiste lui aussi sur l'importance du *cliffhanger* dans la construction d'une série théâtrale (Hansen-Love 2018). Jolly exagère en faisant de Shakespeare l'inventeur de cette technique, mais il est clair que le théâtre élisabéthain en général l'a abondamment pratiqué; ce qui explique peut-être le succès actuel d'autres reprises d'auteurs contemporains de Shakespeare; ainsi par exemple de la *Trilogie de la vengeance* montée en 2019 par l'Australien Simon Stone à partir de John Ford, Thomas Middleton, Shakespeare (et Lope de Vega), dans un dispositif en forme de studio de séries télévisées (Kuttner 2019). Cette construction d'un récit rythmé par les *cliffhangers*, le *showrunner* Carlton Cuse (à qui l'on doit la série *Lost*) souligne qu'elle est liée à la dimension de feuilleton infini¹², que les séries ont repris au système, bien plus ancien, des parutions de roman en épisodes – Charles Dickens et Eugène Sue au XIXe s. (Brèthes 1989), Thomas Hardy et Marivaux au XVIIIe s.¹³. C'est d'ailleurs cette filiation que souligne la critique à propos des feuilletons théâtraux quotidiens imaginés par le Festival d'Avignon pour la scène ouverte du jardin Ceccano:

«une façon d'être du XIXe siècle, ce moment où le feuilleton fait la fortune des canards, et du XXe, cette ère qui voit les séries vous clouer au divan. En 2018, le théâtre s'est mis au feuilleton, mais oui, à la mode de Balzac et de Netflix, sur un mode fracassant au Festival d'Avignon» (Demidoff et Genecand 2018).

Jolly attribue également à Shakespeare l'invention de l'aparté (en réalité déjà présent dans le théâtre latin¹⁴) et en fait un point commun avec les séries:

«Shakespeare jouait pour et avec le public, il a inventé l'aparté en faisant du public le complice du personnage principal qui le prend à témoin sans que les autres personnages ne l'entendent.

¹¹ «technique narrative qui consiste à introduire une rupture dans le récit au moment où est créée une tension qui appelle une résolution pressante» (Baroni 2016).

¹² «A l'époque, aucun scénariste ne décidait en avance de la fin de sa série. Ça ne se faisait pas. Les séries restaient indéfiniment à l'antenne jusqu'à ce qu'un dirigeant décide de prononcer l'annulation» (Cuse 2018).

¹³ Certains théoriciens parlent à ce propos de romans ou fictions périodiques (Weil 1986: 45-48; Escola, Herman et Omacini 2011: 117).

¹⁴ Plaute, *Aulularia*, Acte II, scène 2.

C'est un procédé que l'on retrouve dans *House of Cards*, quand Franck Underwood s'adresse à nous, seul, face à la caméra» (Sutter 2016).

Si aujourd'hui les apartés théâtraux nous renvoient à l'univers des séries, c'est parce que ces dernières les ont remis au goût du jour, leur insufflant une intimité et une étrangeté nouvelles, grâce à la médiatisation de l'écran. Lorsque le théâtre se réapproprie l'aparté, c'est d'ailleurs bien souvent *via* l'écran. Ainsi dans l'adaptation d'*Orlando* de Virginia Woolf que la metteuse en scène britannique Katie Mitchell propose sur la scène de l'Odéon en 2019:

«Katie Mitchell réinvente le théâtre en y injectant des doses de vidéos parfaitement calibrées: elles occupent la première place et s'étalent sur un grand écran surplombant le décor. Tantôt préenregistrée, tantôt filmée en direct sur scène, l'image reflète l'action en cours et fait oublier aux spectateurs qu'ils sont au théâtre» (Sarraméa 2019).

Le dispositif scénique prend le pas sur l'action scénique, visible, mais plus discrète que l'écran; en outre, les transformations vécues par Orlando, qui de femme devient homme, rendent particulièrement efficaces les gros plans sur son visage et ses confidences au spectateur. On peut faire le rapprochement avec une série comme *Fleabag* (2016), adaptée d'une pièce de théâtre, elle-même issue d'un sketch de *stand-up*, de l'actrice et réalisatrice Phoebe Waller-Bridge: l'héroïne s'adresse régulièrement à la caméra pour commenter ses déboires sentimentaux¹⁵. Cet exemple invite à élargir la comparaison en évoquant ce monde où le regard face caméra est la norme, à savoir celui des youtubeurs: on songe à l'adaptation du *Pride and Prejudice* de Jane Austen sous forme de blog vidéo interactif, le *Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013)¹⁶, qui réunit des centaines de milliers de spectateurs. Certes, la rupture du quatrième mur n'est pas une invention de youtubeur, mais son passage à l'écran sur les scènes théâtrales signale évidemment l'influence des médias 2.0.

En cette période de mise entre parenthèses du spectacle vivant, on peut imaginer un accroissement futur de l'influence des séries et de la vidéo, au moins sur le regard du spectateur cantonné durant des mois à la culture en ligne (AFP 2021). En outre, le fait que les grandes salles de théâtre élaborent des contenus spécifiquement pensés pour l'écran (ainsi du Théâtre à la table hebdomadaire diffusé

¹⁵ Phoebe Waller-Bridge, *Fleabag* (2016), production de Two Brothers Pictures, diffusion sur la chaîne BBC Three, en deux saisons de six épisodes de trente minutes.

¹⁶ Bernie Su et Hank Green, *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013), productrice Jenni Powell, diffusion YouTube, cent épisodes de 2 à 8 minutes.

sur la chaîne YouTube de la Comédie Française¹⁷) suppose que les artistes eux-mêmes seront marqués par une nouvelle expérience de médiatisation. Mais Sandra Laugier estime que, avec la multiplication des types de séries (séries non-américaines, adaptations de romans en mini-série) (Laugier 2019: 367), la série ne se restreint déjà plus à un modèle (les très longues séries populaires): elle s'est insérée dans l'espace culturel «de la conversation sur la société dans laquelle nous vivons» (Laugier 2019: 370). L'influence des séries sur le théâtre relèverait donc déjà davantage d'une manière globale de poser un regard sur la société que d'une vogue esthétique consciencisée.

Bibliographie

AFP

- 2015 *Thomas Jolly, accro à Shakespeare comme à une série télévisée*, in «Le Point», 2 octobre 2015,
https://www.lepoint.fr/culture/thomas-jolly-accro-a-shakespeare-comme-a-une-serie-televisee-02-10-2015-1970178_3.php (consulté le 26 mars 2021).
- 2018 *À Avignon, Julien Gosselin fait du théâtre sur grand écran*, in «Le Point», 10 juillet 2018,
https://www.lepoint.fr/culture/a-avignon-julien-gosselin-fait-du-theatre-sur-grand-ecran-10-07-2018-2234733_3.php (consulté le 26 mars 2021).
- 2021 *La pandémie a porté la consommation de culture en ligne en 2020*, in «La Dépêche», 11 février 2021,
<https://www.ladepeche.fr/2021/02/11/la-pandemie-a-porte-la-consommation-de-culture-en-ligne-en-2020-9367796.php> (consulté le 27 mars 2021).

Auslander, Philip

- 1999 *Liveness – Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, Londres/New York.

Badham, Vanessa (van)

- 2014 *Complexity of Belonging review – superior stagecraft but little emotion*, in «The Guardian», 13 octobre 2014.

Baroni, Raphaël

- 2016 *Le cliffhanger: un révélateur des fonctions du récit mimétique*, in «Cahiers de Narratologie», n. 31,
<http://journals.openedition.org/narratologie/7570> (mis en ligne le 22 décembre 2016, consulté le 27 mars 2021).

¹⁷ Comédie Française, «Théâtre à la table», YouTube:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLT726svQj4wm9Lk6NuEFaXsYncpQKt5wM>, consulté le 27 mars 2021.

Barrière, Jean-Baptiste et Aleksi

2011 À Avignon, la vidéo parasite le théâtre, in «Libération», 29 juillet 2011.

Beauvallet, Eve

2014 *Le théâtre public sous perfusion HBO*, in «Slate», 19 décembre 2014,
<http://www.slate.fr/story/95019/series-theatre> (consulté le 23 mars 2021).

Boisvenue, Jean-François

2010 *Quand la caméra devient spectacle: le rôle de la vidéo dans L'Idiot de Frank Castorf*, in «Intermédialités», n. 5 («Théâtraliser»), Montréal.

Bonnot, Claire

2018 Joueurs, Mao II, Les Noms d'après Don DeLillo par Julien Gosselin: l'origine de la violence?, in «Apartés», 13 décembre 2018,
<http://www.apartestheatre.com/apartes/2018/11/22/joueurs-mao-ii-les-noms-d-apres-don-delillo-par-julien-gosselin-l-origine-de-la-violence> (consulté le 26 mars 2021).

Bouko, Catherine

2010 *Théâtre et réception – Le spectateur postdramatique*, Peter Lang, Berne.

Brèthes, Jean-Pierre

1989 *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*, PUF, Paris.

Chédozeau, Sébastien

2018 *Valenciennes: Pendant dix heures, au Phénix, Julien Gosselin a fait son cinéma*, in «La Voix du Nord», 8 octobre 2018,
<https://www.lavoixdunord.fr/465087/article/2018-10-08/pendant-dix-heures-au-phenix-julien-gosselin-fait-son-cinema> (consulté le 26 mars 2021).

Clayeux, Yoann

2015 *Quand le Théâtre se prend pour une série TV*, in «Arlyo», 3 mai 2015.

Couture, Philippe

2018 *Théâtre en série au Festival d'Avignon*, in «Le Devoir», 21 juillet 2018,
<https://www.ledouvoir.com/culture/theatre/532736/theatre-en-serie-au-festival-d-avignon> (consulté le 26 mars 2021).

Cuse, Carlton

2018 *Le showrunner est un décathlonien*, in «SACD», 3 mai 2018,
<https://www.sacd.fr/carlton-cuse-le-showrunner-est-un-decathlonien> (consulté le 27 mars 2021).

Demidoff, Alexandre

2018 *À Avignon, le triathlon infernal de Julien Gosselin*, in «Le Temps», 9 décembre 2018,
<https://www.letemps.ch/culture/avignon-triathlon-infernal-julien-gosselin>
(consulté le 26 mars 2021).

Demidoff, Alexandre et Genecand, Marie-Pierre

2018 *L'année 2018 en spectacles: loi des séries et coups de cœur*, in «Le Temps»,
25 décembre 2018,
<https://www.letemps.ch/culture/lannee-2018-spectacles-loi-series-coups-coeur>
(consulté le 27 mars 2021).

Deruisseau, Bruno

2015 *Thomas Jolly: «Shakespeare a inventé le mainstream»*, in «Les Inrockuptibles»,
28 avril 2015,
<https://www.lesinrocks.com/2015/04/28/scenes/scenes/thomas-jolly-shakespeare-a-invente-le-mainstream/> (consulté le 26 mars 2021).

Earnest, Steve

2011 *Frank Castorf at the Volksbühne am Rosa Luxembourg Platzt – Alienation Techniques and the use of Mediated Material on the Live Stage*, in «Theater Symposium», n. 19
(«Theater and film»), University of Alabama Press.

Escola, Marc, Herman, Jan et Omacini Lucia (dir.)

2011 *La Partie et le tout: la composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Peeters, Bruxelles.

Franceschet, Thibault

2017 *10 chiffres impressionnants sur le business de Game of Thrones*, in «Les Echos»,
18 juillet 2017.

Geais, Pierrick

2018 *Thyeste: Comment le théâtre de Thomas Jolly va conquérir le monde*, in «Vanity Fair»,
mardi 27 novembre 2018,
<https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/-thyeste-comment-le-theatre-de-thomas-jolly-va-conquerir-le-monde/4649> (consulté le 26 mars 2021).

Giesekam, Greg

2007 *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre (Theatre and Performance Practices)*, Red Globe Press, Cambridge.

Girard, Mathieu

2019 *Interview. Le Normand Thomas Jolly de retour au Théâtre de Caen, pour présenter Thyeste, sa pièce choc* », in «Actu.fr», 3 mars 2019,
https://actu.fr/normandie/caen_14118/interview-normand-thomas-jolly-retour-theatre-caen-presenter-thyeste-piece-choc_21736490.html (consulté le 23 mars 2021).

- Groys, Boris
2012 *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Carl Hanser Verlag, Munich (trad. angl., *Under Suspicion: A Phenomenology of Media*, trad. de Carsten Strathausen, Columbia University Press, New York.
- Hansen-Love, Igor
2012 *À Montreuil, la télé est mise en pièce (de théâtre)*, in «L'Express», 24 septembre 2012, https://www.lexpress.fr/culture/scene/la-faille-au-theatre-de-montreuil-le-theatre_1165183.html (consulté le 23 mars 2021).
2018 *Au Festival d'Avignon, Thomas Jolly fait la Cour*, in «L'Express», 4 juillet 2018, https://www.lexpress.fr/culture/scene/au-festival-d-avignon-thomas-jolly-fait-la-cour_2020199.html (consulté le 26 mars 2021).
- Hotte, Véronique
2018 *Joueurs, Mao II, Les Noms, d'après Don DeLillo, adaptation et mise en scène de Julien Gosselin*, in «Théâtre du Blog», 9 juillet 2018.
- Irmer, Thomas,
2004 *A New Vision of Theatre: The Timely Introduction of Video and Film in the Work of Frank Castorf, René Pollesch, and Olaf Nicolai*, trad. Marvin Carlson, in «Western European Stages», vol. 16, n. 1, p. 23-28.
- Jolly, Thomas
2015 *Ma vie après Henri VI*, in «seinemaritime.fr», 2015, <https://www.seinemaritime.fr/actualites/culture/thomas-jolly-ma-vie-apres-henry-vi.html>
2017 *Le théâtre sert à se questionner ensemble sur notre réalité*, in «Artichaut», 24 janvier 2017, in: <https://artichaut-magazine.fr/thomas-jolly-interview/> (consulté le 26 mars 2021).
- Jouve, Sophie
2018 *Joueurs, Mao II, Les Noms: Julien Gosselin invente le spectacle de 10 heures sans entracte, on y était !*, in «FranceTVinfo», 10 juillet 2018, https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/quot-joueurs-mao-ii-les-nomsquot-julien-gosselin-invente-le-spectacle-de-10-heures-sans-entracte-on-y-etait_3286431.html (consulté le 26 mars 2021).
- Jullien, Lionel
2014 *Henri VI de Shakespeare en Avignon*, in «Info.Arte.TV», 19 juillet 2014, <https://info.arte.tv/fr/henry-vi-de-shakespeare-en-avignon> (consulté le 26 mars 2021).
- Kuttner, Hélène
2019 *La Trilogie de la vengeance, feuilleton à l'Odéon Berthiers*, in «Artistik/Rezo», 26 mars 2019,

<https://www.artistikrezo.com/spectacle/la-trilogie-de-la-vengeance-feuilleton-a-lodeon-berthiers.html> (consulté le 26 mars 2021).

Laugier, Sandra

2019 *Nos vies en séries*, Climats/Flammarion, Paris.

Lehmann, Hans-Thies

1999 *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt-am-Main.

Le Tanneur, Hugues

2018 *Joueurs, Mao II, Les Noms, Julien Gosselin au plus haut avec Don DeLillo*, in «Des mots de minuit», 9 juillet 2018.

Meyer MacLeod, Arielle et Pralong, Michèle

2012 *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui?*, Métis Presses, Genève.

Orignac, Guillaume et Ribeton Théo

2018 *Peut-on encore faire du stand-up?*, in «Stylist», n. 226, 6 septembre 2018, p. 24.

Orsini, Alban

2015 *Henri VI*, m.e.s. Thomas Jolly, in «Culturopoing», 5 mai 2015,
<https://www.culturopoing.com/scenes-expos/henry-vi-m-e-s-thomas-jolly/20150505> (consulté le 26 mars 2021).

Ostermeier, Thomas

2015 *Richard III – Dialogue artistes-spectateurs – Avec Thomas Ostermeier pour Richard III*, in «Les Ateliers de la pensée», Université d'Avignon, 13 juillet 2015.

Pascaud, Fabienne

2018 *Avignon 2018: Joueurs, Mao II et Les Noms, un périple aux frontières du théâtre et du temps*, in «Télérama», 8 juillet 2018.

Perrot, Edwige

2013 *Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers*, thèse en «Étude et Pratique des Arts», dir. Josette Féral et Christine Hamon Siréjols, Université du Québec, Montréal.

Sarraméa, Chloé

2019 *«Le théâtre de l'ère 2.0, de Virginia Woolf à Michel Houellebecq»*, in «Numéro», 25 septembre 2019,
<https://www.numero.com/fr/culture/theatre-cinema-mise-en-scene-julien-gosselin-milo-rau-katie-mitchell-odeon-avignon-festival-automne-paris#> (consulté le 27 mars 2021).

Sermon, Julie et Ryngaert, Jean-Pierre

2012 *Théâtres du XXI^e siècle: commencements*, Armand Colin, Paris.

Sutter, Béatrice

2016 *Thomas Jolly: Shakespeare in Live*, in «L'ADN», 6 juillet 2016,

<https://www.ladn.eu/reflexion/vu-dans-la-revue/thomas-jolly-shakespeare-in-live/>
(consulté le 26 mars 2021).

SYNDEAC

2015 *Le spectacle vivant à l'ère du numérique: Mutations et perspectives*, juillet 2015.

Thibaudat, Jean-Pierre

2019 *Femmes, femmes, femmes, elles sont les héroïnes et actrices de trois spectacles*, in «Balagan», 21 mars 2019,

<https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/210319/femmes-femmes-femmes-elles-sont-les-heroines-et-actrices-de-trois-spectacles> (consulté le 27 mars 2021).

Tion, Guillaume

2017 *Théâtre: la vidéo en débat*, in «Libération», 28 avril 2017,

https://next.liberation.fr/images/2017/04/28/theatre-la-video-en-debat_1566086
(consulté le 27 mars 2021).

Van Den Berg, Klaus

2007 *Scenography and Submedial Space: Frank Castorf's Final Destination America (2000) and Forever Young (2003) at the Volksbühne Berlin*, in «Theatre Research International», vol. 32, n. 1, p. 49-67.

Weil, Françoise

1986 *L'Interdiction du roman et la librairie, 1728-1750*, Aux Amateurs de livres, Paris.

Wirth, Andrzej

2013 *Flucht nach vorn. Gesprochene Autobiografie und Materialien*, herausgegeben von Thomas Irmer, Spector Books, Leipzig.

Zeltina, Guna et Reinsone, Sanita

2010 *Text in contemporary theatre*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge.

Robot-Author. Composite dramaturgy in Stefan Kaegi's Uncanny Valley by Izabella Pluta

I. Introduction

In 2018, Stefan Kaegi, the Swiss director and member of the Rimini Protokoll group, created a performance halfway between an installation and a robotic show, entitled *Uncanny Valley*, which is a theatre play presented on the stage between a robot and an audience. The humanoid is the animatronic look-alike of the German contemporary writer Thomas Melle, who he embodies and replaces in this performance, giving a lecture on the phenomenon of instability. The presentation is also a pretext to talk about the writer's bipolar depression and the life of Alan Turing, the father of Artificial Intelligence, to whom the robot on the stage makes an implicit reference. Kaegi interweaves here dramaturgical materials of different types, extending between text, image, sound, and robotics and in this way, he builds a *composite dramaturgy*. In this study I want to analyse this composition in which the approach to the text is confronted with the complex technological device that not only brings its own logics of use but also of meaning. A need to identify this structure in the theoretical context of theatre studies and also in reflections dedicated to digital technology will become fundamental in my study.

II. Uncanny Valley and the dramaturgical question

One of Stefan Kaegi's stimuli to make this performance was the desire to collaborate with Thomas Melle (Zimann Gislou 2019: 298-309). The textual composition is based on a story written by the German writer and the Swiss director. It is the text conceived precisely for the performance that combines two main stories: the autobiographical testimonies of the writer and the life story of Alan Turing, a British scientist from the 1930s-1950s. And it is a narrative scaffolding for the performance. S. Kaegi superimposes other dramaturgical layers on it: textual, borrowing from transhumanist ideology, but also visual (through videos and photos), sound, and computer. In this way he builds what we call the "composite dramaturgy" in his performance (Fig. 1).



Fig. 1. *Uncanny Valley*, conception and directing: Stefan Kaegi, 2018. Photo © Izabella Pluta.

It should be noted that the term "dramaturgy" is not only multi-faceted but was also broadened in the first decades of the 21st century. Already in 1985, Bernard Dort proposed a definition of dramaturgy that he himself considered «extremely vague» and which is «[...] everything that happens in the text and everything that happens from the text to the stage» (Dort 1985: 62). His term «dramaturgical state of mind» («l'état d'esprit dramaturgique»), was proposed a year later and is now fundamental for theatre studies, expresses his observation that «textual composition» is no longer at the centre of theatrical activity, but that «representation» is (Dort 1986: 8).

The paradigm of "postdramatic theatre" proposed by Hans-Thies Lehmann in early 2000 sheds further light on the issue. The author points out that the notion emerges and is stimulated by the development of new information technologies and notes that «[w]ith the end of the 'Gutenberg galaxy' the written text and the book are being called into question» (Lehmann 2002: 18 and 28). Lehmann analyses this new postdramatic situation that explores self-reflexivity, performativity, and the very process of perception by crossing arts and languages. The staging can become a writing in itself, a "stage writing" ("*écriture scénique*"), which is constructed during the creative process without being guided, ordered or supported by a prior text. Lehmann thus reinforces the theoretical state of the notion of dramaturgy, which always remains an open and vast term.

Joseph Danan joins the discussion and, in his book *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, raises the notion of »«dramaturgocentrism» («*dramaturgocentrisme*»), which allows for this broader understanding of dramaturgy as «not text-centred» («*non centrée sur le texte*») (Danan 2010: 31). It is not only a question of reflecting on the passage from text to stage, but on the relationship between the

dramaturgy of the text and the stage writing. The dramaturgy of the text consisting of «different dramaturgical categories» in a play that goes beyond «the textual» and the scenic writing that allows these categories to be implemented in a single stage performance (Danan 2010: 31).

As for the performance with a technological component, I agree with Florence Baillet who notes that the dramatic text changes its status in this type of context. It becomes a «protocol» or «frame» and in this form allows the play to be made (Baillet 2015: 150). A mixture of different discourses is also characteristic of Rimini Protokoll's work. This approach can already be observed in *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* (*Karl Marx: Capital, Tom 1*) from 2006 in which "experts" (amateur actors employed by the artists) recite excerpts from this book by Karl Marks, on stage. Hans-Thies Lehmann notes that with this procedure Rimini Protokoll is able to create not a traditional performance, but a creation based on frames in which «different records of reality as well as different forms of acquiring knowledge» are presented (Lehmann 2012: 138).

III. Autobiographical narrative

Uncanny Valley begins when the audience enters the space of performance. At that moment, the audience sees a white screen on the left of a square carpet and on the right, there is an armchair on which a humanoid robot is sitting next to a laptop on a small table. When everyone is seated, the stage is bathed in light. The humanoid introduces itself: «I am Thomas Melle». He tells us that we are here for his lecture on instability and the "Uncanny Valley" phenomenon. A few photos of his younger days appear on the screen, which illustrate the story of what type of child he was and his questions as to his identity during his adolescence. In 2016, he published the book *Die Welt im Rücken* (*The World at your Back*) in which he talks about his illness and gives his definition of this psychological dysfunction (Fig. 2).

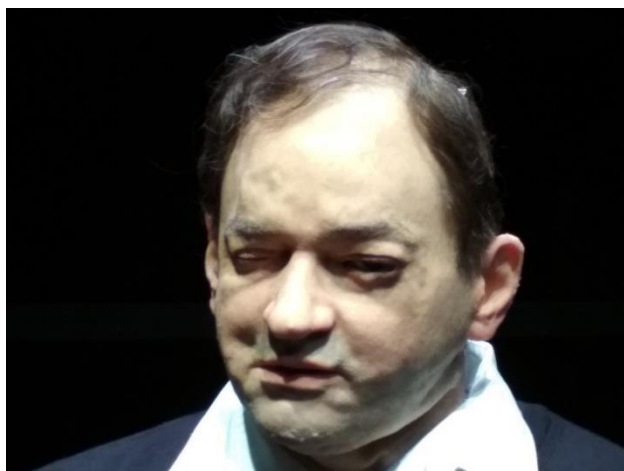


Fig. 2. *Uncanny Valley*, conception and directing: Stefan Kaegi, 2018. Photo © Izabella Pluta.

This book was a finalist for a German Book Prize due to the quality of his writing and his courage to touch on the taboo subject of bipolarity, especially in Germany, which made him very famous and particularly in demand for interviews and lectures. Melle confides in the performance while being absent on stage. He is represented by a robot that embodies his absence. Melle only appears on stage as a video image, but gives his voice to the dubbed robot, especially in the German version. Louis Patrick Lerroux speaks in the context of theatre that stages an autobiography of the artist's desire to give an "individualised, sincere and true" word, even though it is staged and performed (Lerroux 2004: 85). He makes an interesting remark about this type of stage narrative:

«The autobiographical 'I' is not only a question of the nature or accuracy of the story, but also of the autobiographical act, i.e., a deliberate decision to reveal oneself, even if only in a veiled manner. By assuming the 'I' on stage, we move into the autobiographical act» (Lerroux 2004: 85).

This Melle's autobiographical storyline then gives way to the story of Turing. The screen then projects photos of this researcher as well as diagrams of his work. Melle-robot tells us the story of Turing's journey, linking his world-renowned scientific achievement with his deeply tragic personal life. We learn that Turing studied the language capabilities of the machine, which made him visionary in his conception of a future Artificial Intelligence. Known today as the "Turing Test", it tests our ability to distinguish whether we are dealing with a human or a machine. His personal life is marked by a dramatic history relating to his homosexuality, as he had to undergo hormone treatment since at that time his sexual preference was considered a disease. Medicine tried to *reprogram* his body with violent medication, and the estrogen he received gave him very feminine features. Finally, in 1954, Turing bit into a poisoned apple, laced with cyanide, and thus ended his life.

S. Kaegi then builds this story in the performance on a narrative that interweaves two biographies: one conceived in the first person and the other in the third. We can see that they fit into the perspective of «autobiographical theatre», which Patrice Pavis first distinguishes from autobiography, as a «retrospective prose narrative» (Pavis 2002: 361). In his attempt to grasp the characteristics of autobiographical theatre, the author proposes three categories (Pavis 2002: 362):

1. the «life story» (*«récit de vie»*) performed by an actor who is also the author of this story and who recounts events from his past;
2. the «immodest confession» (*«confession impudique»*), which focuses on a recent experience, such as an illness, and is performed by an actor who is suffering from this illness (e.g., he is HIV-positive);
3. the «play with identity» (*«jeu avec l'identité»*) which is a «research in act» (*«recherche en acte»*) dedicated to sexual, ethnic, cultural identity, during which the artist "tries on" fictional selves.

In my opinion, Stefan Kaegi draws on these three categories by staging Melle's illness, tragic events in Turing's life, the latter's sexual quest, but also the question of identity linked to the android and the implanted human, which concerns human identity confronted with Artificial Intelligence.

IV. *Dramaturgy and theory on stage*

It is worth mentioning that the title of the show symbolises the key notion of robotics as the term «uncanny valley», introduced by Masahiro Mori in the 1970s, refers to the anxiety felt when faced with a humanoid robot (Mori 2012: 26-33). It echoes the «uncanny strangeness», the title of an essay by Sigmund Freud (*Das Unheimliche*), published in 1919 (Freud 1933: 163-210). For this psychoanalyst, it is the feeling of unease that we experience in the presence of anthropomorphic objects that appear to be alive, such as dolls, mannequins, or puppets. Stefan Kaegi places this phenomenon at the heart of his show, as he does not try to convince the spectator of the perfection of the robot, but rather to arouse doubt. On the one hand, it incorporates tics that are considered human traits: e.g., throat clearing, whereas on the other hand, its body is partially demystified as, from the stage, it is possible to see that the back of the skull is removed, revealing the operating mechanisms (Fig. 3).



Fig. 3. *Uncanny Valley*, conception and directing: Stefan Kaegi, 2018.
Photo © Izabella Pluta.

Stefan Kaegi furthermore debates the boundaries between human and machine in relation to people with disabilities and prosthetics. One of the documentary excerpts from the performance introduces us to Thomas Melle, who meets Enno Park, a deaf person with a cochlear implant, who co-founded the Cyborg e.V. association in Berlin in 2013. Melle-robot asks: «Is a deaf person with an implant, a human machine?» Indeed, the question of cyborgization that arises during this performance acquires its true scope here. If a cyborg is a half-biological, half-technological organism, as defined by the doctor José Delgado in the 1950s and 1960s, then is a person implanted with a pacemaker, a cochlear implant or an eye implant a cyborg? In turn, Melle wonders whether a person who functions with the help of technology, as he did during this conference, do they lose some of their humanity? In this way, the Kaegi wishes to discuss the issue of the cyborgization, as announced by Donna Haraway (Haraway 1999: 271-292), as previously advocated through the amplified man of which Marshall McLuhan spoke and whose senses will be extended by the communication media as well as by increasingly complex technological objects (McLuhan 1968). McLuhan sees the technological age as the apogee of this amplification because it would offer the technological simulation of consciousness. For Haraway, a cyborg is a contemporary figure of a monster and the place where the technical, textual, organic, mythical and the political potentials merge (Haraway 1991: 21-26). «We are cyborgs. The cyborg is our ontology» (Haraway 1999: 272) – she expresses this now emblematic phrase in her feminist and highly critical *Cyborg Manifesto* signed in 1984. She sees the body as a biotic component or cybernetic communication system. Neuroscience and implantology give their own answer to the subject of merging the biological body with electronic elements in the framework of reparative medicine. Nevertheless, the performance incorporates statements and questions that confront the audience with some ideas of transhumanism. We hear from the stage: «And if you realise that somewhere there is a technology that can help you get closer to who you really want to be, who you feel you are – a bit like a person deciding to change their sex – well go ahead and get that technology» (Theatre, 2019). These questions correspond to several axioms linked to transhumanism, a current that is coupled with posthumanism and is both a philosophy and an ideology. Its mission is to increase human capacities on a physiological, genetic, intellectual, and psychological level and to extend life considerably and even exceed mortality (Koest 2015). Ray Kurzweil, the pioneer of transhumanist thought has this to say about the notion of human limitations: «For me, the essence of the human

is not in our limitations – although we have many – but in our ability to overcome them» (Kurzweil 2007: 334).

Without giving answers, S. Kaegi in turn raises several questions from this field which he confronts with the consciousness of the spectators: the union of the biological and the technological, the Turing Test as well as the perhaps most fundamental question: Can a robot replace a human and become a robot-artist? The alternation of addresses: Melle's "I" and the "You" thrown at the audience several times blur the stage boundaries of spectatorial identification as well as anthropological ones. Stefan Kaegi constantly confronts us with the blurred boundaries between human and machine (Fig. 4).



Fig. 4. *Uncanny Valley*, conception and directing: Stefan Kaegi, 2018. Photo © Izabella Pluta.

The dramaturgy of this performance is built on the confrontation of textual formats with different tones, drawing on true stories but also on theoretical and scientific statements from philosophy, anthropology, and robotic engineering, among others. Joseph Danan makes an interesting remark when it comes to a scenic approach linking a variety of discursive formats, he specifies that there is «dramaturgy as soon as in contact, actual or anticipated, with the stage, a thought seeks and orders itself by searching for its signs» (Danan 2010: 33).

V. *Dramaturgy and technological device*

Uncanny Valley is a work that relies strongly on the robotic device represented by the android, but also on a technological device with other tangible elements (speakers, projector, screen, and control room) that allows the manipulation of all these heterogeneous components of the performance. It should be noted that it is not only one element among others but is situated at the center of the dramaturgical development (Magris, in print). As Florence Baillet notes, Rimini Protokoll's starting point in several of its performances is not a text to be staged, but a device «that can include textual elements», as is the case in the performance *Cargo Sofia*, for instance, where the audience is invited into a semi-glazed truck or in *Situation Rooms*, where spectators enter a large container construction with situation rooms (Baillet 2015: 147-155). In *Uncanny Valley* the device is both a framework for the author's text and a fundamental dramaturgical carrier.

The theatre director explains in an interview with Giórgio Zimann Gislon that he wanted to see in this performance the limits of the integration of technology in a stage work (Zimann Gislon 2019: 298-309). «How far can the machine take an important place in a performance and place the human actor on the periphery?» – he asks himself. The animatronic double is the main actor of this performance and is an exact copy of the German author elaborated according to the parameters of his body mainly by Andreas Matijat of Chris Creatures Filmeffects GmbH and a mask taken from his face made by Tommy Opatz (Fig. 5).



Fig. 5. *Uncanny Valley*, conception and directing: Stefan Kaegi, 2018. Photo © Izabella Pluta.

These complex issues bring to mind Michel Simonot's reflection on the digital creative context:

«The digital requires its own 'dramaturgy', which is articulated with that of the staging, whereas the projection of images (like the broadcasting of music) on stage is only ever the introduction of additional elements within the specific logic of the staging. The computer artist produces logic, dramaturgy by the very fact of writing a program» (Simonot 2005: 67).

Here, computer language even appears explicitly in the form of diagrams and images, but also through the specificity of the place, which is a technological laboratory and its own gesture.

Melle-Robot admits that he has a media image of himself that has been transformed by his celebrity and is so distorted that he no longer recognises himself in it. S. Kaegi brings this situation into play and explores the idea of doubling up, which is not only summed up in the presence of the robot on stage, but also in the mediated appearance of the writer as his images scrolls across the screen. Here, the original is mixed with the copy, both in terms of identity and media, raising the question of identification, authenticity, and falseness. The documentary extracts integrated into the performance, testifying to the elaboration of the animatronic doppelganger, add an interesting layer to this subject. We watch Melle visiting several research spaces and experimenting, for example, with the functioning of a bionic arm. These video materials have a double status: not only do they illustrate what we hear through the speakers, but also become a structure in itself. Here we find what Arnaud Rykner defines as a characteristic of contemporary theatre: here the device «enhances the visual and plastic stakes of the stage» (Rykner 2008: 92-93).

In this performance, visual and auditory elements, but above all the performance of the robot, involve the work of the programming and the technical team. It should be explained that the operation of the robot here requires both a programming engineer and a puppeteer, in this case Stefano Trambusti, supported by Daniel Stiber in controlling the robot. This also confirms that the relationship between human collaborators, programs and a robot build new dynamics, but also «specific dramaturgical potentialities» (Magris in print). We agree with Erica Magris, who notes that dramaturgy converges towards programming, a programming that summons all the «partial dramaturgies» (*dramaturgies partielles*) of performance, «including that of the spectator» (Magris in print).

VI. *Towards a composite dramaturgy*

It is important to underline that the artists are questioning here the role of the playwright in a stage creation, but especially his replacement by a machine (Fig. 6). The application of different layers of silicon on the Melle's face to freeze his prints, the process we see on the screen as a documentary extract, is a telling metaphor. «It was a symbolic death for me» – explains Melle-Robot and indeed Melle-Man is seen to disappear under the synthetic mask. Certainly, the removal of this siliconized form is a metaphorical return to the writer's life. Moreover, an imprint of his own face is a symbolic act of transmitting his physical features to his double.



Fig. 6. *Uncanny Valley*, conception and directing: Stefan Kaegi, 2018. Photo © Izabella Pluta.

Patrice Pavis points out that contemporary dramaturgies have a considerable influence on the process and manner of staging. For him, it is perhaps the return to narrativity. He specifies: «Writing also progresses through its intertextuality, its formal research, in particular in its autofictional dimension. [...] A new way of telling leads to another way of staging, and vice versa» (Pavis 2012: 132-133).

We can consider *Uncanny Valley* as an example of a *composite dramaturgy*, the operational term we have proposed for this study, belonging to the postdramatic, but reinforced by innovative elements, complemented by dramatic models of autobiographical theatre, influenced by robotic devices. As Joseph Danan notes, the grasp of the dramaturgy always escapes because it is «to be

recreated» in every stage work, and even «to be created» when the theatre play does not refer to the dramatic (Danan 2010: 32). *Uncanny Valley* is a performance where, despite everything and regardless of its dramaturgical complexity, a story is told.

Bibliography

Baillet, Florence

2015 "L'avènement d'une 'logique dispositive'?", in Catherine Naugrette et Joseph Danan (dir.), *Ecrire pour le théâtre – Modèles de représentation et modèles de l'art*, «Registres», Hors-Série n. 4, Paris.

Danan, Joseph

2010 *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Actes Sud – Papiers, Mayenne.

Dort, Bernard

1985 *Affaire de dramaturgie*, in «Théâtre universitaire et institutions», FNTU.

1986 *L'état d'esprit dramaturgique*, in «Théâtre/Public», n. 67, janvier-février.

Freud, Sigmund

1933 "L'inquiétante étrangeté et autres essais", in Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard (trad. allem., *Das Unheimliche*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien 1919).

Gislon Zimann, Giórgio

2019 *Não atores e os sistemas: entrevista com Stefan Kaegi*, in «Conceição | Conception», Campinas, SP, V.8, n. 2, juillet-décembre.

Haraway, Donna

1991 "The Actors are Cyborg, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to *Cyborgs at Large*", in Penley Constance, Ross Andrew (dir.), *Technoculture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Oxford.

1999 «A Cyborg Manifesto», in During Simon (dir.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, Taylor and Francis Group, London, New York.

Koest, Pierre

2015 *Aux frontières de l'Humain. Essai sur le transhumanisme*, L'Harmattan, Paris.

Kurzweil, Ray

2007 *Humanité 2.0. La bible du changement*, Editions M21, Paris (trad. angl. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, Penguin, New York 2005).

Lehmann, Hans-Thies

- 2002 *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, (trad. allem., *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Kunststoff-Einband: 2015).
- 2012 "Teoria w teatrze? Próba odpowiedzi na stare pytanie", in Miriam Dreysse i Florian Malzacher (red.), *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, Fundacja Malta, Korporacja Ha!Art, Poznań, Kraków (trad. allem., *Experts of the everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin 2008).

Lerroux, Louis Patrick

- 2004 *Théâtre autobiographique: quelques notions*, in «Jeu. Revue de théâtre», n. 111.

Magris, Erica

- In print «La dramaturgie, entre écritures plurielles et programmation», in Izabella Pluta (dir.), *Scène (post)numérique. Anthologie critique d'écrits et d'entretiens d'artistes. (Post) Digital Stage. Critical anthology of artists' statements and interviews*, en collaboration avec Margot Dacheux, Hervé Guay, Simon Hagemann et Eugénie Pastor, Presses universitaires de Rennes, Rennes, in print.

McLuhann, Marshall

- 1968 *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Éditions Mame, Éditions du Seuil, Tours, Paris, (trad. angl., *Understanding Media. The Extensions of Man*, Taylor & Francis Ltd, Routledge, London 2005).

Mori, Masahiro

- 2012 *La vallée de l'étrange*, traduit de l'anglais par I. Yaya, in «Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts», n. 15, 16 mai.

Pavis, Patrice

- 2002 *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.
- 2012 «L'écriture à Avignon (2010). Vers un retour de la narration?», in Arielle Meyer MacLeod et Michèle Pralong (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui?*, MetisPresses, Genève.

Rykner, Arnaud

- 2008 *Du dispositif et de son usage au théâtre*, in «Tangence », n. 88.

Simonot, Michel

- 2005 «Art de la scène, art du numérique: enjeu dramaturgique, enjeu de représentation, enjeu de position», in Colette Tron et Emmanuel Verges (dir.), *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, L'Entretemps, Vic la Gardiole.

Théâtre Vidy Lausanne

- 2019 *Dossier de presse du spectacle*, Lausanne.

Il nō dei robot: l'artificio e l'empatia

di Matteo Casari

Cento anni fa, era il 25 gennaio 1921, andava in scena a Praga *R.U.R. Rossum's Universal Robots* (*I robot universali di Rossum*), opera di Karel Čapek capace di conquistare il pubblico ceco – a Praga resterà in cartellone fino al 1927 – e di divenire presto un fenomeno teatrale internazionale negli allestimenti di Varsavia e New York (1922), Berlino, Vienna e Londra (1923), Parigi, Stoccolma e Tokyo (1924) per citarne solo alcuni¹. Tra i lasciti più noti, significativi e fecondi di quest'opera teatrale vi è il termine *robot*², termine ormai pervasivo e universalmente noto nonché egemonico rispetto ad altri utilizzati per nominare uno dei sogni – o incubi – più antichi e potenti del genere umano: la copia artificiale di sé stesso. Il *robot*, almeno il nome che la modernità gli ha dato, nasce quindi a teatro e penso si possa assumere questo dato per motivare, almeno in parte e su un piano euristico, quella che ho già definito altrove l'intrinseca teatralità dei robot (Casari in Toscano 2019: 217-221). Il portato performativo è connaturato ai robot, è per tramite della danza che di frequente si presentano al proprio pubblico, fanno il loro debutto in società per dimostrare da un lato le abilità possedute e favorire dall'altro l'insorgenza di moti empatici in chi assiste³.

La pervasività del termine *robot* fa il paio con la pervasività sempre più evidente dei robot nel nostro quotidiano, orizzonte sul quale si stagliano con nitore in una apparentemente inarrestabile dinamica di affermazione. La loro penetrazione nelle nostre vite è un fatto che in virtù della sua evidenza rischia di essere sottostimato o, peggio, derubricato a fenomeno di costume, una moda che solletica ludicamente la fantasia dei piccoli e l'immaginario degli adulti. La robotica – termine ombrello che raccoglie una assai ampia ed eterogenea schiera di manufatti tecnologici differenziati per abilità, funzioni, impieghi e forme – ha e sempre più avrà un forte impatto mutageno sulla dimensione

¹ Su *R.U.R.* si veda Catalano in Čapek 2020: 9-42.

² Robot deriva dal ceco *robota*, lavoro faticoso, *corvée*, servitù. La paternità del termine è condivisa tra i fratelli Čapek, Karel e Josef. Josef è anche l'autore dei costumi usati nell'allestimento praghese di *R.U.R.* (Catalano in Čapek 2020).

³ In rete si trovano innumerevoli esempi di robot performer, dai 1372 robot che danzando all'unisono hanno animato lo spot TIM del 2018 entrando pure nel Guinness dei Primati, fino ai robot della Boston Dynamics che sulle note di *Do You Love Me* hanno superato i trenta milioni di visualizzazioni solo su YouTube con un video rilasciato a dicembre 2020. La britannica Engineered Arts, altro esempio probante, fonda il suo *core business* sulla creazione di robot per la scena <https://www.engineeredarts.co.uk/> (28/04/2021).

socio-antropologica, culturale in senso lato, dell'umano consorzio. Il carattere tutt'altro che anodino di tali presenze, quindi, sollecita riflessioni profonde volte a soppesare le implicazioni etiche connesse all'ormai non più rinviabile necessità di definire un apposito quadro normativo e un'appropriata collocazione sociale per questi peculiari coabitanti dell'uomo liberatisi dagli angusti spazi dei laboratori di qualche scienziato visionario e non più vincolati alla bidimensionalità delle pagine dei romanzi fantascientifici o dei disegni di *anime* e *manga* giapponesi. La forza d'urto dello scenario tracciato aumenta geometricamente introducendo tra le variabili in gioco l'intelligenza artificiale, la "mente" che muove e gestisce l'"autonomia" dei robot, la cui forza risiede proprio nella capacità di agire sottotraccia e il cui valore è in funzione del suo essere percepita come naturale. Quando un algoritmo assume connotazioni umane, quali la voce, la nostra relazione nei suoi confronti muta sensibilmente. In primo luogo, siamo portati ad assegnare un genere – se Google sia maschio o femmina non lo sappiamo o non ce lo siamo mai chiesto, ma siamo certi che Siri o Alexa siano donne – attribuendo connotazione di ordine biologico a oggetti inorganici, in secondo luogo ne sfruttiamo le abilità interagendo come se ci rivolgessimo ad un interlocutore umano e non, come faremo con un qualunque motore di ricerca, affidandoci ad asettiche interrogazioni a soggetto. Quando alla voce si aggiunge un corpo i livelli attesi di interazione, gli effetti di attribuzione alla macchina di connotazioni umane e i connessi moti empatici che si generano ne risultano amplificati. Se ci si stia muovendo verso una coesistenza o una convergenza rimane un quesito aperto che, negli scenari più distopici prefigura un futuro transumanista (Marazzi 2012 e O'Connell 2017). L'UNESCO si è di recente attivato per definire un quadro normativo riconosciuto a livello internazionale al fine di garantire uno sviluppo etico di tale tecnologia legandola alla tutela e alla promozione dei diritti umani e della dignità umana⁴. La necessità di conoscere, riflettere e comprendere le trasformazioni in atto dà così luogo a importanti occasioni di mediazione, laboratori del pensiero che permettono di entrare in contatto ed esperire la cosiddetta HRI, *Human-Robot Interaction*. Limitando lo sguardo all'Italia nei sei mesi precedenti la chiusura di tutte le attività culturali a causa della pandemia, quindi tra ottobre 2019 e marzo 2020, si sono tenute ben tre mostre dedicate alla robotica: *Io, Robotto*,

4 *Elaboration of a recommendation on the ethics of artificial intelligence*, <https://en.unesco.org/artificial-intelligence/ethics> (26/04/2021). L'interesse della politica internazionale è indubbiamente mosso anche dalla necessità di governare un settore che, sempre l'UNESCO, stima peserà nel 2022 circa 4 trilioni di dollari in termini di valore aggiunto. L'Unione Europea, guardando al settore robotico, ha lanciato nel settennato di Horizon 2020 SPARC, il più grande programma di ricerca e innovazione nella robotica civile del mondo in partnership pubblico-privata con un valore complessivo di circa 3 miliardi di euro.

*Automi da Compagnia*⁵, *La città dei robot*⁶ e *Robot. The Human Project*⁷. Sul fronte dell'intelligenza artificiale, dati i precipitati teatrali qui in gioco, mette conto ricordare *Oracoli. Saperi e pregiudizi ai tempi dell'IA*⁸, progetto di Emilia Romagna Teatro Fondazione svoltosi tra marzo e aprile del 2019. Il teatro interseca prioritariamente, nel più generico campo della robotica, il segmento della robotica sociale⁹ dove si sviluppano macchine autonome – o parzialmente autonome – in grado di interagire con l'uomo – o altri robot – e con l'ambiente in cui operano senza che l'uomo debba intervenire nei processi decisionali messi in atto. Il fine principale di tali manufatti sono l'assistenza e la compagnia soprattutto per persone che vivano una qualche situazione di fragilità, per questo l'aspetto esteriore e la capacità di corrispondere alle attese tipiche di una relazione interpersonale risultano prioritari¹⁰.

Il Giappone, Paese con la percentuale di popolazione anziana più alta al mondo, ha da tempo investito nel settore per calmierare le difficoltà insite in questo dato guadagnandosi il ruolo di leader a livello planetario. L'attuale preminenza nipponica nella robotica, come le precoci e rilevanti sperimentazioni teatrali che la integrano, possono essere spiegate richiamando cruciali e antichi fondamenti della storia culturale del paese, in particolare l'ormai secolare tradizione dei *karakuri ningyō*, automi meccanici considerati gli antesignani giapponesi dei moderni robot. La tradizione dei *karakuri ningyō* conosce uno sviluppo tecnologico importante a metà del XVI secolo dando vita a prodigi meccanici di grande fascino e presa sul pubblico distinguibili in tre principali categorie: *dashi karakuri*, *karakuri* montati su carri da parata usati durante le celebrazioni dei *matsuri*, feste culturali popolari; *zashiki karakuri*, piccoli automi ad uso domestico; *butai karakuri* – *karakuri* appositamente realizzati per spettacoli teatrali meccanici. Tutti i *karakuri*, non solo quelli teatrali, sono pensati per dare spettacolo, per produrre incanto e meraviglia facendo letteralmente teatro di sé. Il loro nome indica un meccanismo (*karakuri*) che muove una bambola, una marionetta, una effigie umana

⁵ <https://www.irobotto.com/Presentazione> (26/04/2021).

⁶ <https://www.facebook.com/lacittadeirobot/> (26/04/2021). Questo evento dal preminente carattere interattivo si rivolgeva a bambini e ragazzi e, tra le varie attrazioni, disponeva di un teatro dove era allestito uno spettacolo di "roboacte".

⁷ <https://www.mudec.it/ita/robot/> (26/04/2021).

⁸ <https://bologna.emiliaromagnateatro.com/oracoli/> I podcast dei quattro incontri sono disponibili su:

<https://www.raipradio.it/playlist/2019/03/Rai-Radio-Playlist-Item-b3b617c4-6fca-4aa8-ba1e-611d836df4f0.html> (26/04/2021).

⁹ Sulla robotica sociale si veda Dumouchel e Damiano 2016.

¹⁰ La tassonomia robotica è varia e non standardizzata. Qui può bastare citare gli umanoidi – evidentemente artificiali ma che replicano a grandi linee le componenti essenziali del soma umano: testa, volto, braccia, mani –; androidi e ginoidi – che mirano a creare una copia fedele del soma umano –; geminoidi – che imitano fedelmente un individuo preciso. Fondamentale, per la relazione tra sembiante robotico ed empatia, Mori 1970.

(*ningyō*) e per estensione il suo significato può essere reso con congegno meccanico che sorprende lo spettatore¹¹.

Lo sviluppo tecnologico dei *karakuri ningyō*, e i portati stilistici del loro *acting*, permearono il *bunraku* favorendo tra XVIII e XIX secolo un notevole sviluppo delle marionette e delle tecniche di manipolazione portandole alle forme e dimensioni attuali e alla manipolazione a tre operatori. Data la contiguità e le mutue influenze si potrebbe ritenere che la lezione dei *karakuri*, tramite il *bunraku*, sia giunta fino al teatro *kabuki* dove, tra gli stili recitativi codificati dagli attori c'è il *ningyōburi*: l'interprete agisce in scena imitando una marionetta coadiuvato in questo da aiutanti che ricoprono il ruolo di manipolatori¹². Un retaggio, tecnologico e teatrale, che da secoli familiarizza il pubblico giapponese con l'inanimato antropomorfo in scena e con la bellezza e le potenzialità espressive del corpo artificiale, un retaggio capace di confluire nella sperimentazione teatrale robotica del XXI secolo (Poulton 2014) e di spiegare l'affinità tra l'uomo e il robot in Giappone:

«It is theatrical, I suggest, because the popular view of the robot in Japan is expressed in terms of the operations of theatre, through concepts such as representation, actor, audience, and setting or *mise en scène*. It is also performative in the sense that the mainstream notion of robot in Japan is imaginatively maintained through socially enacted reinterpretations and recreations» (Sone 2017: 1).

Il *nō*, formalizzatosi in anticipo rispetto i generi teatrali sopra richiamati, si inserisce in questo scenario per le influenze che vi ha proiettato e per la comune centralità del lavoro sul corpo: il punto di convergenza risiede sull'irrinunciabile necessità di pervenire, costruendolo, ad un corpo d'arte. Le puntigliose e notoriamente ostiche prassi di formazione – il training tecnico – degli attori e dei manipolatori, così come le raffinate e necessariamente precise prassi costruttive dei realizzatori di *karakuri*, marionette e robot si trovano accomunate da un medesimo approdo desiderato: il corpo d'arte, un corpo artificiale – nel senso letterale di fatto ad arte – quale prerequisite irrinunciabile alla scaturigine dell'incanto, della meraviglia. La meraviglia occupa un posto di rilievo nei trattati di

¹¹ Sul rapporto, in Giappone, tra teatralità e meccanica si veda Toscano 2019: 99-108.

¹² L'influenza delle marionette *bunraku* sul teatro d'attori colpì profondamente Craig che più volte si riferirà a questo caso, a proposito del rapporto tra organico e inorganico in scena, per argomentare il valore della sua *Übermarionette*. Su questo si veda Casari 2020b.

Zeami ed è anche per questo categoria teatrale. Il riconosciuto fondatore del *nō* assegna al *myō*¹³ il grado più alto del magistero attorico – il fiore meraviglioso –, un grado che sconfina nel numinoso: giuntovi l'attore si trasfigura incantando il pubblico in un modo ineffabile, non spiegabile per via logica.

L'accostamento del *nō*, il più antico e raffinato genere della tradizione teatrale nipponica, ai robot, emblemi del futuro più spinto, non è allora incongruente. La scena giapponese odierna e le sperimentazioni robotiche che scelgono il *nō* come campo di applicazione o come spunto di lavoro, infatti, lo dimostrano offrendo vari esempi di intersezione tra questi ambiti apparentemente inconciliabili. Il *nō* accoglie, e non solo da oggi, nel proprio alveo una vivace e polimorfa ricerca che ha incrociato ulteriori tecnologie contemporanee quali le proiezioni 3D e gli ologrammi¹⁴. Ed è un robot che ci consente di guardare dritto negli occhi, con un certo effetto perturbante, Zeami: il piccolo Sado Historical Legend Museum¹⁵, fondato sull'isola che per secoli è stata terra giapponese di esilio, Sado appunto, ospita un allestimento con *robot* e *karakuri* impegnati ad animare quadri di attività locali e, soprattutto, a ridare vita ai più celebri esiliati che sono transitati su quei lidi. Tra loro Zeami Motokyo che, nemmeno a dirlo, si produce in una danza folklorica con tanto di spettacolare cambio di maschera a vista.

Vorrei ora prendere in considerazione tre esempi di confluenza tra robotica e teatro *nō* per offrire alcuni modelli concreti di questo connubio. Il primo caso riguarda una linea di indagine aperta dal gruppo di ricerca interdisciplinare *Performing robots*, fondato da chi scrive con alcuni colleghi dell'Università di Bologna afferenti ai campi della teatrologia, antropologia, psicologia cognitiva, ingegneria robotica e dell'intelligenza artificiale¹⁶. Le *performing arts* sono da tempo una cornice ideale per testare le possibilità estetiche dei robot e le modalità della loro interazione con gli umani. Tali sperimentazioni sono sovente lo stimolo o l'oggetto di studio e lavoro di una schiera sempre più vasta di ricercatori che, in quel laboratorio ideale costituito dalla scena teatrale – uno spazio-tempo intermedio tra il *setting* precostituito del laboratorio scientifico e le incognite dell'agorà pubblica –

¹³ Il *myō* pertiene il nono e più alto grado della scala che traccia l'ideale avanzamento dell'attore nel *nō*, il fiore meraviglioso descritto nel trattato *Kyūi*. Sieffert (in Zeami 1960) rende *myō* con meraviglioso: Rimer e Yamazaki (1984: 120) con *peerless charm*; Hare (in Zeami 2008: 193) con *wondrous*.

¹⁴ Si pensi ad esempio al filone dello *shinsaku nō* (Casari 2012) o ai celeberrimi *nō* moderni di Mishima Yukio (Mishima 1956 e Casari 2020a). Per il 3D e gli ologrammi il riferimento è alle regie di Oku Shūtārō di due classici del repertorio *nō*, *Aoi no ue* e *Funa Benkei* (debutto 2016, rappresentati anche a Venezia nel 2019) e alla versione *nō* di un classico dei *manga* quale *Ghost in the Shell* (debutto 2020): in entrambi i casi con la collaborazione di attori *nō* professionisti appartenenti alla Scuola Kanze.

¹⁵ <https://sado-rekishi.jp/> (29/04/2021).

¹⁶ Maggiori dettagli sui membri del gruppo e sulle linee di ricerca sono disponibili su <https://site.unibo.it/performingrobots/en> (30/04/2021).

osservano da molteplici angolazioni disciplinari l'interazione uomo-macchina sfruttando le componenti sociali e riflessive proprie del dispositivo teatrale. Grazie alla cornice teatrale, intesa come campo di esperienza e pratica artistica, e come ideale spazio di riflessione di una comunità su se stessa, il gruppo ha così iniziato ad indagare le capacità espressive e di comunicazione empatica del corpo artificiale considerandolo, sotto il profilo metodologico, pertinente tanto ai performer in carne ed ossa quanto ai robot o agli automi.

Nell'avviare in concreto le attività di ricerca si è posto il problema di cosa far danzare, o eseguire, in scena a Lucy, il piccolo robot umanoide Nao di cui il gruppo dispone per innescare le dinamiche da osservare. La scelta è caduta, dopo varie considerazioni, sul *nō* per l'alta codificazione del suo linguaggio scenico. L'*acting* dell'interprete *nō* poggia sui *kata* (forma, modello), modelli codificati di movimento che in una serie finita e variamente combinata permettono di mettere in scena l'intero repertorio. La stabilità e finitezza del vocabolario coreutico del *nō*, oltre a fornire movimenti di per sé teatralmente significanti, facilita, almeno in parte, la traduzione del movimento agito dal modello umano che si intende replicare attraverso il corpo meccanico.

In merito alla cattura e restituzione del movimento si sono esplorate alcune possibili modalità di lavoro come la programmazione diretta (*hard coded*), la manipolazione del robot sfruttandone la capacità di memorizzare i movimenti impressi o la Labanotation rispetto la quale si sono fatti i primi passi per saggiare la possibilità di ricavarne sistemi di formalizzazione simbolica da usare durante la programmazione. Ancor più significativa, sebbene non ancora implementata in fase esecutiva, l'acquisizione per mezzo della *motion capture* di una serie di *kata* tramite la registrazione di *shimai* – brevi danze estratte da opere *nō* – appositamente eseguite da Monique Arnaud¹⁷, *shihan* (istruttrice) della Scuola Kongō con oltre trenta marker fissati al corpo. Quanto acquisito, appena sarà possibile riprendere le attività del gruppo, sarà determinante per ottenere movimenti qualitativamente più precisi e comporre coreografie più elaborate. Va chiarito che far replicare il *nō* a Lucy in modo fedele non è mai stato l'obiettivo. L'intento è ispirato al concetto di traduzione precisato da Umberto Eco (2003) nel suo celebre *Dire quasi la stessa cosa*. Non un tentativo – peraltro impossibile dati i vincoli fisici e meccanici di Lucy – di restituire la precisione esteriore del modello ma, piuttosto, la creazione di un doppio che sappia produrre nel fruitore effetti – in particolare emotivi – analoghi all'originale. Eco osserva come la resa in traduzione del testo

¹⁷ Monique Arnaud è stata la seconda donna occidentale di sempre a eseguire un *nō* su un palcoscenico regolare in Giappone. Ha tenuto corsi e laboratori all'Università di Bologna e allo IUAV di Venezia, è impegnata in molti allestimenti di teatro d'opera ed è la responsabile dell'Italian Branch of the INI (International Noh Institute). La Kongō è una delle cinque scuole tradizionali di *nō*.

originario, gli spazi di possibilità offerti dal "quasi", possano far emergere pertinenti livelli di senso e significato rimasti ignoti all'autore: in tal senso si può presumere che il lavoro degli attori *nō* con e sui robot potrebbe offrire loro suggestioni e indicazioni utili a vivificare la propria arte nutrendo l'essenziale dialettica tra tradizione e innovazione.

Nel corso del 2019 si è tenuta all'Università di Bologna la dimostrazione-spettacolo *Performing robots: una danza per Lucy*, prima occasione di confronto con il pubblico durante la quale Lucy si è presentata e ha proposto una breve performance costituita da sei *kata* tratti da *Hagoromo (La veste di piume)*, classico del repertorio *nō*. La drammaturgia impartita a Lucy per l'autopresentazione era volutamente piegata a stemperare i confini tra umano e artificiale poiché si voleva testare la possibilità e l'intensità di una relazione empatica con il pubblico. Nell'esprimersi Lucy utilizzava una gesticolazione appropriata al contenuto del parlato producendosi inoltre in alcuni esercizi a corpo libero come flessioni sulle braccia e una routine di *tai chi* suscitando ilarità e ammirazione. Ha infine eseguito la breve coreografia nata dal montaggio di sei *kata* liberamente estrapolati e combinati dall'opera *nō Hagoromo (La veste di piume)*.

Tanto nella fase di presentazione, quanto nella dimostrazione dei *kata*, Lucy ha avuto alcune difficoltà: è caduta tre volte di schiena e durante la sua versione di *Hagoromo* ha perso il ventaglio, oggetto scenico previsto nella sequenza danzata. Sono stati principalmente gli errori, assieme alla qualità avvertita della danza, a muovere più intensamente e in modo percepibile l'emozione del pubblico il quale, immancabilmente, ha dato voce ai propri moti interiori con sospiri, piccole grida, appalusi nei momenti di maggior efficacia estetica e di maggior (supposto) bisogno di incoraggiamento da parte di Lucy. Tutto è culminato nella richiesta di una spettatrice di dare a Lucy una seconda chance per riparare all'errore del ventaglio caduto. Quando, alla fine della ripetizione, Lucy ha concluso con il ventaglio saldamente in mano offrendo una performance qualitativamente più convincente – il ventaglio non ha nel *nō* un mero valore esornativo – l'applauso è stato liberatorio¹⁸. *Una danza per Lucy* si è svolta senza apparati scenografici su un semplice tappeto da danza nero sotto la luce di un piazzato bianco, evidenziando come la sola presenza dell'umanoide sia stata sufficiente a destare interesse e partecipazione emotiva assieme, lo si è detto, alla qualità della performance che, a suo modo, ha beneficiato della forza espressiva del *nō*.

¹⁸ Quanto affermato in merito alla risposta del pubblico si riferisce agli esiti delle indagini svolte durante la dimostrazione-spettacolo sulla scorta delle 12 interviste e dei 26 questionari raccolti – su circa 80 persone presenti – da Cristiana Natali, antropologa membro del gruppo di ricerca e da alcuni studenti del suo corso di Metodologie della ricerca etnografica (Università di Bologna). Un suo primo commento ai dati e altre considerazioni su *Una danza per Lucy* sono disponibili in Anzalone et al. 2021.

Il secondo caso riguarda la collaborazione dello *shitekata* Katsumi Noboru, attore professionista della Scuola Kanze, con la THK Co. produttrice di Seed-solution, piattaforma robotica che permette diverse soluzioni di allestimento. La combinazione Seed-noid, un robot umanoide composto da testa, busto, braccia e gambe fissate a una base semovente su ruote, si è prodotta in una danza *nō* all'IREX (International Robot Exhibition) di Tokyo nel 2017 indossando costume, maschera, parrucca e ventaglio tradizionali. Il maestro Katsumi si è occupato della vestizione del robot e, aspetto assai più significativo, della sua "manipolazione" per mezzo del *tele-operating system*, sofisticato sistema che consente di trasferire con precisione il movimento da un soggetto umano ad un robot. L'attore, posizionando braccia e mani su appositi sostegni muniti di sensori, tasti e Joystick, danzava letteralmente il movimento delle parti articolate del robot che, in simultanea, le replicava in favore del pubblico in un doppio che alla lontana ricorda il connubio tra marionetta e manipolatori del *bunraku*¹⁹. Il robot fungeva da obbediente alter ego dell'attore, il quale ne determinava traiettorie nello spazio, ampiezza e dinamica del gesto. La qualità dei movimenti, resi ancor più fedeli dal costume e dalla maschera indossati, era notevole e forte si avvertiva in essi – deambulazione esclusa – il professionismo di chi li generava. Eppure, nel complesso l'esito è risultato algido, non si è elevato oltre il livello di uno stupore superficiale proprio in virtù, paradossalmente, dell'ottimo risultato di imitazione del modello: un caso assimilabile al *nō* impersonale, superficiale, stigmatizzato nei suoi trattati da Zeami (1960: 197-198). Certo l'esibizione, avvenuta nell'ambito di una fiera di settore tra le più importanti al mondo, non poteva contare su un contesto particolarmente favorevole all'immersione diegetica stante anche la speaker che commentava in presa diretta la dimostrazione. Ma altrettanto profondamente ha inciso, a mio parere, uno squilibrio evidente tra le necessità dell'arte e della tecnica. Quello in oggetto è un ottimo esempio di come il *nō* sia tirato in ballo quale banco di prova per saggiare e dimostrare le qualità tecniche del manufatto robotico (tra le accezioni di *nō* c'è anche abilità, capacità). Se ne vuole in qualche modo cogliere lo specifico estetico per trasferirne i connotati su quello tecnologico. A dire, la precisione dell'arte rivive in una tecnologia che ne è all'altezza e che per questo ha valore. Algidità degli esiti a parte, la collaborazione tra il maestro Katsumi Noboru e la THK marca un importante momento di convergenza che dimostra la

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=5nGM4eFpoBQ> (29/04/2021).

capacità del *nō* di dialogare col presente e l'insostituibile ruolo delle *performing arts*, nello specifico di uno dei generi più rappresentativi e raffinati, nell'avanzamento della frontiera robotica²⁰.

Il terzo e conclusivo esempio ribalta la logica di quello appena descritto pur inserendosi in un analogo orizzonte d'attesa, l'esaltazione della qualità del movimento e del livello tecnologico della macchina. Ma qui il vincolo è minore e assume centralità l'esigenza dello spettacolo, della produzione di meraviglia e stupore non perché l'imitazione dell'esteriorità del modello è buona ma perché, richiamandolo liberamente e alludendo ai suoi fondamenti, del modello si perseguono le finalità e si colgono i principi su cui fonda la sua efficacia. L'insolito, la novità, il non atteso – concetti zeamiani associati al fiore, metafora del magistero attorico compiuto – si attagliano perfettamente alla performance che il piccolo robot umanoide Toko toko maru ha interpretato nei panni di uno spirito leonino – verosimilmente dall'opera *Shakkyō (Il ponte di pietra)* – durante il Robot Japan 2 Dance Contest di Tokyo nel 2011²¹. Il minuto e flessuoso corpo metallico era ricoperto da una riproduzione abbastanza fedele del costume usato in opere regolari di questo tipo e la testa, priva di maschera e connotata solo da due grandi occhi neri, era contornata da fettucce di tessuto rosso a ricordare le parrucche del tipo *akagashira*.

La logica del contest – assai numerosi in Giappone – esalta la creatività e la necessità di carpire il favore del pubblico al fine di conquistare la vittoria finale. Sone dedica un intero capitolo del suo libro a questo fenomeno e all'empatia che si crea in quei frangenti tra i costruttori – sovente hobbisti – e i robot: «As I will discuss, they [contest robots, nda] are also reflective of the Japanese view of the relation of the human to the non-human world. The competition context can turn a machine object into a figure of deep resonance for participants at the events» (Sone 2017: 167-168). In due sequenze separate da una breve pausa Toko toko maru danza gestendo con destrezza due ventagli e supera abilmente una difficoltà sulla quale la maggior parte dei robot, anche i più sofisticati, si dimostrano impacciati: la camminata strisciata (*hakobi*) del *nō*. La performance procede in un crescendo parallelo tra il ritmo sempre più incalzante e le libere reinterpretazioni dei *kata* e culmina in un vero e proprio *coup de théâtre*: un getto d'aria proveniente dalla testa del robot fa sventolare verso l'alto le fettucce di cui si compone la parrucca rendendo ancor più iperbolica, e sorprendente, la rotazione del busto che prelude alla conclusione della danza. Manuale del *nō* alla mano lo stile di

²⁰ L'interesse per il *nō* della THK non è stato fugace. Nel 2018, sempre a Tokyo nell'ambito del Japan Robot Week, la THK ha nuovamente puntato su performance *nō*. Questa volta il robot si muoveva su una partitura preregistrata e non eseguita in diretta da un attore tramite il *tele-operating system*.

²¹ La performance è disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=kjXGG135IA8> (30/042021).

Toko toko maru è a dir poco impreciso, lontano dal canone codificato. Ma è sincero, brioso, convincente, efficace e sorprendentemente insolito.

Ai tempi di Zeami, quando il *nō* era ancora una ipotesi in gestazione, un'idea in cerca della sua concretizzazione e codificazione, gli attori si sfidavano in agoni teatrali. Non c'è qui il tempo e lo spazio per inquadrare la più ampia riflessione zeamiana ma queste sue parole, espunte da un più articolato insieme di suggerimenti agli attori, fanno eco a quanto detto su Toko toko maru:

«[...] in un giorno di *sarugaku* [*nō*, *nda*] importante rinnovate i vostri mezzi, interpretate un *nō* che conviene al vostro talento e spiegate tutto il vostro ardore; poiché, facendo così, provocherete negli spettatori il senso dell'imprevisto, vincerete a colpo sicuro nei concorsi decisivi e nelle competizioni importanti. Questa è l'efficacia dell'insolito» (Zeami 1960: 147-148).

Amante dei paradossi, come quello – apparente – che accosta il *nō* ai robot, mi piace pensare che se Zeami potesse assistere alla danza di Toko toko maru la commenterebbe con un suo celebre motto: «ecco del no vivo»²².

Bibliografia

- Anzalone, Salvatore, Casari, Matteo, Natali, Cristiana e Toscano, Cinzia
2021 *Staging Emotions: a Transdisciplinary consideration of Human-Robot Interaction*, in «DCLP», n. 1, 2021, pp. 29-44. Disponibile online: https://www.dclp.eu/wp-content/uploads/2021/08/DCLP_N1_ANZALONE_CASARI_NATALI_TOSCANO.pdf
- Čapek, Karel
2020 *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, Alessandro Catalano, cura di, Marsilio, Venezia.
- Casari, Matteo
2020a *Pelle, carne, ossa. Vedere, sentire e intuire il nō in «Yūkoku» di Mishima Yukio*, in Teresa Ciapparoni La Rocca, a cura di, *Mishima monogatari. Un samurai delle arti*, Torino, Lindau, pp. 55-65.
2020b *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»*, in Matteo Casari, Samantha Marenzi, Monica Cristini, Gabriele Sofia, a cura di, *Dossier. Dentro e fuori «The Mask»*. *Craig e il teatro del suo tempo*, in «Teatro e Storia», n. 41, pp. 309-331.

²² L'affermazione si trova nello *Shikadōsho* (*Il libro della via che conduce al fiore*) del 1420 (Zeami 1960: 198). Hare (in Zeami 2008: 132) la traduce «That, surely, is a living performance».

Casari, Matteo (a cura di)

2012 *Teatro nō, orizzonti possibili*, numero monografico di «Prove di Drammaturgia», XVII, n. 1.

Dumouchel, Paul e Damiano, Luisa

2016 *Vivre avec les robots. Essai sur l'empathie artificielle*, Éditions du Seuil, Paris (trad. it. *Vivere con i robot. Saggio sull'empatia artificiale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2019).

Eco, Umberto

2003 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Marazzi, Antonio

2012 *Uomini, cyborg e robot umanoidi. Antropologia dell'uomo artificiale*, Carocci, Roma.

Mishima, Yukio

1956 *Kindai Nōgakushu* (trad. it., *Cinque nō moderni*, Guanda, Milano, 1984).

Mori, Masahiro

1970 *Bukimi no tani*, in «Energy», Esso Standard Japan, vol. 7, n. 4, pp. 33-35 (trad. eng., *The Uncanny Valley*, in «IEEE Robotics & Automation Magazine», vol. 19, n. 2, 2012, pp. 98-100).

O'Connell, Mark

2017 *To be a Machine. Adventures Amon Cyborg, Utopians, Hackers and the Futurists Solving the Modest Problem of Death* (trad. It. *Essere Macchina*, Adelphi, Milano, 2018).

Poulton, Cody

2014 *From Puppet to Robot: Technology and the Human in Japanese Theatre*, in *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, Dassia N. Posner et al. (eds), London and New York, Routledge, 2014, pp. 280-293.

Rimer, Thomas e Yamazaki, Masakazu

1984 *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, translated by J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton, Princeton University Press.

Sone, Yuji

2017 *Japanese Robot Culture. Performance, Imagination and Modernity*, Palgrave Macmillan, New York.

Toscano, Cinzia

2019 *Il teatro dei robot. La meccanica delle emozioni nel Robot-Human Theatre di Hirata Oriza*, CLUEB, Bologna.

Zeami, Motokiyo

1960 *La Tradition Secrète du Nô*, a cura di René Sieffert, Paris, UNESCO, 1960 (trad. it. *Il segreto del teatro nō*, Milano, Adelphi, 1966).

2008 *Performance Notes*, Translation by Tom Hare, New York, Columbia University Press.



VII

Collective Creations and Community Plays



Collective Creation in Contemporary Postdramatic Theatre

by Aldo Milohnić

Actors are *differentia specifica* of theatrical art, but we cannot ignore the fact that behind the performers, who are the most exposed, most visible segment of the theatrical event, usually stand many other co-creators: playwrights, dramaturgs, directors, set designers, costume designers, etc. Likewise, we often hear that theatre is a "collective art", or, as Eugenio Barba puts it, a «situation of organised representation» (Barba 2005: 28). Theatrical performance thus emerges as an organised activity of a group of people in which we find various specialised professions, from artistic to technical. The group dynamics of this "organized representation" can be very different. In this article¹, I will analyse some of the changes in this dynamic related to the emergence of collective theatre and the shift in the position of the director that occurred in the second half of the 20th century. These changes can also be observed in contemporary theatre, when concepts such as postdramatic theatre (Lehmann 2006), devised theatre and other forms of theatrical creation are increasingly spoken and written about, moving away from the conventional process by which a playwright writes a dramatic text as a literary work of art and the director then transforms it into a theatrical work of art.

From ancient Greek and Roman to medieval and renaissance theatre, the organisation of the theatrical event was, more or less, in the hands of its direct producers: in ancient times, playwrights, later actors and, in the 19th and, especially, in the 20th century, directors led the organisation. The word "theatre directing" appears as early as 1820. Still, it has only existed as a theatrical concept since the second half of the 19th century when the director became responsible for organising the production. «Previously, the stage manager or, sometimes, the leading actor (as actor-manager) were in charge of casting the production in a pre-existing mould», explains Patrice Pavis (Pavis 1998: 363). While at first directors also took care of the theatrical production's organisation, eventually, with the continued differentiation and specialisation of theatrical professions, they could focus on

¹ The article was written in the framework of the research programme Theatre and Interart Studies P6-0376 (University of Ljubljana), which is financially supported by the Slovenian Research Agency.

leading the direct process of the theatrical production's creation. As Avra Sidiropoulou pointed out in her book *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*, as late as from the beginning of the 20th century, «the director was a supreme artist, the orchestrator and arbiter of events, the one to monitor the creative process and unify a multitude of theatre discourses» (Sidiropoulou 2011: 12). Pavis believes that the appearance of the director directly influenced the emergence of theatre as an autonomous art (Pavis 1998: 366). Alain Badiou reached a similar conclusion. He argues that by inventing the notion of directing (*mise en scène*), the 20th century has become «the century of the theatre as art» (Badiou 2007: 40). The appearance of the director coincides with a change in the traditional relationship between the text and its staging, as «in the twentieth century, theatre is more than just putting on plays» (Badiou 2007: 41). Namely, the director «transformed what was previously only the staging of a play into an independent art», as a «thinker of representation», he established an intermediate space between writing and acting, a space from which he «carries out a very complex investigation into the relationship between text, acting, space and public» (Badiou 2007: 40). In the second half of the 20th century, synthetic studies on directors' theatre began to appear. Among the first to be published was Boris Senker's book *Redateljstvo kazalište* (Directors' Theatre, 1977). Published in Croatian, it has only been known to a few Western theorists and historians of theatre. A few years later, monographs by Edward Braun *The Director and the Stage* (1982) and by David Bradby and David Williams *Directors' Theatre* (1988) were published. The director also appeared in Slovenian theatre in the second half of the 19th century, but his position did not really consolidate until the 20th century. The human, financial and infrastructural capacities of Slovenian theatre at the beginning of the 20th century were very limited. Thus, the main task of the directors of that time was to make theatre performances happen at all because those times did not allow the development of more subtle directing techniques. At that time, the work of directors, as Dušan Moravec says, was very simplified: «They showed the actors where to perform and where to go, arranged group scenes and set props, but neglected working with the actor in creating characters and organising consistent, harmonious performances» (Moravec 1974: 153). He was then the "traffic director" on stage, as Moravec jokingly put it, and not a director in today's sense of the word². The more significant consolidation of the director's position

² An anecdote from the memoirs of the famous Slovenian actor and director Milan Skrbinšek also speaks for itself: «The director took care that the actors were present from the beginning to the end of the rehearsal. Very rarely he dared to intervene in between. In one rehearsal, for example, I experienced that Avgusta Danilova and Anton Verovšek had a long dialogue on their own, and at one

in Slovenian theatre came only after World War I. At that time, directors still came from the ranks of actors. Still, at least one of them, Osip Šest, devoted himself entirely to directing very early in his career. Thus, Slovenian theatre got, as Moravec says, the first truly «professional director» (Moravec 1996: 18).

We can therefore follow the trend of professionalisation and individualisation of the director in Slovenian and European theatre at the beginning of the 20th century. On the other hand, no later than in the 1960s (according to some opinions, as we will see below, even earlier), a parallel flow emerged, characterised by collective creation. Pavis explains that a collective creation is «a production not created by a single person (playwright or director) but developed by an entire theatrical company». Experimenting with group creation in the 1960s and 1970s was associated with a broader social climate that encouraged individual creativity within the group, says Pavis, «to overcome the 'tyranny' of the playwright and his/her text and the director, who have tended so far to monopolise the power and to make all aesthetic and ideological decisions» (Pavis 1998: 62). It is not just about aesthetic issues, as «politically, this promotion of the group goes hand in hand with the call for an art created by and for the masses, a direct democracy and a self-managed mode of production by the troupe», Pavis points out and mentions The Living Theater and The Performance Group as paradigmatic examples of this process (Pavis 1998: 62).

In Slovenia, too, we can find examples of theatre groups that at that time practised similar forms of group creation, among them, Pupilija Ferkeverk Theatre. When he later remembered his late-1960s collaboration with Pupilija, the director Dušan Jovanović used the words like group, tribe, fraternity, etc. Their collectivism was «neither hierarchical nor repressive, it was based on participation», nor did he, as a director, act authoritatively (Jovanović 1996: 70). When he later continued his career as a director in professional theatres, he searched in vain for this collective principle of creation: «A professional ensemble is not a collective of comrades» since it is «governed by strict hierarchical rules» (Jovanović 1996: 72). Before working in professional theatres, in 1972 he also directed Bojan Štih's play *Monument* in Glej, an important alternative and experimental Slovenian theatre. Of the twelve actors at the beginning of the process, only Jožica Avbelj remained until the première, accompanied by musician Matjaž Jarc. The preparation of the performance took four and a half

point the director Anton Cerar only thought that he should comment on their acting, but Danilova looked at him in surprise and said indignantly: 'What's the matter with you? Leave us alone! We'll do it ourselves!' Also, the director was not allowed to get involved in the actor's way of creating a monologue» (Skrbinšek 1963: 66).

months and could only be completed when they formed a «homogeneous group, even though in the end this group numbered only one member» (Jovanović 1996: 75).

It was at this time that Lado Kralj, himself a co-founder of the Glej Theatre, returned from the USA, where he had collaborated with Richard Schechner and The Performance Group for one year. Kralj accused his collaborators in Glej of forgetting the original ideas and reproducing the structure of the theatre institution. Thus, together with some students of comparative literature, art history and theatre arts, he founded a new theatre in an abandoned bakery, which gave the theatre its name. Recalling the beginnings of the Pekarna Theatre in a recent conversation with Primož Jesenko, Kralj highlighted the group spirit and free choice in the actors' decisions about their contribution to the performance: «Once the text was selected and submitted to the group, the group openly debated who would take which part of the text. If the actor did not find a connection with his material, then he did not perform it» (Jesenko 2009: 120). This group spirit began to crumble when – according to Kralj's assessment, somehow after the fifth performance – the group sank into an obsessive analysis of individual psychological frustrations; thus, the theatre collective became similar to a therapeutic circle. Of course, collective creation in the theatre should be something more than a mental rehabilitation, which is even completely spontaneous and unprofessional, and «it was the reason that many American off-theatre groups broke down at that time as well» (Kralj 1990: 8). A similar breakdown happened with the Pekarna Theatre.

The phenomenon of collective creation, including collective directing, is usually associated with the 1960s, the processes in the theatre at the time and the broader political processes in society, especially with the student movement, hippie lifestyle, communes, etc. However, a group of scholars who systematically research the collective creation in 20th century theatre finds that it is not an excess but a parallel flow that has accompanied the dominant directing theatre from the very beginning. So far, they have published three anthologies edited by Kathryn Mederos Syssoyeva and Scott Proudfit (*A History of Collective Creation*, 2013; *Collective Creation and Contemporary Performance*, 2013; *Women, Collective Creation and Devised Performance*, 2016), in which they promote the thesis of "three waves" of group creation in 20th-century theatre: early forms appear in the first half of the century (e.g., collective research and creation in studios and laboratories founded by Meyerhold, Copeau, Saint-Denis, and others), then from the mid-1950s to the early 1980s (e.g., The Living Theater, The Performance Group, Wooster Group and similar groups, as well as research centres, such as the International Centre for Theatre Research, founded in Paris by Peter

Brook, the International School of Theatre Anthropology, founded in Denmark by Eugenio Barba, etc.) and finally the third wave, which begins in the 1980s and continues to this day.

In recent times, especially in the last two decades, the term devised theatre has become established, which usually refers to the creation of a performance *ex nihilo*, i.e., without the use of a pre-written dramatic text. Still, some researchers also associate it with a collective way of creating. In the influential monograph *Devising Performance: A Critical History* (2005), Deirdre Heddon and Jane Milling assign that mode of creation to «those theatre companies who use 'devising' or 'collaborative creation' to describe a mode of work in which no script, neither written play text nor performance score, exists prior to the work's creation by the company» (Heddon and Milling 2006: 3). Apparently, this definition attempts to equate "collaborative" (or "collective") with a devised mode of creation, although they are not necessary practices of the same type. Hypothetically, both collective and devising approaches may be characteristic of experimental and independent theatre groups of the late 1960s. Still, it is questionable to claim that the performances of these groups were always created *ex nihilo*, as many were derived from already written – modern or classical – dramatic texts. Although the devising approach seems to have intensified in contemporary staging practices and it has supplemented the horizontal, egalitarian-oriented collective creation from the late 1960s, the two are by no means equal phenomena. As Patrice Pavis points out in *Contemporary Mise en Scène*, collective creation is «much more than 'devised theatre': that is, a theatre imagined by a collective agency, a non-directive agent, working from what is found in the group and not from a preconceived idea» (Pavis 2013: 201). This distinction is also emphasised by Kathryn Mederos Syssoyeva in the introductory chapter of *Collective Creation in Contemporary Performance*, explaining that using the methodology developed by her research team, the devising model «vanishes quickly from view as the defining factor» (Syssoyeva and Proudfit 2013b: 5); therefore, they focused on collective creation as a staging practice, which can be in different relations to the staging text. In other words, to label a particular staging practice as a collective creation, the text (if it exists at all) does not have to be created in the rehearsal process. Indeed, the quantity of contemporary theatre performances that are not simply a staging of existing previously written dramatic texts is increasing.

Also, in contemporary Slovenian theatre, there is an increasing number of performances in which a pre-written dramatic text is not crucial for the final product of the creative process. The two most

frequently used terms indicating those types of performances are *po motivih* ("based on the motifs" of a particular text) and *avtorski projekt* (auteur performance)³.

Performances "based on the motifs" are in principle based on existing plays or other literary genres. Still, they are used only as a starting point for a completely new composition of the performance text. For instance, in the last five or six years, renowned director Jernej Lorenci, who works in various theatre institutions but always with a group of his regular collaborators, has staged several plays based on classic dramatic texts: *The Learned Ladies after the Motifs of The Learned Ladies by Molière* (2015), *Ubu the King Based on the Motifs of the Play Ubu the King by Alfred Jarry* (2016), *A Midsummer Night's Dream* (2017), *Škofja Loka Passion Play* (2020), etc. Just before the outbreak of the Covid-19 virus pandemic, another respected Slovenian director Tomi Janežič staged *Seven Questions about Happiness: A Theatrical Journey Following the Motifs of Maurice Maeterlinck's Blue Bird* (2020). Such performances do not necessarily follow the motifs of dramatic texts; for instance, Žiga Divjak directed *Servant Yerney and His Rights* (2018) based on Ivan Cankar's story, Jaša Koceli directed *Breathless: Now* (2014) based on Godard's film *À bout de souffle*, Matjaž Berger has directed several performances at the ATP Theatre based on philosophical texts, etc.

A key feature of auteur performances is that they are developed by either individual or collective inputs within the creative process resulting in a completely new performance text. Some such important projects were created under the direction of Oliver Frlić, e.g., *Damned Be the Traitor of his Homeland!* (2010), *25,671* (2013), *The Ristić Complex* (2015), *Our Violence and Your Violence* (2016). The category of auteur performances could also include *Love for the Neighbour* (2016) and *The Bedbug* (2017), directed by Jernej Lorenci; some performances directed by Žiga Divjak, *6* (2018), *Seven Days* (2019) and *Game* (2020); at least two projects directed by Janez Janša, *Something's in the Air* (2015) and *The Republic of Slovenia* (2016; the authorship of this play is otherwise "officially" anonymous and collective); and various other performances. A remarkable, *sui generis* example is the performance *no title yet* (2018), which was created gradually throughout the theatre season. First, using the devising approach, when the creators had only the original motif of Don Juan and developed their own stories. Then came the text by Simona Semenič, which the director Tomi Janežič, so to speak, "embedded" in the staging material that had already been created during the rehearsals.

³ Literally, "authorial project", but signifying any work that has been generated either by the director or in collaboration with other members of the creative team (performers and/or other artists). "Auteur performance" is one of the notions Avra Sidiropoulou connects to the phenomenon of "the director-auteur as the new author[ity]" in contemporary theatre (Sidiropoulou 2011: 5).

Although the terms "based on the motifs" and "*auteur performance*" are not synonymous and cannot be equated, both terms imply a devised type of theatre. On the other hand, this does not mean that performances developed based on motifs or auteur performances are necessarily also collective creations, as they can also be produced in the way of the traditional division of labour in the creative process with the director as the authoritative leader and primary author of the performance. Since it is not necessary that both principles, i.e., collective and devising creation, are used simultaneously in the rehearsal process, the researcher of performance practices – especially when he or she does not have direct insight into performance procedures – faces the difficult task of identifying and properly evaluating both in the final product of this process, that is, in the public performance.

The reflection on the relationship between the collective and devising mode of production in theatre, which I came to through the discussion of the director's position in the 20th and early 21st century theatre, can now be condensed into the conclusion that, for collective theatre, the specific relationship between the creative group and the director's position (from the establishment of the director's function and his professionalisation until today, this relationship fluctuates between authoritarian and democratic, hierarchical and egalitarian, vertical and horizontal) is constitutive. In contrast, for devised theatre, the relationship between the creative group and the playwright's position (from staging a dramatic text as a relatively autonomous literary work of art to staging a text that emerges as an integral part of rehearsals, acting improvisations, etc.; a playwright may also be included in that process, but not as the sole author of a dramatic text) is crucial. Just as the text is only one of many other elements of staging in postdramatic theatre, in collective theatre, directing is only one of the creative layers of the play. If we are willing to accept this equation, there is no reason for the playwright to maintain a monopoly on the authorship of the text in contemporary, postdramatic theatre and for the director to boast of the authorship of the performance as a whole. When explaining the meaning of group creation, Pavis recalls that Bertolt Brecht already defined collective work in theatre as «generalization of knowledge», which, according to him, derives from Brecht's *A Short Organum for the Theatre*: «The 'story' is set out, brought forward and shown by the theatre as a whole, by actors, scene designers, mask-makers, costumiers, composers and choreographers. They unite their various arts for the joint operation, without of course sacrificing their independence in the process» (quoted in Pavis 1998: 63). Pavis further explains that this collective knowledge «can also be conceived as an actualisation of signifying systems in the stage

utterance – the staging is no longer the discourse of a particular author (whether the playwright, the director or the actor), but the more or less visible and conscious result of a collective process» (Pavis 1998: 63).

More recently, radical ideas about the so-called "heterarchical director" have emerged, which presupposes a shift from the hierarchical model of the theatre collective with the director as an authoritative guru to a self-organised creative group in which the director is not expected to lead but to encourage and empower all the collaborators involved in the project (Radosavljević 2020: 248). If directors' theatre predominated for most of the 20th century, one might ask whether perhaps the strengthening of collective creation at the end of the 20th and the beginning of the 21st century, coinciding with the emergence of the postdramatic theatre, opens up the possibility of transition to so-called post-directors' theatre?⁴

Reflecting on the director's position *vis-à-vis* other creators in 20th century theatre and today, as collective and devising forms of theatrical practices strengthen, raises important and exciting questions. Unfortunately, in the historiography of Slovenian theatre, we do not yet have a historical overview of productions created as a result of the collective work of theatre groups. In this article, I have touched only on some of them, as thorough and extensive research of the history of Slovenian theatre from the point of view of collective creation remains a task awaiting theatre historiographers.

Bibliography

Badiou, Alain
2007 *The Century*, Polity Press, Cambridge.

Barba, Eugenio
2005 *Papirnati kanu*, MGL, Ljubljana.

Barton, Bruce (ed.)
2008 *Collective Creation, Collaboration and Devising*, Playwrights Canada Press, Toronto.

⁴ Ten years ago, the label "post-director's theatre" was used by Aleksandra Jovičević, the editor of two thematic issues of the Belgrade theatre journal *Teatron* ("Post-director's Theatre and/or New Directing Practices"). In the introductory article of the first thematic issue – probably following the concept of «no more dramatic theatrical text» by Gerda Poschmann – she also proposed the phrase «no more directing theatre», in which, as she says, «traditional roles and relationships disappear» and they are replaced by «equalizing of all creators who have been working on a common concept from the beginning» (Jovičević 2010: 10).

- Bradby, David and Williams, David
1988 *Directors' Theatre*, St. Martin's Press, New York.
- Braun, Edward
1982 *The Director and the Stage*, Methuen, London.
- Heddon, Deirdre and Milling, Jane
2006 *Devising Performance: A Critical History*, Palgrave Macmillan, New York.
- Jovanović, Dušan
1996 *Paberki*, MGL, Ljubljana.
- Jovičević, Aleksandra
2010 *Uvod u temu broja*, in "Teatron", vol. 35, no. 150–151, pp. 9–10.
- Jesenko, Primož
2009 *Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja. Pogovor z Lado Kraljem*, in *Prišli so Pupilčki – 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*, ed. by Aldo Milohnić and Ivo Svetina, Maska and Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, pp. 111–131.
- Kralj, Lado
1990 *Hipijevsko, čutno, razpuščeno*, in *20 let EG Glej*, EG Glej, Ljubljana, pp. 6–8.
- Lehmann, Hans-Thies
2006 *Postdramatic Theatre*, Routledge, London.
- Moravec, Dušan
1974 *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
1996 *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana.
- Pavis, Patrice
1998 *Dictionary of the Theatre*, University of Toronto Press, Toronto.
2013 *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, Routledge, London.
- Radosavljevič, Duška
2020 *The Heterarchical Director: A Model of Autorship of the Twenty-First Century*, in *Directors' Theatre*, ed. by Peter M. Boenisch, Red Globe Press, London, pp. 247–268.
- Senker, Boris
1977 *Redateljsko kazalište*, CKD SSO, Zagreb.
- Sidiropoulou, Avra
2011 *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*, Palgrave Macmillan, New York.

Skrbinšek, Milan

1963 *Gledališki mozaik 1*, MGL, Ljubljana.

Syssoyeva, Kathryn Mederos and Proudfit, Scott (eds.)

2013a *A History of Collective Creation*, Palgrave Macmillan, New York.

2013b *Collective Creation in Contemporary Performance*, Palgrave Macmillan, New York.

2016 *Women, Collective Creation and Devised Performance*, Palgrave Macmillan, New York.

La scena flessibile: spazio e relazione nel teatro comunitario

di Annamaria Sapienza

I. Lo spazio sociale

L'universo relativo al teatro Sociale e di Comunità, che occupa una posizione rilevante all'interno del dibattito critico contemporaneo, si presenta particolarmente ricco di espressioni che estendono sensibilmente il suo raggio di applicazione. In Italia un nutrito numero di contributi scientifici ha accompagnato e analizzato lo sviluppo progressivo di tale fenomeno su tutto il territorio nazionale negli ultimi decenni, individuando un orizzonte nel quale la funzione sociale ricoperta dal teatro in ogni epoca storica si veste di un particolare, e spesso controverso, concetto di "comunità" che distingue tale ambito da generiche esperienze di gruppo. Il termine può riferirsi infatti sia a individui uniti da un'identità di appartenenza (culturale, geografica o relativa alla circostanza), sia come «l'esito di una particolare evoluzione della convivenza e delle relazioni all'interno di un gruppo» (Pontremoli, 2015: 43). In ogni caso, i componenti sperimentano il teatro e le *performing arts* come strumento per lo sviluppo individuale e relazionale, con particolare attenzione alla "persona" e alla sua sfera psico-fisica, con obiettivi che si irradiano dal singolo al gruppo in termini di innovazione sociale¹.

Oltre a una immediata destinazione ad aree del disagio universalmente riconosciute come tali, gli interventi di teatro comunitario si sviluppano sempre di più in contesti che, anche in assenza di emergenze sociali conclamate, riconoscono il teatro come sensibilità operativa in grado di ristabilire livelli di comunicazione e contatto tra gli individui, con risultati spesso imprevedibili che sfuggono alla gabbia di settoriali definizioni². Il processo di costruzione, nel quale coincidono mezzo e fine

¹ Tra i numerosi contributi restano come basilari i volumi di C. Bernardi, *Il teatro sociale*, Carocci, Roma 2004; A. Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino 2007; Id. *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino 2015; A. Rossi Ghiglione, *Teatro sociale e di comunità*, Dino Audino, Roma 2013; Id. *Fare teatro di comunità*, Elledici, Torino 2007; A. Pagliarino, *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne, Roma 2011.

² L'osservatorio più organico sul Teatro Sociale e di Comunità in Italia si deve all'Università degli Studi di Torino dove il prof. Alessandro Pontremoli, con Alessandra Rossi Ghiglione e Alberto Pagliarino, elabora i principi teorici e mette a punto una prassi teatrale ben precisa. Nei primi anni 2000 i tre sviluppano una metodologia riconosciuta dall'Unione Europea come *best practice* di interventi di cultura e *welfare*, grazie alla realizzazione di progetti pilota. Il lavoro ha avuto uno sviluppo costante, sotto l'egida dell'Ateneo torinese, sfociato nel master di Teatro Educativo e Sociale (diretto dallo stesso prof. Pontremoli) e in un portale che documenta i

dell'esperienza creativa, amplia la sua concezione di teatralità concedendosi l'opportunità di esplorare realtà diversificate ricche di potenziale. Si identificano così territori e protagonisti sempre nuovi per una ricerca continua sulle possibilità del teatro priva di discriminazioni artistico-culturali, che esalta il rispetto di ogni alterità come risorsa espressiva, distante da ogni pregiudizio estetico. Il laboratorio è generalmente la scelta metodologica individuata nella conduzione di tali percorsi. Un eterogeneo complesso di tecniche, in dialogo tra fisicità e sfera emotiva, alimenta la rete delle relazioni interpersonali che generano invenzioni sceniche nel tempo reiterato dell'incontro, lontano da obiettivi canonicamente estetici o, soprattutto, da interventi meramente assistenziali privi di un'efficacia misurabile nel tempo con la continuità dei progetti realizzati.

In un intervento teatrale concepito con tali premesse, lo spazio assume un ruolo determinante che muta continuamente profilo e funzione sul piano materiale e simbolico, distinguendosi come area flessibile destinata a trasformarsi nell'adattamento alle circostanze pratiche nonché nell'accoglienza di sfide e necessità. Ogni luogo di per sé evoca immagini specifiche ed esercita un suo potere narrativo grazie ad una «drammaticità implicita» (Rossi Ghiglione 2013: 111) ma, al di là di immediate funzioni deputate, all'occorrenza può essere consacrato come teatrale condizionando fin dall'inizio la scrittura di scena, offrendosi a continue modifiche sia strutturali che di senso determinate dall'evoluzione artistica, sociale ed emotiva dei partecipanti.

È dunque necessaria una considerazione preliminare che predisponga l'intero lavoro sul versante della scoperta. Un primo aspetto riguarda i macro-contesti, ovvero, quei luoghi caratterizzati da particolari utilizzi (ospedali, carceri, fabbriche, centri riabilitativi ecc.) che rimandano a ineludibili destinazioni d'uso; un secondo livello si riferisce invece a tutte le possibilità ricercate al di fuori della cornice del palcoscenico, spazi "trovati" e riqualificati in senso creativo. In entrambi i casi l'impegno è quello di coniugare i significati strutturalmente connessi ai luoghi con la possibilità di inventarne di nuovi, cogliendo il momento come occasione libera di scrivere il teatro in aree apparentemente compromesse dalla funzione. Si tratta dunque di un procedimento che non si limita a fornire indicazioni scenografiche, ma si attiva affinché si creino le condizioni favorevoli ad accogliere la creazione teatrale: «Lo spazio è una condizione dell'azione, non è un contenitore ma un generatore di accadimenti» (Rossi Ghiglione 2013: 110).

progressi di questo filone teatrale custodendo la memoria delle attività e degli studi di circa un ventennio (www.socialcommunitytheatre.com).



Si plasmano così le circostanze adeguate per un'esperienza teatrale nella quale lo spazio è sostanza linguistica, segno disponibile e pronto a schiudere una dimensione consapevole di scoperta del sé, individuale e collettiva. La scena materiale diventa quindi dimensione possibile di un'interiorità rappresentata, prova non discriminante che sfrutta capacità e limiti dei suoi artefici attraverso la possibilità di trasformare istanze condivise in linguaggio visivo. La mediazione stabilita dai corpi con gli oggetti, i suoni e le parole, contribuisce alla realizzazione di un alfabeto mobile che scaturisce da un rapporto dialettico con l'intera area che raccoglie i codici espressivi degli statuti del teatro combinati con gli elementi iconici dei partecipanti, elaborati in un linguaggio universale che strutturalmente si predispone alla metamorfosi.

II. La luna di Davide Iodice e l'esperienza con la marginalità sociale

Risultato di una simile impostazione del lavoro teatrale è *La luna* (2019), percorso laboratoriale confluito in uno spettacolo scritto e diretto da Davide Iodice, regista da sempre dedito all'esplorazione dei linguaggi della costruzione artistica e alla scelta di luoghi non convenzionali. La biografia artistica di Iodice è caratterizzata da una costante ricerca declinata nella regolare produzione scenica con attori professionisti e, parallelamente, nell'intercettazione di manifestazioni spontanee della creatività nel tessuto sociale urbano³. Su questo versante egli fonda nel 2013 la Scuola Elementare del Teatro, officina permanente situata nell'antico edificio dell'ex Asilo Filangieri nel centro storico di Napoli, noto in città come contesto indipendente che ospita progetti di giovani che lavorano nel campo dell'arte, della cultura e dello spettacolo⁴. Lontano, quindi, da obiettivi immediatamente produttivi, il lavoro si mostra attento all'emergenza territoriale raccogliendo il bisogno di autorappresentazione di una cittadinanza intergenerazionale e sommersa, in un programma di pedagogia teatrale che utilizza un'impostazione sperimentale orientata all'inclusione⁵. Laboratori gratuiti istituiti di anno in anno, concentrati su una tematica sviluppata a lungo termine, definiscono l'osservatorio pratico delle invenzioni prodotte da un gruppo eterogeneo

³ Nel 1991 Davide Iodice si diploma in regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma con Andrea Camilleri. Nel corso del triennio ha occasione di studiare, tra gli altri, con Orazio Costa, Enzo Siciliano, Giuseppe Rocca, Paolo Terni, Mario Ferrero, Elena Povoledo, Marise Flach, Angelo Corti, Adriana Martino, Luigi M. Musati, Nikolaj Karpov e Ghennadi Bogdanov. Fuori dall'Accademia si forma con maestri come Carmelo Bene e Leo De Berardinis. Fino ad oggi Iodice ha prodotto più di trenta spettacoli, ha diretto svariati laboratori e ha vinto numerosi premi nazionali e internazionali. È attualmente impegnato sia nella regia che nella pedagogia teatrale tanto nella formazione di attori professionisti che in percorsi di intervento sociale. www.davideiodice-teatro.it

⁴ L'Asilo, ex sede del Forum delle Culture, viene occupato dal 2 marzo 2012 diventando sede autogestita di attività culturali che adotta l'assemblea pubblica come formula per condividere orizzonti e obiettivi. www.exasilofilangieri.it

⁵ D. Iodice, *Per una scuola elementare del teatro*, www.scuolaelementareteatro.it (20/01/2021). Ora in www.exasilofilangieri.it

di partecipanti che, a vari livelli, sperimenta tecniche espressive come antidoto a forme di disagio fisico e mentale.

Tre anni prima della Scuola Elementare il regista intraprende una riflessione operativa, in effetti mai interrotta, sulla crisi del contemporaneo che lo conduce inizialmente al dormitorio pubblico di Napoli. Insieme agli ospiti della struttura, in un lavoro durato oltre un anno, Iodice realizza il laboratorio dal titolo *La Fabbrica dei Sogni*, ispirato alle biografie, memorie, desideri e incubi degli abitanti del centro di accoglienza che cambia l'immagine abituale dei suoi ambienti nella realizzazione di un evento partecipato e poi aperto al pubblico⁶. L'indagine prosegue con *Un giorno tutto questo sarà tuo* (2012), viaggio scenico sull'eredità e la consegna della memoria di uno spaccato storico italiano che ha come protagonisti un gruppo di giovani attori e i loro genitori, per ritornare al dormitorio nel 2014 con *Mettersi nei panni degli altri: vestire gli ignudi* (2014), tappa nella quale homeless ed attori affrontano l'intima discesa del recupero di un'identità perduta.

Tali passaggi conducono ad un'ulteriore fase con *La luna* «che sembra la conclusione di una sgomenta "trilogia del ricordo"»⁷ (Baffi 2019), viaggio lungo quanto intensivo inserito inizialmente nella sezione *Laboratori* dell'edizione 2018 del Napoli Teatro Festival Italia, presentato poi come spettacolo compiuto nel programma della medesima manifestazione l'anno successivo. Dopo aver affrontato le tematiche del sogno/incubo, dell'eredità spirituale e dell'identità, argomento di base de *La luna* è lo scarto nella sua accezione simbolica, affettiva e emotiva: oggetto messo da parte e del quale liberarsi, elemento materiale che intrappola un sedimento esistenziale e, per estensione di senso, il rimosso, il rifiuto come condizione subita e esercitata. La suggestione originaria parte dalla celebre immagine, desolante e lirica, evocata da Ariosto nel XXXIV canto dell'*Orlando furioso*: Astolfo, una volta approdato sulla luna a cercare il senno di Orlando, trova un vallone simile a una discarica di cose abbandonate o smarrite dall'uomo, giacché «ciò che si perde qui, là si raguna». In sintonia con la suggestione ariostesca, Iodice chiama la comunità a realizzare un paesaggio di piccoli relitti attraverso una *call* cittadina (diffusa su canali a stampa e on line) nella quale si legge: «I cittadini sono invitati a partecipare al progetto portando uno o più oggetti ritenuti rappresentativi di un momento o di una necessità e a raccontarne la storia».

⁶ L'esperienza viene esportata come format in Sardegna e in Svezia, dove vengono realizzati *Drommar* (2015) e *Sonnai* (2016). Il procedimento prevede il contatto con strutture analoghe operanti nel sociale nelle quali, secondo una scelta tematica rispetto alla marginalità, viene svolto un lavoro di raccolta di contributi autentici poi elaborati sulla scena da attori professionisti.

⁷ Cfr. G. Baffi, *A palazzo Fondi La Luna di Iodice: scarti e rifiuti raccontano storie in scena*, in «La Repubblica», 25 settembre 2019, https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/09/25/news/napoli_a_palazzo_fondi_la_luna_di_iodice_scarti_e_rifiuti_raccontano_storie_in_scena-236897553/

L'invito trova subito l'adesione di tanti e, contando su una sinergia territoriale maturata con alcune istituzioni e residenze artistiche cittadine, in fase preparatoria il piano è dislocato sul territorio in tre luoghi differenti⁸. Il laboratorio comincia, infatti, all'Accademia di Belle Arti di Napoli in collaborazione con il corso di Scenografia per spostarsi, nella sezione dedicata al lavoro sul corpo, tra le mura familiari della Scuola Elementare del Teatro all'ex Asilo Filangieri, per approdare definitivamente a Palazzo Fondi (edificio storico gestito dall'amministrazione cittadina spesso destinato alla realizzazione di eventi culturali).

Già dalle sue premesse, l'operazione si presenta come progettualità aperta che trova nella mobilità la sua chiave espressiva e rintraccia nei tre siti prescelti per il lavoro simboliche connotazioni e differenziati abitanti: l'Accademia Belle Arti è intesa come territorio della creazione, l'ex Asilo Filangieri si pone come area dell'alterità e Palazzo Fondi diventa l'occasione dell'incontro finale. Ed è in quest'ultimo luogo che, per circa un anno un giorno a settimana, una processione di donatori volontari risponde alla "chiamata" e consegna il suo oggetto accettando di narrare di fronte a una telecamera una breve storia legata alla "cosa" di cui disfarsi, in un tempo che diventa rituale, collettivo, identitario. Ciò genera un campionario di circa 250 oggetti, catalogati e descritti in una tabella, che assume i tratti di un immaginario magazzino dell'umanità pronto a infrangere i suoi confini.

In questa prima fase del laboratorio, le persone affidano consapevolmente i loro rifiuti a un gruppo di otto attori affinché si trasformino in bellezza, arte, incanto che nasce da un dolore sul quale il teatro ha esercitato la sua cura. Si tratta di un esperimento nel quale la comunità di "non professionisti", convocata per essere materia viva del processo, aderisce e veglia sulla fase creativa innescata dai frammenti concreti della propria esistenza, ma non esegue materialmente le azioni composte per lo spettacolo. In tal senso i performers (come Iodice preferisce definirli in assenza di personaggi definiti) compiono un atto di contaminazione "virale" con l'avanzo scomodo di un tessuto umano nel quale essi riversano anche il proprio rimosso, nella tessitura di un'identità collettiva, di un senso perduto comunitario che diventa pubblico.

«Agli attori – afferma Iodice – è chiesta una modulazione degli stati di coscienza, un orientamento nello spettro delle possibilità sorte dall'istanza manifesta di tutti i partecipanti al

⁸ Tale scelta, in via del tutto inconsapevole, realizza inoltre tre nuclei tematici fondamentali dell'intervento teatrale nel sociale: «Le istituzioni, il territorio e l'azione» (Pontremoli, 2015: 70).

progetto (attori e gente comune), laddove la comunità dei teatranti si assume la responsabilità di affrontare ed elaborare scenicamente la sostanza emotiva altrui in uno spazio che si consacra sin dall'inizio come relazionale»⁹.

Gesti, movimenti, silenzi degli attori in presenza sono dunque calibrati con estrema attenzione, nel rispetto assoluto di chi ha portato quel tassello di esistenza e lo ha messo al servizio di una traslazione simbolico-poetica visibile agli occhi.

III. Lo spettacolo

L'elevato numero dei reperti, nonché la carica simbolica trasferita dai proprietari di ognuno di essi nell'unicità dei racconti a corredo, determina necessariamente un'operazione selettiva che definisce una elaborazione in divenire dove la scena, nella natura fluida che ne caratterizza l'evoluzione, si compone e si scompone nei suoi elementi fisici ed emozionali. Nell'organizzazione definitiva dello spettacolo sono individuati due ambienti fondamentali di palazzo Fondi, aree strutturalmente diverse e contigue che specularmente illustrano la sostanza dei materiali e la loro elaborazione. In una sorta di antisala due attori, un uomo con barba lunga e una donna con una piccola fisarmonica, hanno il viso trasfigurato da calce rappresa e indossano logori abiti senza epoca. Essi accolgono il pubblico per un prologo «involontario», ovvero, un'introduzione «innescata dalla casualità dei ritrovamenti e delle consegne»¹⁰ raccontandosi come anime degli oggetti scartati. In un'alternanza di rime napoletane, che coniuga antiche espressioni e lemmi contemporanei¹¹, i due illustrano un bancone di vecchie cianfrusaglie, abbandonate, rigettate o mai reclamate, una disordinata esposizione davanti alla quale il pubblico è obbligato a fermarsi, «attribuendo al mercato dell'usato di tanti singoli aderenti donatori il corrispettivo di una discesa agli inferi» (Di Giammarco 2019). La coppia traghetta poi gli spettatori in un salone attiguo, annunciato come ingresso rischioso in un salto percettivo che immediatamente schiude una dimensione intima: una grande stanza oscura con gradinata su un solo lato dove ognuno si sistema in istintivo silenzio.

⁹ Dall'intervista rilasciata a chi scrive il 3 gennaio 2020 a Napoli.

¹⁰ Tale definizione è contenuta nella prima pagina della Partitura di Scena inedita (d'ora in poi PdS) fornitami da Iodice, al quale va il mio più sincero ringraziamento. Tale documento, la conversazione con il regista e la visione diretta dello spettacolo (avvenuta a Palazzo Fondi nel corso del Napoli Teatro Festival nel settembre del 2019) costituiscono le fonti principali di ricostruzione dell'esperienza.

¹¹ Il prologo in versi è stato composto da Damiano Capatosta Rossi, interprete maschile del brano e rapper napoletano già presente in *Mal'essere* (2017), elaborazione dell'*Amleto* di Shakespeare dello stesso Iodice.

Lo spazio scenico rivela un'enorme eco-balla, dietro la quale se ne allineano altre tre in profondità con una dominante cromatica verde-azzurra, emblema per eccellenza dell'accumulo dei rifiuti urbani. Questa sorta di totem contemporaneo si impone subito come elemento unificatore della comunità invisibile che, per necessità o per sfida, ha inconsapevolmente attivato un rito condiviso nella rimozione delle scorie personali che sottende alla realizzazione teatrale¹². E in questo anomalo paesaggio lunare, inquietante almeno quanto quella suggerita da Ariosto, è contenuto tutto il carico delle vicende legate agli oggetti.

Un attore/scimmia troneggia sul mucchio più avanzato, vestito di brandelli e residui materici sovrapposti (foto n. 1).



La scimmia urlante.
Foto © Cristina Ferraiuolo.

L'animale emette un verso assordante, rovista nel cumulo ricavandone cenci che butta giù con violenza, fino a quando recupera e accende un vecchio registratore, quasi ad annunciare l'imminente flusso di testimonianze. Da questo momento, infatti, gli attori incarnano presenze indefinite che si alternano e si intersecano sulla superficie scenica, depositari di scampoli di vite altrui non riconoscibili nel dettaglio e confluiti nelle azioni elaborate sugli oggetti. Il risultato è un racconto essenzialmente visivo che, al di là della dimensione artistica, schiude spaccati esistenziali e interstizi di memoria. I frammenti delle registrazioni autentiche dei possessori reali degli scarti affiorano di tanto in tanto e sorprendono, rompono il silenzio e scalfiscono il tempo, in un doppio livello cognitivo che assorbe anche il pubblico. Il tutto è avvolto dal sottofondo insistente del primo

¹² In partitura si trova la duplice definizione di *ego-balla*, gioco di parole che rimanda alla menzogna e al fallimento di certe politiche ambientali (PdS, 7).

movimento della sonata per pianoforte n. 14 di Beethoven, più nota col titolo di *Al chiaro di luna*, che fissa ogni ricordo traumatico in una sinfonia stridente dove il teatro diventa ponte unificante tra segni e significati.

La narrazione complessiva, disorganica e intensa, abita il palcoscenico per suggestioni e rimandi nell'esecuzione di una partitura ritmico-emotiva che non rivela personaggi, ma forme lontane da ogni realismo rappresentativo, prodotto delle visioni generate durante i mesi di laboratorio nello scambio vicendevole tra attori professionisti e protagonisti autentici. L'area modulare, nella quale si articolano i quattro grossi cubi (le eco-balle), si completa con una serie di agili strutture definite dal regista «architetture umane». Si tratta di elementi scenografici mobili e leggeri, che si muovono come corpi scivolando con la leggerezza di una danza, modificando la propria fisionomia e quella intorno nel dialogo con i blocchi di stracci e i corpi degli attori. Così che gli squadriati monoliti trovano funzioni variabili in una organizzazione quasi coreografica: si rivelano grembi orridi che partoriscono presenze sinistre (un gallo dal piumaggio lacero, un Pierrot sbrindellato) (foto n. 2), per disporsi con un agile spostamento alla luce obliqua dei fari laterali che fa luccicare le eco-balle in scorci asimmetrici di improvvisa bellezza.



Il Pierrot di brandelli.
Foto © Cristina Ferraiuolo.

Al culmine di un ritmico carosello di esistenze, gli attori predispongono gli elementi scenografici in modo da formare un corridoio centrale: il vuoto creato accoglie idealmente un mare sul quale un uomo traghetta a spalla un vecchio canotto, pronto a lasciare posto ad un'oscurità dalla quale emerge un'ombra incappucciata (foto n. 3).



L'ombra.
Foto © Cristina Ferraiuolo.

Questa, armata di un'asta prensile da magazzino, orchestra una sinfonia impazzita fatta di corpi che si susseguono e avanzano vorticosi, ancora una volta accompagnati dai rispettivi simboli e dalla verità bruciante contenuta nelle registrazioni audio (foto n. 4): una donna/cadavere, solenne in abito da sposa sotto un velo di cellophane, dice di un infelice matrimonio; un paio di occhiali rotti portati in processione testimoniano reiterati atti di bullismo; mazzi di fiori (morti più che essiccati) parlano del misero risarcimento a violenze fisiche abituali; le scarpette a punta narrano del sogno infranto di dirigere una classe di danza (che qui mostra bambini con maschere terrificanti); un maglione consunto diventa la veste tragica di un'esistenza trascorsa in solitudine.



Sinfonia degli incubi.
Foto © Cristina Ferraiuolo.

A ciò si aggiungono, senza giustificazioni verbali, tubetti di psicofarmaci sparsi come coriandoli, il certificato di una morte mai accettata, la parrucca azzurra di un'identità sessuale condannata e tanto altro:

«Un teatro dell'anima e delle coscienze attraverso la memoria, che pure infonde a quella spicciola quotidianità un sapore solenne, l'acutezza di un grido, il calore di una lacrima. I teatranti, ovvero gli attori, fanno teatro, nei costumi rutilanti o a brandelli, sdruciti nell'anima eppure grandiosi nel gesto: piume, strascichi, luci, balenii, sospensioni improvvise dopo acute accelerazioni, tutto il repertorio più vistoso della "illusione teatrale" si srotola e ansima dietro quegli oggetti» (Capitta 2019).

La linea di demarcazione tra lo spazio della rappresentazione e quello riservato al pubblico viene demolita in un gesto finale: gli spettatori più vicini vengono invitati in proscenio a seppellire con gli attori alcuni oggetti nel terreno, o forse a piantarli per inaspettati sviluppi, mentre l'ombra nera scopre il suo capo e si scioglie nel pianto, in una luce che progressivamente irradia l'intera sala prima di spegnersi lentamente.

L'intera rappresentazione è dominata da un principio di assoluta coralità, un'onda visuale ed emotiva nella quale i singoli contributi definiscono una sequenza composta dai correlativi oggettivi della comunità: l'equazione diretta tra il rifiuto materiale e quello esistenziale, un sentiero empatico che lascia emergere aree di diversificato disagio che poeticamente si declinano nelle forme del teatro. Sul piano strettamente progettuale, tale modalità compositiva è il risultato di un lavoro che lodice concepisce in senso figurativo sin dalle primissime fasi: idee di partenza, obiettivi programmatici, invenzioni impreviste e risultati raggiunti sono da lui stesso riportati sotto forma di schemi e disegni. Il reportage grafico viene consegnato nelle mani dello scenografo e della costumista che, secondo una tecnica collaudata da moltissimi anni per tutti gli spettacoli di lodice, compongono il quadro scenico nell'articolazione progressiva del lavoro, assorbono visivamente le imprevedibili trasformazioni generate dal divenire artistico ed emotivo, in sintonia con un'esperienza che si configura collettiva in tutte le sue fasi.

In questo senso *La Luna* incarna un evento in cui la comunità consegna la sua prossimità al teatro, in uno spazio che poeticamente amplia la sua funzione artistica per diventa campo aperto, possibilità di comunicazione, segno accogliente di sperimentazione assoluta. Nello sconfinamento

naturale del senso sul piano della relazione, i fili intrecciati del dialogo e dell'incontro azzerano ogni dimensione reale della scena, delle distanze, delle storie. Allo stesso tempo, l'intrinseca connessione con la materia originaria di partenza definisce la forza e la natura di un luogo che si impone, non solo come unità di misura della scrittura scenica, ma come dimensione strutturalmente mutevole, testimone di un'autorialità effettiva sul piano dell'espressività. La forza, la socialità intrinseca e identitaria della comunicazione teatrale che si riconosce nel gioco della rappresentazione, sprigiona qui le sue infinite possibilità e si afferma come intervento inclusivo, scrivendo per e con la scena un mosaico visivo all'interno del quale si incastrano i segni materiali e immateriali di un percorso integrato al di là di ogni schematismo.

Bibliografia

Baffi, Giulio

2019 *A palazzo Fondi La Luna di Iodice: scarti e rifiuti raccontano storie in scena*, in «La Repubblica», 25 settembre 2019;
https://napoli.repubblica.it/cronaca/2019/09/25/news/napoli_a_palazzo_fondi_la_luna_di_iodice_scarti_e_rifiuti_raccontano_storie_in_scena-236897553/

Bernardi, Claudio

2004 *Il teatro sociale*, Carocci, Roma.

Pagliarino, Alberto

2011 *Teatro, comunità e capitale sociale. Alla ricerca dei luoghi del teatro*, Aracne, Roma.

Pontremoli, Alessandro

2007 *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino.

2015 *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, UTET, Torino.

Rossi Ghiglione, Alessandra

2007 *Fare teatro di comunità*, Elledici, Torino.

2013 *Teatro sociale e di comunità*, Dino Audino, Roma.

Sitografia

- www.davideiodice-teatro.it
- www.exasilofilangieri.it
- www.socialcommunitytheatre.com



Altre risorse

- intervista inedita rilasciata da Davide Iodice all'autrice il 3 gennaio 2020 a Napoli;
- Partitura di Scena inedita dello spettacolo *La luna* donata all'autrice da Iodice.



From Stage to Page: Interacting with Joël Pommerat Writing Process. Documentation, Costume, and Prospective Dramaturgy

by Marion Boudier

This article re-examines the notion and tools of *écriture de plateau* (stage writing, Tackels 2016) based on the study of Joël Pommerat's approach. Pommerat is a French writer-director with whom I have worked as dramaturg since 2013. The article explores how Pommerat's approach, which he describes as a way of «writing with the stage», differs from other forms of stage writing in how it relates to text. I will also examine the materials and tools used to develop the writing. Pommerat's creative process is not divided into two steps (the writing of a text followed by staging), so I will also look at how the dramaturg's work can support the production of text.

Over twenty years ago, Pommerat declared himself to be an «*écrivain de spectacle*» (performance writer), and that role has become representative of a «true transformation of the stage, a paradigm shift, which turns a page first heralded at the end of the 19th century with the beginnings of staging». (Danan 2013: 67 – my translation). The art theatres and the invention of directing in Europe at the end of the 19th century re-evaluated and promoted the stage in relation to text and created a distinction between stage writing and playwriting, leading to an «emancipation of representation». (Dort 1988). This emancipation of the various components of performance has resulted in a sort of inversion of the traditional creative process: alongside directors who use a pre-existing play to create a show, writer-creators have emerged. For these writer-creators the end result of the rehearsal process is unknown upstream, and text does not necessarily play a substantial role. When a new production starts on stage and leads to text, rather than starting with text and then moving to the stage, the creative approach makes the play.

This approach, while duly noting the crisis of «absolute drama» (Szondi 1956) and the «reinventions of drama under the influence of the stage» (Sarrazac 2007), implies analysing new means for producing theatrical text. The work of Danan and Tackels in France proposed testing Lehmann's analysis of «postdramatic theatre» on the contemporary stage, and, similarly, this paper identifies and proposes several tools and aids for writing that begins on stage rather than with an (abstract)

idea of the stage or the author's experience as an audience member. In such cases, it is stage practice and stage experimentation that triggers and nourishes the writing of text.

Case studies, such the one put forward here to shed light on Pommerat's approach, seems to me to be the best way of capturing transformations in contemporary theatre without creating fixed categorisations or polemical simplifications, such as the ones that arose from the 2005 Avignon debate, which summarily set literary theatrical texts (notably championed by author and director Olivier Py, on behalf of authors writing upstream of the stage) against image-based, performative and multi-disciplinary theatre (supported by the two Festival directors, Ortence Archambault and Vincent Baudriller, and represented primarily by their guest of honour, Jan Fabre).

In this case study, after providing a general overview of Joël Pommerat's creative process, I will focus more specifically on the work of actors based on two writing triggers: documentation and costume. I will then present my own collaborative methodology, which I term "prospective dramaturgy".

1. The creative approach makes the play: writing with the stage

Joël Pommerat directs his own plays and writes the text while he is directing them, meaning that the writing takes shape according to what happens on stage during rehearsals. His approach is based on a holistic vision of theatre as an organic whole that is produced by the complementarity of the various elements that make up a show (the actors' presences, lights, sound, speech, etc.). The text is just one of these elements, without necessarily preceding the others. Discernible, concrete stage elements are not subsequently tacked on to a previously written play, they are an integral part of the writing from the start: «I now think that one can only truly become a playwright by creating very close ties between the writing of text and the work of directing. I think that it is an error to conceive of these two steps as being naturally separate one from the other» (Pommerat 2007: 15 – my translation). Direction and text are created together, in collaboration with the actors and artistic designers who make up the Compagnie Louis Brouillard, who interact daily, each bringing their own points of view, ideas, inspirations, creativity and proposals. The working process requires rehearsal conditions to be similar to performance conditions, i.e., with a set, costumes, sound, and lights etc. These technical elements are discussed daily, rather than being added at ad-hoc steps in the process. Listening to and observing Pommerat work, one might define his approach as "postdramatic" since «the step towards postdramatic theatre is taken when all theatrical means above and beyond language (lights, sound, scenography) are put on the same footing as the text or might be

systematically devised without it» (Lehmann 2002 – my translation). However, while Pommerat exploits stage elements for their materiality and their evocative power to stimulate feelings and perception, he does not abandon fable, character, or great narrative, as demonstrated by his shows *Ma chambre froide* (2011), inspired by *The Good Person of Szechwan* by Brecht, and *Ça ira (1) Fin de Louis* (2015) which retraces the beginnings of the French Revolution. The shift primarily resides in the affirmation that the design and genetic-make-up of the text is intrinsically connected to the stage, rather than in preceding it. Some of Pommerat's plays may be "strange" or "unpredictable", and thus contradict Aristotle's canons, however, this is mainly because Pommerat's objectives is that «the writing of the text does not reveal everything» (my translation) and because he sees words as «pretexts for revealing moments, revealing presence» (my translation). Words are therefore inseparable from the conditions that produced them.

Who can claim that all the questions of interpretation, the positioning of the actor internally and in the space, his/her position in relation to others, the audience, the notions of character or of non-character, the relationship with the actors' imaginations, what he/she brings personally when he/she speaks or when he/she does not speak, should not be essential questions for the playwright? (...)

It is because I deeply desire to be a playwright that I have addressed questions such as the study of space, movement, sound, acoustics, light, interpretation, costumes and even production.

It was in order to become a playwright that I sought to appropriate the terrain of the stage.

(Pommerat 2007: 21-22 – my translation)

Essayist Bruno Tackels says of these «writers of a particular genre», who he terms «*écrivains de plateau*» (stage writers), that the main characteristic of their writing process lies in the fact that «the text comes from the stage, not the book» (Tackels 2016: 90). However, Pommerat himself does not use the term "*écrivain de plateau*" (stage writer), which is a label that, like "postdramatic", has come to mask originality and also, following Tackels' series of essays, tends to lump together very different creators, from authors to plastic artists, to directors (such as Castellucci, Vassiliev, Delbono, Mnouchkine, Garcia, and Tanguy). Pommerat prefers to speak of «writing with the stage» or of «writing on stage», with reference to the surrealists and Antonin Artaud¹.

1 «The idea of a play made directly on stage, confronting the obstacles of production and stage, requires the discovery of an active, active and anarchical, language, where the usual limits on emotions and words are abandoned». Antonin Artaud, 1938.

Using guidelines, snippets of text, and documents as a basis, Pommerat directs his actors in improvisations, in which relationships with space, light, sound and costume are explored simultaneously. The writing feels its way forward, seeking a complementarity between words, the bodies that convey them, and the space that welcomes them. The text takes form during a back-and-forth between shared moments of stage exploration and moments of solitary text writing. Impelled by stage work, a written passage is then tested again on stage and re-written as many times as necessary until it achieves authenticity and truth.

The "text comes from the stage", however, it is not a form of collective writing: Pommerat is a playwright who writes in collaboration and for his actors. He encourages and guides their explorations, decides when the text is complete, fixes it, and, after several weeks of performances, the text is frequently published. On-stage research influences the text (for example, the distinctive presence of a certain actor becomes integral to the writing of a certain character, or the length of a line may be linked to how long another actor needs in the wings for a costume change before his or her next entrance), however, once written the text exists independently of the writing conditions and other artists can then appropriate it.

II. Writing materials: actor, costume, and documentation

Sometimes, a show's origin lies in a desire to create a space linked to a theme, and/or that is capable of building a certain rapport with the audience. For example, a city, mountain range and a bar were the starting points for a play that later became *Les Marchands* (2006) and aimed to examine the work world by immersing the audience in a worker's point of view. Eric Soyer worked on lighting quality and intensity to recreate the sensations of the density of concrete and of suffocating. He installed a wall of fluorescent lighting at the back of the stage to represent a large bay window. A few days later, Pommerat drafted a passage in which the woman living in the apartment threw her son out of the window: the space and light inspired the writing.

Thus, some images on stage are determining, as is the work of the actors in those spaces: «Working with actors is the basis of everything. I do my work based on their presence, it is the primary act in my theatre (...) I ask these people to allow me to see, hear and feel what they are in order to make that into poetic matter» (Pommerat 2007: 10-11 – my translation). Writing with the stage shifts the actor's role. He is no longer a simply executing or interpreting but becomes "part of the poem". Building a character is integrated into rehearsal time. Joël Pommerat uses his actors' presence, what

they are, as a departure point and writes for and with them. This does not involve working with their private selves or biographical details, instead it means taking their being into account as a departure point for a character that will gradually emerge through them.

Even when there is no pre-written play, text is frequently used to nourish the process: primarily in the form of Pommerat's notes, which he shares with his artistic collaborators, and as fragments of dialogue that he sometimes gives to actors before an improvisation; documents (archives and theoretical, sociological or scientific documentation) which nourish their explorations; and, hypotexts or source texts in the case of adaptations (*L'Inondation*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Pinocchio*, *Cendrillon*). In rehearsals for new productions, such as *D'une seule main*, actors are primarily asked to bring characters into existence without inventing much speech. For *Au monde* (2004), Pommerat distributed scraps of text to his actors, described characters and let those characters evolve in the space before knowing what sorts of relationships might emerge between them. He asked the actors to try to speak and/or participate in dialogue based on the fragments he had given them. The observation of this experimentation allowed situations and a narrative line to emerge: the characters led the story, not the other way around.

In this process, which starts with the actors, documents and costumes are two essential elements for triggering and nourishing writing. For example, for *Ça ira (1) Fin de Louis* (2015) the actors worked from archives on the French Revolution, which I had assembled with the help of a historian: the characters were not copies of real historical people. Instead, they resulted from improvised work to create speeches inspired by diverse archives (speeches in the French Assembly, extracts from the press, correspondence etc.). The character of the elected representative Lefranc, is neither Robespierre nor Marat, but an invention based on the words of Robespierre, Marat, Desmoulins, Lanjuinais and many others, which were absorbed and reformulated by the actress Saadia Bentaïeb. The actors' work of appropriating the documents results in a character that Pommerat then places in role-plays in group improvisations, which he directs. It is important to highlight the documents' agency. The documents shift the actor's work, inviting him/her to appropriate the archives in an exchange that goes back-and-forth between the actor, the past and the future, without requiring the traditional work of learning and memorising a text. As a spokesperson for documentary material, the actor transforms it by embodying it. The writer-director then transforms it by directing the actor and writing the text. From documentary material to actors' improvised words to final written text:

the writing develops in layers, like a palimpsest, and the actors contribute to and are integrated into the writing while it is defined.

In collaboration with the actors, costume also contributes greatly to the building of characters and to the characters beginning to speak. Isabelle Deffin works with contemporary costumes (even for historical plays, such as *Ça ira (1) fin de Louis*). Although the momentum that her work brings is determining during rehearsal, it becomes almost invisible in performance: the press rarely talk about the costumes even though Eric Soyer's lighting is systematically highlighted by critics. There is insufficient space here to deconstruct the prejudices that partly explain such invisibility here (e.g., contemporary costume is not very creative, it's just a bit of shopping, it's women's work etc.), however, I believe it is important to stress the role of costume as a staging tool for triggering the writing of text.

For Isabelle Deffin and Joël Pommerat, costumes are not an end in themselves: they are a hard-working tool for creating a design and a presence that gradually gives rise to an «identity». Costume work is not about finding a costume (how to dress a certain character), but about finding the character itself.

With an actor, I use the same approach as Joël Pommerat does when directing. The actor does not have to become anything other than what he or she is. What I am looking for, is what the actor already has: I begin with him or her to move towards the character. And furthermore, it is a person, rather than a character we are seeking. "The character is you", Godard said. (Deffin 2016: personal interview)

As a result, costume is never imposed but rather assembled with the actor. Proposed costumes create an interface that allows joint research and silent communication between the costume designer, the actor, and the writer-director to take place. The actors first task in rehearsals for *Contes et légendes* (2019), for example, was to transform into adolescents using costumes and wigs. Researching an identity (sex, age, family, social milieu) and a truthful presence, is reliant on the credibility of the look and design. Once the adolescents had been created, Pommerat could refine what he wanted to say. While the presence of the characters materialised and provided inspiration for his imagination, he directed role-played improvisation work, based on configurations specific to adolescence (relationships with parents, middle school, violence between teenagers etc.). The

fabric, texture, cut and hang of the clothing become the actors' acting tools in improvisations. Costumes tell stories that the actor has to appropriate in order to avoid over-acting or creating a stereotyped character. «Material enough to count and sufficiently transparent not to constitute intrusive signals» (Barthes 1955). Costume-based work like this can provide prompts, which inspire Pommerat to take the writing in various directions by realising his intuition: the costume can give rise not just to a character but also to speeches or situations, from which Pommerat writes and then confirms dialogues.

III. Supporting «écriture de plateau» (stage writing): prospective dramaturgy

Frequently, dramaturgy means interpreting text upstream of rehearsals (preliminary dramaturgical analysis, and table work). It means hermeneutic work which, in some cases, extends to include supporting direction (stage dramaturgy, providing an outside view etc.). In such cases, dramaturgy consists of inventing a link between a text and its performance, explaining, and illuminating the choices made for the stage (Danan 2010, Benhamou 2012, Boudier 2014). Recurring roles, cumulative or not, can be identified and they primarily turn the dramaturg's work into a sort of maieutic assistance: a reader who explains the context, structure, and possible effects of meaning of the text; a documentalist who gathers a set of sources related to the text for members of the team; sometimes a translator or adaptor; and the first audience member who watches rehearsals and comments on them so as to highlight their direction.

Writing with the stage transforms these roles. When the text is written at the same time as it is directed, the playwright's «composition» and the dramaturg's «attention to means of taking the text to the stage» (Dort 1986) become a one and the same. Hence, dramaturgy no longer means shedding light on pre-existing textual matter with a view to its transition to the stage. What I term «prospective dramaturgy» is, on the contrary, a means for supporting stage writing and it essentially involves proposing potentially rich material (not necessarily in text form) for developing the (text and stage) writing, and then supporting the writing's development during rehearsals and up to the completed creation of the new production.

Prospective dramaturgy is a process: it may begin upstream of rehearsals, but its distinguishing characteristic is that it develops during rehearsals, closely to the stage, and in connection with the actors. I primarily provide documentation to feed the writer-director's imagination and that of the actors. But prospecting is not only about documenting: it is above all a state of mind that involves

thinking of writing as an inquiry, research that is feeling its way forwards. Prospective dramaturgy looks forward (*prospectare*), it contemplates future needs, anticipates, or encourages the directions the writing takes by gathering and sharing potentially interesting material, the potentials of which are explored collectively during rehearsal. This type of dramaturgy is also prospective because, while it is simultaneously also trying to find itself. I do not apply a pre-established methodology, instead it interacts with hypotheses formulated by the writer-director and proposals made by the actors on a daily basis. Prospective dramaturgy is thus involved in the process of writing "with the stage" in each of its diverse responsibilities, which might include (non-exhaustive list): supporting the transition to writing and defining a subject or issue; gathering documentation and giving it to the team during rehearsal; helping to implement a creative methodology and reflecting on working methods for rehearsal; contributing to thinking about the writing currently undertaken, the point of view used, form, and relationship with the audience; monitoring and anticipating, remembering and constantly researching the next steps; taking notes and giving feedback; and guiding the text through to publication.

By proposing potentially interesting material for writing together with a way of communicating and appropriating that material that is likely to stimulate the actors' creative work, prospective dramaturgy is contributing to new relationships between artistic practices and knowledge. Prospective dramaturgy allows disparate material to be shared, freeing it from traditional knowledge processes, and encouraging non-scholarly use. For example, while taking an experimental approach and watching the adolescents and robots in *Contes et légendes* come to life, it became clear that certain reading material was required further to develop the writing and, in this way, knowledge was built up along with the production, rather than top-down. This type of dramaturgy differs from Dort's definition of «a practice of responsible choice» and «decision of meaning» (Dort 1986: 9). "Prospective dramaturgy" does not entail decisions of meaning, or informed overviews, on the contrary, it involves active research that is aware of meaning. The adjective "prospective" has certainly become hackneyed because of its use in business (a prospect being a potential customer, prospective buyers etc.), and the term "prospective" might sometimes even can be associated with futurology, however, by re-appropriating it in order to redefine it, I hope to highlight the uniqueness of this type of dramaturgical support, which is carried out closely to the stage and supports stage writing through each moment of the creative process.

Bibliography

Artaud, Antonin

[1938] 1964 «Le théâtre et la métaphysique», in *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris.

Barthes, Roland

1955 «Les maladie du costume de théâtre», in *Théâtre populaire*.

Benhamou, Anne-Françoise

2012 *Dramaturgies de plateau*, Les Solitaires intempestifs.

Boudier, Marion

2014 Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz et Barbara Métais-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom?*, L'Harmattan, coll. Univers théâtral.

2015 *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre.

2019 *Avec Joël Pommerat, tome 2, L'écriture de Ça ira (1) fin de Louis*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre.

Danan, Joseph

2010 *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre.

2013 *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre.

Dort, Bernard

1986 «L'état d'esprit dramaturgique», *Théâtre/Public*, n. 67.

1988 *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre.

Pommerat, Joël

2007 *Théâtre en présence*, Arles, Actes Sud – Papiers, coll. Apprendre.

Sarrazac, Jean-Pierre

2007 «La reprise (réponse au postdramatique)», in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n. 38-39.

Szondi, Peter

[1956] 2006 *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Belval, Circé, coll. Penser le théâtre.

Tackels, Bruno

2016 *Les écritures de plateau. Etat des lieux*, Les Solitaires intempestifs.

Les dynamiques complexes d'un laboratoire de Joël Pommerat

par Marcela Moura (Marcilene Lopes de Moura)

Le hasard a fait que j'ai eu la chance de voir le spectacle *La Réunification des deux Corées*, une création de la *Compagnie Louis Brouillard*, dès mon arrivée à Paris en janvier 2013.

Le spectacle commence avec le témoignage d'une femme qui souhaite divorcer. Le spectacle se poursuit sur une exploration des possibilités de l'amour et des différentes manifestations de désamour. Je suis frappée par l'étrangeté de l'environnement sonore, par l'ampleur du long couloir baigné de pénombre, par la présence silencieuse des spectateurs qui sont placés devant moi et me regardent de temps en temps. Ces spectateurs-spectres se mélangent aux spectres mal éclairés que je perçois dans le brouillard de la scène. La vingtaine de scènes fictives indépendantes qui s'enchaînent aléatoirement, sont déployées dans le long espace bi-frontal et obscur du décor. Les personnages adressent fréquemment la parole directement aux spectateurs, les insérant dans le même temps et le même espace qu'eux. La sensation de suspens et d'imprévisibilité vient de l'ouverture de sens provoqué par l'imbrication de différentes couches de fiction, comme les fantasmes, les remémorations, les narrations ou témoignages dits directement au public. Je me suis demandé comment cette mise en scène avait été construite, comment les artistes réussissaient à donner une impression d'aléatoire, tout en étant cadrés par une théâtralité à la fois spectaculaire et réaliste.

Intéressée par le processus créatif du metteur en scène du spectacle, je suis entrée en contact avec l'administration de la *Compagnie Louis Brouillard*. Comme dans un *Coup de dés*, de Mallarmé, le hasard a fait que j'aie une place d'assistante de mise en scène dans un atelier de recherche de Joël Pommerat. L'atelier, nommé "Couloir", a eu lieu au Théâtre KVS 9 à Bruxelles – Belgique, en février et mars 2013. Joël Pommerat, auteur et metteur en scène, a proposé un temps de rencontre, de recherche et d'échange dans un espace scénographique défini: un plateau en bi-frontal. Il n'y avait pas les comédiens de sa Compagnie, avec lesquels il travaillait toujours depuis 25 ans. L'atelier était un laboratoire de création ouvert à des comédiens extérieurs à la compagnie. Pommerat proposait une expérience nouvelle pour lui, sans compromis avec la création d'un spectacle spécifique.

A l'occasion de l'écriture de cet article, je me suis demandé quel serait un point de vue enrichissant pour étudier l'agencement collectif au sein du processus de création du laboratoire "Couloir". J'ai opté pour une approche systémique et pour l'utilisation de la modélisation développée au cours de mon doctorat pour parler de la complexité des interactions au sein de ce laboratoire. Ma thèse a proposé une modélisation de la pratique du metteur en scène Enrique Diaz selon une approche systémique, prenant comme référence méthodologique transdisciplinaire les systèmes numériques appelés *Systèmes Flous*. La modélisation systémique est l'action qui permet de créer un modèle pour représenter, dans un but de connaissance, un système considéré comme complexe. Vu les résonances entre la pratique de Joël Pommerat et celle d'Enrique Diaz, notamment le processus de création collaboratif, les laboratoires d'improvisations qui se déploient dans le temps et le brouillage des frontières entre fiction et réalité, j'ai décidé d'utiliser le système flou comme un modèle pour aborder les actions au cours du laboratoire "Couloir".

Je pars de l'hypothèse que le fonctionnement du système de création de Pommerat, de même que celui d'un système flou, cherche à modéliser les systèmes complexes de la nature. En effet, l'analogie avec le fonctionnement d'un système flou et ses actions principales, comme la fuzzification, le moteur d'inférence et la défuzzification, est une métaphore qui permet d'analyser les actions exécutées au cours de l'ensemble du processus de création de Pommerat. La récolte des données d'improvisation (que je nomme fuzzification), les décisions des mises en scène (les inférences) et la présentation de scènes finales (la défuzzification) constituent les étapes de cette analyse.

La théorie systémique¹ regroupe un ensemble très vaste de connaissances présentes dans divers domaines. Dans le domaine du théâtre, les questions systémiques trouvent quelques résonances. Les études de Chantal Hebert et d'Irène Perelli-Contos (2001), par exemple, se sont inspirées des études sur la complexité, notamment des théories d'Edgar Morin, pour penser le théâtre de Robert Lepage en tant que système vivant. Le chercheur Roger Chamberland (1997: 13-23) s'inspire de la théorie du chaos pour proposer une approche du corps au théâtre en étudiant le spectacle *Peau*,

¹ Les œuvres des pères fondateurs de la systémique apparaissent aux USA, à partir de 1967-68: General Systems Theory ou GST (Ludwig von Bertalanffy), Systems Approach (Charles West Churchman) ou System Theory (Lotfali Askar-Zadeh). Par la suite, nous pouvons signaler les études d'Edgard Morin, Daniel Durand, Jean-Louis Le Moigne, Gaston Bachelard, entre autres. Actuellement, les associations les plus impliquées dans ce sujet sont l'Institut des Nouvelles Sciences de la Complexité de Santa Fé au Nouveau-Mexique, l'AFSCET (Association française de science des systèmes cybernétiques cognitifs et techniques), l'AE.MCX (Association du programme Européen Modélisation de la Complexité), l'APC (association pour la Pensée Complexe) et l'UES (Union Européenne de systémique).

chair et os, créé en 1991 par la compagnie Carbone 14 fondée par Gilles Maheu. L'artiste Jean-Claude Chirollet (2001: 187-206) étudie le temps chaotique et la complexité fractale dans *Arcadia* de Tom Stoppard.

Le système est le concept clé dans la systémique. Un système est un ensemble composé d'entités en interaction. Ces entités sont de nature variée: cellule, personne, symbole, etc. Chaque système se configure selon la dynamique d'interaction des entités entre elles et avec leur environnement et selon les comportements émergents créés par ces interactions. Le degré de complexité d'un système varie suivant son ouverture à l'environnement, selon le nombre d'interactions de ses entités et la simultanéité de ses interactions. Chaque système théâtral a sa logique de fonctionnement qui permet de construire des dynamiques plus stables ou des dynamiques plus complexes et instables. Quand la pluralité, l'instabilité et l'aléatoire apparaissent comme point de départ et comme objectif final d'un système théâtral et lorsque ces systèmes présentent un territoire collectif ouvert, on y repère une scène théâtrale plus performative et complexe. Les expériences d'écriture scénique en communauté augmentent l'autonomie des artistes et engendrent des interactions moins hiérarchiques et plus imprévisibles, comme c'est le cas des créations de Pommerat. Selon Gayot (2009) et Boudier (2015) les mises en scènes de Joël Pommerat sont construites conjointement à l'écriture du texte, au fur et à mesure des répétitions, en collaboration avec les comédiens et les autres créateurs artistiques. Les acteurs de la compagnie sont plus que des interprètes, ils sont des collaborateurs. Joël Pommerat a développé avec les membres de la Compagnie Louis Brouillard une pratique de recherche à partir de longs temps d'improvisations qui s'étalent dans le temps et peuvent durer plusieurs mois.

Afin d'exposer les dynamiques complexes perçues au sein du laboratoire "Couloir", utilisant comme modèle un système flou, je vous présente une étude des aspects liés aux références esthétiques et aux consignes initiales (partie de l'étude que je nomme fuzzification). Ensuite j'aborde les choix des mises en scène (partie nommée Inférences) et enfin je fais part de mes observations sur les scènes présentées au long du laboratoire (partie appelée Défuzzification).

Fuzzification – Les données initiales – L'atelier "Couloir" a eu lieu au Théâtre KVS 9 à Bruxelles – Belgique, du 18 février au 8 mars 2013. Pommerat avait choisi les comédiens qui ont participé à cet atelier sur curriculum vitae. L'idée était que les propositions de scènes viennent de la musique, en explorant une écriture qui ne passerait pas par les mots. Il fallait imaginer un couloir où on voyait

passer pendant une heure ou plus, une multitude de figures humaines, sans que le flux de gens soit interrompu. Un acteur devait pouvoir faire beaucoup de personnages, sans qu'on l'identifie. Il fallait trouver un sentiment de vérité dans ces figures.

Les principaux éléments qui font partie des données d'entrée du système de création de *Couloir* sont: la disposition spatiale en forme de couloir, les anciens costumes de la Compagnie Louis Brouillard conçus par Isabelle Deffin, la musique improvisée par Antonin Leymarie et le matériel esthétique de chacun des 25 acteurs invités. Pommerat demande également que les acteurs observent les personnes dans la rue et dans le métro, afin d'apporter des éléments comme des gestes, des situations, des types humains, etc. Il leur demande aussi de voir des films de Jacques Tati et de David Lynch.

La consigne de départ est que les comédiens doivent traverser le couloir dans les deux sens, en ligne droite, chacun traversant plusieurs fois. On doit les voir apparaître, traverser le couloir et disparaître. L'idée est de provoquer un étonnement chez le spectateur, une impression de masse humaine en flux continu. Les comédiens doivent faire attention à maintenir un flux humain continu. Tous les comédiens doivent passer dans le couloir et retourner ensuite et ainsi successivement durant un temps indéterminé. Ils doivent représenter plusieurs personnages et composer des groupes de temps à autre. Il y a une espèce de violence qui peut venir de la confrontation de différents groupes sociaux. Ce n'est pas la violence physique directe, mais le ressenti. Dans cet endroit, l'autre n'est pas tellement cadré.

Pour chaque section d'improvisation qui dure de quinze à vingt minutes, Pommerat choisit un thème, par exemple, un couloir de métro, un couloir d'un foyer de SDF, un couloir d'hôpital. Chaque thème peut durer plusieurs jours, comme ce fut le cas du couloir de métro. Pour le choix d'un nouveau thème, les comédiens font des suggestions, Pommerat sélectionne celles qu'il trouve les plus intéressantes et il y a un tirage au sort. Après le choix du thème, Pommerat définit un événement général pour tous, comme un jour de victoire d'une équipe de foot, un jour de crash nucléaire à Bucarest ou un jour de canicule sans climatisation. En liaison avec l'évènement général, chaque comédien peut retenir un événement personnel, comme la rencontre avec son psychanalyste, la perte d'un enfant dans le métro, la séparation d'avec quelqu'un.

À la suite de longues séries d'improvisations, Pommerat a commencé à donner ses impressions et à implémenter des nouvelles consignes. En plus des évènements personnels, il fallait aussi chercher des micro-événements banaux, comme la perte de quelque chose, le glissement d'un sac d'une

épaule, l'attachement d'une chaussure, etc. Il fallait surtout ne pas perdre la qualité de présence à cause de l'envie de créer des événements. Il ne fallait pas être démonstratif.

Avec le temps, il est venu les consignes liées aux costumes: Les comédiens doivent s'habiller en évitant l'idée de déguisement et de caricature. Ils doivent chercher la concrétude et la simplicité. Pour cela, la grande majorité des habits utilisés par les comédiens sont très réalistes, de couleurs sobres et discrètes.

Pendant toutes les traversées, on entend de la musique expérimentale improvisée, qui utilise divers procédés aléatoires, de sérialisation, de bruitage et silences. Il fallait jouer avec la musique qui suggère une ambiance sonore. Le comédien doit jouer avec la musique, mais sans se laisser emballer par elle et sans tenter de l'illustrer.

Les consignes générales de chaque improvisation ne sont pas nombreuses. Elles sont proposées intuitivement par le metteur en scène. Les acteurs ne savent pas d'avance où ils doivent arriver ni quel doit être le résultat. Les acteurs recherchent et utilisent intuitivement leurs références esthétiques liées à la thématique de l'improvisation. Même si les comédiens n'ont pas beaucoup de consignes, il y a beaucoup d'enthousiasme. L'excès de propositions esthétiques venues des comédiens finit par instaurer une dynamique chaotique et instable due au manque de clarté des objectifs de l'improvisation.

Les incertitudes vis-à-vis de cette phase initiale proviennent d'un mode de fonctionnement davantage intuitif. D'abord le metteur a la difficulté d'éclaircir les objectifs de l'improvisation aux comédiens et il ne donne pas de consignes trop claires pour laisser place à la création. Cette méthode très intuitive, incite la créativité des comédiens mais augmente les incertitudes qui peuvent aussi bloquer leur création. Ils se demandaient souvent quel type de performance était la plus intéressante et quelles étaient les règles à respecter afin d'atteindre un résultat et un matériel pertinent à l'objectif de l'improvisation. Comment valider les performances au cours de l'improvisation?

Les inférences – Les inférences et les choix provisoires, faits au cours de l'atelier "Couloir", utilisent principalement des stratégies intuitives pour gérer des informations incertaines et encore très subjectives. Le commentaire et la validation des données soulevées dans les improvisations sont aussi réalisées intuitivement et aléatoirement par Joël Pommerat. A la fin de l'improvisation, le

metteur en scène sélectionne ce qui lui paraît valide et le transmet aux comédiens tout en les laissant dans l'incertitude du motif de son choix et de paramètres de ses inférences.

Malgré la dynamique d'imprévisibilité initiale, la centralisation des inférences, donnent une certaine organisation aux improvisations au fil du temps. Les propositions initiales aléatoires des comédiens offrent un matériel extensif et diversifié à Pommerat et rendent visibles les procédés qui l'intéressent le plus et ceux qu'il pense ne pas fonctionner. L'enregistrement vidéo des improvisations et leur visionnement peuvent aussi contribuer à la sélection parmi la grande abondance de matériaux. À la fin de chaque improvisation, Pommerat fait ces inférences selon ses paramètres personnels, afin de les guider vers des processus plus proches de ceux qu'il envisage comme étant intéressants pour cet atelier. En guise d'exemple, Pommerat demande aux comédiens de contrôler le travail vers leur intériorité, puisque beaucoup d'intériorité peut empêcher d'arriver au concret et diminuer la force de la présence des comédiens et leur perception de l'espace, du temps, de la musique, des autres. Il faut rester sobre et ne pas chercher tout de suite à produire des événements.

Au fur et à mesure, les questions au sujet des divers éléments de la scène s'imposent. Par exemple, le sujet des costumes: comment raconter le lieu dans les costumes? Ils doivent donner à imaginer le lieu sans tomber dans le cliché, il faut que les figures aient du relief social. Pommerat demande aussi aux comédiens de prêter attention au rythme de chaque endroit fictif. Dans le couloir d'un commissariat, par exemple, on peut se permettre des variations de rythme et on peut voir l'errance de certains personnages. Mais, malgré l'économie des signes, Pommerat signale qu'il ne faut pas uniformiser le rythme. Il ne faut pas que tout le monde se ressemble. C'est intéressant d'avoir des différences entre les figures humaines qui circulent dans le couloir. Pommerat suggère que les micro-événements peuvent aider les comédiens à mieux dessiner les variations des silhouettes.

En observant les processus d'inférence au sein de ce système de création, j'observe que les choix provisoires des éléments esthétiques sont déterminés par des visions fugitives et partielles de l'avenir. Pommerat ne prédétermine pas, au début du processus de création, toutes les informations nécessaires aux étapes suivantes: le processus reste tâtonnant et imprévisible. Il fait fréquemment appel à son intuition et se permet la prise de risque qui accompagne toute création. Même si Pommerat partage ses idées et ses choix, les artistes demeurent dans l'imprévisibilité des travaux expérimentaux à accomplir. À n'importe quel moment, un élément qui a été écarté peut-être repris,

totallement ou partiellement. Les choix et inférences faits au cours de ce laboratoire sont toujours imprécis et provisoires.

Defuzzification – Quels auraient été les effets de ce processus de création sur la complexité perçue dans le spectacle réalisé? Comme ce laboratoire n'a pas abouti directement sur un spectacle, la proposition de l'article est de donner une impression générale sur les scènes présentées comme résultat provisoire.

Comme résultat des improvisations, Pommerat voulait que dans un temps et un espace très court (durant un passage dans le couloir) les comédiens donnent un mouvement interne de vie aux figures humaines qui passent. Il fallait trouver le détail qui amènerait le spectateur à voir le hasard de la vie. En revanche, on avait souvent l'impression que les comédiens étaient trop préoccupés par leurs performances, qu'ils étaient trop figés, sans respiration et sans vie. Ou ils soulignaient la musique, ou ils l'ignoraient. L'envie de bien faire, sans savoir comment, augmentait l'envie de contrôle ou causait la dispersion. D'autres comédiens traversaient le couloir dans un état émotionnel intéressant, mais il fallait aussi être habité par des états physiques et corporels. Ces états devaient être cohérents avec la figure humaine choisie, mais aussi avec les données spatiales, temporelles et principalement avec le rythme de la musique. Quelques comédiens avaient une présence très forte. Ils étaient dans la concrétude immédiate et imprévisible de leurs actions et ils nous faisaient rester avec eux, comme lorsqu'on observe une personne dans la rue qui éveille notre curiosité.

La consigne de jouer avec la musique improvisée demandait un niveau de présence proche de la performance, en direction opposée à la construction d'un personnage. Dans le peu de temps que les comédiens avaient entre chaque passage dans le couloir, il était difficile de faire une élaboration trop intellectuelle et cela exigeait plutôt une énergie physique et performative. Les improvisations comptaient aussi avec l'usage de lumière. Un grand couloir illuminé et vide, avec une forte musique, apporte déjà une grande théâtralité. Vu que les comédiens n'avaient pas des données dramaturgiques suffisantes, ni du temps pour construire des personnages crédibles, ceux qui étaient les plus performatifs et ouverts à jouer avec la musique de la façon la plus simple et concrète, gagnaient en présence.

Dans le cas de ce laboratoire appelé "Couloir", j'ai pu m'apercevoir que l'imprévisibilité et le chaos dépendent de la structure de la pensée créative du metteur en scène, de la nature des propositions esthétiques et de leur validation. L'indétermination qui amène au chaos peut être positive dans le

sens d'une abondante production de matériaux diversifiés et surprenants. Mais elle peut aussi amener à la paralysie du système et à l'arrêt de la création, dans le sens de cycles répétitifs et sans structure. L'intérêt d'un laboratoire est de doser la limite du chaos avant l'arrêt du système ou sa rotation sur lui-même, en prenant la métaphore d'un moteur de production. Dans le cas d'un haut degré de désorganisation du système, l'intervention de la voix plus directive du metteur en scène est positive. Une autre possibilité d'auto-organisation du système est le partage des consignes initiales et plus de clarté dans les propositions et les objectifs, ainsi, c'est possible d'augmenter la force réorganisatrice de la collectivité.

Les dynamiques d'interaction dans le système de création *Couloir* – Quand le comédien demeure très à l'écoute de l'autre et se montre peu autonome, alors l'improvisation tend à la stabilité, avec la production des matériaux esthétiques simples. Si les comédiens ne consacrent pas une écoute suffisante à l'autre et s'ils manifestent un haut degré d'autonomie, alors l'improvisation peut engendrer le chaos et elle peut avorter sans qu'il y ait production d'un matériel esthétique commun. En revanche, quand les acteurs adoptent un niveau d'écoute suffisant à l'égard de l'autre, et à l'égard des éléments de la scène, et qu'ils ont un haut degré d'autonomie, alors l'improvisation devient très dynamique et instable. Cette configuration engendre un grand nombre de propositions esthétiques créatives et cela amène le système d'improvisation à un état de chaos. Mais dans ce cas, le chaos tend à être positif car l'écoute entre les comédiens, la clarté des propositions initiales et le but précis permettent d'aboutir à une construction collective. Cette dynamique collective permet aux comédiens d'avoir un certain contrôle sur l'improvisation, sans pour autant empêcher l'émergence chaotique de matériaux esthétiques inattendus. Normalement ces improvisations collaboratives sont les plus complexes et font émerger des scènes performatives avec des matériaux très surprenants et créatifs.

L'utilisation de la modélisation proposée dans ma thèse a permis de parler du laboratoire "Couloir" selon des points de vue différents tout en permettant aussi une narration de mes expériences personnelles. Comme dirait Paul Ricoeur, mes réflexions ont tenté de donner sens à mes expériences jusqu'à «pouvoir transformer le hasard en destin».

Bibliographie

Bertalanffy, Von L.

1973 *Théorie générale des systèmes*, Dunod, Paris.

Black, Max

1968 *Models and metaphors, Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, New York.

Boudier, Marion

2015 *Avec Joël Pommerat, Un monde complexe*, Actes Sud, Paris.

2015 *Tome II, L'écriture de Ça ira (1) Fin de Louis*, Actes Sud, Paris.

Chamberland, Roger

1997 *L'expérience du chaos et la pragmatique du corps*. Dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Nuit blanche, Quebec

Chirollet, Jean-Claude

2011 *La question du détail et l'art fractal (à bâtons rompus avec Carlos Ginzburg)*, L'Harmattan, Paris.

De Moura, Marcilene Lopes

2018 *Le processus de Création d'Enrique Diaz ou la construction de systèmes flous*, L'Harmattan, Paris.

Féral, Josette

2011 *Théorie et Pratique du théâtre – Au-delà des limites*, Éditions L'Entretemps, Montpellier.

Fiordaliso, Antônio

1999 *Systèmes flous et prévision de séries temporelles*, Hermès Science Publications, Paris.

Gayot, Joëlle et Pommerat, Joël

2009 *Joël Pommerat, Troubles*, Actes Sud, Paris.

Le Moigne, Jean-Louis

1990 *La modélisation des systèmes complexes*, Dunod, Paris.

Morin, Edgard et Le Moigne, J-L.

1999 *L'intelligence de la complexité*, L'Harmattan, Paris.

Ricoeur, Paul. T

1983 *Temps et récit*, Le Seuil, Paris.

Zadeh, Lotfi A.

1996 *Fuzzy Sets, Fuzzy Logic and Fuzzy Systems*, World scientific, London.



La mediazione del dramaturg dal palcoscenico alla città: esperimenti cariocas¹

di Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti)

A Roberto Tessari

I. Teatro e città: relazioni divise

«Il mio intervento si articola in due parti perché in realtà non esiste un solo teatro rinascimentale, ma almeno due linee lungo le quali è stato costruito il nuovo mondo dello spettacolo del XVI secolo: in Italia e in Europa. La prima linea riguarda un ambiente sociale e politico molto specifico, uno spazio molto particolare – che è lo spazio della Corte – lo spazio del potere, delle élites dominanti. [...] Per quanto riguarda la seconda fenomenologia [...] questi sono i professionisti. È il teatro che occupa uno spazio molto diverso, che non è chiuso, prigioniero della corte, ma si diffonde in tutta la città, attraverso i territori: prima in Italia e poi (o quasi contemporaneamente) negli altri paesi europei» (Tessari 2004: 69)².

Lungo la storia del teatro, continuato e crudele sforzo di avvicinamento può essere osservato, lo sappiamo, nella ricerca incessante di produttori e mediatori nel seno del mecenatismo e del mercato. Tra tante figure di mediazione, una destinata ad agire contro i veloci ritmi produttivisti esigiti dagli editti pubblici sottomessi alla alta rotatività dei teatri pubblici e, in Brasile, anche del mecenatismo selettivamente sfrenato delle élites arcaico borghesi, queste si selvagge coloniali e post-coloniali, c'è la figura del *dramaturg* specialmente nei suoi impegni di avvicinamento tra palcoscenico e città.

¹ Con alcune modifiche, il testo segue la versione originale, dello stesso titolo, destinata alla presentazione presso la III EASTAP Conference, Bologna: Arena del Sole, il 27.2.2019, Panel Participatory Paradigms.

² Tessari, Roberto. 2004. "Teatro nel Rinascimento italiano". In: Carvalho, Sérgio de. (org.). *Il teatro e la città: lezioni di storia del teatro*. San Paolo: SMC, pagg. 69-86. Il testo, uno dei più belli prodotti dallo storico italiano del teatro, sul rapporto tra teatro e città, è stato tradotto e successivamente rivisto dall'autore. Rispecchia approssimativamente la sua conferenza, tenutasi in italiano, il 15 ottobre, nel Ciclo di conferenze "Il teatro e la città", che si è svolto nel Centro Cultural São Paulo, tra il 6 e il 31 ottobre 2001.

Su questo lavoro da me sperimentato, vorrei parlare di due azioni di riscrittura scenica stabilite in quella direzione: una collegata all'invenzione di un personaggio scenico che, creato dentro la messa in scena del "giovane, Brecht", di *Baal*, "invade" il pubblico di parte della città di Rio; l'altra collegata allo sforzo di cambiamento di certo modo tradizionale di lettura di Goldoni in Brasile, dentro la messa in scena del *Servitore*.

II. Esperimenti cariocas decellerati, in due tempi

II.1 Seconda metà anni 1980: alla scoperta del dramaturg o il dramaturg infedele

La Companhia de Encenação Teatral, dal 1984 al 1991, ha lavorato continuamente nella città di Rio de Janeiro ed in essa la presenza del *dramaturg* era costante, partecipando alla sua creazione e svolgendo un ruolo rilevante in ciò che riguarda la scrittura del palcoscenico e nelle sue relazioni, maggiori o minori, con lo spazio della città, e perché no, con il paese.

Il fatto è che il paese, la capitale dello stato e la città di Rio de Janeiro, in quell'epoca, stavano attraversando un periodo particolarmente inquietante.

Il paese

La dittatura militare brasiliana, installata attraverso il colpo di stato del 1964 e che sarebbe dovuta durare alcuni anni, dura 20 anni, terminando male nel 1985, attraverso un processo molto discutibile di apertura democratica lenta, graduale e sicura. Ultimo generale João Batista Figueiredo. Il primo presidente, Tancredo Neves, eletto da un collegio elettorale, si ammala e non entra in carica. La sua morte lenta sembrava soffocare le aspettative e prolungare la lunga notte e il tempo di attesa per un po' di luce. Era dal PMDB, uno dei due partiti autorizzati dalla dittatura che vorrebbe estendersi. Il suo successore, José Sarney (vicepresidente, dello stesso PMDB e capo di un clan, la più potente famiglia del Nord, stato del Maranhão e poeta discutibile), visse i trucioli di un periodo in cui ciò che si cercava era una via di uscita per i militari dai posti avanzati di potere e dalla crisi petrolifera, che in Brasile ha generato spaventosi "Piani economici" per la classe media e la classe lavoratrice.

Il Partido dos Trabalhadores (PT) fondato nel 1980 e il grande movimento sociale per la redemocratizzazione "Diretas Já" tra il 1983 e il 1984 emergono e si sviluppano come palloni di ossigeno per respiri e aspirazioni più intense. Dal 1989 al 1995, abbiamo sperimentato

un'impeachment, di Collor, il "cacciatore di maharaja", del movimento "Caras Pintadas" e le tre sconfitte di Lula al governo federale per il PRN, il PMDB e il PSDB.

In sintesi, approssimativamente nel periodo in cui vengono create e sviluppate le azioni *drammaturgiche* di cui ci occuperemo, movimenti civili, sindacali e dei partiti, scioperi, avanzano in mezzo alle estensioni tentacolari del lungo periodo dittatoriale, il cui momento più sinistro si è verificato tra il 1969 e il 1974. Se il bilancio dittatoriale era un insieme di torture, morti, sparizioni e ferrea censura alla produzione culturale e artistica, si può ben immaginare o ricordare..., la sete di libertà, di diritti civili e nuovi orizzonti culturali, assetati di luce, che ha guidato la vita quotidiana della società e i movimenti generali del paese verso la fine della dittatura che fu lenta, non interamente risolta, ma datata dal 1985³.

Le città

Le grandi città brasiliane, come tutte le città latinoamericane, sono immensi agglomerati di esseri umani che vivono in precarie condizioni economiche e di servizi.

In esse, le azioni culturali di piccole e medie dimensioni, che desiderose o meno d'innovazione, dipendono principalmente dal patrocinio pubblico e percepiscono da vicino, anche lì, la città divisa, l'universo di violente tensioni nel mezzo del quale cercano "luogo" e modi di creare, farsi vedere, sopravvivere.

Ecco, in Brasile a quel tempo, la figura del *dramaturg* – che era emersa e consolidata ragionevolmente nel corso del 20^o secolo, quasi come emblema del contributo culturale del teatro d'arte, sempre un po' intermediario tra il dominio della cultura e il dominio della città, nello spazio Brasiliano tra gli anni '80 e '90, vede la sua lenta "apparizione", ricoperta da un inevitabile alone politico, con il ruolo di farsi vedere in città, di creare e garantire la permanenza di un nuovo tipo di pubblico.

La città di Rio

La città, capitale dello stato che era stata la capitale della repubblica, situata sul lungomare, a sua volta, è un emblema, un amalgama radicalizzato, delle forti disuguaglianze e tensioni sociali che costituiscono un paese fondato su una lunga base di schiavitù, guidato da élites centrali e periferiche, rurali, industriali e finanziarie crudelmente selvagge, pieno di disuguaglianze e tensioni,

³ Secondo Humans Right, la dittatura in Brasile ha torturato 20.000 persone; 434 furono uccise o sparite. Secondo un articolo sul quotidiano «O Estado de São Paulo», del 20 marzo 2019. Vedi <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,human-rights-watch-ditadura-no-brasil-torturou-20-mil-pessoas-434-foram-mortas-ou-desaparam.70002770377> - Accesso effettuato il 2020/02/11.

approfondite e sfruttate dai regimi autoritari, e che oggi sembrano di nuovo così evidenti nel governo di destra di Jair Messias Bolsonaro e nel governo truculento di Rio di Wilson Witzel⁴.

La città vive fino ad oggi, quindi, le tensioni di classe espresse cartograficamente nella tesa divisione abissale tra il litorale e la *favela*, tra la zona nord e la zona sud, tra i bianchi abitanti borghesi delle nobili fasce costiere e i miserabili, per lo più neri, che sopravvivono nelle favelas, nelle loro posizioni antagoniste più estreme e che nessun ibridismo è mai riuscito a superare. Alcuni "habitantes", altri "moradores", denominazioni segni di divisioni che non nascondono le tensioni di classe, sempre.

Nell'arco di tempo che attraversa il periodo che vede la configurazione e la fine della Compagnia de Encenação Teatral e il suo *dramaturg*, 1984-1991, lo Stato di Rio de Janeiro conobbe due governi progressisti, di Leonel Brizola (Partido Democrático Trabalhista, PDT): 1983-1987, con Darcy Ribeiro come vicegovernatore (Centros Integrados de Educação Pública, CIEPs e Sambódromo, Linha Vermelha (Via Expressa Presidente João Goulart – zona nord, zona sud); e ancora da marzo 1991 ad aprile 1994. Come segno di governo progressista, uno dei suoi atti più significativi: un attacco alla Rete Globo Comunicazioni, della famiglia Marinho, rete monopolistica al punto di avere il diritto esclusivo di trasmettere le sfilate di carnevale del gruppo speciale e che ha minacciato di non mandare in onda il carnevale del 1992, realizzando un editoriale sulla "furia di Brizola". Dopodiché, il 15 marzo 1994, un mese prima della fine del mandato di Brizola, la Globo fu obbligata da un tribunale a mettere sul *Jornal Nacional* (il più grande quotidiano televisivo del paese) la risposta di Brizola al suo editoriale (e la sua minaccia di non trasmettere il carnevale del 92), letto in prima persona da Cid Moreira. Emozionante. Indimenticabile. Fondamentale⁵.

Se mi è permesso, questa batosta dall'interno della rete monopolistica (solidale con la dittatura anche nel suo periodo più cruento), in quel momento (marzo 1994) fu il grande innesco di quest'altro grido che era fermo nell'aria e rafforzò gli impulsi e stati d'animo politico-culturali. In questo calderone bollente nella città di *Rio 40 gradi*, si mescolava l'atmosfera del ricordo della dittatura e la speranza e l'impegno ottimista per nuovi tempi. La Compagnia de Encenação Teatral viveva questo fragile equilibrio, credendo nella possibilità di creare un nuovo linguaggio per il teatro

⁴ Nel 28 agosto 2021 Witzel è stato allontanato dal governo per sospetti di corruzione. Il posto è stato occupato dal vicegovernatore Cláudio de Castro e Silva del Partido Social Cristão (PSC), stesso partito di Witzel.

⁵ «Grupo Globo è il più grande conglomerato di media e comunicazione da America Latina, con delle imprese sussidiarie: Rede Globo, Canais Globosat, Portal Globo.com, Infoglobo, Editora Globo, Edições Globo Condé Nast, Sistema Globo de Rádio, Som Livre e Zap Imóveis, oltre ad essere mantentore della Fundação Roberto Marinho. Nel 2016, il Grupo Globo fu considerato tra i più grandi proprietari di media del mondo, secondo il ranking prodotto dalla Zenith Optimedia, essendo l'unica impresa brasiliana della lista. L'impresa principale del Grupo Globo è la Rede Globo, la più grande del paese e, nel 2012, la seconda più grande emittente TV del mondo». In: Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Globo - Accesso effettuato a 2021/02/11.

della città, che già conosceva gruppi più recenti molto inquietanti come Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Tá na Rua (fine anni '70). E da San Paolo arrivava uno dei montaggi teatrali più significativi, un vero e proprio spettacolo emblematico del teatro brasiliano contemporaneo, *Macunaíma*, del 1978, che ha dato il nome al gruppo diretto da Antunes Filho, dando un forte contributo al moderno ciclo di adattamenti letterari per la scena.

Sì, la Compagnia de Encenação Teatral, creata nel 1984, avrebbe chiuso nel 1991, ma il suo sviluppo inquieto si verificò all'interno di un forte movimento generale alla ricerca di nuovi livelli di civiltà, cultura e arte. E in seno a un quartiere particolarmente singolare e caratteristico nella città di Rio de Janeiro, almeno fino ad allora.

1987 – Il "giovane Brecht" nella vecchia "Princesinha do Mar"

Copacabana: quartiere con un'apparente diluizione delle tensioni delle distribuzioni di classe da parte dello spazio diviso dell'ex capitale abbandonata; il quartiere più noto del Brasile, almeno dagli anni '50, quando ospitò il circuito di Bossa Nova, resiste coraggiosamente, con il suo moderno Copacabana Palace, di fronte alla crescita di Ipanema, che oggi ospita importanti teatri nella zona sud.

In Avenida Princesa Isabel, la compagnia occupa la sala prove, sullo sfondo del portentoso Teatro Villa-Lobos, della FUNARJ, inaugurato nel 1979 e sormontato da lunghi portici moderni, in cima a una scala che scende fino ai marciapiedi. A destra, a livello del marciapiede, un lungo corridoio dà accesso, in fondo, a una sala prove, dove ci siamo installati per la lunga preparazione di *Baal*, che è stato in scena nel 1988 e nel 1989.

Bene, quella piccola stanza rettangolare, per le prove, sul retro di un teatro da 450 posti, per il lungo periodo di prove e messa in scena di *Baal*, per l'eccellente accoglienza da parte del pubblico e per il riconoscimento della critica all'opera, diventa un nuovo spazio teatrale per la città, lo Espaço III, *pari passu* alla scoperta della figura del *dramaturg*, che ha persino conquistato un'intera pagina del principale quotidiano della città.

In effetti, la sceneggiatura scenica di *Baal*, pensata in un'intensa collaborazione tra *dramaturg* e regista, era caratterizzata, si deve dire, dalla creazione di un personaggio della messa in scena, il personaggio dell'"Attore", che, con petto nudo, gonna e maschera e con i suoi interventi testuali e corporali, dirigeva e commentava le scene, ribadendo così alla Compagnia il suo forte desiderio di trovare uno spazio differenziato, autoriale. In seguito questo personaggio, che è emerso ispirato dalla commedia dell'arte, percepita come un simbolo dell'"Attore", divenne permanente nella storia

del gruppo, un registro scenico del suo desiderio di parlare con il pubblico, il quartiere, la città... Dall'obiettivo raggiunto attraverso la sua forte ripercussione (e quello del ruolo del *dramaturg*, dello spettacolo nel suo insieme), il personaggio scenico andò a recuperare il cappotto strappato, il sorriso sardonico del mendicante ciarlatano Woizeck – *Vedrete cosa vedrete!* –, del 1987, ora rafforzato dalla sua dimensione arlecchina in *Baal*. Andando avanti, si configura definitivamente come "personaggio da palcoscenico", che sarà presente in futuri e differenti scritti scenici della Compagnia. Così identificato, ha attraversato epicamente i testi originali, ha esteso lo spazio di scena e invaso la città.

Nei limiti di questo testo, è importante sottolineare che se il personaggio dell'"Attore", interpretato da Leon Góes, narratore *avant la lettre* nella "riscrittura" scenica di *Baal* di Brecht, per la città di Rio de Janeiro reinventa la scena, si diverte con inquietudini tradizionali, avvicinandosi al lirismo e al grottesco, rompe epicamente i limiti del "palcoscenico", facilitato dall'intera scena sviluppata, stretti palcoscenici-passerelle eretti sulle quattro pareti laterali, coinvolgendo il pubblico, disposto in sedie girevoli a livello del pavimento, enfatizzando il desiderio di conquistare, coinvolgendo un nuovo pubblico.

Baal fu dedicato a Luis Antônio Martinez Correa, un importante ricercatore del teatro musicale brasiliano, professore e regista, assassinato brutalmente nella sua residenza a Ipanema, alla vigilia del Natale 1987, una delle nostre "luci della città" più dolci e luminose, come detto nel programma dello spettacolo.

Ad ogni modo, nel 1988, nel terzo spettacolo della, fino a quel momento, quasi sconosciuta Compagnia, la scena riscritta del bel testo del giovane Brecht, in cui il *dramaturg* ha svolto, si può dire un ruolo molto significativo anche per la scena teatrale della città:

1. ha creato un nuovo spazio teatrale per la città, una vecchia sala prove, sul retro dell'enorme Teatro Villa-Lobos, trasformata in Espaço III, che sarebbe stata riconosciuta e occupata da un pubblico che si espandeva intorno al nucleo fedele originale e che dialogava continuamente con la scena;
2. risvegliò l'attenzione sull'esistenza, suscitando curiosità nella stampa, di studiosi, in particolare di Rio e San Paolo, della figura del *dramaturg* (indicato per diversi premi) e il suo ruolo di collaboratore nella creazione di un linguaggio scenico e pensatore propositore di circoli di relazioni tra scena e pubblico;

3. ha creato un ruolo scenico, un personaggio scenico, una funzione scenica che ha recitato nel mezzo dello spettacolo dei successivi montaggi: *Scuola di Buffoni*, di Ghelderode, *La tragica storia del Dr. Faustus*, di Christopher Marlowe (prima traduzione brasiliana dell'opera teatrale, realizzata basandosi sulla bellissima versione in prosa italiana di Maria Antonietta Andreoni D'Ovidio⁶), *I giganti della montagna*, di Pirandello, dove, almeno il lungo cappotto a brandelli e il bastone del vecchio ciarlatano vestivano il poetico mago Cotrone: personaggio dell'"Attore" che, nella figura del mendicante saggio e irrequieto, si espanse nello spazio del quartiere, se non della città, dove fu accolto non senza poche identificazioni...;

ha tristemente reso omaggio alla città, ancora presa da una certa euforia innovativa, post dittatura, nella figura del progressista Brizola, dedicando la scena di *Baal* riscritta e aggiornata, alla luce brutalmente spenta, da un barbaro crimine urbano che per inciso è di nuovo frequente negli ultimi tempi, sotto la furia repressiva nei confronti di lavoratori, poveri, neri, donne e LGBT⁷.

III. Esperimenti cariocas rallentati in due tempi

III. 1 Primi anni 2000: quando il dramaturg interviene nei modi predominanti di lettura di un autore o il dramaturg fedelissimo

Arlecchino, servitore di due padroni: drammaturgia e traduzione per una messa in scena contemporanea brasiliana.

Per questo argomento riprendo sostanzialmente ed in modo abbastanza riassuntivo, un testo prodotto nel 2013⁸, con tagli e aggiunte destinati a dar risalto al tema di questa comunicazione, testo nel quale dicevo che nel 2002 ho avuto la felice opportunità di fare la curatrice del Progetto Arlecchino, lanciato nella città di Porto Alegre, capitale del Rio Grande do Sul, progetto, però, tutto radicato nella città di Rio de Janeiro, dato che gran parte del team coinvolto apparteneva o era oriunda della Scuola di Teatro e/o del Programma di Post-Grado in Arti Sceniche della città (UNIRIO)

⁶ È una traduzione integrale della versione italiana dell'opera drammatica elisabettiana di Christopher Marlowe *The tragical history of the life and death of Doctor Faustus* (1588). La traduzione, autorizzata dal traduttore e dall'editore (UTET, Torino), è stata registrata presso SBAT-RJ, con il n. 26.875 (19-09-89) e presso la Biblioteca Nazionale, RJ, con il n. 61.608 (30-10-89).

⁷ LGBT sta per lesbiche, gay, bisessuali, travestiti, transessuali e transgeneri. In uso dagli anni 1990, il termine è un adattamento di LGB, che è stato usato per sostituire il termine *gay* per riferirsi alla comunità LGBT alla fine degli anni '80. <https://pt.wikipedia.org/wiki/LGBT> - Accesso effettuato l'11 febbraio 2020.

⁸ Rabetti, Maria de Lourdes, 2013, *Stravaganze melodrammatiche nella commedia di Goldoni: sfide alla traduzione e messa in scena contemporanea*, in «Revista OuvirOuvir», v.9, n.1. <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/view/28122> - Accesso effettuato l'11.02.2020.

come i due rinomati attori, Camila Pitanga e Marcos Breda, che insieme a Caravana Produções Artísticas erano gli autori responsabili del progetto.

Per il montaggio dell'*Arlecchino* brasiliano del 2002 – basato su divertente e anche sbragata traduzione di Millôr Fernandes, che ha deciso di dare trattamento comico esagerato ad entrambe le "parti", dunque, anche di quelle "serie" – ho svolto il lavoro di *dramaturg*. In primo luogo, volevo fare spazio a ciò che percepivo come la necessità di "affrontare alcune mitologie sulla commedia dell'arte" e le letture dominanti di Goldoni in Brasile. A partire da ciò, a mio avviso, c'era anche spazio per affrontare le dimensioni melodrammatiche presenti in quel testo cruciale di Carlo Goldoni. A tal fine, il *testo scenico* dello spettacolo diretto da Luiz Arthur Nunes ha incorporato la nostra traduzione delle "parti serie", in particolare quelle degli innamorati, alcune delle quali, specialmente quelle di apertura e chiusura di scena, sono state magnificamente musicate da João Carlos Assis Brasil, responsabile della direzione musicale dello spettacolo.

Va notato che tali dimensioni melodrammatiche, non facilmente traducibili se si intende realizzare la poesia ricercata da Goldoni, sono state magnificamente sfruttate dal regista e dagli attori, dando vita a una scena contemporanea che ha combinato, con nuovi colori e perfetto equilibrio, momenti di comicità esasperata e momenti di alto coinvolgimento lirico, perché, qui, nelle "parti serie" e, a volte, in alcuni momenti lirici di personaggi comici, ciò che potrebbe essere patetico melodrammatico, è stato anche necessario evidenziare, è stato ispirato dal melodramma musicale italiano e non nel melodramma francese che è stato accolto in Brasile, quasi sempre, in modo esageratamente stereotipato, al fine di provocare enormi risate senza fine.

Per questi motivi, in particolare, il *dramaturg* ha ritenuto importante lanciare il progetto, nei seminari al pubblico, nei vari incontri con il *team* coinvolto, nelle prove preparatorie e successivamente nei programmi che hanno accompagnato lo spettacolo, alcune parole di avvertimento sulla lettura della poetica goldoniana con alcune incursioni anche per la lettura della commedia dell'arte tra noi.

In tal senso, evidenziare la presenza, nella scena della commedia dell'arte, di un "linguaggio degli opposti", di un linguaggio che si bilancia tra parti comiche e parti serie, e anche di cercare di affermare le caratteristiche poetiche e musicali e, soprattutto, melodrammatiche della commedia goldoniana, come ci hanno insegnato tanti studiosi italiani, non era solo necessità di ordine storiografica, ma di scena, essendo stabilito all'interno del Progetto *Arlecchino*, programmi di

rilettura e confronto con una certa accoglienza brasiliana, piuttosto predominante, da parte della commedia dell'arte e di Carlo Goldoni.

Buoni anni, in cui il recente ricordo della dittatura ci spingeva verso revisioni, illuminazioni come quelle della ricerca e degli spettacoli realizzati da Luiz Antonio e che ancora hanno permesso il lavoro impegnato del *dramaturg* allora recentemente scoperto e quasi militante. Buoni anni pure quegli del 2000 quando la possibilità di un intervento storiografico e scenico sugli antichi modi di vedere la commedia dell'arte e Goldoni tra noi si configurò come una straordinaria e positiva battaglia.

Oggi, tuttavia, per osservare e vivere la battuta d'arresto che ancora una volta domina il Brasile, coperto di nuove/vecchie nuvole cariche di oscurantismo, generando forti sequele di inoperabilità, impotenza e isolamento, per l'università e anche per il teatro e che nessun *dramaturg* intermediario sembra poter superare, ci vuole ancora una volta coraggio, animo e un po' di luce per camminare in direzione di una cultura cittadina da ricostruire, ancora una volta.

Ecco perché – per così tante volte che i brasiliani devono cominciare da capo – si può continuare a riaffermare il detto che "il Brasile non è per i principianti". Detto creato dal nostro compositore "Maestro Sovrano", come afferma Chico Buarque, maestro di leggerezza, Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, *carioca* di Tijuca, considerata una sorta di confine tra zona nord e zona sud. Membro della Bossa Nova nata a Copacabana, e popolarmente consacrato dalla sua *Garota de Ipanema*, con testo di Vinicius de Moraes, del 1962, morto nel 1994 a 67 anni e che nel gennaio di quest'anno avrebbe compiuto 94 anni. Viva Jobim, viva Chico Buarque, viva Petra Costa!

Bibliografia

Rabetti, Maria de Lourdes

2013 *Stravaganze melodrammatiche nella commedia di Goldoni: sfide alla traduzione e messa in scena contemporanea*, in «Revista OuvirOuver», v.9, n.1
<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/28122>
(Accesso effettuato l'11/02/2020).

Tessari, Roberto

2004 "Teatro nel Rinascimento italiano", in Carvalho, Sérgio de. (org.), *Il teatro e la città: lezioni di storia del teatro*, San Paolo: SMC, pagg. 69-86.

voce "Grupo Globo" in Wikipedia

https://pt.wikipedia.org/wiki/Grupo_Globo (Accesso effettuato l'11/02/2021).



voce "LGBT" in Wikipedia

<https://pt.wikipedia.org/wiki/LGBT> (Accesso effettuato l'11/02/2020).

Le Théâtre Węajty – de l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au divided theatre¹

par Magdalena Hasiuk²

A la mémoire de Robert Łaski

Le Théâtre Węajty est un ensemble polonais qui, depuis 1986, travaille constamment dans le champ du «Tiers Théâtre». En donnant la définition à ce genre de théâtre, Eugenio Barba a écrit: «il est un outil de recherche sur son identité et de revivification de ses propres communautés locales» et «il se caractérise par un certain ethos» (Barba 1994: 121; cf. Barba 1999: 186). En cherchant la réponse à la question de savoir comment la réalisation de l'idée de «Tiers Théâtre» a changé en 35 ans d'histoire du Théâtre Węajty, cela vaut la peine de souligner que l'évolution la plus remarquable a concerné le travail sur les spectacles.

Je voudrais analyser ici l'évolution de la composition textuelle des spectacles du Théâtre Węajty, les relations entre la position et le rôle du metteur en scène Waław Sobaszek, la méthode de travail de la troupe et le mode de son organisation.

1. Le Théâtre Węajty comme un studio

Le Théâtre Węajty a été créé en 1986 par deux couples polono-allemands: par Erdmute et Waław Sobaszek et par Małgorzata Dzygadło-Niklaus et Wolfgang Niklaus. Tous les quatre dans les années quatre-vingt du XXe siècle ont été influencés directement ou non par le travail de Jerzy Grotowski et des acteurs du Teatr Laboratorium³, par le travail d'anciens collaborateurs de Grotowski – comme Włodzimierz Staniewski et le Centre de Pratiques Théâtrales «Gardzienice», ainsi que par les recherches de Józef Szajna⁴, créateur de la scénographie du spectacle *Akropolis* (1962) de

¹ Ce texte est le résultat des recherches effectuées dans le cadre d'une bourse de recherche du Centre National de la Science (The National Science Centre, Poland) DEC-2017/26/E/HS2/00357.

² Texte traduit en partie par Katarzyna Regulska; relecture par François Nachin.

³ Ils ont assisté à la représentation d'*Apocalypsis cum figuris*. Ils ont participé aux stages parathéâtraux et au travail du Théâtre des Sources, ils ont co-organisé l'Université des Recherches à Wrocław en 1975, et ils ont préparé le séjour de Grotowski pour ses recherches dans la région de la Mazurie (20-26 IX 1981).

⁴ Małgorzata Dzygadło-Niklaus a étudié dans l'atelier de scénographie de Szajna à l'Académie des Beaux-Arts de Varsovie.

Grotowski. La tradition grotowskienne du travail de l'acteur liée à un intensif entraînement physique a été importante dans la formation de l'identité originelle du Théâtre Węajty. La musique a été «le deuxième poumon»⁵ du travail de ce groupe, peut-être même encore plus important⁶.

Dans les premières années, la compagnie a fonctionné comme un laboratoire théâtral assez classique. Il a été créé par des autodidactes qui suivaient un certain ethos, révoltés non seulement contre la réalité politique, mais aussi artistique – contre le traitement de l'art comme objet commercial. Dans le Théâtre Węajty, comme dans d'autres compagnies de ce genre, la séparation des devoirs artistiques et non artistiques n'existait pas, ces derniers ont été également exercés par des acteurs. Il n'existait pas non plus une frontière nette entre la vie professionnelle et la vie privée. Le travail menait à la création de liens forts dans le groupe et à un certain isolement renforcé par l'emplacement du théâtre loin du monde extérieur, installé dans les collines et les forêts, dans la campagne de Warmia, une région située au nord-est de la Pologne, socialement dévastée pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

II. Les expéditions ethno-artistiques comme expériences dramaturgiques

L'idée d'expéditions ethno-artistiques et d'activités artistiques menées dans des environnements ruraux a paru fondamentale pour l'identité de la troupe dans son processus de création. Par conséquent, le travail a été effectué dans deux domaines: façonner les compétences de l'acteur (exercices physiques et musique) ainsi que mener des recherches ethnographiques et ethnomusicologiques, et un travail artistique avec les communautés rurales, principalement pendant les voyages dans des villages de diverses régions de Pologne et à l'étranger⁷. Ces expéditions de recherches, composées de rencontres avec des gens, d'interviews, de chants et de danses, permettaient de découvrir et de collecter des éléments de la culture traditionnelle (Pawelczyk 2003). Des fois, pendant une expédition, la troupe partageait des activités avec les communautés locales – les chants, la musique, la danse. Grâce à ces expéditions les acteurs abordaient différemment «le ton [de leur travail – M.H.] sans recourir à l'artificialité des exercices et des entraînements» (Sobaszek 1991: 69).

⁵ L'expression est d'Ariane Mnouchkine (in Picon-Vallin 1995: 75).

⁶ Surtout: les chants yiddish, la musique hassidique et klezmer, et aussi le travail sur la reconstruction des anciennes traditions musicales de l'Europe centrale et de l'Europe de l'Est.

⁷ Les premières expéditions à l'étranger ont été organisées dans la région de Houtsoules (alors en URSS) à Bystrec (1991), en Macédoine dans la ville de Vevchani, qui fait partie de la Fédération mondiale des villes du carnaval (1996) et en Biélorussie, dans la région de Braclaw, à la frontière entre le Bélarus et la Lettonie (1997, 1998).

La tradition des chants de Noël (kolęda) et du printemps (kolęda du printemps) présentée dans de nombreuses régions de Pologne (et dans la plupart des pays de l'Europe Centrale et de l'Est) a créé une excuse utile pour permettre aux acteurs du Théâtre Węajty de rencontrer plus facilement les habitants des villages (Regulska 2005: 49-50). Les artistes ont commencé à utiliser ces formes à partir de 1988. Les expéditions de recherche et les kolęda (de Noël et du printemps) ont permis au groupe de définir d'une manière nouvelle les relations entre la scène et le public, ainsi qu'entre le théâtre et le paysage au sens large, et entre la situation théâtrale et performative. Les «trouvailles» et les inspirations des expéditions ont été utilisées ensuite dans le travail artistique et lors de séminaires ethno-artistiques, théoriques et pratiques organisés au Théâtre Węajty. Les expériences de kolęda sont devenues un objectif mais aussi un outil pour créer une biographie de groupe (Barba 1999: 91). L'originalité du Théâtre Węajty a été depuis le début déterminée par la combinaison du travail théâtral de laboratoire «fermé» avec le dialogue avec les habitants des villages et ce qu'il reste de la tradition folklorique, décrite par Stanisław Vincenz comme une «tradition souterraine» (Stanisław Vincenz 1983a: 165).

Bien que les références à la tradition rurale aient fourni au Théâtre Węajty du matériel dramatique pour ses performances (musique, chansons, mouvement, éléments de décors et de costumes), aient façonné le cadre des activités avec les communautés locales et défini l'un des domaines de travail du groupe, les créateurs du Théâtre Węajty ont dessiné un modèle de travail théâtral à partir de l'histoire du théâtre qui leur était proche. Ce modèle a été principalement l'œuvre de Jerzy Grotowski.

III. Les grandes oeuvres de la littérature dans le théâtre au milieu de la forêt

La répartition des tâches et la position privilégiée du metteur en scène et directeur artistique (qui était aussi l'un des acteurs: Waław Sobaszek) ont été claires dès le début dans ce groupe de quatre personnes, qui a progressivement grandi (jusqu'à dix acteurs en 1996). Le processus de travail sur les performances individuelles a été long et profond et les premières représentations des spectacles ont eu lieu à plusieurs années d'intervalle⁸.

Le point de départ de tous les spectacles a toujours été des textes littéraires exceptionnels d'Europe du Centre-Nord, dont la Pologne. Le metteur en scène a toujours proposé le matériel littéraire de

⁸ «Les histoires de Vincenz. Sur un vrai Juif Antéchrist et Révérendissime Métropolitaine» (1988), «Auberge pour la Paix Éternelle» (1992), «Les contes de Canterbury» (1996), «Kalevala – les fragments non-écrits» (2000).

base. Dans ce matériel «archaïque-dramaturgique» (W. Sobaszek 1991: 69), jusqu'en 2001, il n'y avait pas de textes dramatiques, mais des textes en prose et des textes poétiques appartenant pour chaque spectacle à un ou plusieurs auteurs. Bien que dans les spectacles ultérieurs du Théâtre Węgajty (1988-2000), les textes aient différé de manière significative dans la forme, le sujet, les temps et lieux de création, en même temps ils ont toujours contenu certaines caractéristiques communes. Ils étaient tous des témoignages du monde passé, «le souvenir de l'origine» (Socha 1992: 14). Certains d'entre eux étaient des textes essentiels de la culture. Les choix littéraires cohérents de Wacław Sobaszek résultaient de l'attitude adoptée par le metteur en scène et le groupe – se mettre «du côté de la mémoire» contre l'oubli (Andrzej Vincenz 1983: 559) du vieux monde. Non pour l'admirer comme une relique, mais pour rendre présent ses qualités vitales en le re-présentant à nouveau sur scène. Bien que tous les textes initialement choisis, sans exception, semblaient distants dans le temps et l'espace, et même d'une certaine manière exotique, ils « racontaient » tous un monde qui s'est avéré paradoxalement proche des spectateurs polonais lors de la transformation du système politique et de la chute du communisme. Ce monde coloré et dynamique, le microcosme montré dans un réseau de connexions était un espace riche de coexistence, de regards mutuels des différents niveaux de la vie (éléments vivants et inanimés, divins et humains, immanents et transcendants, sociaux et individuels, mythiques et historiques, dans lesquels la culture de la vie résulte directement de la nature et s'y lie étroitement).

Les textes choisis par le metteur en scène ont souvent eu de nombreuses caractéristiques du genre de l'épopée. Sobaszek a confronté les acteurs et les spectateurs à une histoire lointaine, à un grand récit et à des héros hors-normes, parmi lesquels dominaient des hommes héroïques. Un exemple de ce type de «grand récit» a été «l'épopée pastorale» (Andrzej Vincenz 1983: 564) *Sur les hauts pâturages* de Stanisław Vincenz. On peut qualifier de *Mahabharata* houtsoule cette œuvre monumentale du philosophe polonais, écrivain et helléniste, nommé «l'Homère de Czarnohora». *Kalevala*, l'épopée nationale finlandaise, avait une signification similaire, le metteur en scène a choisi dans ce texte l'histoire de Lemminkäinen, un jeune guerrier-chaman-vagabond, insouciant et aventurier. L'histoire de sa vie et de sa mort est devenue également l'histoire de son éveil et de sa résurrection.

Tous les textes proposés à l'époque par le metteur en scène constituaient une somme d'images du monde construites par des communautés particulières dans des conditions spécifiques (*Les Contes de Canterbury*). Certains rappelaient l'image d'un pays d'enfance perdu, saturé d'histoires locales et

familiales qui étaient élevées au rang de mythe (*Vallée Issa* de Czesław Miłosz, lauréate du prix Nobel). Waław Sobaszek pourrait citer les mots de Jerzy Grotowski sur ses choix littéraires:

«Ils sont comme les voix de mes ancêtres, des voix qui nous viennent des sources de la culture européenne. Ces travaux me fascinent car ils créent la possibilité d'une confrontation plus large – soudaine et violente – entre les croyances et l'expérience de la vie des générations passées et nos propres expériences et superstitions» (Grotowski 2012: 326).

IV. *Le metteur en scène qui part d'un modèle*

Dans la première phase de l'existence du Théâtre Węajty, le travail sur les représentations était toujours identique: le metteur en scène proposait un texte à partir duquel les acteurs individuellement et librement choisissaient des fragments. (Le texte imprimé sur des feuilles de papier était coupé avec des ciseaux). Il ne s'agissait jamais de jouer le texte ou d'incarner un personnage ou plutôt de le composer. Les scènes se formaient dans un processus d'improvisation à l'aide du matériel ethno-musicologique, de différents types de mouvements, de danses, de solutions scénographiques que les acteurs «découvraient» en travaillant dans la salle, mais aussi lors d'expéditions, de rencontres avec des villageois et même de rêves. Le metteur en scène encourageait les acteurs à mener leurs propres recherches, à introduire des associations et des thèmes supplémentaires. À son tour sa présence était considérée comme une garantie de la sécurité des acteurs qui «devaient tout donner» dans le processus de travail.

Le metteur en scène préparait le scénario final en tenant compte du montage de tout le matériel dramaturgique. Le texte qui apparaissait dans la performance était un petit fragment du texte original. On sortait des micro-histoires à partir du «grand récit» et on les ajoutait à la performance. Grâce à ces histoires, une image d'un certain monde pouvait être présentée.

Lors de la composition du spectacle, le metteur en scène non seulement choisissait certains éléments et en rejetait d'autres, mais finalement décidait qui allait présenter quel rôle. Parfois, ces décisions étaient difficiles. En même temps, Waław Sobaszek «ne voulait pas tout expliquer»⁹. On peut souligner ici une certaine similitude avec la stratégie de Grotowski:

⁹ Les remarques de l'actrice Nela Brzezińska (Marijka Łubjancewa) d'après l'interview non publiée donnée à Joanna Kocemba-Żebrowska, 3 octobre 2019 à Varsovie.

«Pendant les répétitions j'attends, je ne coupe pas, je n'explique jamais comment j'aimerais voir l'action. Les mots du metteur en scène sont magiquement des mots de pouvoir. Ils doivent pousser. Il ne s'agit pas d'expliquer théoriquement ou descriptivement (...). Il existe donc la nécessité d'une capacité différente à faire des commentaires, des remarques qui poussent» (Grotowski 2012: 785).

Le Théâtre Węajty a travaillé selon une méthode de création collective, mais la position du metteur en scène était forte. Bien que Waław Sobaszek ait plutôt utilisé la stratégie de la «mise en scène douce», il prenait les plus importantes décisions artistiques. Cependant, certaines d'entre elles n'étaient pas toujours satisfaisantes pour tous les membres de la troupe. De plus, la présence insuffisante dans le travail théâtral de sujets en lien avec le sacré a causé une scission en 1996 au sein du Théâtre Węajty. Deux groupes ont émergé: le Théâtre Węajty/Projet de terrain et le Schola Węajty – traitant de la reconstruction du théâtre liturgique.

Dans cette nouvelle situation de crise, consciemment ou pas, la méthode de travail de Waław Sobaszek inspirée de la méthode de travail de Grotowski, n'était plus applicable. La période de formation de sa propre méthode a été assez longue (15 ans). Elle s'est façonnée face à diverses crises (liées à la division du groupe, au petit nombre de comédiens, à l'incapacité de maintenir un groupe permanent, aux courtes répétitions, à la perte du soutien institutionnel au théâtre). Paradoxalement, ce sont les crises qui ont aidé Sobaszek à formuler sa propre réponse à ces nouvelles conditions. Eugenio Barba a écrit, sur la nécessité d'évolution de l'attitude du metteur en scène: «Mais il ne faut pas oublier que je suis moi aussi parti d'un modèle qui s'appelait Grotowski. Il faut toujours partir d'un point concret, qui peut être banal, élémentaire. L'important c'est qu'au bout du chemin tu ne rencontres pas le modèle, mais toi-même» (Barba 1999: 96).

Qui Waław Sobaszek rencontre-t-il au bout de son chemin de metteur en scène?

V. *Vers une démocratie profonde et «les structures de la sensibilité»*

En 2000, dans le travail du Théâtre Węajty, le point de gravité a été déplacé des activités artistiques aux activités éducatives réalisées dans le cadre de l'Autre École de Théâtre (AET). Ce genre d'atelier cyclique existe au Théâtre Węajty depuis plus de vingt ans. Chaque année de formation se compose de trois ou quatre séances de travail qui sont étroitement liées au calendrier rituel traditionnel: Noël (dans la tradition orthodoxe), carnaval et Pâques. L'atelier est suivi par un groupe changeant

d'adeptes, dont seuls quelques-uns travaillent régulièrement¹⁰. Parmi les adeptes de l'AET, à côté des artistes ayant une vaste expérience théâtrale, prédominent des personnes sans expérience. Le niveau d'expérimentation théâtrale est extrêmement divers. Les cours de l'Autre École de Théâtre se composent de deux parcours pédagogiques: traditionnel et associé à des éléments de rites, et théâtral et associé à l'improvisation et au travail avec des masques. Dans ce deuxième domaine, le rôle du metteur en scène est particulièrement important.

Depuis dix ans, Wacław Sobaszek initie le travail des adeptes sur un matériel dramatique individuel. Avant de commencer le travail, il envoie le titre de l'atelier aux participants – un slogan de départ face aux défis issus de la réalité extérieure: «Polyphonie» (2014), «Moins!» (2015), «L'Heure Zéro» (2016), «Vigilance» (2017), «Les solstices» (2018), «L'Insouciance» (2019), «L'Hiatus» (2020). À partir des titres, les adeptes préparent du matériel dramatique (fragments de textes littéraires, scientifiques et originaux, musique, accessoires), mais aussi des réflexions, des rêves, des sentiments. Ils partagent une sorte d'énergie par rapport au sujet avec lequel ils viennent à l'atelier. Des qualités souvent difficiles à définir constituent le point de départ du travail. Le matériel individuel met en relation beaucoup de choses sortant d'images et d'associations – des histoires personnelles, des histoires de familles, des états affectifs avec des sujets politiques et sociaux liés à la crise des réfugiés, à la solidarité entre espèces, au consumérisme, aux nationalismes naissants, aux guerres, au manque de conscience civique et écologique.

Les adeptes présentent le matériel. «Il n'y a ni direction stricte ni scénario prédéterminé»¹¹ de la performance. Le moment du travail sur place est extrêmement important. C'est alors que les suggestions et les intuitions des participants se cristallisent et évoluent sous l'influence des découvertes et des travaux des autres. Le metteur en scène ne conduit pas les acteurs à mettre en scène sa propre idée. Il n'essaie pas non plus de modifier les images. Ses commentaires sont techniques. La tâche du metteur en scène est de découvrir un cadre suffisamment large pour placer les propositions de tous les adeptes. Ce défi semble impossible au premier abord, car les scènes sont très diverses. «C'est le gros travail de Wacek»¹². Ensuite, le metteur en scène rassemble des micro-spectacles pour déterminer leur ordre, leurs relations et leur rythme. Marek Kurkiewicz, participant d'AET, acteur professionnel et metteur en scène, a comparé le fait d'embrasser toutes

¹⁰ Mais il y en a aussi qui participent aux séances de travail pendant plusieurs années.

¹¹ Les remarques de l'acteur Marek Kurkiewicz d'après l'interview non publiée donnée à Joanna Kocemba-Żebrowska, 23 juillet 2018 à Węajty.

¹² Ibidem.

les études avec une pensée commune, à celui de trouver un fil conducteur sur lequel on enfle plus de perles pour former un collier¹³.

En termes de technique, la méthode de Waław Sobaszek pour diriger le travail ressemble à la façon avec laquelle Eugenio Barba prépare les représentations du *Theatrum Mundi* – dénommée la «méthode romane» (Barba 2009). Barba fait référence au travail des architectes d'églises des X-XIII siècles qui, en raison de la disparition des connaissances artisanales et des ressources financières et technologiques insuffisantes liées à la transformation du marbre, ont assemblé des éléments trouvés dans des bâtiments anciens abandonnés et les ont combinés avec des pierres brutes.

Barba au *Teatrum Mundi* rassemble des artistes de différentes traditions. Chacun prépare ses propres activités. Le metteur en scène n'interfère pas dans les fragments appartenant à l'identité culturelle des interprètes, il les sélectionne, assemble et crée une histoire commune. Le spectacle, composé d'éléments, reste fragmentaire. Unité plus profonde, un contexte supplémentaire apparaît grâce au travail au niveau de la pré-expression. Le caractère des fragments évolue également dans ce nouveau contexte. Appartenant à des mondes séparés, ils deviennent des éléments indispensables d'une histoire que ni le metteur en scène ni les acteurs n'avaient prévue (Barba 2009: 435-437).

Waław Sobaszek, dans *L'Autre École de Théâtre*, tout comme Barba dans le *Theatrum Mundi*, construit un groupe cyclique, bien que les différences entre les deux soient évidentes. Sobaszek ne rassemble pas des artistes-maîtres expérimentés, mais des adeptes, dont les connaissances du domaine de la technique théâtrale sont souvent faibles. Ce qui relie les scènes proposées par les adeptes n'est pas une technique, mais une réponse personnelle à un sujet. Bien que Sobaszek, comme Barba, n'interfère pas dans les scènes individuelles, il les combine en une seule performance établissant une séquence. Ces dernières années, il n'en supprime généralement aucune, il considère toutes les voix. Une telle attitude signifie un changement de pensée, le comportement du metteur en scène n'ayant pas toujours été si démocratique. Actuellement, il est plus important de prendre en compte tout le potentiel du groupe et de construire des relations entre les éléments individuels, sans en exclure aucun, que de choisir et de combiner les meilleurs fragments. Le travail théâtral à l'AET devient un exercice du développement d'une démocratie profonde, ce qui, par rapport au groupe, signifie la volonté d'explorer et de prendre en considération chaque expérience de chaque personne. La démocratie profonde contient en soi la conscience qui signifie le respect envers la

¹³ Ibidem.

Terre (Mindell 1993). Cette attitude requiert également des compétences complètement différentes du metteur en scène. Il initie le processus, crée un cadre sûr dans lequel le travail peut se produire, permet à toutes les voix, y compris les voix erronées, de s'entendre et de coexister les unes avec les autres. Le travail du metteur en scène n'est plus la création d'une vision individuelle/meilleure du monde, mais la création de conditions pour que ce monde puisse s'exprimer dans ce qui est connu et admiré, mais aussi dans ce qui est inconnu et négligé.

Les représentations qui ont lieu dans le cadre de l'Autre École de Théâtre sont généralement des «croquis». Au moment de la présentation, ils sont comme s'ils n'étaient pas prêts, théâtralement imparfaits. Les raisons peuvent se trouver dans le mode de travail de l'école et dans le manque de temps pour l'approfondir. Emilia Hagelganz, actrice et metteur en scène allemande, coopérant avec le Théâtre Węajty depuis 2005, indique la catégorie de la rencontre inscrite dans la structure des représentations de Sobaszek. Le metteur en scène laisse une sorte d'espace libre à l'intérieur de la composition de la performance, un espace vide dans lequel quelque chose qui ne peut être planifié peut se produire; quelque chose de «réel»¹⁴. Peut-être que ce «lieu libre» est lié à la sévérité des représentations, à leur forme brute.

Cet espace vide fait des performances de L'AET un exemple «de la structure du sentiment [de la sensation, de la sensibilité]». En introduisant ce terme, Raymond Williams a écrit que les activités culturelles des individus et des communautés les plus importantes pour leur développement ne sont souvent pas conscientes et formées, mais plutôt «ressenties» comme une sorte de pression ambiguë d'une constellation interne et dynamique d'attractions sensorielles collectives, des stimuli affectifs, de curiosités cognitives et de préférence des dispositions et des activités qui ne font que paver le chemin de la présence et qui recherchent une forme d'expression. Selon Williams, «la structure du ressenti» est associée au terme de «culture en phase "d'avant-émergence" (...) trop immature pour que nous puissions lui donner un nom en toute confiance». Williams souligne que dans l'analyse standard d'une culture axée sur des institutions, des formations, des expériences «objectivement» existantes, «le présent vivant perd généralement son importance». C'est à cause de la séparation fatale du «social et du personnel»; la concentration sur le social provoque un intérêt dirigé seulement vers le passé («à ce qui est fixe, expliqué»). Par conséquent,

¹⁴ Les remarques de l'actrice Emilia Hagelganz sont d'après un interview non publiée donnée à Joanna Kocemba-Żebrowska, le 25 juillet 2018 à Węajty.

«nous devons trouver d'autres catégories qui nous permettront de nommer l'expérience indescriptible du présent: non seulement le présent temporel (...), mais aussi la particularité de l'existence dans le présent (...), ce qui est compris et décrit comme personnel, se passant juste ici et maintenant, vif, actif et subjectif» (Williams 1977: 128-135).

De telles qualités se retrouvent dans les performances de l'Autre École de Théâtre.

En suivant les transformations du Théâtre Węajty, il est facile de signaler l'évolution de l'attitude du metteur en scène, qui, de maître de théâtre concentré sur le travail et la technique théâtrale, est devenu un gardien, mais aussi un étudiant du processus de la démocratie profonde, travaillant à la construction de «structures de la sensibilité» dans le théâtre. La recherche d'identité, l'incarnation d'un ethos et l'animation de ses propres communautés locales sont dès le début l'essence du travail du Théâtre Węajty, mais la façon dont cela se fait actuellement est complètement différente de ce qu'elle était au début (initialement). Le metteur en scène et le groupe ne reproduisent plus depuis longtemps des modèles connus, mais ils façonnent les leurs.

Bibliographie

Barba, Eugenio

- 1994 in *Bez oklasków można wyżyć, dyskusja z udziałem Eugenia Barby, Maryny Bersz, Jacka Dobrowolskiego, Jarosława Kaczmarka, Leszka Kolankiewicza, Radosława Krawczyka, Wojciecha Krukowskiego, Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej, Zbigniewa Osińskiego, Lecha Raczaka, Pawła Rodaka, Jadwigi Rodowicz, Małgorzaty Semil, Lecha Śliwonika, Bartosza Zaczekiewicza*, in «Dialog», n 1.
- 1999 *Théâtre. Solitude, métier, révolte*, présenté par Lluís Masgrau, trad. É. Deschamps-Pria, L'Entretemps éditions, Saussan.
- 2009 *The romanesque method*, «Hong Kong Drama Review», n 8.

Grotowski, Jerzy

- 2012 *Teksty zebrane*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Wrocław. Warszawa.

Mindell, Arnold

- 1993 *The Leader as Martial Artist: An Introduction to Deep Democracy*, Harper, San Francisco.

Pavis, Patrice

- 2018 *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporaine*, Armand Collin, Malakoff.

Pawelczyk, Joanna

2003 *Le phénomène d'expédition théâtrale dans la tradition du théâtre polonais sur l'exemple du Théâtre Rural Węgajty, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, DEA: Théâtre.*

Picon-Vallin, Béatrice

1995 *Une œuvre d'art commune, «Théâtre/Public», n 124–125.*

Regulska, Katarzyna

2005 *Un «Projet de terrain» dans les foyers: Noël, Carnaval, Pâques, «Théâtre/Public», n. 179.*

Sobaszek, Waław

1991 *Przedsięwzięcie Ośrodka Teatralnego «Węgajty», in «Konteksty. Polska Sztuka Ludowa», n 3-4.*

Socha, Adam Jerzy

1992 *Przywracanie pamięci. «Bliższe ojczyzny» w Węgajtach, in «Rzeczpospolita», n 268.*

Vincenz, Andrzej

1983 *Posłowie, in Stanisław Vincenz, Na wysokiej połoninie. Barwinkowy wianek, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.*

Vincenz, Stanisław

1983 *Po stronie dialogu, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.*

Williams, Raymond

1977 *Marxism and Literature, Oxford University Press, New York.*

La Divina Commedia dal testo alla pratica scenica: l'esperienza del Teatro delle Albe

di Paolo Pizzimento

Negli anni della riforma goldoniana del teatro, Giambattista Brocchi scriveva: «Io non dubito che egli [Dante] non si fosse alzato al paro di Eschilo o di Shakespear, se a' tempi suoi fosse stata in voga in Italia l'arte del teatro, e ch'egli l'avesse voluta coltivare» (Brocchi 1835: 61). L'affermazione dell'erudito veneziano va inquadrata con precisione. Se è vero, infatti, che il Medioevo non conserva del teatro classico né il concetto né tantomeno la struttura adibita alla rappresentazione, è innegabile che sorgono, in quei secoli, molteplici forme di rappresentazione per le quali è possibile parlare di una "teatralità diffusa"¹. Inoltre, è possibile interrogare la *Commedia* stessa per cogliervi apprezzabili tipologie specificamente riconducibili alle categorie di spettacolarità e teatralità (Pizzimento 2019). Facciamo un passo avanti: all'inizio del Novecento, Ezra Pound scrisse che il Poema sacro

è il viaggio dell'intelletto di Dante attraverso quegli stati d'animo in cui gli uomini, di ogni sorta e condizione, permangono prima della loro morte; inoltre Dante, o intelletto di Dante, può significare «Ognuno [Everyman]», cioè «Umanità [Mankind]», per cui il suo viaggio diviene il simbolo della lotta dell'umanità nell'ascesa fuor dall'ignoranza su verso la chiara luce della filosofia (Pound 1973: 815).

Le suggestioni che abbiamo elencato, insieme a molte altre, stanno alla base della sfida che il Teatro delle Albe si è posto: portare il Poema sacro in teatro. Tutto questo con un progetto, "Cantiere Dante" che, aperto ufficialmente il 6 dicembre 2016, ha messo in vita l'*Inferno* a Ravenna nel 2017 e il *Purgatorio* a Matera nel 2019; e che si concluderà nel 2021 con l'intero trittico dantesco nuovamente a Ravenna. Si tratta senz'altro del progetto più ambizioso, del vertice del percorso artistico e umano di una delle realtà più importanti della scena italiana e non solo.

¹ Sul teatro medievale rimandiamo quantomeno a Toschi 1955, Allegrì 1988, Drumbl 1989, Pietrini 2001.



Il Teatro delle Albe è stato fondato a Ravenna nel 1983 da Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Luigi Dadina e Marcella Nonni. Si può dire l'intento drammaturgico di questa compagnia sia l'idea del viaggio (Tomasello 2016: 117). La profonda e dolorosa coscienza di un mondo moderno sempre più alienato ed alienante, specie nell'epoca del *Mediascape* e dei rapporti spettrali nei *social network*, indica l'urgenza di un incontro con l'altro per scoprire sé stessi: un incontro e una scoperta ben lontani dal gelido e ironico distacco tipicamente postmoderno di tanti gruppi teatrali odierni. Si spiegano in questo senso le collaborazioni con i *griots* senegalesi Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang e El Hadji Niang ed il "meticcio teatrale" *Romagna più Africa* che coniuga felicemente invenzione e radici, innovazione e tradizione (cfr. Ventrucchi 2008). Si spiega in questo senso anche il progetto pedagogico della "non-scuola" delle Albe che da oltre venticinque anni mette a contatto gli adolescenti con i grandi classici del teatro. Martinelli lavora sui testi senza alcun timore della loro autorità: non li non segue passo passo ma li racconta, li fa a pezzi, ne estrae il dionisiaco, li fa rinascere dal lavoro teatrale (Mariani 2012).

Proprio l'incontro con l'altro è alla base del progetto "Cantiere Dante". Certo, l'effetto ridondante dell'inesausta esegesi dantesca sembrerebbe togliere respiro ad ogni nuovo tentativo di sondaggio, specie a uno apparentemente così esile. Cosa può dire oggi Dante a un mondo tanto abituato a sentirne i versi dimenticandone la potenza sulfurea, incendiaria? Cosa può dire un poeta quant'altri mai confinato – e specie nell'imminenza di un ingombrante anniversario – nella celebrazione doverosa, negli elogi istituzionali, nella critica accademica? Martinelli traccia un percorso promettente. Beninteso: a patto che si metta da parte il monumento letterario e ci si ponga dinnanzi all'uomo in carne e ossa, con le sue speranze, i suoi dolori, i suoi fallimenti. Questo non significa, fra l'altro, rendere Dante "attuale". Tutt'altro: la necessità improrogabile di Martinelli è leggerlo oggi assumendo *tutta la distanza* che ci separa da lui; una necessità, addirittura un'*urgenza etica* in una società dell'effimero e del consumo qual è la nostra, che affonda le radici in una coscienza ermeneuticamente educata anche dalla lunga pratica teatrale dello stesso autore, affinché il tempo lontanissimo e irripetibile del Poeta possa dire, attraverso la *Commedia*, l'essenziale sul presente. Già altri hanno tentato questa via. Pensiamo, ad esempio, alle rappresentazioni della *Commedia* messe in scena da Federico Tiezzi tra il 1989 e il 1991. In quell'occasione, le cantiche erano state riscritte dai poeti più importanti della scena letteraria: Edoardo Sanguineti (*Inferno*), Mario Luzi (*Purgatorio*) e Giovanni Giudici (*Paradiso*). Un lavoro, dunque, che partiva dalla poesia e, attraverso la poesia, giungeva al teatro (Morando-Vazzoler 2014).

Il lavoro delle Albe procede diversamente: non si tratta di rivestire la *Commedia* di immagini sceniche, di "trasformare" il capolavoro dantesco in teatro, bensì di estrarne e comunicarne l'intima natura radicalmente teatrale. Più che la parola, le Albe vogliono recuperare lo spirito della vertiginosa poesia dantesca, vogliono offrire al presente l'intento senza tempo del Poeta di portare i viventi alla felicità². Ciò è possibile proprio perché la *Commedia* è «grande teatro» (Martinelli 2019: 98). La stessa parola θέατρον, riportata alla propria radice etimologica (θεάομαι, "vedere"), nel suo significato fondamentale di "visione" racchiude proprio quella che Dante, alla fine della *Vita nuova*, aveva definito «mirabile visione» (XLII, 1). Mirabile teatro, quindi: capace di accogliere nel suo campo visivo l'umanità intera nelle sue molteplici esperienze, dal basso osceno e sanguinante dell'*Inferno* al trascolorare malinconico del *Purgatorio*, fino al *Paradiso*, in cui visione e parola si trasmutano nell'indicibile.

Anche il paradiso è teatro – ci dice Martinelli –, spesso ce ne si dimentica. Beatrice lo spiega a Dante nel canto IV: le anime dei beati sono già tutte nell'Empireo, nella contemplazione di Dio, ma ora tu le vedrai a una a una, e tutte ti parleranno una dopo l'altra, perché non c'è altro modo di fare intendere a te, ai tuoi sensi, visto che sei un essere umano fatto di sensi *limitati*, cosa sia il Mistero, indicibile, innominabile, irraggiungibile, che tutto sorregge. [...] Il Paradiso è quindi *rappresentazione*. Ma non c'è *finzione* in questa messinscena, non ci sono più maschere, c'è solo lo sfiorire della felicità, di quella felicità cercata fin dal primo passo fuori dalla "selva oscura" (Martinelli 2019: 108 ss.).

Questo approccio al testo si accompagna, nella pratica scenica delle Albe, a una felice contaminazione della *Commedia* con la Sacra rappresentazione medievale da un lato e il teatro futurista di Majakovskij dall'altro. Due pratiche apparentemente inconciliabili ma, in realtà, accomunate da alcuni elementi caratteristici. Nel Medioevo, in assenza di un luogo deputato per le rappresentazioni, lo spazio della rappresentazione si sovrapponeva agli spazi istituzionali nei quali si collocava (la corte, la città con le sue chiese, le sue piazze, i suoi mercati), dunque lo spazio del teatro si sovrapponeva a quello della vita quotidiana, si identificava con esso (De Ventura 2007: 10; Allegri 1988: 230 ss.). E nelle rappresentazioni medievali i giullari professionisti venivano affiancati da centinaia di cittadini che agivano in veste di "figuranti" o si dedicavano alle scene, ai costumi, alle

² Così scrive lo stesso Dante nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala (39 [15]): «finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis».

luci etc. La città intera metteva in scena sé stessa e la propria visione del mondo. D'altro canto, il teatro di Majakovskij si apriva alla collettività nell'intento di consegnare tutta l'arte a tutto il popolo: la chiamata pubblica affiancava gli artisti alla classe lavoratrice, la rappresentazione esondava dal teatro alla strada, le istanze della messinscena acquisivano autonomia rispetto a quelle della scrittura, la gestualità e l'uso del corpo rispetto alla parola. Una similarità di forme che svela anche un'affinità di argomento: il tema sacro della rappresentazione medievale non è, infatti, inconciliabile con la tensione utopistica verso un futuro di pace e libertà del teatro rivoluzionario.

Tutto questo è ben presente alle Albe. In preparazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, Martinelli e Montanari hanno lanciato delle chiamate pubbliche a Ravenna e Matera, chiedendo a tutti i cittadini – senza limiti di numero, età, lingua o preparazione specifica – di partecipare alla realizzazione col canto, la danza e il movimento, la recitazione corale o di assistere alle attività collaterali con la costruzione di scene, costumi, arti visive etc. Il risultato è stato un grande "laboratorio" che, in un certo senso, ha recuperato la primigenia vocazione artigianale del teatro e visto i cittadini – la città stessa in quanto luogo – partecipare alla creazione di una grande performance collettiva. La drammaturgia, ne consegue, non era mai scritta preventivamente, in modo astratto, non era il frutto della mente dell'autore: essa piuttosto emergeva consuntivamente dal concreto lavoro fisico dei partecipanti. Nella messa in vita delle due cantiche, le due città sono diventate grandi palcoscenici a cielo aperto ove l'opera dantesca ha vissuto come una sostanza corale: ogni spettatore è stato Dante, l'*Everyman*, l'Umanità non intesa in un'accezione astratta, autosufficiente e tale da negare in linea di principio l'individuo per sostituirgli dei principi impersonali; al contrario, ciascun uomo e donna sono stati coinvolti nel loro essere *concreti*, calati nel *qui-ed-ora*, irripetibili, innegabili, portatori di storie uniche. In questa prospettiva, non soltanto cade ogni distanza tra gli artisti e i dilettanti, ma viene meno anche la distinzione tra spettatori e performer, che di fatto coincidono. Perciò, nell'*Inferno* messo in vita a Ravenna, ogni spettatore è stato chiamato a ripercorrere coi propri piedi il viaggio di Dante nel «cieco mondo» (*Inf.* IV, 13). A prendere per mano gli spettatori erano Martinelli e Montanari, vestiti di un bianco sgargiante, custodi e guide del viaggio. Partita dalla tomba del Poeta presso la chiesa di San Francesco, la rappresentazione si è mossa – quasi come una processione – verso la "porta dell'*Inferno*", quella del Teatro Rasi, trasformato in uno spazio violato da segni di distruzione e sacrilegio. D'altro canto, una città arroccata come Matera, con i suoi scoscendimenti e i suoi gradini scavati nella pietra viva ha offerto uno spazio teatrale perfetto per il *Purgatorio*, che Martinelli e Montanari hanno costruito con una continua ascesa per scale e terrazze.

In questo secondo quadro del polittico dantesco si riconosce peraltro, forse più chiara che nel precedente, un'azione corale profondamente politica che chiama a raccolta tutta la città e diventa capace di una critica – radicale quanto necessaria – allo stato delle cose.

Come si può intuire, da un lato, la *location* è parte costitutiva delle performance del "Cantiere Dante" e, dall'altro, la performance stessa mira a ristrutturare l'esperienza concettuale e cognitiva dello spazio in ciascuno spettatore. Esiste quindi una relazione co-costitutiva tra l'opera d'arte e la topografia e la morfologia della sua collocazione. La performance di Martinelli e Montanari crea una rottura con lo spazio e il tempo ordinari della città, per allontanare temporaneamente il pubblico dai loro ruoli sociali e proiettarli in nuovi. E per quanto tale esperienza possa essere effimera come lo è la performance, ogni partecipante ritorna alla propria quotidianità come un individuo profondamente mutato. In questo senso, la performance contesta con la sua semplice esistenza gli spazi omologati della società contemporanea: non è una momentanea sospensione della realtà, né tantomeno un'illusione mirata a dissiparla. La performance delle Albe realizza la sua forza in un rito trasformativo collettivo.

In ogni caso, il rapporto tra la città e lo spazio della rappresentazione è unico e irripetibile: come se la città agisse performativamente sulla drammaturgia, orientandola. Questa intesa – così tradizionale da essere rivoluzionaria nell'era dei "non luoghi" – è alla base della scelta di Martinelli e Montanari di non esportare un *format* conchiuso, fermo nel tempo. Ovunque le Albe siano arrivate, hanno coinvolto gli abitanti svolgendo un lavoro di traduzione, mediazione e trasformazione per far sì che la rappresentazione fosse generata proprio dal rapporto autentico con i cittadini e con gli stessi luoghi: basti pensare alla messa in vita della *Commedia* nell'immenso *slum* di Nairobi, Kibera, dove Martinelli ha lavorato con 150 bambini e adolescenti, reinventando il capolavoro di Dante in inglese e swahili.

Il reciproco riconoscersi tra artisti e cittadini in una creazione comune è un felice paradosso: una scelta allo stesso tempo *radicalmente democratica* e *altamente aristocratica*. Un paradosso che è politico – senza essere ideologico o fazioso – ma che è, prima di tutto, spirituale. È così che il grande teatro scatena appieno la potenza e la fascinazione che gli sono proprie e, al contempo, riattiva una radicale, primigenia istanza rituale. La *Commedia* emerge dai teatri delle Albe come una materia viva, inquieta, magmatica, sofferta, contrappuntata di aspirazioni e sogni, non importa se falliti, ma pur sempre sognati. Nello sfacelo dei suoi ideali di convivenza pacifica, nello svanire delle sue speranze di armonia terrena, nel dissolvimento della giustizia, nella guerra rovinosa che consuma il

mondo, Dante ha levato una voce destinata a risuonare in eterno contro la corruzione, la superbia e la fame di potere; ha intonato un canto profetico «in pro del mondo che mal vive» (*Purg.* XXXII, 103). Attraverso le Albe, la voce di Dante finisce felicemente per confondersi con quella di Majakovskij, altro poeta caro a Marco Martinelli: il profeta dell'impero universale e il sognatore della rivoluzione condividono il destino avverso, la sconfitta, ma più di ogni altra cosa condividono il bisogno *assoluto* di giustizia, la fame di salvezza per tutti:

A che pro' –
se ce la
facesti
solo tu?!

Aspetto,
la terra disamorata
riunita
(Majakovskij 2009: 115).

Bibliografia

- Allegri, Luigi
1988 *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1988 [2019¹⁷].
- Brocchi, Giambattista
1835 *Lettere sopra Dante a Miledi W.-Y.*, rist. Tipografia e Libreria Felice Rusconi, Milano 1835.
- Drumbl, Johann (a cura di)
1989 *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Majakovskij, Vladimir
2009 *Di Questo. A lei e a me*, trad. di A. Omodei Zorini, Passigli, Ripoli (FI), 2009.
- Mariani, Laura
2012 *Ermanna Montanari: fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, San Miniato (PI), 2012.
- Martinelli, Marco
2019 *Nel nome di Dante. Diventare grandi con la Divina Commedia*, Ponte alle Grazie, Milano 2019.

- Martinelli, Marco e Montanari, Ermanna (a cura di)
2008 *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*, Ubulibri, Milano 2008.
- Morando, Simona e Vazzoler, Franco
2014, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, in «Dante e l'arte», 1, 2014, pp. 117-138.
- Pietrini, Sandra
2001 *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Bulzoni, Roma 2001.
- Pizzimento, Paolo
2019 *Il Teatro della Commedia. Per uno studio degli aspetti performativi nel Poema sacro*,
in «Mantichora», 9, 2019, pp. 107-129.
- Pound, Ezra
1970 *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1970 [2013¹⁰].
- Tomasello, Dario
2016 *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma
2016.
- Toschi, Paolo
1955 *Le origini del teatro italiano*, 2 voll. Bollati Boringhieri, Torino 1955 [1999].
- Ventrucci, Cristina
2008 *È nata prima l'Africa o le Albe? Viaggio in un teatro politttttttico, visionario, afro-romagnolo*, in Martinelli-Montanari 2008: 63-68.

VIII

Young Scholars' Forum

Young Scholars' Forum EASTAP

by Jeroen Coppens and Stefania Lodi Rizzini

At the Third EASTAP Conference in Bologna, EASTAP planned to host its first Young Scholars' Forum. The Forum aims to be a platform for emerging researchers to present their work in an inviting dialogue setting, supporting emerging researchers in the multifaceted aspects of the research field: context, methodologies, research contacts, etc.

With this initiative, we wanted to bring PhD candidates and recent PhDs together and give them the opportunity to introduce their research, their research experiences and even their research problems to peers and senior scholars.

The contributions to the Forum were already submitted, tickets and accommodation were booked, when, in last instance, the conference in Bologna had to be cancelled due to Covid-related lockdowns in Italy and then other European countries.

The Forum should and would have been a platform where ideas and experiences can be shared beyond their academic affiliation and cultural context. It would have been an opportunity to reveal and support the richness and vastity of research topics of young scholars and to connect them with the multiple perspectives and resources of the European scholarly context. Emerging scholars were invited to propose their research topics freely, even if they were not connected to the conference's theme.

The goal of the Forum was not a traditional academic paper presentation of research results, but rather a presentation of *research in progress*, both from scholars and artist-researchers, in an informal dialogue setting; as a poster presentation or any format the participants felt comfortable with.

People gathering, which is so necessary for a valuable exchange of ideas, became impossible from one moment to another for the Covid infection, especially in an international conference setting. Our expectations for the first Young Scholars' Forum were high, but we are sure, the event would have been rewarding for the participants, for us and for the EASTAP community. Now, we are happy that the participants have transformed their contribution to the Forum into a paper for this

publication. As such, their research stays present for the conference and the Forum that could have been.

Lo Young Scholars' Forum EASTAP

di Jeroen Coppens e Stefania Lodi Rizzini

Per la terza Conferenza EASTAP a Bologna, l'associazione EASTAP ha programmato di creare il suo primo evento Young Scholars' Forum.

Il Forum nasce con l'intento di essere una piattaforma per ricercatori emergenti dove poter presentare il proprio lavoro in un contesto di dialogo costruttivo ed accogliente, sostenendo i ricercatori di vario grado nei molteplici aspetti inerenti al campo della ricerca: contesto, metodologie, contatti di ricerca, ecc.

Con questa iniziativa, volevamo riunire, dai vari angoli d'Europa, i candidati al dottorato, dottorandi e i recenti dottori di ricerca, e dare loro l'opportunità di presentare ai propri colleghi e ad esperti ricercatori, lo stato della loro ricerca, le loro esperienze ma anche le problematiche inerenti al loro percorso.

I contributi al Forum erano già stati presentati e selezionati, i biglietti e sistemazioni già prenotate quando, in ultima istanza, la conferenza di Bologna ha dovuto essere annullata a causa delle prime restrizioni legate al Covid in Italia e successivamente in altri paesi Europei.

Il Forum avrebbe dovuto essere una piattaforma dove le idee e le esperienze possono essere condivise al di là della loro appartenenza accademica e al contesto culturale. Sarebbe stata un'opportunità per rivelare e sostenere la ricchezza e la vastità dei temi di ricerca dei giovani studiosi e connetterli alle molteplici prospettive e risorse del contesto accademico europeo.

I ricercatori emergenti sono stati invitati a proporre e presentare liberamente i loro soggetti di ricerca, indipendentemente dal tema della conferenza.

L'obiettivo del Forum non era una tradizionale presentazione accademica dei risultati della ricerca, ma piuttosto una presentazione della ricerca in corso, sia da parte degli studiosi che degli artisti-ricercatori, in un contesto di dialogo informale; pertanto, abbiamo proposto una presentazione a poster o altro formato a libera scelta dei partecipanti stessi.

L'incontro tra le persone, così necessario per un prezioso scambio di idee, a causa del Covid è diventato impossibile da un momento all'altro, soprattutto in un contesto di conferenza internazionale. Le nostre aspettative per il primo Young Scholars' Forum erano molto elevate, e siamo sicuri che l'evento sarebbe stato gratificante sia per i partecipanti che per noi e per tutta la comunità EASTAP raccolta a Bologna. Siamo felici che i partecipanti abbiano trasformato il loro contributo al Forum in un articolo per questa pubblicazione. Come tale, la loro ricerca resta presente all'interno della conferenza e all'esperienza del Forum "che avrebbe potuto essere".

The Scenic Reinvention of a Bestseller: Storia di un'Amicizia by Fanny & Alexander

by Laura Pernice

I. *The project "Storia di un'amicizia" as intermedial transposition*

Founded in Ravenna in 1992 by Chiara Lagani and Luigi De Angelis, Fanny & Alexander is one of the most discussed and active companies in the new Italian theatrical scene.

Lagani and De Angelis, respectively playwright-actress and director of the historical group from Ravenna, in 2019 received the Ubu Special Prize for the project *Se questo è Levi*: an important recognition that seals more than twenty-five years of artistic activity characterized by intermedial openness and performative thrust, by research paths aimed at extending the contours of linguistic registers to open up to different formats: theatrical and musical performances, video and radio productions, installations, photographic exhibitions. In the atlas of this artistic journey, solid and increasingly multifaceted, stands out the dramaturgical project *Storia di un'amicizia*, realized from 2017 to 2019 and based on Elena Ferrante's literary saga *L'amica geniale* (2011-2014).

The three shows that compose the project – *Le due bambole*, *Il nuovo cognome*, *La bambina perduta* – are a fruitful example of intermedial transposition: a category introduced in the field of Media Studies by the German scholar Irina Rajewsky, about all those cases in which the content of one medium is transposed, transferred to another (Rajewsky 2005: 43-64).

In addition to this specific position in the category of media transposition, the adaptation of Fanny & Alexander is part of the wider context of rewritings and transcodifications, of the "alternative variants" of a text that – as Comparative Studies have well demonstrated – are fundamental to keep the books alive, to redefine them in a different cultural context, to give them a creative and diverse "representation". The scholar Angela Albanese, who has always been attentive to the «fecundating power» (Albanese 2020: 10) of rewritings – also and above all in the theatre –, notes that:

Every reformulation of literary works in other languages, forms and media codes urges its movement, the redefinition of an identity. [...] the rewriting is never a natural process or

product, but a form of radical transmutation of literary texts, which do not come out equal to themselves in the transfer to other cultural contexts or in the re-composition in other genres, languages and media (Albanese 2020: 10-11)¹.

Basing on these considerations, it is evident the importance of a rewriting project like that of Fanny & Alexander, which, looking at it even better, also fits into the rich context of the cultural effects generated by the most successful bestseller of recent years.

Object of media and academic debates, of literary essays and cinematographic investigations, the Ferrante's saga *L'amica geniale* has known a textual fortune truly outstanding, indicated in America with the expression "Ferrante fever"² and capable of generating, with a rapid escalation, the transmedial expansion³ of its narrative universe.

From the radio adaptation of English playwright Timberlake Wertenbaker broadcast on BBC Radio4 in July 2016⁴, to the two-part stage version written by April De Angelis and directed by Melly Still which premiered in April 2017 (staged back in 2019 by the National Theatre of London), up to the television series conceived and directed by Saverio Costanzo, co-produced by Italy and the United States and broadcast on Rai1 between 2018 and 2020, the transmedial dissemination of *L'amica geniale* fully confirms the intuition of the Wu Ming so, in the current *New Italian Epic* «the text is destined to transcend measure and boundaries of the novel form. [...] and often the narrations continue elsewhere, spilling over into the territories of cinema, tv, theater» (Wu Ming 2008: 9-12). The transmedial «irradiation and reformulation» (Albanese 2020: 20) of *L'amica geniale* is an international trend that is conspicuously underway, to which Lagani and De Angelis' dramaturgical operation also belongs: in its expressive trespassing "from page to stage" this project reveals a wide spectrum of affinities, re-elaborations, and divergences from the original work, configuring itself as an adaptive dynamic intermedial able to produce a new level of signification.

¹ All quotations from Italian texts have been translated by me.

² The expression was born in 2015 in the McNally Jackson Books bookshop in New York and echoes the popular Saturday Night Fever by alluding to a similar collective and contagious addiction triggered by the quadrilogy.

³ Introduced by the American scholar Henry Jenkins in his *Convergence Culture* (2006), transmediality indicates the tendency of media (old and new) to cross their boundaries, whereby the narrations cross books borders, continue and evolve in forms and genres different from the original medium.

⁴ Cf. Castagna 2019: 115-129.

II. *The «very serious game» of heterodirection*

The plot of Ferrante's quadrilogy, synthesized in a few bars, tells the intense and controversial bond of friendship between the two protagonists Elena and Lila, from their childhood in the 1950s in the miserable suburbs of Naples, until their maturity in the 2000s.

The strong «narrative relationship» (Cavarero 2016: 4) which Ferrante places at the centre of the plot, combined with her magnetic writing, determines on readers a powerful effect of identification, almost a "mirroring spell", which also captured the playwright Chiara Lagani.

In the dramaturgical notes accompanying the project, Lagani insists several times on «a complex process of identification», on «a disconcerting and complete [...] identification tension», on a «millimetric and special recognition», that is nothing more than «the recognition of a brilliant friendship, indeed of that brilliant friendship in one's life» with the «extraordinary actress Fiorenza Menni» (Lagani 2019). For the work of transposition that the playwright has in mind, becomes an «advantage» that her "brilliant friend" is also an actress, indeed Fiorenza Menni, founder of the ex-company Teatrino Clandestino and now the artistic director of Ateliersi. Menni's involvement in the adaptation of Ferrante's saga allows Lagani to shape the dramaturgical work in the reverberation of personal stories and memories, to enter into the logic of the Elena and Lila's relationship through a peculiar dialectic between reality and fiction.

In this regard, before breaking down the architecture of the spectacular triptych and opening a close look at the individual stagings, it is necessary to frame methodologically the operation of Lagani and De Angelis in relation to its expressive mark: the method of heterodirection.

Despite their diversity of tones and registers, in fact, the three works of the project respond to the same, precise research trajectory, which has become the feature of the group of Ravenna. The method they call «heterodirection» is a live acting and writing device, that consists in transmitting to the actor a verbal and physical score using earphones. The words that he must pronounce and the gestures he must perform are "administered" by the director in real time, during the show, so that the interpretation of the character does not happen by way traditionally mimetic, but through the "imprint" – vocal and postural – that his words leave inside the interpreter⁵. De Angelis and Lagani explain that in this process the actor

⁵ For a more in-depth look at the technique of heterodirection, please refer to my contribution Pernice 2019: 1-25, and to Margiotta 2020: 51-104.

makes space within itself for a character, an essence or a personage and allows him to occupy this space completely leaving an imprint, a sign, a more or less strong trace of its passage, before it comes out again and manifests itself outside, so to speak, oozing from the skin and body of the actor himself (De Angelis, Lagani 2014: 65).

Entrusted to the instructions received live by the director, the «very serious game» (Lagani 2011: 3) of heterodirection requires from the actor a loss of volition and, above all, an absolute dedication, because, as Lagani explains, during the performative dynamic «you do not realize exactly what is happening, you are so handed over, in abandonment to what passes in your ears that happens in spite of you, it is a sort of very strong possession» (Lagani 2017). The ability to abandon oneself to the «sentimental orders» (Lagani 2018: 56) dictated by the verbal score, and to that of gestures connected by De Angelis, becomes fundamental in the adaptation of Ferrante's cycle: here, in fact, the heterodirection is specifically put at the service of literary writing, to render it in its "plasticity". Wearing an ear-monitor, the two actresses, Lagani and Menni, let themselves be crossed by the text of Ferrante: they do not interpret mimetically Elena and Lila, but let their voices inhabit them, let themselves be possessed by their "sound ghosts", "engraved" by their vocal imprints; all without memorizing any part of the written narration, but introjecting and returning in real time its complex polyphonic system, which constantly intertwines the voice/point of view of Elena with the voice/point of view of Lila. In this way the heterodirection becomes to all effect a dynamic process of representation of the writing, of "condensation" in the visible presence of the actresses, in the material concreteness of their performing bodies, of the evocative and imaginative "vapor" of the literary figures.

III. The two dolls

If at a formal level the heterodirection is the adaptive technique from the hypotext of *L'amica geniale* to the hypertext of *Storia di un'amicizia*, from the thematic level the fulcrum of Lagani and De Angelis's transposition is the image-symbol of the doll.

«Liminal objects of the plot» (de Rogatis 2019), the two dolls that the protagonists possess as children – Tina, that of Elena, and Nu, that of Lila – appear only at the beginning and at the end of the long plot of the novel story, sealing the circular trend of the quadrilogy, and especially

configuring themselves as a «memorial fetish» (Fusillo 2012: 47) with a high rate of symbolic connotation.

In her collection of interviews and essays *La frantumaglia*, well before publishing *L'amica geniale*, Ferrante declares: «I know little about the symbology of dolls, but I am convinced that they are not just the miniaturization of being daughters. The dolls synthesize us like women, in all the roles that patriarchy has assigned to us» (Ferrante 2003: 207). The first show of the project, *Le due bambole*, precisely catches this symbolic centrality of the object-doll in the Ferrante's work⁶, which is in explicit resonance with the founding archetypes of the company of Ravenna: that of childhood and that of the game, both understood as a recovery of a childish look and a playful-creative action, opposed to the world of adults.

Hence the decision to focus the first show on the episode of the loss of the dolls by Elena and Lila, who, while playing as children in the district, for mutual challenge throw each other's doll in the basement of Don Achille, the "neighborhood ogre". Lagani and De Angelis not only intercept the emblematic value of this episode, or the triggering of the «magic time» (de Rogatis 2016: 124) of the brilliant friendship, but especially they capture its archetypal level, related to the descent in the scary darkness of the basement, in a place of the horrid where the fears of childhood come to life. The «mysterious realism of the underground» (de Rogatis 2019) of the Ferrante's narration is propagated and amplified in the theatrical composition of Fanny & Alexander and coincides with the staging of an abstract and metaphorical space-time, where the identities of the two friends come to «dissolving their margins»⁷ until to become the two dolls.

Lagani and Menni appear on the stage dressed in white, immersed in a sort of black box, almost swallowed up by an «infantile perspective darkness» (De Angelis 2019). Here they receive in the earphones the words of the novel, read, and recorded by their own voices, and a score of gestural indications, articulated live by De Angelis. The mobile focalization adopted by Ferrante, i.e., the oscillation from the point of view of Elena (narrating voice) to that of Lila ("I" narrated by the friend through the reading of her writings) is rendered performatively alternating in the ears of each actress the voice of the other. In this way we see a slow and intermittent exchange of identity, a

⁶ Also, in *La figlia oscura* (Ferrante 2006) and *La spiaggia di notte* (Ferrante 2007) the figure of the doll is present with an analogous function of *Leitmotiv* of the narration. Regarding the topic of the dolls' symbology in Ferrante's work see Milkova 2013: 91-109.

⁷ "Dissolving margins" (in Italian "smarginatura") is a technical expression of the Neapolitan writer and on a formal and thematic level it presides over the saga of *L'amica geniale*. With this semantic neologism Ferrante indicates a traumatic experience of loss of the boundary that defines forms, a perceptive moment in which the intellectual order of things broken, shattered, transfigured. On this topic see Fusillo 2016: 148-153.

disturbing superimposition of their voices/consciences, which mingle, confuse, and alter each other assuming a disturbing infantile tone. This dark fairytale atmosphere is enhanced by the hammering, obsessive rhythm of the physical score imposed by the director, aimed at representing the «bite of the taranta», understood as «the bite of friendship or symbiotic bond» (De Angelis 2019). "Poisoned" by a «splendid and dark» (Ferrante 2014: 429) feeling of friendship, as beneficial as toxic, Elena and Lila never stand still: they scratch the air with incessant hand and foot motions, flexing their bodies with repeated choreographic movements – inspired by the choreographies of Pina Bausch, Trisha Brown and Anna Teresa De Keersmaecker –, pushed by pressing «rhythmic cells» (De Angelis 2019) related to the tradition of Neapolitan taranta and tammurriata.

The story of the loss of the dolls closes the first part of the show and, when the second begins, the narration of the novel is abandoned to land in a mystical «dramaturgical upside down» (Lagani 2017), in which Tina and Nu come to life. The dramaturgy of Lagani "dissolving the margins" of the Ferrante's plot with the animistic appearance of the two dolls, which, as «arcane presences, almost endowed with an autonomous life, [...] can even escape for a moment to the control of their author» (Lagani 2019). So here Lagani and Menni reappear on the stage chromatically overturned: now they are dressed in black, their faces are heavily made-up and their movements, already partly automatic, reproduce the typical "woodenness" of puppets. From women who speak "crossed" by their childish voices, Elena and Lila have transformed in the two dolls fallen into the basement, while we hear off-stage their voices-off that in vain call them, look for them.

To "dissolving the margins" of Ferrante's novel intervene also eccentric narrative interpolations, taken from nursery rhymes of Toti Scialoja, from verses of Wislawa Szymborska, from book passages of Lyman Frank Baum. In this puzzle of visionary and nonsense phrases, the dramaturgy of the montage constructed by Lagani works as a «bubble of mystery» (Lagani 2019), able to dilate the meshes of the novel and insert in it new meanings. The intent is to express on the stage the central metaphor of the poetic of Ferrante: the fall, the sudden and traumatic precipitation from the «upper world» to the «world below», in the «cavern»⁸ of the historical feminine subalternity imposed by the male logic of the power and control.

⁸ The cavern is a recurring symbolic place in Ferrante's work. Cf. de Rogatis 2018: 91-96.

IV. Il nuovo cognome *and* La bambina perduta

The reading key the quadrilogy focused on female emancipation is maintained, or even sharpened, in the other two shows of the dramaturgical project: *Il nuovo cognome* and *La bambina perduta*. Lagani and De Angelis focus both performances on two apical episodes of Elena and Lila's *Bildungsroman*, in the intent of «to safeguard the sense of hybrid unity of the two protagonists, deciding to always and exclusively pass through them, and through the play of the two actresses alone on the scene, the voices of all the other characters, even male ones». Moreover, Lagani points out, «Elena and Lila in these two acts have grown up, get married, have children, and deal with the ups and downs of their lives» (Lagani 2019).

To personal evolution of the young women corresponds to that of their friendship, which now enters relationship with the historical context of Naples and Italy in the sixties and seventies. The second chapter of the project therefore takes place in a situation extended to other characters, staging the emblematic episode of the "erasure" operated by Lila on her own photographic portrait in wedding dress.

The scene in which Lila, helped by Elena, progressively transforms the photographic portrait, realizing «her own self-destruction in image» (Ferrante 2011: 122) represents a creative act of strong libertarian claim⁹, and is transposed by Fanny & Alexander with a distinctly intermedial stage syntax. On the sound wave of a crescendo of percussions and vocalizations, the actresses embody the movements and voices of all the characters involved in the episode «of the body in image [...] cruelly chopped» (Ferrante 2011: 199), passing from the imperative tone of Lila's husband – «but then enough» –, to the mocking tone of the shopkeeper Solara – «you have erasure yourself on purpose [...], to show how good a woman's thigh looks with these shoes» –, to the enthusiastic one of Elena – «it looks beautiful to me» –, up to the rebellious and proud one of Lila – «or so or nothing» – (Ferrante 2011: 117-120).

Significantly, this palimpsest of voices and thickened, "underlined" gestures is accompanied by the video projection of a chaotic assembly of female photographic portraits, taken from the National Archive of the Family Film and edited by the video-maker Sara Fgaier. The confused superimposition of the black and white shots draws on the screen a *découpage* of mutilated bodies, of anatomical fragments "frozen" in the silent pose of the "click". In this way, the semantics of the deconstruction

⁹ For an acute reflection on this aspect see Rizzarelli 2018: 46-56.

of the image of Lila is condensed in a single frame, translating her «identity rewrite» (Rizzarelli 2018: 48) into the intersemiotic form of a photographic screen.

In the third part of the project, *La bambina perduta*, the heterodirect acting of Lagani and Menni stages the parallel pregnancy of Elena and Lila, who, now adults, find themselves pregnant at the same time. The theme of motherhood takes the scenic form of an embodiment¹⁰ of pregnancy, through two very evident fake bellies worn by the actresses. This performative focus on the semiotic body of the characters, on their conspicuously highlighted disguise, gives a strong expressive physiognomy to the theme of motherhood, translating it in a plastic and visual way through an actorial image that becomes to all effects a thematic icon¹¹.

Added to this, is also striking the visual and sound composition of the scenic environment elaborated by De Angelis, who reintroduces the screen of the second chapter, but this time to show projections of shadows, holographic effects, shaded, doubled, enlarged *silhouettes*, immersed in dazzling full-color backgrounds. The medial composition of De Angelis translates the ambivalence of the relationship between Elena and Lila, their supportive and compete duplicity, through visual disproportions and doublings, and through a synaesthetic mix of bright colors and shrill sounds.

The performance is centered on the tragic disappearance of Lila's daughter Tina, which occurred during a neighborhood party, and is rendered with a dramatic escalation: the soundscape is invaded by heavy and distressing environmental noises, the two protagonists give breath to a frantic whirl of questions («You found her, where is she? Where's Tina? Where is she?») ¹², while their faces contract in expressions full of *pàthos*, deformed by anger and anguish.

The desperate search of Lila's daughter lastly dies out in the impotence of the loss, the stage becomes dark, and the representation of Ferrante's novel comes to an end. When it seems that the show is finished, a faint glow emanates from the curtain and among its swaying drapes reappear, emerging from the black chasm of the basement, the dolls Tina and Nu.

Lagani and Menni return to the scene transformed again into the "memorial fetishes" of Elena and Lila, but this time in a completely different way from the first chapter. Extremely lively in garish red dresses, the dolls begin to dance on stage with large gestures and airy twirls, to the rhythm of words rhymed and visionary: «at the end of a path where one slips all night a firefly calls me», «the white

¹⁰ On the theatrical concept of "embodiment" see Fischer-Lichte 2008.

¹¹ On the iconic function of the actor's image see Mango 2003: 312-328.

¹² Text taken from the sound band of the show.

page denounces the absence, if you want to know more you have to do without», «the friend of all time loses semblance», «who remains, who escapes, does not change substance»¹³.

Once again, Lagani's imaginative dramaturgy "dissolving the margins" of Ferrante's plot, goes beyond the edges of the novel story and gives the dolls a body and a voice, that is an opportunity to escape from the enclosure of the underground, perhaps to live in the "interregnum of fantasy".

The playful and vital reappearance of Tina and Nu represents a scenic invention of great strength, which frees up on the stage an autonomous vision of the novel: it subverts the Ferrante's metaphor of the "cavern" of feminine submission and projects the fantastical alter egos of Elena and Lila «towards their destiny, perhaps towards the sea, towards the open world, beyond the black tunnel» (Lagani 2019).

Bibliography

Albanese, Angela

2020 *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici*, Palermo, Palermo University Press.

Castagna, Valentina

2019 "L'amica geniale in Inghilterra: il caso dell'adattamento radio di Timberlake Wertenbaker", in Perrone, Domenica, La Monaca, Donatella (edited by), *Incontro con Elena Ferrante*, Palermo, Palermo University Press.

Cavarero, Adriana

2016 *Intervista ad Adriana Cavarero. Filosofia della narrazione e scrittura del sé: primi appunti sulla scrittura di Elena Ferrante*, edited by Pinto, Isabella, in «Testo e senso», n. 17, 20.

De Angelis, Luigi and Lagani, Chiara

2014 "Eterodirezione: glossario in divenire", in Acca, Fabio, Mei, Silvia (edited by), *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, Spoleto, Editoria & Spettacolo.

De Angelis, Luigi

2019 *Storia di un'amicizia. Note di regia*. Unpublished text, we thank to the company for kindly providing it.

¹³ Texts taken from the sound band of the show.

De Rogatis, Tiziana

- 2019 *Elena Ferrante e il potere dello storytelling nell'età della globalizzazione*, in «Nazione Indiana», 3 December 2019,
<https://www.nazioneindiana.com/2019/12/03/conclusioni-elena-ferrante-e-il-potere-dello-storytelling-nell'eta-della-globalizzazione/> (last access: 26.03.2021).
2018 *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, edizioni e/o.
2016 *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'Amica geniale*, in «Allegoria», XXVIII, 73.

Ferrante, Elena

- 2006 *La figlia oscura*, Roma, edizioni e/o.
2003 *La frantumaglia*, Roma, edizioni e/o.
2007 *La spiaggia di notte*, Roma, edizioni e/o.
2011 *Storia del nuovo cognome*, Roma, edizioni e/o.
2014 *Storia della bambina perduta*, Roma, edizioni e/o.

Fischer-Lichte, Erika

- 2008 *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, Routledge, London and New York.

Fusillo, Massimo

- 2012 *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna.
2016 *Sulla smarginatura. Tre punti-chiave per Elena Ferrante*, in «Allegoria», XXVIII, 73.

Jenkins, Henry

- 2006 *Convergence Culture*, New York University, New York.

Lagani, Chiara

- 2018 *Due amiche portano Ferrante in scena*, interview by Perruccio, Sarah, «Legendaria», n. 129.
2017 *Fanny & Alexander: 25 anni di alchimia*, interview by Borga, Rita, in «Krapp's Last Post», 4 December 2017
<http://www.klpteatro.it/25-anni-fanny-alexander-intervista-ferrante> (26.03.2021).
2011 *Il dispositivo dell'eterodirezione*, interview by Di Tommaso, Luca, in «Culture Teatrali. SignificAzione.12»,
<https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/index795a.html?start=30> (26.03.2021).
2019 *Storia di un'amicizia. Rileggere l'Amica geniale in teatro*. Unpublished text, we thank to the company for kindly providing it.

Mango, Lorenzo

- 2003 *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni.

Margiotta, Salvatore

- 2020 *La pratica dell'eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander*, in «Acting Archives Review», a. X, n. 20, November 2020,

<https://actingarchives.it/review/ultimo-numero/231-la-pratica-dell-eterodirezione-nel-teatro-di-fanny-alexander.html> (26.03.2021).

Milkova, Stiliana

2013 *Mothers, Daughters, Dolls: on Disgust in Elena Ferrante's «La figlia oscura»*, in «Italian Culture», XXXI, 2.

Pernice, Laura

2019 *Scivolando tra verità e finzione. La retorica straniata di Discorso grigio di Fanny & Alexander*, in «Between», vol. IX, n. 18, (November/Novembre 2019),
<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/3765> (26.03.2021).

Rajewsky, Irina

2005 *Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», n. 6, Montréal, Université de Montréal.

Rizzarelli, Maria

2018 *Epifanie e sparizioni di uno sguardo de-genere. Soggettività fotografiche in Ernaux, Ferrante e Schwarzenbach*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», n. 11.

Wu Ming

2018 *Premessa alla versione 2.0 di New Italian Epic*,
https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf (26.03.2021).

*Taiji Quan as a Technique to Enhance the Actor's Creative Energy in Space*¹ by Ai-Cheng Ho

I. Introduction

Meyerhold (1874-1940), one of the most important theatre directors and revolutionists of the 20th century, argues that the actor's work is «the awareness of oneself in space» (1921-1922, cited in Picon-Valin 2004:122). Alongside many of his contemporaries, he broke away from naturalism and turned to explore new theatrical forms. Inspired by approaches from different disciplines, Meyerhold developed the training of biomechanics, through the external form to enhance the actor's presence and creativity in space.

The Chinese martial of Taiji Quan is often considered as a technique to help the practitioner to find a tactical position to generate their power in a fight. This essay analyzes how the Chinese notion of *shi*, «the disposition of power», emphasized in Sunzi's *The Art of War* (Chen Boshi 2006), responds to the actor's creative energy in space. It investigates how the Thirteen Postures (*Shisan shi*) of Taiji Quan, are related to Meyerhold's biomechanics (1921-1922) and how it can help the actor to promote their scenic presence and creativity on stage.

II. Creating the actor's scenic energy through the form

In the article *The actor of the Future and Biomechanics*, Meyerhold states, «the art of the actor is the art of plastic forms in space» (Meyerhold 1922). For him, acting is based on the rhythmic movement of human body through space. Meyerhold looked for methods, how the actor can construct themselves and conduct a dynamic energy in space for an unconventional theatre. The new wave thinking of the 1920s, such as constructivism and psychology, were the inspirational resource for the artist. They shaped Meyerhold's conception of space and influenced his conceptions about acting. Meyerhold (2009:101) considers the actor as «material» and compares the stage as a «machine-instrument» (2009:126) in his creation *Le Cocu magnifique*² (1922). The actor should

¹ This essay is partial result from my ongoing PhD. dissertation *The application of Taiji Quan in acting*.

² Stage designed by Lioubov Popova (1889-1924).

study the mechanics of their body and know how to operate their body properly in order to coordinate with the "machine" of the stage. Meyerhold (2009/136) formulates the art of the actor as « $N = A_1 + A_2$ ». N is the actor, A1 is the constructor, A2 is the actor's body. A1 gives the orders and A2 executes A1's ideas. The actor is artist and engineer, machine, and operator at the same time. Therefore, Meyerhold proposes biomechanics training to help the actor to operate their body and mind and develop their creativity on stage.

Biomechanics, inspired by gymnastics, martial arts, dance, and rhythm, is a system of physical exercises designed according to the laws of mechanics. The exercises are known as *études*. Meyerhold believes that movement is the essence of theatre. Therefore, biomechanics proposes the actor develops their body through fundamental movements, such as standing position, walking, or jumping, to awaken the body. In this way, it increases the actor's ability to maintain their center of gravity, to establish total calm and a precise balance within themselves. It enhances their internal observation and perfects their control of the body as an instrument. Meyerhold (2009/136) transforms the American industrialist Frederick W. Taylor's concept of efficiency of workers into an efficiency of an actor's action on stage. Thus, biomechanics, based on the economy of movement, strives to stimulate the actor's «electrical response», or so-called «excitability» (2009:138). Furthermore, influenced by American psychologist William James' theory (1884), who substitutes the formula «I see a bear, I'm afraid and I tremble», with «I see a bear, I tremble and I'm afraid», Meyerhold considers psychological states are conditioned by physical forms. For him, through the specific movements of biomechanics, the actor can turn their daily state to a vigilant readiness whenever needed.

All the exercises of biomechanics can be considered as exercises connected to space. They allow the actor to establish the relation to themselves, others, and the set. Its rules are similar to those of martial arts (Picon-Vallin 2004:119). Once the actor completes the individual *études*, they proceed to work on the *études* with a partner. Furthermore, biomechanics suggests the actor position themselves in space in a straight line, in a circle, or in a square, to organize the reaction from their own body, to react with others, to coordinate with the group, and communicate with the audience. The various dispositions of lines generate different qualities of tensions and vibrations. According to Meyerhold, in each action, it consists of *otkaz*, preparation to action; *posil*, execution; *tocka*, pause after action. The alternation of these steps generates rhythm. Through different gestural partitions, the dynamics of movements provides the space with meanings. They allow the actor to

create the expressivity in dialogue with partners, to define different theatrical spaces through diverse geometrical organizations and to integrate with the crowd scene and the grouping. They then fill the space with energy, which can liberate the actor's and the audience's imagination.

«In the actor's scenic life, there's only one kind of state. It's energy, (...), the joy» (Meyerhold, cited in Picon-Vallin 2004:123). Meyerhold observes, «the energy is only released in the movements, the circulation, the dialogue and the fight» (cited in Picon-Vallin 2004:123). The energy is revealed through the dynamics of movements, in the relation between the actor's body, time, and space. As Peter Brook explains, the difference between the actor's daily state and scenic existence refers to the «intensification of energy». Putting the actor in an empty space allows him to stimulate his imagination. «The imagination is a muscle» (Brook 2005:46) and it can be trained through exercises. The energy can be stimulated through precise gestures and reveal the invisible life. Biomechanics helps the actor to reveal their scenic presence and to generate their potential and creative energy in the scenic space through specific movements. In this way, biomechanics refers to a strategic question: *how can the actor position themselves and employ properly the form of movement to reveal their creative energy?* It responds to the correlated relation between "form" (式) and "disposition of power" (or propensity, the notion of *shi* 勢) in the Chinese martial art of Taiji Quan. «'Propensity' is usually based upon a certain 'form': form comes with propensity, which is established upon form. Through the accumulation of invisible inner forces, 'propensity' could be visually externalized as outer 'form'» (Yu 2011). Taiji Quan trains the practitioner through particular forms, to prompt an immediate reaction and maximize their potential energy in a fight. Thus, it maintains a reciprocal relationship between the propensity/the disposition of power (*shi*), the form and the energy (*qi*). Therefore, in what follows, I explore how the Chinese notion of *shi* is defined and is related to the form and to the energy in the art of war; how *Shisan Shi*, the Thirteen Postures of Taiji Quan, responds to the notion of *shi* and contain the potential energy and allows the actor to generate the creative power in space.

III. *The notion of shi in the art of war*

In his book *The Art of War*, the ancient Chinese military strategist and philosopher Sunzi (544-406 BCE) emphasizes particularly how to apply military strategy and skills to promote the *shi* and express the troupe's force. (Chen Boshi 2006) The notion of *shi* has been translated in different ways in the art of war, for example use of energy (Giles 1910); directing (Wing 1988); strategic military power

(Sawyer 1996); force (Wee 2003); strategic power (Lévi 2015) and the disposition of power (Nylan 2020). The French philosopher Jullien François (1992) translated it as propensity. It is deeply related to the postures, forms, or disposition, so called *xing* 形. *Xing* and *shi* are a relative and inseparable pair. In Sunzi's book, the chapter about *shi* (forces) immediately follows the chapter on *xing* (disposition of the army). The disposition of *xing* means the form, the given circumstances, all the objective and visible material and reality. *The Art of War* specialist, Hong Bing, describes the disposition as equipped force in a certain concrete condition (Hong Bing 2002). It is the nature or the foundation of the army, which contains force. As defined by Sunzi «the onrush of a conquering force is like the bursting of pent-up waters into a chasm a thousand fathoms deep» (Giles 1910)³. The disposition by itself is the force or the kept energy. It is the necessary base for confronting a competition or a war. However, the force of disposition should be expressed through the released energy (*shi*).

Therefore, there is a causal relationship between disposition and energy. The disposition has a form, but the energy is formless. Taking a reservoir as an example, when water is in it, the water is shaped. However, when the floodgate is opened, the flowing water does not contain any form but energy, which can transform the water into different activities. In other words, *shi* is a contained, hidden energy. It should be externalized through outer form. As soon as the conditions allow, this energy can be revealed and turned into power. On the one hand, the disposition of form or the objective conditions influence the expression of energy (*shi*). For instance, energy can be expressed by itself as falling water from a mountain. On the other hand, it should be revealed through certain actions. As Sunzi describes, «energy may be likened to the bending of a crossbow; decision, to the releasing of a trigger» (Giles 1910)⁴. Furthermore, the good usage of tactical disposition can produce twice the result with half the effort. Sunzi states, «the energy developed by good fighting men is as the momentum of a round stone rolled down a mountain thousands of feet in height. So much on the subject of energy» (Giles 1910)⁵. It requires the "indirect methods" (*qizheng* 奇正) to create an advantageous disposition for a powerful expression of energy. As argued by Sunzi, «in all fighting, the direct method may be used for joining battle, but *indirect methods* will be needed in order to secure victory» (Giles 1910)⁶. In other words, according to the situation, in a further step, the warrior

³ <https://onemorelibrary.com/index.php/en/the-art-of-war> - original text: 勝者之戰民也，若決積水于千仞之谿也，形也。

⁴ Ibid., original text: 勢如彊弩，節如發機。

⁵ Ibid., original text: 故善戰人之勢，如轉圓石于千仞之山者，勢也。

⁶ Ibid., original text: 凡戰者，以正合，以奇勝。

should know how to apply their energy to promote their position.

Even though *the Art of War* focuses on how to apply the tactical disposition to create the troupe's potential energy in war, the notion of *shi* has been applied to many fields outside of the military, such as sports, games, business, and politics. It goes beyond a military context and is studied as an aesthetic theory in literature, calligraphy, and painting. Even though the actor does not confront a decision of life or death on stage, the notion of *shi* can refer to the ways the actor positions themselves to externalize their invisible energy through the outer forms, so-called *qi shi* 氣勢. It manifests as an impulse, which allows the actor to turn into a precise action. As mentioned previously, Meyerhold proposed biomechanics training to reveal the actor's excitability and creative energy through specific movements. Taiji Quan, like Meyerhold's biomechanics, aims to enhance the dynamics, which can unexpectedly surprise the opponent or audience. Emphasizing one's forms or postures can optimize the potential energy. In what follows, I analyze how the Thirteen postures, *Shisan shi*, of Taiji Quan allow the practitioner to promote their disposition of power (*shi*); how it can help the actor to energize their spatial organization and scenic creativity.

IV. Thirteen postures, *Shisan shi*, of Taiji Quan

The Thirteen Postures, *Shisan shi* 十三勢, are the fundamental movements of all styles of Taiji Quan. They correspond to eight trigrams (*bagua* 八卦) of *Yijing*, *The Book of Changes*, and five elements (*wuxing* 五行) of Chinese cosmogony. The movements are the possible responses to the assumptions of enemy attacks. It allows the practitioner to develop their awareness in space and to interact with others. However, the form of its movements is only a «pretext of expression of energy» (Pietrobon 2012). It aims to help the practitioner to incorporate force into movement and to direct it in all directions. *Shisan shi* is also called "Eight Gates and Five Steps" (*ba men wu bu* 八門五步), which divides the Thirteen Postures in two parts. In brief, the Five Steps move the body, and the Eight Gates control the power (Wang Zongyue 1995: 30-31).

Firstly, the eight movements of arms (Eight gates) corresponding to eight trigrams that are directed towards the four sides (cardinal points) and the four corners (diagonal directions). The four movements directing to the four sides are: *peng* 棚 (Ward off), *lu* 捋 (Roll back), *ji* 擠 (Press), and *an* 按 (Push). They correspond to the hexagrams *Qian* 乾, *Kun* 坤, *Kan* 坎, *Li* 離. The movements that conduct to the four corners are: *cai* 採 (Pull down), *lie* 掇 (Split), *zhou* 肘 (Elbow Strike), and *kao* 靠

(Shoulder press). They match with the hexagrams *Xun* 巽, *Zhen* 震, *Gen* 艮, *Dui* 兌 (Wang Zongyue 1995:30-31). The eight trigrams of *Yijing* represent Heaven, Earth, Water, Fire, Wind, Thunder, Lake, and Mountain. In this way, the eight movements coincide with the eight natural energies. Meanwhile, all the transformations of movements are based on the theory of Yin and Yang (*The Eight Gates and Five Steps* in Wong Zongyuei 1995: 113)⁷. The practitioner distinguishes the movements between emptiness (*xu* 虛) and fullness (*shi* 實) in the alternation of movements.

Secondly, the movements of arms are associated with five steps. The five steps refer to Five Elemental Phases of Change. They are: Step forward, Step back, Look left, Look right, and Central equilibrium. They correspond respectively to the five elements: fire, water, wood, metal, and earth. They contain the theory of generation and overcoming interaction. Thus, while the practitioner moves their body, a relation of inter-promoting and weakening is established invisibly in the shifting of steps. It can be visualized in Figures 1 and 2:

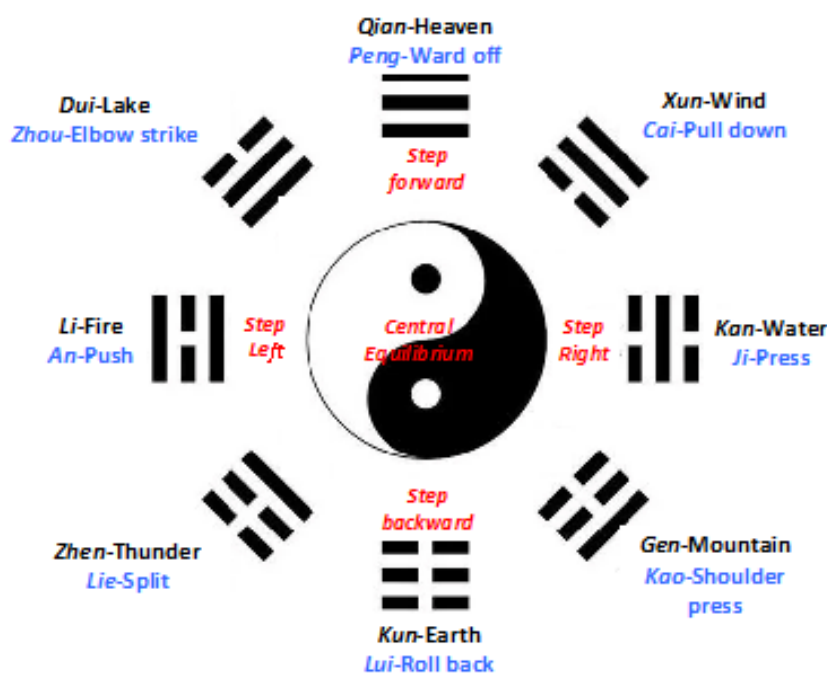


Figure 1. Diagram of the eight techniques and five steps

⁷ Original reference: 方位八門，乃為陰陽顛倒之理，周而復始，隨其所行也。

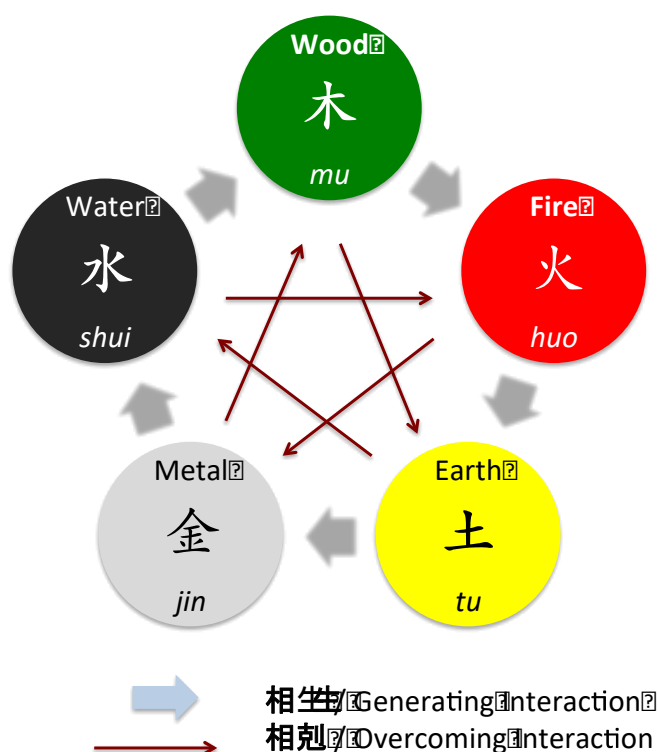


Figure 2. Diagram of the interactions between the five elements.

Thus, as soon as the practitioner executes the Thirteen Postures, they do not only practice the form of Taiji Quan, but they also incorporate the natural energy through the external movements. That is why the Thirteen Postures are also called the *Thirteen Energies* or *Thirteen Powers*. In other words, the forms of thirteen postures of Taiji Quan are the dynamic structures, which contain the universal laws. In the Chinese vision, the universe is macrocosm; the human body is microcosm. Inspired by the concept of "heaven and humanity as one body" (*tien ren tong ti* 天人同體) (Yang Family's *Classics of Taiji Quan*, in Wile 1996: 139), the dynamic structures of the thirteen postures of Taiji Quan are not the simple "body postures" but the "embodiment" of natural principles.

Besides, «Taiji Quan underscores an incessant cycle of 'ongoing propensity' in which all seemingly static forms are loaded with surging forces and every seemingly static pose serves as the envelopment of the previous one and simultaneously the development of the next one» (Yu 2011). It conducts a dynamic flow of energy, so-called *qi*, in each static form and in-between each posture. As the practitioner correctly follows the principle of movements, the *qi*-energy can be released that «*qi* can facilitate propensity; propensity drives *qi*» (Yu 2011). In the Chinese culture, the *qi* is the fundamental element of the universe. «The human being is in within *qi*, the *qi* is in within human

being» (Baopuzi, in Li Zhonghua 2001: 142)⁸. The *qi* is inside the human body and omnipresent in everything. Zhuangzi: «There's but one *qi* all under the heaven» (in Qian Mu 1993:173). The *qi* can penetrate, transform, and communicate between things. Thus, Yu Tiendeng (2011) argues that influenced by the concept of the *qi*-transformation cosmology, the forms of Taiji Quan loaded with invisible energy allow the practitioner to transform between the "postures" of human body and the "dynamic structure" of the universe. It can change the practitioner's existential level. As the Yang Family's *Classics of Taiji Quan* indicates: «If you understand the principle of the unity of heaven and humanity, you will naturally absorb the circulating *qi* of sun and moon. This *qi* is the circulation of consciousness, for spirit is naturally concealed within principle» (Wile 1996: 70)⁹. Furthermore, it explains:

The eight trigrams and five phrases are part of man's natural endowment. We must first understand the meaning of the words *conscious movement*¹⁰. After grasping conscious movement, we can begin to interpret energy, and finally, from interpreting energy, proceed to spiritual illumination¹¹. (Wile, 1996: 66)

In this way, the practitioner can obtain «the innate wisdom and ability» (*liangzhi liangneng* 良知良能) (Wile 1996: 64) to interact properly with others between heaven and earth.

The Thirteen forms of Taiji Quan, consisting of the eight trigrams and five phrases of the

⁸ Original text: 人在氣中，氣在人中。

⁹ Original text: 要知天人同體之理，自得日月流行之氣，其氣意之流行，精神自隱微乎理矣。(Wile 1996:139)

¹⁰ Yang Family's *Classics of Taiji Quan, Our Natural Powers of Discrimination*, explains: «When we are born into the world, we have eyes to see, ears to hear, a nose to smell, and a mouth to eat. Color, sound, odors, and flavors all appeal to our natural sensory endowment; gestures and steps and the various functions of our limbs are all derived from our natural endowment for movement. Considering this carefully, is it without reason that, while similar in nature but different in habits, we have lost our original endowment?

Thus, wishing to regain our original endowment, it is impossible to discover our movement potential without physical exercise or to find the source of consciousness without intellectual activity. This then leads us to movement with consciousness. With mobilization, there is sensation; and with movement, awareness; without mobilization there is no sensation, and without movement there is no awareness. When mobilization reaches its peak there is movement, and when sensation reaches its peak there is awareness. Movement and awareness are easy, but mobilization and sensation are difficult. By first seeking to develop conscious movement in yourself and realizing it in your own body, you will naturally be able to know it in others. If you seek it first in others, it is likely that you will miss it in yourself. It is essential that you understand this principle, and the ability to interpret energy follows from this» (Wile 1996: 66).

Original text: "固有分明法": 蓋人生降之初，目能視，耳能聽，鼻能聞，口能食。顏色、聲音、香臭、五味，皆天然知覺固有之良；其手舞足蹈與四肢之能，皆天然運動之良。思及此，是人孰無？因人性近習遠，失迷固有。要想還我固有，非乃武無以尋運動之根由，非乃文無以得知覺之本原。是乃運動而知覺也。

夫運而知，動而覺；不運不覺，不動不知。運極則為動，覺盛則為知。動知者易，運覺者難。先求自己知覺運動得之於身，自能知人；要先求知人，恐失於自己。不可不知此理也。夫而後懂勁然也。」(Wile 1996: 66)

¹¹ Original text: "八門五步用法": 「八卦五行，是人生固有之良，必先明"知覺運動"四字之本由。知覺運動得之後，而後方能懂勁，由懂勁後，自能階級神明。」(Wile, 1996: 135)

fundamental natural laws, go beyond the physical skills. On the one hand, it helps the practitioner to define their space and establish their relationship with the environment and others. On the other hand, the tactical disposition of the Thirteen Postures allows the practitioner to enhance their potential energy to flow and resonate with space. Through the coordination between an articulated body, a precise direction, and an assiduous practice, it allows the practitioner to overcome a psychological border and to reveal a heightened consciousness (*The Applications of Five Steps and Eight Gates* in Wong Zongyuei 1995: 114-115). As mentioned previously, Meyerhold's biomechanics sharpens the actor's consciousness in space. It is not only used to perfect the actor's external physicality but also to stimulate their energy, their joy. Such vibrating energy is both physical and psychological. Similarly, the Thirteen Postures of Taiji Quan look for optimizing energy hidden under the external form through the diverse positions in relation to specific directions. In this way, the invisible generating and destructive interactions of natural energy within the movements help the actor to organize the space with dynamics and transform their movements into different theatrical conflicts and emotional qualities.

Conclusion

In conclusion, Taiji Quan, based on the Thirteen Postures, represents a corporal technique correlating closely to space. Its choreography allows the practitioner to define themselves in relation to others in space. However, the external postures are rigid. The *shi*, potential energy, involved in the Thirteen Postures is organic. As Brook mentions, the form is dead, but life is made from form. It is essential to reveal the invisible life under the form (Brook 2005: 63-71) Mnouchkine, inspired by Artaud, claims: «Theatre is Eastern» (Féral 1995: 30). She looks for *the fundamental laws* from eastern theatrical forms. However, Mnouchikine indicates: «The greatest law is probably the one that governs the mystery between inside and outside, between the state of being and the form». The question is "how to externalize the interiority without falling into exteriority". The actor should copy (the form) from inside, «to show the inside» (Féral 1995: 31). Similarly, through the tactical dispositions/form of Taiji Quan, one can generate and conduct the practitioner's/actor's energy in space. However, at the highest level, they should express their energy without form. The *Classics* says, «Taiji Quan is also named as "the long boxing", or "the Thirteen Postures". The long boxing is

like the long river or the sea, which moves continuously and endless»¹² (Wong Zongyuei 1995:30). The practitioner is encouraged to conduct movement as the flowing river. The image of water illustrates both its capacity to adapt to the terrain and its most destructive and powerful strength as a tsunami. As soon as a person obtains a higher awareness, they can transform gestures into all kinds of possibilities.

Even though the forms of Thirteen Postures of Taiji Quan are limited, its combination and application are unlimited. It requires the practitioner to involve not only the body but also "another intelligence" to apply it. Meyerhold states, «Training, training! But if the exercises only train the actor's body not his head, thank you! I don't need actors who know to move and don't know how to think» (cited in Picon-Vallin, 2004: 107). Thus, the Thirteen Postures of Taiji Quan, which take turns one after another, punctuated by the breath, with tactical disposition and diverse application, the «direct and indirect methods», can give rise to an endless series of maneuvers and generate the actor's presence/energy «unending as the flow of rivers and streams, inexhaustible as Heaven and Earth» (Giles 1910)¹³. A creative space is formed and transformed over and over. In this way, it shows the application of Taiji Quan in European theatre can be a tool to establish and support a dialogue between different cultures and disciplines.

Bibliography

1. Theatre

- Brook, Peter
2015 *Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*. Mise en texte par Carasso, Jean-Grabriel en collaboration avec Lallias, Jean-Claude, Arles, Actes Sud-Papiers.
- Féral, Josette
1995 *Dresser un monument à l'éphémère. Rencontre avec Ariane Mnouchkine*, Paris, Editions Théâtrales.
- Meyerhold, Vsevolod
2009 *Écrits sur le Théâtre-Tome 2. 1917-1930*. Traduction, préface et notes de Picon-Vallin,

¹² Original text: 長拳者，如長江大海，滔滔不絕也。

¹³ Ibid., Original text : 故善出奇者，無窮如天地，不竭如江河。



Béatrice, Lausanne, L'Age d'Homme.

Picon-Vallin, Béatrice

2004 *Meyerhold*, Paris, CNRS Editions.

2. Taiji Quan

Chen Xin

2006 *Chenshi Taiji quan Toudou* (陳氏太極拳圖說), Taiyuan, Shanxi Science and Technique Publishing House.

Wang Zongyuei

1995 *Classics of Taiji quan* (太極拳譜), Beijing, People's Sports Publishing House.

Wile, Douglas

1996 *Lost T'ai-chi Classics from the Late Ch'ing Dynasty*, Albany, State University of New York Press.

Zheng Manqing

1985 *Cheng Tzu's Thirteen Treatises on T'ai Chi Ch'uan* (鄭子太極拳十三篇). By professor Cheng Man Ch'ing. Translated by Benjamin Pang Jeng Lo and Martin Inn, Berkeley, North Atlantic Books.

3. Classics and The Art of War

Chen Boshi

2006 *The study on the Art of War* (孫子兵法研究), Taipei, The Liberal Arts Press.

Hong Bing

2002 *Analysis on the theory of Chinese military strategy* (中國戰略原理解析), Beijing, Military Science Editions.

Li Zhonghua (interpretation), Huang Zhiming (editio)

2001 *Xin Yi Baopuzi* (新譯抱朴子), Taipei, Sanmin Editions.

Qian Mu

1993 *Zhuangzi Zuan Jian* (莊子纂箋), Taipei, Sanmin Editions.

Sunwu

1910 *Sun Tzu on the Art of War*. Translated by Giles, Lionel, London, Luzac & C. Available at <https://onemorelibrary.com/index.php/en/the-art-of-war>

2001 *New Interpretation on The Art of War* (孫子兵法新譯). Interpreted by Li Xingwu,

818



Yang Ling, Jinan, Qilu Books.

4. Articles and dissertation

Pietrobon, Xavier

2012 *L'Equilibre des opposés. Du Taiji quan 太極拳 comme principe d'harmonisation.*
Thèse de Philosophie sous la direction de Catherine Despeux et Jean Seidengart,
Paris, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense.

Yu Tien-deng

2011 "Propensity and Form: Discourse on the Transformation of Tai Ji Quan", in *Sports & Research*. Vol. 13, No. 1, pp. 1-9.

5. Internet sources

- The original text of *the Art of War*. Chinese Text Project. Available at <https://ctext.org/art-of-war>
- "What is Emotion?", James, William, in *Mind*, Vol. 9, No. 34, 1 April 1884, pp. 188-205. Available at <https://psychclassics.yorku.ca/James/emotion.htm>

«Hunger for presence»: nuove prospettive sui linguaggi della corporeità attraverso il circo contemporaneo

di Gaia Vimercati

«Nous tenons à une rigueur essentielle dans notre écriture: être contemporain et populaire, c'est-à-dire tenir un fort propos artistique, tout en restant préoccupé du public dans une temporalité particulière. En cela, l'intention est politique au sens de "polis", populaire. Notre ambition est d'ouvrir un état de conscience de qualité et de l'installer dans le temps pour qu'il dépasse le strict temps du spectacle».

Raphaël Navarro, Cie 14:20 (Quentin 2019: 100)

I. Entro gli orizzonti del circo

Soprattutto negli ultimi anni sta emergendo nel circo un forte desiderio di emancipazione da uno stato di subalternità e una volontà di riconoscimento entro forme espressive e culturali "alte" che lo ha portato ad interrogarsi profondamente sui suoi mezzi espressivi per confrontarsi in maniera matura con altri linguaggi della scena, in primis danza e teatro. Arte che nella storia, più di altre «réfléchit sur lui même, soit en citant ses origines, soit en opérant une transformation et une réévaluation de ses éléments fondateurs» (Martinez 2002), il cosiddetto "circo contemporaneo" in Europa sta attraversando un lungo processo di sviluppo e legittimazione che ad oggi ha raggiunto livelli molto differenti a seconda dei contesti nazionali di riferimento.

Benché sia difficile dare alla pluralità di istanze riconducibili a questo iperonimo una caratterizzazione estetica univoca perché, come ben spiega *The Manifesto of Contemporary Circus in Germany*, «contemporary circus is defined, above all, by its diversity»¹, ci sono alcuni tratti comuni che ci permettono di configurarlo come un linguaggio della corporeità con una sua specificità, ben lontana dagli immaginari classici a cui il cosiddetto "circo tradizionale" o il *Cirque du Soleil* ci hanno abituati: l'abbandono del virtuosismo fine a se stesso e l'utilizzo del *trick* a scopi

¹ Per approfondire si veda: <https://chamaeleon-productions.com/petition/en/index.html>

drammaturgici più ampi, l'inseparabilità della drammaturgia dal gesto acrobatico, il ruolo centrale della corporeità come motore della scrittura scenica, un rifiuto dell'utilizzo degli animali a fini di esibizionismo ed esotismo, la rottura con l'idea di rappresentazione in senso Aristotelico e conseguente «mutual implication of actors and spectators in the theatrical production of images» (Lehmann 2006: 186), la concezione della performance in chiave Postdrammatica come di un testo – non letterale – in cui l'uso di ogni elemento coinvolto concorre a costruire un significato o un sistema di significati coesi che fanno capo ad uno (o più) autori.

Questo processo evolutivo, durevole e in continuo divenire, ha avuto origine nella Francia degli anni '70 entro il più ampio fenomeno del Nuovo Teatro e ha ottenuto un primo forte input nel 1981 quando, sotto la Presidenza della Repubblica di Francois Mitterrand con Jack Lang al Ministero della Cultura, il governo ha pionieristicamente investito sul potenziale implicito del circo per promuovere il decentramento del teatro in un momento storico di profondi cambiamenti².

Seppur in ritardo per motivi sostanzialmente storico-culturali (la gravosa eredità della tradizione della famiglie circensi, in primis Orfei e Togni) e socio-politici (la mancanza di un forte appoggio istituzionale oltre che di un centro geografico capace di fare da traino sul territorio nazionale), questo desiderio di legittimazione entro i linguaggi della scena teatrale come arte matura si manifesta anche in Italia in maniera più urgente e consapevole, benché asistemica e spesso disorganica, a partire dagli anni 2000.

In nome di questa acuta urgenza, questo intervento si proporrà di sollevare questioni di legittimità su alcuni elementi diventati imprescindibili nel circo contemporaneo – corporeità, autorialità e drammaturgia – per ampliare il dibattito accademico sugli studi teatrali. Da una parte si trarrà spunto dalla ricca e profonda riflessione metateatrale sviluppata da artisti ancora in attività, primi fra tutti Phia Ménard (Cie Non Nova)³ e Mathurin Bolze (Cie MPTA)⁴, dall'altra si farà riferimento a critici ed esperte di settore come Maroussia Diaz Verbèke, Philippe Goudard, Jean-Michel Guy, Marion Guyez, Katie Lavers, Patrick Leroux, Bauke Lievens, Ariane Martinez, Franziska Trapp, che stanno sistematizzando il circo contemporaneo in un significativo apparato teoretico principalmente francofono.

Lungi dal pretendere di fornire un *excursus* esaustivo storico sul vastissimo panorama del circo, questo intervento intende quindi, su questa linea, esortare anche in Italia ad una lettura del circo

² Per approfondire si veda *Storia del Teatro* di Brockett (Vicentini 2019: 643-686).

³ Per approfondire si veda <http://www.cienonnova.com/i/en/phiamenard/>

⁴ Per approfondire si veda <http://www.mpta.fr/index.php?page=1>

contemporaneo come arte di creazione, proponendosi di mettere l'accento su quel nodo indissolubile tra corporeità singolare dell'artista, scrittura scenica autoriale e nuove drammaturgie, che è ormai doveroso riconoscerli.

Si fa ciò nella fiducia che il circo possa fare il suo ingresso negli studi teatrali come linguaggio della scena maturo e consapevole, non più come forma di mero (e obsoleto) intrattenimento. E nella speranza che possa essere forza vitale, rivoluzionaria e rigenerante per il teatro tutto, cosa che – soprattutto ora – sembra essere più che mai necessaria.

II. *Contemporaneo e Postdrammatico*

Se a partire dagli anni '80 il circo ha saputo accogliere numerosi impulsi all'innovazione – primo fra tutti quello dato da Guy Laliberté che con il *Cirque du Soleil* ha rifondato l'immaginario di un circo senza animali, senza però scardinare l'impianto drammaturgico basato sul sensazionalismo e sul culto del *trick* fine a se stesso – è altresì necessario riconoscere l'esistenza di moltissime istanze che, pur diverse, rivendicano la matrice "circo contemporaneo" e che hanno resistito alle lusinghe del grande spettacolo d'intrattenimento e dello show business per continuare a rigenerarsi in un linguaggio della corporeità marcatamente autoriale, contestualizzabile entro le forme polifoniche del Postdrammatico, come definito da Hans-Thies Lehmann. Secondo quanto afferma Anne Quentin:

«Le cirque contemporain a abandonné les fauves, a remis en cause la piste, a délaissé pour grande part le numéro au profit du spectacle total. Et si le vocabulaire technique de base, celui lié à l'apprentissage des fondamentaux, est demeuré, ce vocabulaire physique ne peut à lui seul faire «grammaire» pour spécifier les manières de faire cirque aujourd'hui» (Quentin 2019: 134).

Il circo contemporaneo esamina criticamente altre forme sceniche e le interroga per ricostituirsi in codici e drammaturgie fluide che fanno essere spazi di resistenza entro cui una nuova estetica (e con essa un nuovo paradigma dell'umano) si manifesta, non più superomistico e accentratore, bensì marcato da una maggiore orizzontalità, capace di rimettere in discussione le relazioni di potere implicate degli elementi coinvolti nella performance utilizzando le discipline circensi come spazio per dare voce alla frangibilità dell'umano e alla sua vulnerabilità, pur nella sfida primordiale contro il limite che da sempre rappresenta il nocciolo di questo linguaggio.

Forze motrici di questa rivoluzione che ancora perdura sono sicuramente le scuole superiori di formazione professionale, nate prima in Francia e poi in altri paesi europei, tra tutte *l'Académie Fratellini* (Parigi, 1974), il *Centre National des Arts du Cirque – CNAC* (Châlons en-Champagne, 1985), *Le Lido* (Tolosa, 1988) e *l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque – ESAC* (Bruxelles, 1999), che hanno innescato una vera e propria democratizzazione nella trasmissione del sapere circense⁵. In questo senso sarà ancora più determinante nel 1990 la nuova direzione del CNAC affidata allo scultore Bernard Turin, che inaugura l'utopia dell'"attore di circo", diventata centrale per la formazione dei giovani artisti e poi declinata da altri artisti-formatori, tra cui in Italia da Roberto Magro⁶: una visione della creazione che pone al centro l'autenticità e la personalità dell'artista più che il suo exploit circense, cercando al di fuori del circo gli stimoli e i modelli per una crescita artistica oltre che tecnica.

Sarà il passaggio successivo da "attore di circo" ad "autore di circo" che determinerà il pieno cambio paradigmatico da circo come forma di intrattenimento a circo come arte di creazione, un processo lento e progressivo innescato proprio dalle scuole di formazione, che affiancano all'insegnamento della tecnica circense – aperto a tutti e non solo a giovani discendenti di famiglie con tendone – discipline più marcatamente teatrali (recitazione, messa in scena, drammaturgia). Sarà proprio la valorizzazione del ruolo drammaturgia nel processo creativo e il suo inserimento nel percorso artistico che darà agli artisti di circo gli strumenti sì per interpretare la scena, ma anche e soprattutto per scriverla.

Tra gli altri, è notevole il lavoro di Jörg Müller, che in *Mobile* (1994) giocola con tubi metallici sospesi in una performance *site-specific* a pianta circolare; Johann Le Guillerm, che in *Secret* (2003) lavora con perturbanti calzature metalliche ai piedi e molti altri marchingegni da lui ideati; Phia Ménard, che rifonda i paradigmi della giocoleria manipolando elementi naturali come il ghiaccio (*P.P.P.*, 2008) oppure il vento (*l'Après-Midi d'un Foehn* e *Vortex*, 2011); Boris Gibé, che in *Parcours Insolites* (2010) lavora in acqua dentro una bolla di plastica; Claudio Stellato, che in *La Cosa* (2015) riscrive l'umano con ceppi di legno; Yoann Bourgeois, che in *La Mécanique de l'Histoire* crea inediti

⁵ Per una accurata ed esaustiva panoramica sulle origini del circo contemporaneo in Francia e in Europa si veda Malerba, Filippo Alberico, *Il circo contemporaneo in Italia: analisi e confronti sui linguaggi della corporeità*, 2016, Università degli Studi di Milano, relatore Prof. Alberto Bentoglio, correlatrice Prof.ssa Katia Lara Angioletti, tesi non pubblicata, 9-25.

⁶ Roberto Magro frequenta l'Académie Fratellini di Parigi, si unisce alla compagnia francese *Les Oiseaux Fous* e nel 2002 co-fonda la compagnia *Rital Brocante*, che porta spettacoli di circo all'aperto nei luoghi dove non c'è un teatro. Il gruppo diventa uno dei punti di riferimento importanti nel panorama circense europeo. È stato direttore artistico della FLIC Scuola di Circo di Torino dal 2005 al 2012.

immaginare unendo circo, danza, architettura, design e arti visive spesso in contesti extra-ordinari, come il Pantheon di Parigi (2017).

Il circo diventa quel luogo del performativo che ci costringe a ripensare ad una radicale sovversione (o sospensione) della norma, in cui «each person becomes aware not only of his own presence, but also of other people's too [...] For Postdramatic theatre this is precisely where the chance of a change in perception resides» (Lehmann 2006: 107) e dove l'estetica si fa politica, forte della consapevolezza che, come afferma Mathurin Bolze, apripista del circo contemporaneo:

«L'espace entier de la création est par essence politique, parce qu'il est un lieu de pouvoir. L'artiste a le pouvoir de donner de donner les formes. Dans l'infinité de ce qui existe, il choisit de donner à voir ceci ou cela. C'est en cela que l'art est subversif, même s'il faut sans cesse recommencer» (Quentin 2019: 97).

III. Corporeità e autorialità

Alla base della creazione circense contemporanea c'è una concezione della corporeità come «espressione singolare e non universale di un corpo fenomenico, così come lo possiamo ritrovare sulla scena di Jan Fabre, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, Fura dels Baus» (De Marinis 2013: 78). Questa visione della corporeità come categoria singolare e non universale porta significative implicazioni su drammaturgia e autorialità, due tematiche fortemente interconnesse nel circo, perché sono proprio il corpo sensibile in scena e la soggettività dell'artista ad essere al contempo motore della scrittura scenica e marchio d'autore. Come afferma Guyez:

«Le corps circassien est envisagé comme une matière, un corps sculpté, façonné, un corps malléable et métamorphique qui produit des formes, des figures. Leurs singularités constituent souvent la 'signature' des artistes; le corps et les formes aux spécificités acrobatiques qu'il dessine, mais aussi les dispositifs scéniques qu'impose l'acrobatie se trouvent au cœur de l'auctorialité d'une création en cirque» (Guyez 2019: 149).

Questa valorizzazione della corporeità come motore della scrittura scenica denota un'autorialità implicita nel circo contemporaneo. È colui/colei che va in scena a determinare ogni gesto grazie ad un processo di creazione cinestetico-muscolare interno e soggettivo, che trova oggettivazione nell'atto scenico. Considerato che all'artista di circo contemporaneo si chiede di rendersi

interessante *oltre* la tecnica, questa creatività si manifesta proprio in quello spazio creativo vuoto, a tratti ristrettissimo, che esiste oltre il raggiungimento della perfezione, esplorando tutte le possibilità concesse in questo spazio. Ciò è possibile solo dopo che l'artista ha acquisito una totale padronanza dell'attrezzo, tale da ammettere che questo "distacco creativo" avvenga senza venir meno alla assoluta precisione tecnica.

Questa concezione del circo come di un'espressione della corporeità fa pensare ad esso come ad un linguaggio *per se* fortemente autoriale, perché nessuno oltre all'artista in scena conosce gli esiti della sua relazione con l'attrezzo, intima e ipersoggettiva. Per questa ragione potremmo quindi azzardarci ad attribuire al circo contemporaneo un grado di "autorialità incorporata" che lo distingue da altre forme di rappresentazione circensi in cui il circo viene usato come elemento coreografico, accessorio o fine a se stesso.

Se in altra sede sarebbe sicuramente opportuno approfondire quale ruolo possano avere figure professionali capaci di incentivare e valorizzare questa autorialità incorporata – *dramaturg?* *Metteur/euse en scene?* – per ora ci limitiamo a riconoscere agli autori di circo un'accresciuta consapevolezza dei propri mezzi espressivi e del proprio ruolo protagonista nella pratica di scrittura scenica. Come infatti afferma Mathurin Bolze, autore di *Fenêtres* (2002) e *Barons Perchés* (2015), spettacoli che riscrivono il *Barone Rampante* di Italo Calvino: «une création commence par un espace de jeu physique dont je tente de voir comment peut rejoindre le thème, en général né de mes lectures. Il s'agit que le propos engage les corps dans un espace/temps donné» (Quentin 2019: 146).

IV. Quale drammaturgia?

Nel lungo processo di autodeterminazione come arte di creazione, il circo sta attraversando il passaggio obbligato rappresentato dalla drammaturgia. Illuminante in questo senso è la recente pubblicazione *Contours et détours des dramaturgies circassiennes* (2020) a cura del CNAC e Chaire *ICiMa*⁷ che, pur mettendo in luce visioni antitetiche, bene sottolinea due aspetti della drammaturgia: da una parte evidenzia il suo carattere intrinsecamente proteiforme, mutevole, in divenire; dall'altra spalanca la possibilità per il circo di immaginare drammaturgie «plurielles,

⁷ Acronimo per Chaire d'innovation sociale et territoriale Cirque et Marionnette, che fa capo al Centre National Des Arts Du Cirque di Châlons-en-Champagne. Per approfondire: <https://icima.hypotheses.org/la-chaire-icima>

ouvertes, sensibles» (Mouquet, Saroh, Thomas 2020: 9), a tutela della iperspecificità delle scritture sceniche.

Un contributo interessante in questo senso viene dato da Bauke Lievens, *Dramaturg* di Alexander Vantournhout in *ANECKXANDER* (2015) e *Raphaël* (2017) oltre che co-autrice delle ormai celebri *Open Letters To The Circus*⁸, che guarda alla drammaturgia come ad una

«conscience de l'enchevêtrement inextricable de la forme, du contenu, du dedans, du dehors, du processus et son résultat La dramaturgie est le travail de débrouiller l'écheveau des liens existants pour en tresser de nouveaux. La dramaturgie est 'un continuum', une conversation infinie entre les couches et les niveaux différents dont un spectacle se cristallise» (Lievens 2020: 133).

In questa interessante visione, la drammaturgia è pratica singolare e irriproducibile, negoziata e a tutela di scelte e iperspecificità autoriali implicite nell'atto della creazione corporea, in quanto ciascuna *pièce* si appoggia sull'esplorazione di tutte le possibilità creative che la relazione di un soggetto con un oggetto (l'attrezzo, lo spazio, la materia, l'umano) offre. L'attrezzo non è mai solo un semplice partner, l'accessorio con cui ci si allena o si perfeziona una tecnica, bensì quel *medium* necessario che (e a partire da cui) si compone un senso, ciò intorno a cui si costruisce la coerenza dell'atto scenico attraverso, appunto, la drammaturgia. È un senso che si costruisce appunto dall'interno, che scaturisce dall'incontro tra la corporeità dell'autore e la resistenza – nulla o estrema – della materia all'essere manipolata dall'autore.

Più che pensare il circo come luogo dell'assenza della drammaturgia, può essere invece più fecondo concepirlo come il luogo di drammaturgie plurali, aperte, sensibili, che riconoscano alla materia un potere di resistenza capace ora di ampliare lo spettro di possibilità creative, ora di limitarlo drasticamente – come paradossalmente succede nell'utilizzo di grandi attrezzi – costringendo l'artista a rinegoziare la sua *creative agency* entro l'atto di creazione.

Come afferma Johann Le Guillerm:

«L'objet ou la matière utilisés sont la source même du spectacle, ils sont à l'origine du processus, puisque mon objet matérialise mon idée. Et, dans la réalisation de ce qui deviendra mon agrès,

⁸ Per approfondire si veda: <https://www.circusdialogue.com/circus-dialogues>

l'idée de départ peut s'infléchir, voire être contrariée, par la réalité de ce que l'objet peut faire ou pas. L'objet contraint le numéro et a le pouvoir d'en changer la nature même» (Quentin 2019: 207).

È proprio l'ingresso nel circo della drammaturgia a determinare il passaggio da "attore" ad "autore", da circo come luogo di intrattenimento ad arte di creazione. Perché se la corporeità è il motore interno alla creazione che genera materiale potenzialmente infinito, la drammaturgia è lo strumento con cui l'artista *distribuisce potere* all'interno del processo, con cui dà corpo a una visione, con cui costruisce senso nella molteplicità di elementi messi in gioco, con cui dà una direzione al suo lavoro – scegliendo cosa sta dentro e cosa sta fuori, dove mettere gli accenti, che tipo di relazioni innescare, come oggettivare la sua presenza in scena, chi coinvolgere nel processo e con quali modalità. Se, come Lievens, guardiamo alla drammaturgia come ad un *continuum* che temporaneamente si cristallizza nello spettacolo, trovando una convergenza di più livelli, l'autore diventa proprio il nodo, il punto di convergenza tra questi «strati»: con le parole di Foucault, l'autore è «il principio di raggruppamento dei discorsi, come unità ed origine dei loro significati, come fulcro della loro coerenza» (Foucault 2004: 14). In questo nodo inestricabile tra corporeità, autorialità, drammaturgia consiste la matrice contemporanea del circo.

V. Verso una redistribuzione dell'*agency*

Si manifesta nel contemporaneo una importante rimessa in discussione del concetto di *agency*⁹, la capacità di agire o la responsabilità verso la propria libertà nello spazio di creazione. Diversamente da quanto accadeva nel canone della tradizione circense, in cui vi era una visione della performance in chiave superomistica, dove l'uomo è unico detentore di *agency* nei confronti della materia e quindi unico dominatore dello spazio, emerge nelle istanze di circo citate nel corso di questo articolo l'urgenza di redistribuire l'*agency* nella performance, che non compete più solo all'umano ma che si ammette come redistribuibile tra tutti gli elementi coinvolti. Si manifesta una volontà di relazione più marcatamente orizzontale alla materia, che può essere plasmata, dominata, ma anche subita, accusata, agita, senza che la messa in scena di vulnerabilità detragga all'extra-ordinarietà del gesto artistico.

⁹ Per un approfondimento si veda Bennett, Jane, *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*, London/Durham, Duke University Press, 2010.

Ci si muove così verso un'idea di *performance* sempre più coerente e coesa ma anche plurale, non più marcata da un dominio verticale dell'uomo sulla natura, bensì verso un più umile – e non per questo meno audace – riposizionamento dell'uomo nelle relazioni di potere messe in gioco dalla creazione. La testimonianza di Ménard rispetto alla sua pratica è emblematica:

«Paradoxically the juggler usually masters the object, but I am a juggler who does not master matter, but rather who follows matter. By this I mean that I must comply with the laws of matter. It's a sort of combat. So it's not important whether you win, but rather that it will be a beautiful battle. This is a battle where we well know that I will lose. But on the other hand, the spectators immerse themselves in the fight hoping it will be a good one» (Burt, Lavers, Leroux 2020: 38).

Si fa strada una più consapevole visione dell'atto scenico e dello spazio creativo della performance come luogo in cui il potere può essere redistribuito, ammettendo in un ideale "ecologico" in cui più fattori possano coesistere nello stesso processo e resistersi – modificandosi reciprocamente – senza che ciò implichi la sconfitta dell'uno o dell'altro. Come ben afferma Sebastian Kann nella *Open Letter to the Circus #3*: «If creative agency is something that we value, we need to tend to circus as an ecology; that is an enmeshed network of bodies, practices, institutions, images, moods, and concepts, which lean on, support, and transform each other in complex ways»¹⁰.

In questo approccio esiste un potenziale di critica, uno spazio di resistenza alle strutture dominanti in cui ripensare l'umano a spese del sovraumano, la possibilità di rifondare un umanesimo¹¹ attraverso una mutata (e sempre mutabile) relazione di potere tra gli elementi in gioco. Se assumiamo il modello imposto dal circo tradizionale come metafora di un ordine anche sociale che ha ormai manifestato una crisi, la scena del circo contemporaneo diventa così un «un laboratoire populaire où l'homme vient voir l'homme pour s'étonner d'en d'être»¹² (Martinez in Moquet, Sarah, Thomas 2020: 74), una lente di osservazione in cui si possono immaginare e progettare nuove possibili comunità su paradigmi orizzontali, distribuiti, negoziati. Perché se il circo è storicamente considerabile come un'arte resiliente *par excellence*, sempre pronta a reinventarsi attraverso il gioco, possiamo guardare al contemporaneo, più che come ad una connotazione temporale, come

¹⁰ <https://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>

¹¹ Per approfondire sul Post-Umano si veda Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.

¹² La citazione originale è di Johann Le Guillerm, proposta da Ariane Martinez nel suo articolo "Ce que la dramaturgie doit au cirque" in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*.

ad una modalità con cui il circo impara a tessere nuove drammaturgie, più durabili e più fluide tra corpo e oggetti, uomo e animale, umano e materia, tra spazio ed eventi.

Conclusioni?

Tra le provvisorie conclusioni che si possono trarre da una breve riflessione che intende, per ora, principalmente aprire nuove prospettive, si nota da una parte l'urgenza di riconoscere al circo contemporaneo una accresciuta presa di consapevolezza dei propri mezzi espressivi, dall'altra la necessità di tutelarne l'unicità e lo *status* di alterità che esso rivendica rispetto ad altre forme artistiche. Una lettura in chiave Postdrammatica ne legittima l'esistenza nel campo di indagine degli studi teatrali pur preservando – e anzi incentivando – la sua iperspecificità e la sua volontà di restare un'arte di confine, in bilico tra danza e teatro, strutturalmente liminale, benché forse ora non più così marginale.

Se quindi con questo intervento ci si è proposto di mettere l'accento su alcuni strumenti o discorsi mutuati dagli studi sul teatro (corporeità, autorialità, drammaturgia) che stanno aiutando il circo a costruire coerenza e specificità nella strutturale eterogeneità delle forme che storicamente lo compongono, non si deve smettere di concepirlo come un linguaggio capace di mettere in discussione (e assimilare) forme di rappresentazione anche molto lontane da sé (dal design, al digitale, alle arti plastiche) per riaffermare la sua unicità. Si tratta di un interessante paradosso se si considera che questa stessa capacità di assorbire strumenti totalmente estranei è proprio ciò che gli permette di rivendicare la sua unicità, senza mai essere totalmente assimilabile o fagocitato da forme espressive più istituzionalizzate, *in primis* il teatro.

È ancora più interessante constatare che è proprio il circo contemporaneo a riportare all'attenzione del teatro un tema caldo in un momento in cui lo spettacolo dal vivo è fortemente compromesso: quella pervasiva e vorace «hunger for presence» (Lievens 2009: 14) che unisce autori/ici e spettatori/ici nell'incontro condiviso, umanissimo e al contempo extra-ordinario del corpo a corpo, vivo e vibrante.

Entro questi orizzonti suggeriamo quindi di guardare al circo contemporaneo come ad una grande occasione per chiedersi, in forza del suo strutturale ribaltamento di prospettive alto/basso, orizzontale/verticale e messa in discussione di *status quo* o di scontate gerarchie, come si giocano le relazioni di potere, cosa impatti su chi, o viceversa. Sapendo che forse è proprio qui, più che in

altre sedi, che questa dinamica può essere messa in discussione e rinegoziata, interrogandosi profondamente su quali siano le basi poetiche ed estetiche – ma anche sociali, etiche e politiche – su cui si fonda il nostro vivere, dentro e fuori dalla scena.

Bibliografia

- Braidotti, Rosi
2013 *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge.
- Bennett, Jane
2010 *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Duke University Press, London/Durham.
- De Marinis, Marco
2013 *Il Teatro dopo l'età d'oro*, Bulzoni Editore, Roma.
- Focault, Michel
2004 *L'ordre du discours*, 1971 (trad. it. *L'Ordine del Discorso e altri interventi*, di Alessandro Fontana, Mauro Bertani e Valeria Zini, Giulio Einaudi Editore, Torino).
- Guyez, Marion
2019 *De l'artiste à l'auteur: processus de légitimation du cirque comme art de création en France* in «Tangence», (121), 141–155. <https://doi.org/10.7202/1070456ar>
- Lavers, Katie; Leroux, Louis Patrick, e Burt, John
2020 *Contemporary Circus*, Routledge, New York.
- Lehman, Hans-Thies
2006 *Postdramatic Theatre* (trad. eng. *Postdramatisches Theater*, 1999, Karen Jürs-Munby, Routledge, Oxon & New York).
- Lievens, Bauke
2009 *Digging in the Present: How New is Contemporary?* in «Arts Writers & Circus Arts», forum Circostrada Network, coordinato da Yohann Floch, *Hors Les Murs*.
2020 *La dramaturgie au cirque: entre l'humain et le non-humain* in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Moquet Diane, Sarah Karine et Thomas Cyril (sous la direction de), ed. CNAC et Chaire ICiMa, Châlons-en-Champagne, 133 – 150.
- Martinez, Ariane
2002 *La dramaturgie du cirque contemporain français: quelques pistes théâtrales* in «Cirque et théâtralité: nouvelles pistes», n. 32, Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Université de Montréal.

2020 *Ce que la dramaturgie doit au cirque* in *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, Moquet Diane, Saroh Karine et Thomas Cyril (sous la direction de), ed. CNAC et Chaire ICiMa, Châlons-en-Champagne, 69 – 89.

Moquet, Diane, Saroh, Karine e Thomas, Cyril (sous la dir. de)
2020 *Contours et détours des dramaturgies circassiennes*, ed. CNAC et Chaire ICiMa, Châlons-en-Champagne.

Malerba, Filippo Alberico
2016 *Il circo contemporaneo in Italia: analisi e confronti sui linguaggi della corporeità*, Università degli Studi di Milano, relatore Prof. Alberto Bentoglio, correlatrice Prof.ssa Katia Lara Angioletti, tesi non pubblicata.

Quentin, Anne
2019 *Le processus de création dans le cirque contemporain*, ed. CNAC et Chaire ICiMa, Châlons-en-Champagne.

Vicentini, Claudio (a cura di)
2019 *History of Theatre*, Brockett, Oscar G. (trad. it. *Storia del Teatro*, di De Lorenzis Angela, Marsilio, Venezia, 1988).

*Sitografia*¹³

<http://www.cienonnova.com/i/en/phiamenard/>

<http://www.mpta.fr/index.php?page=1>

<https://chamaeleon-productions.com/petition/en/index.html>

<https://icima.hypotheses.org/la-chaire-icima>.

<https://www.circusdialogue.com/circus-dialogues>

<https://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>

¹³ Ultima consultazione lunedì 29 Marzo 2021.

"Moving People": Intermediality and Presence¹

by António Figueiredo Marques

I. *Moving People: a performance-documentary*

This paper intends to examine *Moving People* (MV), a performance-documentary by Christiane Jatahy, Companhia Vértice (BR) staged in several cities and premiered in Hamburg commissioned by Theater der Welt and Thalia Theater. The production I attended was staged in Lisbon, Portugal, part of the programme "Artist in the city" (Artista na Cidade²) promoted by municipality council and theatres, on the 20th September 2018.

An understudied piece among Jatahy's performances, it takes a part in the director's oeuvre regarding the crisscrossing of theatre and filmmaking, and exiles and refugees, as a follow-up to the film documentary *Utopia.doc*, begun in 2013.

Theatre and performing arts are here understood as hypermedia, «a medium that can contain all media» (Kattenbelt 2008: 23), which is precisely a feature shown and intensified in *Moving People*. It comprises bodies onstage, and its recording and simultaneous projection on a screen. Therefore, MV is a performance where both immediacy (as argued by Bolter & Grusin 1999) of persons and immediacy of the video are present/ed to an audience. In fact, every dimension in this performance gets confused, fused, and intricately overlapping one to the other, and to another.

This piece took place in a park where two audiences were placed on each side of a storage container. First, we could see unclear images projected on the sides of the container that will slowly gain shapes, showing three women sitting in a space that seems like a living room. After that the container is open, and both images on the screen and physical bodies are available to see simultaneously by the spectators.

Inside the container there are two refugees living in Lisbon and one local actress, plus the live editing team. The three women talk about home, returning, family, re/dislocating in what appears to be a

¹ This research is financed by the PhD studentship SFRH/BD/129111/2017 granted by the Portuguese Fundação para a Ciência e a Tecnologia – FCT, IP.

² <http://artistanacidade.com/2018/en/moving-people/>



semi-prepared rather improvisational conversation; the tone suggests being ground to earth and frank. In addition, near the end of the event, one member of the audience goes onstage, and other members of the sitting audience rise and answer back elicited questions from the performers onstage: those are family relatives of the migrants on stage and also professional actors.

After the live event has occurred, the screen shows a second time the same image sequence but without the performers onstage.



Set and audience in *Moving People* performed in Hamburg, 2017. The container is open showing the scene and the screen above it. Photo © Moving People/Studio Fabian Hammerl.

In-between fiction, or rather an aesthetic construction weaved as a narrative, and reality, as the participants onstage do not represent actual characters, but stand as bodies and voices of real-world individuals, the status of performer, person and audience suffer a blurring. Which is in fact a distinctive characteristic not only of Jatahy's work but broadly an intermedial dramaturgy feature, that is complementarily associated with postmodern philosophies and practices, in a self-critical reasoning. In sum, *Moving People* is an unstable territory overlapping different time, place, and media (Marques 2019).

II. *Intermedial dramaturgy*

Intermediality «refers to the co-relation of media in the sense of mutual influences between media» states Kattenbelt (2008: 20-21) creating new forms of representation and dramaturgical strategies and establishing diverse modes of perception (*ibidem* 21).

Jatahy's work is often aligned in this type of intermedial dramaturgy giving a special arrangement to the several media in use. For the present case there is video, with apparatus such as camaras, screens, microphones, also props and architectures, and the fundamental living arts medium: the body. All work in a remediation purpose, not only cinema reframing theatre, but also technology reformulating physicality. Mediatic devices in *Moving People* also interact with the isotopic axis, where the belonging and the naturalisation of people (national born and refugees/migrants) trigger an analogy with the transparency and opacity of media.

Since Bolter & Grusin we are aware that remediation is a mediation of a mediation, as a double fold in which «each act of mediation depends on other acts of mediation» (Bolter & Grusin 1999: 55) in an interdependent circle involving reality, mediation and subjects that will result in a reform, and therefore, making ways to acknowledge new modes of interpretation.

Along with the performative forces, intermedial dramaturgies crisscross simultaneously the actual and the virtual (Nibbelink & Merx 2010) where digital alterability meets performative proximity (Causey 2006:30). The confrontation between mediatic strategies and physical presentation results that not only the body is performed, but also the medium performs itself (Giannachi 2004), is the radical feature of intermedial theatre.

No longer hidden, the postdramatic stitches – how it is done and how separate parts integrate the (possible) whole – function as an extension of the black box strategy where illusion is not prime anymore. Therefore, we shall gain a more complex constellation of media uses and their resulting forms of presence.

III. Forms of presence

According to Phelan (1993) we can argue that performance is related to the presentness that will inevitably disappear and is related to the liveness consistency that holds no reproduction or dissemination. However, in an era of deep mediatization (Hepp & Hasebrink 2018) subterraneously erupting in every instance, in everyday activity as well as artistic expression, we shall bear in mind Auslander's (2008:44) questioning: «as the mediatized replaces the live within cultural economy, the live itself incorporates the mediatized, both technologically and epistemologically».

Besides an ontological conversation, there are implications on knowledge and recognition, as suggested by Auslander's quotation above, while bodies and physicalities explore (and are explored

by) mediatic strategies. And a warning may be needed at this point: the danger of colonisation of corporalities by technologies.

Such strategies, or dimensions, or vectors incur in diverse manners of negation, absence, duplication, mirroring, refraction both of time-space and subject-object categories that can be understood as intensities of presence-absence, rather than unities. For that matter, Kattenbelt (2008: 26) argues that «intermediality assumes an in-between space – «an inter» – from which or within which the mutual affects take place».

In addition, presence

refers to "proximity in time and space" but the notion of proximity is complicated by the use of digital technologies since the physical and the virtual are imbricated within each other in such a way that the experience of presence is no longer determined by "an absolute ontological condition". (Bay-Cheng *et al*: 27-28)

The authors' overview questions what proximity in the context of multimedia technologies is, and if ontological purity is possible, quoting from definition of *presence* by Fewster (2010: 46). Even if we sustain a nostalgic attitude towards the *here and now*, the past, the present and the future (and its communication forms) nurture each other to the extent that humankind expresses, invents, and is reversely transformed by, in a chicken-and-egg aporia.

Among the several problematizations of intermedial dramaturgies, I would detach two particular features: in-betweenness and mutual influence to examine *Moving People*. Both account for a loss of the unity, this is, nor theatre is any more (only) theatre, nor cinema escapes untouched. Actually, all binarities will be contaminated from within, each term by the other: visibility – invisibility, unilevel – multilevel, subject – object, etc. In-betweenness suggests that performance (and spectators) will be placed somewhere in the middle of virtual and actual, part, and whole, none being fully exhausted, nor ignored. Therefore, every aspect will not be independent but interrelated, traversed, mixed.

Instead of an opposition of inside and outside, in *Moving People* there is a mirroring effect. In fact, when the performance begins what spectators see first is the image. In that sense, the performer's body, seen only afterwards, is the mirror of the image. However, it is from the physical body that an image is captured. Thus, there is a duplication of instances, and we could question not only their

originality but further if one negates (or reinforces) the other. For this reason, we may understand each performer simultaneously as a duality (longing for past and hoping for future; grateful for the present in a new country and lamenting a lost home) interrelating a personal narrative and a formal medium.

As Fewster (2010) mentions about his production, there is a double movement of attention focus, switching to the screen and to the performers, which is the case also in *Moving People*. What Fewster (2010: 63-64) divides into three presence types (classical presence, virtual presence and intermedial), in *MV* they correspond to phases.

Initially denied, for only on film, the body presence (not seen), commences as a fragment projected on the screen: we can just hear the performers voices, only having afterwards a glimpse of faces. And finally, we can see the person integrally. Until this point, the spectator has access only via representation on screen. Body presence is ultimately achieved when the container is open, disclosing the persons inside.

The point above refers to the encounter of film and body. Nevertheless, after the live performance comes to an end, a disjunction appears. The live captured images will be presented again: this time deferred where presence is detached in time. Bodies are no longer there but their narrative (that may continue) is twofold. Film is now not an integral part but returns as a by-product. From beginning to the end, it starts as a live performance and attains to a documentary feature.

Following this uncovering path, we are able to understand that visibility, another form of presence in *MV*, is processual through layers and disclosures. And eventually, we can understand presence in a growing movement: initially presence belongs to the screen, then to the stage when the container is open, then to the audience when performers interact with spectators, blurring distinctions regarding performer and non-performer and finally presence spans the whole social world thanks to the thematic axis invading real problems of family, migration, and exiles.

Parallel to the extended presence described above, presence is also diluted among the several media and, paradoxically, doubled. In effect, intermedial presence simultaneously fragments itself, but also allows for a relation between the several fragmentations of the self. It is according to this viewpoint that one can imagine the image captured on the screen as a collection of anxieties, hopes and urges of each person. A figuration like this encompasses a phantasmatic effect (Luckhurst & Morin 2014).

A phantasmatic dimension opens up a multiple subjectivity potentiality (Monteiro 2016: 38). This phantom evokes, alike to the third meaning of presence pointed out by Féral (2012: 30), the several facets of oneself and eventually the outside alterity, where the I and the world can converge.

IV. Present absences

Every discussion concerning presence should reach the notion of absence as well, and one may recall Jacques Derrida notice that each term has already contained its contrary. Therefore, it is helpful to understand a geometry of presence in a logic of oppositions. Presence contrasts with absence and both are negated by non-presence and non-absence respectively.

Given that contemporary intermedial dramaturgies, as *Moving People* is an example, stage a lack, I tend to believe that absence is a significant trait in such practices. In fact, it depends on what our standpoint is, epistemologically and pragmatically.

Ontologically speaking, presence may be the starting point of performativity, but then it will be influenced by multiple strategies and mediatic devices.

For that matter both presence and its double (absence) are mediated and the result we will have is non-presence and non-absence. This pair is two of one kind: whether presence suffers a subtraction or absence undergoes an addition. For *MV* under study one may ask: is the body virtualized or is the image embodied?

Nonetheless, it may be the lack itself the departure point. Lack is not a void, as one cannot create from anything. But once lack was (maybe) a presence, lack is a gone trace. And it is from the lack that we can create objects, performances, manifestations. Gathering around a lack, a question, or an urge, an artist will place materials, references, remains, remnants, and echoes. Thus, in this view, the *non*-concepts (non-presence, non-absence) are crucial to the understanding of the processes, led not by what there actually and materially is, but by something invisible, driving, cognitive. That something that is affection and not direct effect.

Conclusion

Intermedial dramaturgy is significant as it signals oblique and more profound ways to glimpse faces of the human, identities, and temporalities, where the fundamental behaviour is that the medium performs itself.

Moving People can be grasped as being theatre and cinema at the same time, formulating something hybrid as *live documentary*. The performance under examination stages presence both in its actual and virtual forms where therefore presence becomes embodied and intangible following strategies of dispersion and concentration. Presence and absence are thus a negotiation where possibility and imagination are put in practice onstage. In a double movement of disjunctions of representation and conjunctions of senses, mediated presence entails diverse forms, whether extended, diluted, or invisible, in a montage of interplays in which oppositions coexist.

Superimposed presences and absences ought to consider the lack as constituent, in a becoming of non-presences and non-absences. Even the prime unity, the subject, is no longer central, nor indecomposable, nor permanent. So, haunting absences of the self appear somewhere through mediated dimensions allowing for alterities to emerge.

Bibliography

Auslander, Philip

2008 *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge, London.

Bay-Cheng, Sarah, Kattenbelt, Chiel, Lavender, Andy and Robin, Nelson

2010 *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Bolter, Jay David and Grusin, Richard

1999 *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.

Causey, Matthew

2006 *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York.

Giannachi, Gabriella

2004 *Virtual Theatres: An Introduction*, Routledge, London.

Féral, Josette

2012 "Being: place and time. How to presence effects: the work of Janet Cardiff", in Giannachi, G., Kaye, N. e Shanks, M (Orgs.), *Archaeologies of Presence: Art, performance and the persistence of being*, Routledge, New York.

Fewster, Russel

2010 "Presence – Node: Modes of experience", in *Mapping Intermediality in Performance*, Bay-Cheng, Sarah, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, and Robin Nelson (orgs), Amsterdam University Press, Amsterdam.

Hepp, Andreas and Hasebrink, Uwe

2018 "Researching Transforming Communications in Times of Deep Mediatization: A Figurational Approach", in Hepp, Andreas, Andreas Breiter and Uwe Hasebrink (eds.), *Communicative Figurations, Transforming Communications – Studies in Cross-Media Research*, Palgrave Macmillan. DOI: [10.1007/978-3-319-65584-0](https://doi.org/10.1007/978-3-319-65584-0)

Kattenbelt, Chiel

2008 *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, in «Culture, Language and Representation. Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I», n. 6.

Luckhurst, Mary and Morin, Emile

2014 *Theatre and Ghosts, Materiality, Performance and Modernity*, Palgrave Macmillan, London.

Marques, António Figueiredo

2019 *Mover histórias < > Mover fronteiras*, in «Revista de Comunicação e Linguagens, Dramaturgias do exílio/ Dramaturgias da Resistência», n. 50.
<https://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/190/167>

Monteiro, Gabriela Lírio Gurgel

2016 *A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI*, in «ARJ – Art Research Journal» 3, n. 1 (jan – jun). DOI: <https://doi.org/10.36025/arj.v3i1.8427>

Nibbelink, Liesbeth Groot and Merx, Sigrid

2010 "Presence and Perception: Analysing Intermediality in Performance", in: Bay-Cheng, Sarah, Kattenbelt, Chiel, Lavender, Andy and Nelson, Robin (orgs), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

Phelan, Peggy

1993 *Unmarked: the politics of performance*, Routledge, London.

*The Choreographic between Stage and Navigable Network Space*¹

by Raquel Rodrigues Madeira

I. Introduction

This paper aims to reflect upon the relationships between stage, screen, and cyberspace, starting with the discussion about the tension between the performing art practices – rooted in corporeality, physicality, and the spatial-temporal sharing of the spectacular event – and the conditions and problematics imposed by the increasingly ubiquity and impact of new media. The second part focuses on *Re:Rosas!* (2013), from Rosas dance company, by Anne Teresa de Keersmaecker, and examines some characteristics and processes developed in this project. According to the highlighted features, we intend to explore questions called by some works developed from this project and outline possible logics and articulation strategies between the stage and cyberspace, derived from the collision between contemporary artistic practices and technological ecosystems.

The discussion regarding the effects of the «computerization of culture» (Manovich 2001), and «hyperconnected societies» (Lévy 1999) – inaugurated by both the invention of Web and the widespread use of computers, and the consequent processes of remediation (Bolter & Grusin 1999) and redefinition of culture (Dixon 2007) – has diagonally crossed arts, society, economy, and politics. As Madeira (2007) emphasizes, the fascination with the astonishing scientific developments also affected arts, influencing the «practices and the embodiment of techniques inherent to new technologies, produced by science» (2007:133).

The relation field between performing arts and new media and digital technologies is marked by the discussion of their boundaries and intersection points. Performing arts often distinguish from others «by the living presence of the bodies, non-abstract, close, carriers and creators of the so feared affection» (Monteiro 2010: 273); and, as an event enabled and constituted by «the bodily co-presence of actors and spectators» that interact in a specific place and period of time (Fisher-Lichte 2019: 32).

¹ This article was developed with the support of a PhD Studentship [ref. 2020.06.202.BD] from FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

There's a deep and complex debate centred on dissonance between constitutive elements of performing arts praxis and new technologies and their inherent conditions and problematics, a debate crisscrossed by the discussion of dichotomic perspectives (human-not human; natural-artificial; real-virtual; presence-absence); and, by problematizing certain key aspects concerning performance, physicality, co-presence in space-time, liveness², as well as the discussion of technological evolution boundaries.

Facing the apparent paradoxes and potential oppositions surrounding this debate, some projects have emerged, focusing, for instance: on integrating new devices and technologies in live performances; on the development of new performative approaches relating random procedures and interactive systems; experimenting ways of expanding body presence and skills; body as an interface; exploring remote collaboration possibilities.

The dance field, as Varanda (2015: 260-261) notes, poses resistance to the integration of new technologies and digitization and mediation possibilities, although, as deLahunta (2002:66) remarks, «periodic convergences» between dance and computer occurred, where innovative choreographic discourses and practices were built – Digital Dance (Rubidge 1999), Hyperdances (Bench 2006), Hyperchoreography (Fildes 2008). Practices whose emergence progressively delimited an interdisciplinary field, Dance and technology, that although reduced is extremely diversified and complex, and conditioned by the ontological, aesthetic, technical and technological specificities engaged (Varanda 2015).

It is worth remembering, as Dixon's (2007) and Birringer's (2008) researches have highlighted, that the intersections between performing arts and new technologies, along with appropriation, intermediality³, and remediation⁴, typical of digital era, do not necessarily constitute a recent innovation. Let us for instance recall how the Internet, as well as its environments and peculiarities, have been explored as spaces for collaboration, creation, and performance display.

As Andrea Zapp emphasizes, the Internet can be understood as a transfer and distribution tool, but also «as an "open resource" of a participatory order. The net is a comparatively unique cosmos of invented identities, partakers, (...) hidden in the endless labyrinth of home pages, chatrooms, and communities» (Zapp [2004] quoted by Dixon 2007: 457).

² Concept and condition exhaustively discussed by Philip Auslander ([1999]2008; 2016).

³ Concept here used under Kattenbelt's terms (2008), to emphasize the process of mutual affect concerning the interrelationships between medias, their perception and the constant updating of their conventions (25-26).

⁴ As outlined by Bolter & Grusin (1999), to distinguish the set of formal processes and dual logic in which new media transform, update and co-exist with previous media.

Since the beginning of the century after the rise of social media – which places individuals and the relationships they establish as network central elements, and subsequently with their increasing consolidation – artists have been questioning the impacts of digitization and virtualization, not just of their own practices, but also of many contemporary societies marked by an intensified connectivity, «exhibition and transparency societies» (Han 2014), shaped by screen ubiquity and constrained by technology omnipresence and «deep mediatization» (Hepp & Hasebrink 2018). Some innovative, critical, and disruptive approaches can be identified, that following the Internet Art conceptions (Grenne 2004), challenge and renew conventions and boundaries linked to the performing practices *per se* – embodying contents taken from online environments, using social networks as spaces for the audience interaction and participation, or even by juxtaposing cyberspace and stage, expanding the scenic device.

II. *From Rosas Danst Rosas to Re: Rosas! – The fABULEUS Rosas Remix Project*

As suggested in title *Re:Rosas!*⁵ (2013) is a new life for an object from the past that is re-updated in the present. A participative online-activated project, where people from all over the world can engage with part of Anne Teresa de Keersmaeker's choreographic repertoire, that democratizes access to one of her emblematic pieces: *Rosas danst Rosas* (1983).

Learn, experience, recreate, dance, shoot, publish and interact, this is the simplified sequence of actions involved in the participation process within this project, developed through a remote interaction.

The website turned gradually into an archive that continuously reactivates *Rosas danst Rosas*, and through this repeated gesture arises a complex and wide collection of different versions that multiply and expand the Keersmaeker's iconic piece, a milestone in Dance history.

«30 years ago, dance company Rosas put itself on the map with the production *Rosas danst Rosas*. This choreography has since been staged all over the world. And now it's your turn. Dance your own *Rosas danst Rosas*, make a video film of it and post it on this site. (...) After that it becomes your dance: *you dance Rosas*. In a different setting, with a huge number of dancers... any way you like!» (Rosas / fABULEUS, 2013).

⁵ Created by Rosas in collaboration with fABULEUS (producer), with the support of Danspunt. Available in:
<https://www.rosasdanstrosas.be/en-home/>

Rosas danst Rosas (1983) is marked by the geometrical accuracy of choreographic structures, and by the minimalist and repetitive movements directly engaged with repetitive music composed by Thierry De Mey and Peter Vermeersch.

In different layers, generated by the cyclical variation and the exhaustive repetition of movements, the everyday gestures unfold, and in their increasing overlap create an imminent tension that is intensified along the piece. Such tension also emerges from the contrast between the strength and the delicacy, present in the four⁶ dancers' bodies and expressions, in the movements of their hands, torsos, arms, pauses and breaths that are both repeated and re-signified over and over again.

The complexity of the structural articulation systematically grounded in geometric principles; an almost mathematical approach to body, space, and time relationships; a rigorous use of repetitive patterns; the counterpoint, precision, and richness of movements; and a direct correlation with music are, according to Louppe, hallmarks of Keersmaecker's choreographic «scores» and key components of her work (2012: 241; 317).

We should also note Keersmaecker's systematic concern with the documentation and transmission procedures of dance, and with its deepening through a creative exploration of different media for the registration and archive, whether in films, documentaries, books, notations, and photographs, or in multimedia works. Approaches that, whatever the presentation medium, enable a deeper understanding of this choreographer's work. An example of this is *Early Works – Films and documentaries* (2012) or *A Choreographer's Score* (2012), both precious sources that provide new possibilities to mediate the richness and accuracy of Keersmaecker's compositional methodologies, allowing us to dive into the complexity and intricate delicacy of her artworks.

Let's not forget *Rosas Danst Rosas* path's – originally choreographed for stage in 1983, reimaged in a screendance film (1997; directed by Thierry De Mey), and revisited in *A Choreographer's Score* (2012; multimedia developed in collaboration with Bojana Cvejic).

These approaches, albeit characterised by an authorial signature, have deepened the multiple dimensions of the work, and offered the audience an enriching and in-depth insight into *Rosas danst Rosas* and in Keersmaecker's choreographic universe.

Re:Rosas! (2013) can be understood in this framework and as part of this choreographer trajectory, marked by the attention to dance archive practices and by the sharing of her choreographic knowledge and methods. This project provides an innovative approach to audience interaction,

⁶ Original cast: Anne T. De Keersmaecker, Adriana Borriello, Fumiyo Ikeda, and Michèle De Mey.

which is invited to take ownership of the original work and its choreographic components, and to interact creatively with and about them, which more than the documentary or expository intention, encourages participatory reflection and collective in the present. A singular approach, either by the "openness" of the original piece or by the creative use of digital technologies and the Internet. It is a remarkable project that sets up a dialogue between an incomparable cultural heritage and the users spread across the web, which generated a wide number of versions presented in cyberspace, and several live events and performances.

III. Re:Rosas! an invitation to dance or a new dance archive?

Its name prefix *Re:* alludes to re-acting, re-enactment, or remediation, which in this work implies a dialogue between the technical and aesthetic dimensions of a particular piece and the audience.

Re:Rosas! (2013) was conceived as a temporary project, to collect videos to be part of an installation developed within a programming cycle celebrating the 30th anniversary of Rosas, presented at the Kaaithheater in Brussels, a "wall" made of screens that broadcasted uninterruptedly different versions of *Rosas danst Rosas*. Considering the wide participation, company has chosen to maintain the project and it's through the website that even today interaction among participants is established, and where it is also possible to access the material provided and the collection of diverse versions, which includes 643⁷ published videos.

In the introductory video on homepage Keersmaecker addresses a clear invitation: «You can change the order of the movements, you can make up your own combination, create a new structure (...) Make your own Rosas danst Rosas, have fun! I am very curious to see the result!» (Rosas / fABULEUS, 2013).

Through different hyperlinks you'll find videos, images, texts, and music, contextualising the original piece and the scope of this project, and also explanatory videos, where Keersmaecker and Samantha van Wissen introduce a simplified version of the chair section, detailing aspects about Movement, Structure, Choreography, and their articulation.

Considering both the high number and the complexity of developed pieces, this article emphasises an overview of the collection, pointing out the transversal characteristics identified in several pieces

⁷ Available online on 24 March 2021.

and reflects upon the guidelines that shape the collection, and the dialogue between these proposals and the original.

The published versions are marked by creativity and multiplicity, yet they draw on a common thread: the explicit reference to *Rosas danst Rosas* (1983). An extremely careful engagement with the material given by the author is noted, in elaborated compositional exercises that propose new structural patterns, and yet still reflect *Rosas danst Rosas*' original movement, repeating and reinforcing it, multiplying the power and the intensity attached to this piece. Participants challenge and let themselves be challenged, they learn, incorporate, and rehearse, in a process in which they become "living archives" of *Rosas danst Rosas*.

Diverse narratives and dramaturgical perspectives are created and performed by participants of all ages and genres, in solos, duets, trios, small and large groups, in different scales of proximity to the original. Costumes, sound environments, and filming plans are marked by plurality. Spaces and settings are equally diversified – the street, the studio, the garden, the shower, the beach, or transport, from Beijing to Sao Paulo, Istanbul, Luanda, Bogota, or Seville, etc. In different versions *Rosas danst Rosas* is present everywhere, assuming a global dimension.

Certain particular characteristics can be distinguished in the collection:

- use of *Rosas danst Rosas* components to create unique narratives involving unusual characters and sets, as *Fricke-Ticke*⁸ (2018), about the unsettling imaginary of a young school teacher; *A Tribe Called Rosas*⁹ (2014), which tells the journey of four friends; or *Re: Rosas Chairs*¹⁰ (2017), an animation where the chair takes the lead role;
- use of the choreography and of its symbolic quality to problematize social realities, for instance *Reclaiming Rosas*¹¹ (2017), a powerful women's quartet that exposes systemic racism; *Notre Rosas*¹² (2017) that reinforces the feminist ideological backdrop associated to *Rosas danst Rosas*, re-enacting it as a statement of the female empowerment; or *My voice. My vote*¹³. (2020), that celebrates the 100th anniversary of the passage of the 19th Amendment and the right to vote for women in the USA, encouraging participation in politics;

⁸ <https://www.rosasdanstrosas.be/402-fricke-ticke-2/-/9>

⁹ <https://www.rosasdanstrosas.be/286-a-tribe-called-rosas-2/>

¹⁰ <https://www.rosasdanstrosas.be/376-rerosas-chairs-2/>

¹¹ <https://www.rosasdanstrosas.be/369-reclaiming-rosas-2/>

¹² <https://www.rosasdanstrosas.be/366-notre-rosas-2/>

¹³ <https://www.rosasdanstrosas.be/615-my-voice-my-vote-2/>



- documental approach, as is the case of *Dansons sur nos chaises*¹⁴ (2017), a work that was developed in an educational context and a part of a pedagogical process, with a group of children wondering: what is contemporary dance?
- archive of collaborative experiences and works developed with the Rosas company, integrated into the context of festivals and theatres' programming, for instance, the flashmob *Rosas Quartier d'été*¹⁵ (2016), a tribute performance to Keersmaecker organized by *Paris Quartier d'été Festival*;
- several works created in 2020 and in early 2021, approach issues concerning pandemic situation and conditions, focusing on new emerging sociabilities and on social distancing measures as shown in *Je danse, tu te masques, ils soignent*¹⁶ (2020); other proposals reflect on the confinement reality, as for instance *Rosas latency and confinement*¹⁷ (2020), the result from a dance workshop that explores the potentialities of online videoconference platforms like Zoom; or *Confiné(e) (s) (s) (...)*¹⁸ (2020), a solo that echoes the daily routine and repetition in isolation times.

This collection reveals how, through the engagement of a specific repertoire, with the peculiarities of each context, other artworks were born, free from the fidelity to the original, but preserving its reference, inscribing themselves in the scope of citation.

The project has developed different dimensions: online archive gradually built and updated in the website, composed by the company's material, the collection of videos proposed by participants, films, documentaries; and live performances, another dimension of the project, also developed using online platform, such as *Re:Rosas!* (2018), performed within the *Festival d'Automne* in Paris, where more than a hundred people embodied a renewed and expanded version of *Rosas danst Rosas*, learned through online participation.

¹⁴ <https://www.rosasdanstrosas.be/372-dansons-sur-nos-chaises-2/>

¹⁵ <https://www.rosasdanstrosas.be/342-quartier-dete-2/>

¹⁶ <https://www.rosasdanstrosas.be/590-je-danse-tu-te-masques-ils-soignent-2/>

¹⁷ <https://www.rosasdanstrosas.be/591-rosas-latency-and-confinement-2/>

¹⁸ <https://www.rosasdanstrosas.be/546-confinees-2/>



IV. *Re:setting stages for participation in Dance*

The intersecting and migration¹⁹ processes between stage and cyberspace can point towards different vectors and directions – as example involving online/offline participation scoring the creative process, influencing the conceptual approach, hosting new archive formats - with recourse to different media.

The different approaches to the use of Internet and social media platforms in the development of artistic projects, can also raise several pertinent questions in culture and arts, for example, concerning topics such as authorship, cultural democratization, intermediality in performing arts, or the impact of digital technologies on art and society, etc.

The project *Re:Rosas!* (2013), as Blades (2018) has noted, answers questions such as plagiarism or misappropriation through the internet, and uses the possibilities of mass circulation, global connection, of producing, sharing, and storing content and data, which online platforms and technological devices allow. Yet *Rosas danst Rosas* does not lose its original character. Instead, it becomes permeable to the present mediatized and technologized panorama, used by Keersmaeker to activate a collective reflection, and, as previously pointed out above, by using the possibilities inherent to the medium, subverts these issues and offers innovative models of participation and archive of dance.

The website both centralizes interaction and operates as a virtual gallery that gathers a set of echoes, a "stage" for an uninterrupted activation movement, a venue that gives a place to other works. An access point to the past and simultaneously a bridge for an instantaneous connection on a global scale, both characteristics also present in the work of choreographers as Siobhan Davies²⁰ and William Forsythe²¹, pioneers in the field of interactive archives and digital documentation.

Using the internet *Re:Rosas!* project decentralizes participation, which is not conditioned by geographic proximity, co-presence and space-time sharing. Simultaneously, this project fosters and expands the access to contents and particularities of the composition process and to technical and aesthetic aspects that constitute part of one unequalled choreographic and creative repertoire of one of today's most important artists.

¹⁹ A concept adopted by Varanda (2015), to examine and «understand the process through which the art of dance transfers - from a live experience of the flesh and blood body - to the abstract space of connected data in cyberspace» (23-24).

²⁰ <https://www.siobhandaviesreplay.com/>

²¹ <https://synchronousobjects.osu.edu/> ; <http://motionbank.org>

A participative work of art that contributes towards cultural democratization and that unveils a powerful sense of sharing in Keersmaeker's work and, in a certain way, an exchange gesture.

From stage to cyberspace, from the screen to participants' bodies, *Rosas danst Rosas* is written into other imaginaries, spaces, and bodies, that rethink, quote and multiply it, and return it to the virtual environment through new artworks. Such a dynamic project branches out into the physical and the virtual, that new online or live versions constantly update and materialize *Rosas danst Rosas*. A multidimensional process of transferences that, based on a democratic vision of art, opens new possibilities of mediation, documentation, and participation in today's contemporary dance.

In sum, *Re:Rosas* (2013) redefine the relations between dance and new media, and points a global participatory dimension, that starts from decentralizing authorship and access to art. By exploring the creative and speculative potential of online platforms, this project challenges the dominant aesthetics, activate collective reflection, and point to the possibility of a critical and aware engagement with the contexts and problems of mediatized societies, using their dynamics and media, to provide new forms of participation in performing arts.

Bibliography

Auslander, Philip

- 2016 "Afterword: So Close, and Yet So Far Away: The Proxemics of Liveness in Experiencing Liveness", in: [ed.] Matthew Reason e Anja Mølle Lindelof, *Contemporary Performance: Interdisciplinary Perspectives*, New York, London: Routledge.
- 2008 [1999] *Liveness Performance in a mediatized culture*, 2^a. London & New York: Routledge.

Bench, Harmony

- 2006 "Hyperdance: Dance Onscreen, Dance Online", in: [ed.] Jessica Vokun, *SCREENDANCE: The State of The Art Proceedings*, Durham: Duke University, pp. 89-95.

Birringer, Johannes

- 2000 *Performance on the Edge: Transformations of Culture*, London; New Brunswick: The Athlone Press.

Blades, Hetty

- 2018 "Preservation and Paradox: Choreographic Authorship in the Digital Sphere", in: [ed.] Sarah Whatley, Rosemaria Cisneros e Amalia Sabiescu, *Digital Echoes – Spaces for Intangible and Performance-based Cultural Heritage*, Cham: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 301-320.

- Bolter, Jay David and Grusin, Richard
1999 *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- deLahunta, Scott
2002 *Periodic Convergences: Dance and Computers*, in: [ed.] Dr S. Dinkla e Dr M. Leeker, «Tanz und Neue Medien: Dance and New Media», 2002, pp. 66-84.
- Dixon, Steve
2007 *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: The MIT Press.
- Fildes, Simon
2008 "From Hyperchoreography to Kinaesthediting", in: *HyperChoreography* [Online] Maio de 2008 [3 de Dezembro de 2018] <http://hyperchoreography.org/writing27.html>
- Fischer-Lichte, Erika
2019 *Estética do Performativo*, [trad.] Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro.
- Greene, Rachel
2004 *Internet Art*, London: Thames and Hudson.
- Han, Byung-Chul
2014 *A Sociedade da Transparência*, Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Hepp, Andreas and Hasebrink, Uwe
2018 "Researching Transforming Communications in Times of Deep Mediatization: A Figurational Approach", in: [ed.] Andreas Hepp, Andreas Breiter and Uwe Hasebrink, *Communicative Figurations: Transforming Communications in Times of Deep Mediatization*. s.l.: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 15-48.
- Kattenbelt, Chiel
2008 *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, in «Cultura, Lenguaje y Representación/Culture, Language and Representation» 2008, Vol. VOL VI , pp. 19-29.
- Lévy, Pierre
1999 *Cibercultura*, São Paulo: Editora 34.
- Loupe, Laurence
2012 *Poética da Dança Contemporânea*, Lisboa: Orfeu Negro.
- Madeira, Cláudia
2007 *O hibridismo nas artes performativas em Portugal – Tese Doutoramento em Ciências Sociais (Sociologia Geral)*, Lisboa: Universidade de Lisboa.

Manovich, Lev

2001 *The Language of New Media*, Massachusetts: The MIT Press.

Monteiro, Paulo Filipe

2010 *Drama e Comunicação*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Rosas / fABULEUS

2013 Re:Rosas! *Re:Rosas The fABULEUS Rosas Remix Project*. [Online] 2013 [2 de dezembro de 2019] <https://www.rosasdanstrosas.be/en-home/>

Rubidge, Sarah

1999 *Defining Digital Dance*, in «Dance Theatre Journal» Vol. 4, 14, pp. 41-45.

Varanda, Paula

2015 *Dance Performance in cyberspace – transfer and transformation Tese de Doutoramento*, School of Media and Performig Arts Middlesex: Middlesex University.

IX

Appendix

The Original Project of the Third EASTAP Conference

by Martina Sottana

The programme shown in the Appendix testifies to what the 2020 Third EASTAP Conference could have been: a continuous and intense dialogue between theatrical theories and practices, in deep harmony with the guiding intentions of the EASTAP association founded in 2017. These purposes are evident from the inclusion of the Conference in a performative context such as the 2020 VIE International Festival and are also reflected in the numerous fringe events organized, as well as in the articulation of the individual days, each one marked by a succession of presentations by scholars, artists, theatre organizers and operators. Spread about the spaces of ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione and DAMS Lab Departmental Centre (University of Bologna), the full programme of the four-day Conference included the *lectio magistralis* by a scholar, Rustom Bharucha (EASTAP Associated Scholar 2020), with the participation of six keynotes speakers, including the collective FC Bergman (EASTAP 2020 Associated Artist), the talks by 130 conference attendees, the presentation of numerous projects, including the Young Scholars' Forum, which the Bolognese conference would have inaugurated, the activity of a critical observatory, two round tables and seven masterclasses held by as many artists.

Participants' talks would have taken place in five parallel sessions, each consisting of three panels. They would have addressed the theme of theatrical composition, cross-examining the practices and theories of textuality and the scene, with an eye to the past, to the present and to possible scenarios. The languages, potentials, resources and peculiarities of performance and dramatic writing would have been investigated; the processes and formulas of creation; the languages of the body, dance, and acting traditions; the political and social repercussions of the theatrical event. Particular attention would have been given to the role of theatre in the foundation of a European identity and to the experiences of documentary theatre.

The pandemic made it necessary to reshape the conference into a book, a choice that did not radically alter the original collective project. Despite the lack of various reports initially envisaged and the exchanges that only in-person participation could have guaranteed, this volume has in fact

set out to maintain at least part of the conference's structure, making accessible to an audience of readers what was previously conceived in a participatory form suitable to an audience of listeners. The need to establish a dialogue between concrete stage practice and critical methodologies can be found in the meetings with the artists, which are essential both in the conference programme and in the Proceedings. Indeed, some of the most well-known exponents of the national and international scene had been chosen as keynotes speakers. A double appointment had been dedicated to them in the programme of each day, with the only exception of the final morning. Starting from their own experiences as actors, playwrights, choreographers and dancers, directors, and organizers, the seven artist-keynotes should have had a dialogue with a scholar. Here we can read the presentations of those appointments reworked by the artists themselves. The cues of FC Bergman, Lola Arias, and Marta Cuscunà, proposed here in the intrinsically dialogic form of the interview, retain the original dimension of comparison and exchange on which the entire structure of the conference was conceived. The interventions by Gabriele Vacis, Virgilio Sieni, and Marco Martinelli, although articulated in the more traditional form of the essay, make up for the loss of that same dimension with the urgency of reflection, adhering to the present situation. Finally, the contribution of Tue Biering provides a reflection in a less conventional form, derived from the speech-performance imagined for the Conference.

Another initiative envisaged in the original programme and then transposed into the volume is the Young Scholars' Forum project.

Alongside the saved parts of the Conference, however, we should also recall some that were not realized. One session would have been entirely devoted to the recent history and future prospects of the EASTAP magazine «European Journal of Theatre and Performance». A plenary session, in the form of a round table entitled "Composing for the stage: the perspectives of theatre organizers" would have had as protagonists the directors of prestigious theatrical institutions and their experiences. Natalia Álvarez Simó, Vincent Braudiller, Francesc Casadesús Calvó, Annemieke Keurentjes, Savas Patsalidis, György Szabó, moderated by Matteo Casari, would have participated. Finally, numerous other events would have played a decisive role in the realization of the ambitious project of the creators of the conference, chief among them, the artists' masterclasses, curated by Claudio Longhi, Sergio Lo Gatto, and Daniele Vianello. The protagonists and animators of these events would have been Daria Deflorian, FC Bergman, David Marton, Saverio La Ruina, Aglaia Pappas, Veronica Mellis, and Matthew Lenton. Unfortunately, this volume cannot compensate for

the lack of these moments of direct exchange, which would have been the most authentic *raison d'être* of the four days of study in Bologna, imagined as laboratory spaces for comparison and work, under the banner of interdisciplinarity and internationality, in close contact with the territory, with the institutions (Scuola di Teatro "Iolanda Gazzero" in Modena, Alma Mater Studiorum-University of Bologna, ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione) and with the places that would have hosted them (Arena del Sole Theatre, Moline Theatre, DAMS Lab Departmental Centre, etc. etc).

In return, the book documents, collects and organizes the views of artists and scholars on the thematics of composition, transferring to the published form those impulses for dialogue, comparison and discovery that had animated the detailed programming that here follows.

Il progetto originario della Terza Conferenza EASTAP

di Martina Sottana

Il programma riportato in Appendice testimonia ciò che il III Convegno EASTAP 2020 avrebbe potuto essere: un continuo e intenso dialogo tra teorie e pratiche teatrali, in profonda sintonia con gli intenti guida dell'associazione EASTAP nata nel 2017. Queste finalità risultano evidenti dall'inserimento del Convegno in un contesto performativo come il Festival Internazionale VIE 2020, e si riflettono inoltre nei numerosi eventi organizzati a margine, oltreché nell'articolazione delle singole giornate, scandite ciascuna dal susseguirsi di interventi di studiosi, di artisti, di organizzatori e di operatori teatrali. Dislocato negli spazi di ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione e del Centro dipartimentale DAMS Lab (Università di Bologna), il fitto programma dei quattro giorni di Convegno prevedeva la *lectio magistralis* di uno studioso, Rustom Bharucha (EASTAP Associated Scholar 2020), la partecipazione di sei *keynotes* speakers, tra cui il collettivo FC Bergman (EASTAP Associated Artist

2020), gli interventi di 130 convegnisti, la presentazione di numerosi progetti, tra i quali lo Young Scholars' Forum, che il convegno bolognese avrebbe inaugurato, l'attività di un osservatorio critico, due tavole rotonde, sette masterclass tenute da altrettanti artisti.

Le relazioni dei partecipanti si sarebbero svolte in cinque sessioni parallele, costituite ciascuna di tre *panel*. Gli interventi avrebbero affrontato il tema della composizione teatrale, interrogando trasversalmente le pratiche e le teorie della testualità e della scena, con lo sguardo rivolto al passato, al presente e agli scenari possibili. Sarebbero stati così indagati i linguaggi, le potenzialità, le risorse e le peculiarità della performance e della scrittura drammatica; i processi e le formule della creazione; i linguaggi del corpo, della danza e delle tradizioni attoriche; le ricadute politico-sociali dell'evento teatrale. Attenzione particolare sarebbe stata data al ruolo del teatro nella fondazione di un'identità europea e alle esperienze di teatro documentario.

La pandemia ha reso necessario passare dalla dimensione del Convegno alla forma del libro, scelta che non ha alterato in modo radicale l'originario progetto di lavoro collettivo. Nonostante manchino diverse relazioni inizialmente previste e non si siano verificati quegli scambi relazionali che solo una partecipazione dal vivo avrebbe potuto garantire, il presente volume si è infatti prefisso di mantenere almeno in parte la struttura del Convegno, rendendo accessibile a un pubblico di lettori quanto era stato ideato in forma partecipativa a misura di un pubblico di uditori.

L'esigenza di stabilire un dialogo tra la concreta prassi scenica e le metodologie della riflessione teorica si riflette negli incontri con gli artisti, imprescindibili tanto nel programma convegnistico che negli Atti. Alcuni dei più noti esponenti della scena nazionale ed internazionale erano stati infatti scelti come *keynotes speakers*. A loro era stato dedicato un doppio appuntamento nel programma di ciascuna giornata, con la sola eccezione della mattinata conclusiva. Partendo dalle proprie esperienze di attori, di drammaturghi, di coreografi e di danzatori, di registi e di organizzatori, i sette artisti-*keynotes* avrebbero dovuto dialogare con uno studioso. Di quegli appuntamenti mancati qui si potranno leggere gli interventi rielaborati dagli stessi artisti. Gli spunti di FC Bergman, di Lola Arias e di Marta Cuscunà, qui proposti nella forma intrinsecamente dialogica dell'intervista, conservano l'originaria dimensione di confronto e di scambio su cui l'intera struttura del convegno è stata concepita. Gli interventi di Gabriele Vacis, Virgilio Sieni e Marco Martinelli, pur articolandosi nella più tradizionale forma del saggio, suppliscono alla perdita di quella stessa dimensione con l'urgenza della riflessione, aderente alla situazione presente. Infine, il contributo di

Tue Biering ha consegnato a queste pagine una riflessione in una forma meno convenzionale, ideata a partire dal discorso-performance immaginato per il Convegno.

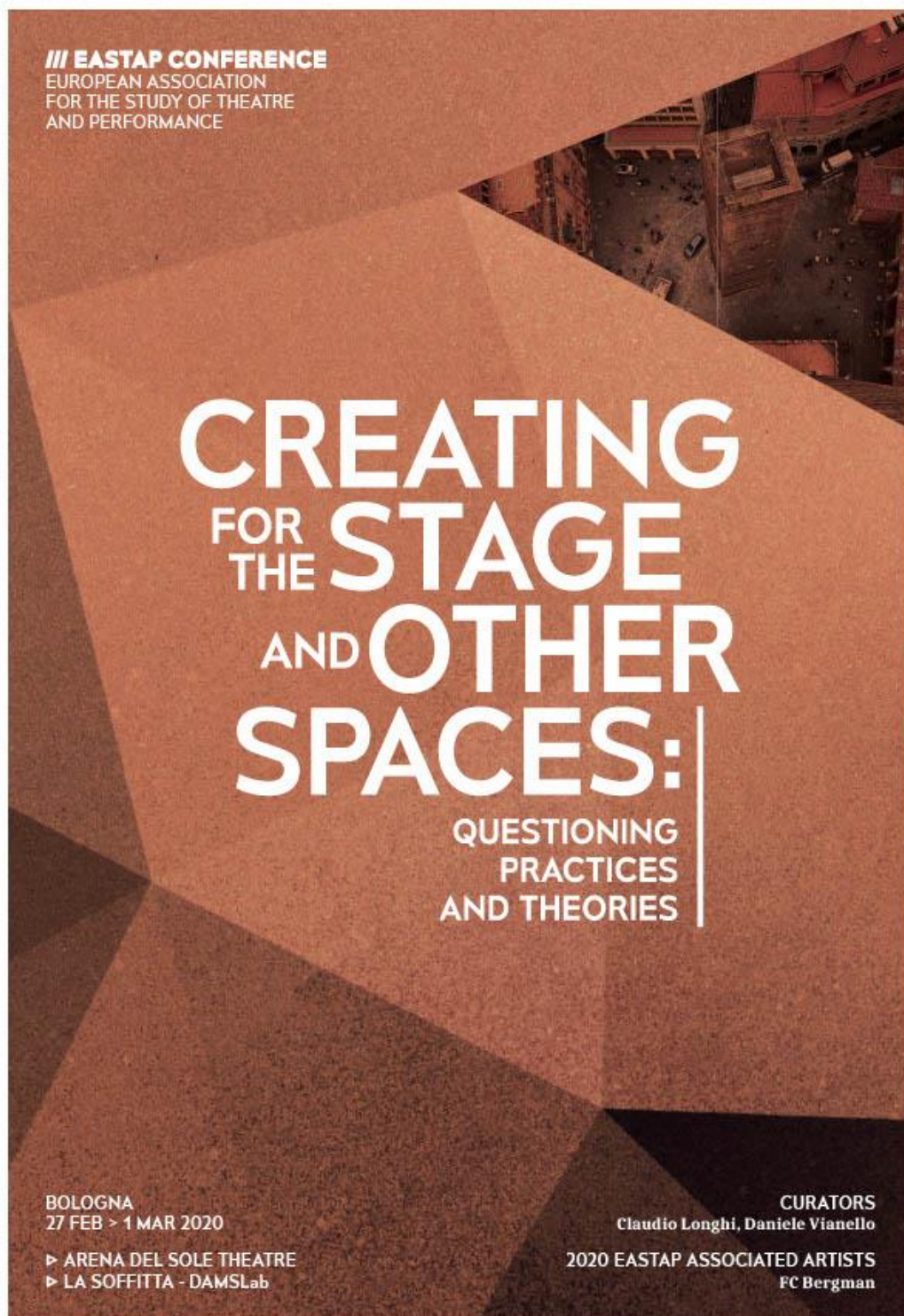
Un'altra iniziativa prevista nel programma originario e poi trasposta nel volume è il progetto Young Scholars' Forum.

Accanto alle parti salvate del Convegno vanno però ricordate almeno le principali tra quelle non realizzate. Una sessione sarebbe stata interamente dedicata alla recente storia e alle prospettive future della rivista EASTAP «European Journal of theatre and Performance». Una sessione plenaria, sotto forma di tavola rotonda dal titolo *Comporre per la scena: le prospettive degli organizzatori teatrali*, avrebbe avuto come protagonisti i direttori di prestigiose istituzioni teatrali e le loro esperienze. Sarebbero intervenuti Natalia Álvarez Simó, Vincent Braudiller, Francesc Casadesús Calvó, Annemieke Keurentjes, Savas Patsalidis, György Szabó, moderati da Matteo Casari. Numerosi eventi collaterali avrebbero, infine, giocato un ruolo decisivo per la realizzazione dell'ambizioso progetto degli ideatori del convegno: tra tutti, l'inclusione nel programma delle masterclass degli artisti, curate da Claudio Longhi, da Sergio Lo Gatto e da Daniele Vianello. Protagonisti e animatori di questi appuntamenti sarebbero stati Daria Deflorian, FC Bergman, David Marton, Saverio La Ruina, Aglaia Pappas, Veronica Mellis e Matthew Lenton. Il presente volume purtroppo non può compensare la mancanza di questi momenti di scambio diretto, che avrebbero sviluppato nei partecipanti la ragion d'essere più autentica della quattro giornate di studio bolognesi, immaginate come spazi laboratoriali di confronto e di lavoro, all'insegna dell'interdisciplinarietà e dell'internazionalità, in stretto contatto con il territorio, con le istituzioni (Scuola di teatro "Iolanda Gazzero", Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, ERT - Emilia Romagna Teatro Fondazione) e con i luoghi che le avrebbero dovute ospitare (Teatro Arena del Sole, Teatro delle Moline, Centro dipartimentale DAMS Lab, etc. etc).

In compenso, il libro documenta, raccoglie e organizza gli sguardi degli artisti e degli studiosi sulle tematiche della composizione, trasferendo alla forma edita quegli impulsi al dialogo, al confronto e alla scoperta che avevano animato l'articolata programmazione che qui segue.

The Programme of the Third EASTAP Conference
Bologna, 27th February – 1st March 2020





26 FEBRUARY

▷ RIDOTTO DEI PALCHI,
STORCHI THEATRE, MODENA

h19.30 – 21
Social Aperitif

27 FEBRUARY

▷ ARENA DEL SOLE THEATRE

h8.30 – 10 ▷ FOYER
Registration and Welcome Coffee

h10 – 11 ▷ SALA DE BERARDINIS

OPENING SESSION

Oswaldo Panaro - Urban Marketing & Tourism Director at Municipality of Bologna
Chiara Elefante - Vice Rector for Human Resources, Alma Mater Studiorum - University of Bologna
Giacomo Manzoli - Head of Department of the Arts, Alma Mater Studiorum - University of Bologna
Josette Féral - EASTAP President
Daniele Vianello - EASTAP Vice-President
Claudio Longhi - Emilia Romagna Teatro Fondazione Artistic Director
Gerardo Guccini - La Soffitta Scientific Coordinator
Lorenzo Mango - CUT (Consulta Universitaria del Teatro) President

h11 – 12 ▷ SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION

EASTAP Award Ceremony

Rustom Bharucha - Theatre Director and Dramaturg, India
Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present

Chair: **Josette Féral**

h12 – 13 ▷ SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION

FC Bergman - Theatre Company and 2020 EASTAP Associate Artists, Belgium
The Form as Content

Chair: **Claudio Longhi**

h13 – 13.30 ▷ SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION

Presentation of Young Scholars' Forum

13.30 – 14.45 ▷ FOYER

Lunch

A light lunch will be provided in the theatre foyer

14.45 – 16.00 ▷ PANELS

▷ SALA DE BERARDINIS

EXPERIENCES OF DOCUMENTARY THEATRE

- **Pierre Katuszewski**
Des théâtres documentés: écritures et pratiques, jeu, réception et traces
- **Erica Magris**
"Teatri nomadi": forme teatrali documentarie e processi compositivi transnazionali
- **Varvara Sklez**
Performing Memories of The Distant Past: Between Practice and Research

Chair: **Gerardo Guccini**

▷ SALA SALMON

ROUND TABLE

CREATING A JOURNAL: THE ROLE OF *THE EUROPEAN JOURNAL OF THEATRE AND PERFORMANCE* WITHIN AND BEYOND EASTAP

Josette Féral - Publishing Director
Agata Luksza and Luk Van den Dries - Editors-in-Chief
Sophie Lucet - Co-editor Essays Section issue 2
Timmy De Laet - Managing Editor
Lorenzo Mango, Aldo Milohnić and Daniele Vianello - Editorial Board Members

▷ SALA ARCHI

PRESENTATION OF PON-METRO PROJECT

It Shall Be So! The City We Want: Social Inclusion through Theatre in the National Operational Programme on Metropolitan Cities 2014-2020

Veronica Ceruti - Municipality of Bologna
Luca Gadler - Emilia Romagna Teatro Fondazione
Stefania Paolazzi - Urban Innovation Foundation

It Shall Be So! The City We Want, a project by the Municipality of Bologna, produced by Emilia Romagna Teatro Fondazione, funded by the European Union - European Social Fund, in the context of the National Operational Programme on Metropolitan Cities 2014-2020

▷ SALA VETRI

TEXTUALITY PRACTICES BEYOND THE THEATRICAL SPACE

• **Chloé Déchery**

Ce que la conférence fait à la performance: un état des lieux sur la conférence performée, essai d'écriture scénique hybride

• **Doriana Legge**

"La messa in ascolto": forme e pratiche della scrittura teatrale per la radio

• **Marta Marchetti**

Il lettore in gioco. The Quiet Volume di Tim Etchells e Ant Hampton

Chair: **Martynas Petrikas**

▷ SALA BIANCA

THE THEATRE OF ROBOTS

• **Matteo Casari**

Il nò del robot: l'artificio e l'empatia

• **Izabella Pluta**

Lorsqu'un robot raconte une histoire. Texte et programmation dans La Vallée de l'étrange de Stefan Kaegi

• **Cinzia Toscano**

Riflessioni e pratiche: la multiforme varietà del teatro del robot

Chair: **Gabriele Sofia**

h16 – 16.30

Coffee Break

16.30 – 17.45 ▷ PANELS

▷ SALA DE BERARDINIS

PARTICIPATORY PARADIGMS

• **Giacomo Pedini**

"Eppur si move": Stage-Writings for Spectators or with Players?

• **Maria de Lourdes Rabetti**

The Dramaturg's Mediation from Stage to City: Carlocas Experiments

• **Carmen Pedullà**

The Role of the Spectator in Participatory Theatre: A Proposal for a Theoretical Model

Chair: **Claudio Longhi**

► SALA SALMON

THINKING DANCE

• Elena Cervellati

Testi da e per la danza. Pratica e teoria nel Manifesto 1992. Danza come arte contemporanea

• Timmy De Laet

The Textuality of Dance: From Movement to Document toward Historiography

• Giulia Taddeo

The Age of Anxiety? Choreographing Youthfulness at the Time of the Italian "Economic Miracle"

Chair: Susanne Franco

► SALA ARCHI

THE TWENTIETH CENTURY AND BEYOND: INVESTIGATION INTO ITALIAN DRAMATURGY

• Roberta Carpani

La committenza e la composizione del testo nel XXI secolo: tre performances di Laura Curino sulla storia industriale italiana

• Paolo Pizzimento

La Divina Commedia dal testo alla pratica scenica: l'esperienza del "Teatro delle Albe"

• Dario Tomasello

"Micro-società", "Intra-teatralità", "Nuovo terzo mondo": dinamiche creative nella drammaturgia italiana novecentesca

Chair: Martina Sottana

► SALA VETRI

LANGUAGES OF COMPOSITION PRACTICE: TRANSLATING/"TRADERE"

• Rosa Branca Figueiredo

Creating for the Stage: How Translation Functions in Transporting Meaning across Cultures/Languages

• Maddalena Giovannelli

Un autore in sala prove: il traduttore

• Margherita Laera

Babel as Utopia? Practicing Multilingualism in the European Rehearsal Room

Chair: Andy Lavender

► SALA BIANCA

HYBRID FORMS OF STAGE CREATION

• Shintaro Fujii

Spectacle japonais contemporain à l'heure de la «reprise» et du «reenactment»

• Véronique Perruchon and Nadia Moroz Luciani

Les concepts de Théâtralité et Performativité de la lumière dans le théâtre contemporain européen et brésilien

• Filippo Romanello

Theatrical Composition beyond Representation

Chair: Marcela Moura

► FOYER 1st FLOOR

YOUNG SCHOLARS' FORUM: POSTER PRESENTATION, 1st SESSION

Contemporary Dramaturgies & Intermedial Perspectives

Curators: Jeroen Coppens and Stefania Lodi Rizzini

H18 - 19 ► SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION

Lola Arias - Writer, Theatre and Film Director, Performer, Argentine Theatre as a Remake of the Past

Chair: Josette Féral

28 FEBRUARY

► ARENA DEL SOLE THEATRE

H8.30 - 10 ► FOYER

Registration

9.15 - 10.30 ► PANELS

► SALA DE BERARDINIS

PERFORMANCE AND STAGE-WRITING: THREE LECTURES

• Anna Barsotti

Eracle di Euripide per Emma Dante: fra scrittura scenica e composizione drammaturgica

• Piermario Vescovo

Paradosso del performer

• Lorenzo Mango

On Analyzing Dramaturgy in the Era of "Stage-Writing"

Chair: Daniele Vianello

► SALA SALMON

CHALLENGING THE PERFORMANCE

• Mauricio Quevedo Pinto

Under the Surface: Reading-Writing the Body in Performance whilst Seeing under the Performer's Skin

• The Two Gullivers

Performography: The Creative Process of Performance Art through Preparatory Drawing

• Maria Grazia Turri

Attori Shakespeariani recitano la Commedia dell'Arte: scenario come spazio transizionale

Chair: Enrico Pitozzi

► SALA ARCHI

THE SPECTATOR IN TIME

• Agata Luksza

Not only Applause: Creative Spectators in Late Nineteenth-Century Theatre

• Elisabeth Vlain

Vidéo, séries et théâtre contemporain: un nouveau moyen de séduire le public?

• Carlo Fanelli

Vedere oltre lo sguardo. Il ruolo dello spettatore nel teatro del Rinascimento

Chair: Margherita Laera

► SALA VETRI

ACTING TRADITIONS

• Anna Sica

On "Ensemble": The Norm of the Earliest Nineteenth-Century Italian Leading-Manager Actor Directing

• Raffaella Di Tizio

Vittorio Gassman come autore teatrale. Una pratica compositiva fra tradizione e innovazione

• Raimund Rosarius

Text-Trained Bodies at the Service of East and West?

Chair: Armando Petrini

► SALA BIANCA

STAGE-WRITINGS FOR THE CITY

• Mariagabriella Camblaghi

Da un osservatorio particolare: modalità di scrittura per la scena a Milano tra Otto e Novecento

• Theresa Eisele

Stage-Writing Social Realities: Urban Types on the Nineteenth-Century Viennese Stage and Beyond

• **Laura Peja**
Composizioni sceniche tra arte e meticcio culturale: esempi di "performance urbane"

Chair: Silvia Mei

h10.30 – 11
Coffee Break

h11 – 12 ▶ **SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION**

Gabriele Vacis - Stage Director, Author and Founder of the Cooperativa Laboratorio Teatro Settimo, Italy
Drammaturgia dell'Interazione - Dramaturgy of Interaction

Chair: Daniele Vianello

12.15 – 13.30 > **PANELS**

▶ **SALA DE BERARDINIS**

DANCING, MUSEUMS AND CURATORIAL DRAMATURGY

• **Gala Clotilde Chernetich**
Chiara Bersani's Gentle Unicorn: Updating Dialogue with the Audience, from the Stage to Museum, and Back

• **Susanne Franco**
Dancing in Museum Spaces and the Writing of Dance History

• **Alessandro Pontremoli**
Per una drammaturgia curatoriale

Chair: Elena Randi

▶ **SALA SALMON**

THE EVOLUTION OF THEATRICAL DIRECTION

• **Peter Boenisch**
Regieheater between Representation and Situation

• **Duška Radosavljević**
The Heterarchical Director: A Model of Authorship for the Twenty-First Century

• **Avra Sidiropoulou**
Redefining the Director's Role in a Theatre of Shifting Textualities

Chair: Clare Finburgh Delijani

▶ **SALA ARCHI**

TEXTUAL AND VISUAL ELEMENTS FOR THE STAGE

• **Silvia De Min**
Quando la didascalia calca la scena: effetti compositivi di un elemento testuale che si fa personaggio

• **Ragnhild Gjefsen**
How Does Verbal Language Communicate in Modern Theatre?

• **Ulf Otto**
Archaeology of the Cue: On the Division of Light and the Organization of Energies

Chair: Piermario Vescovo

▶ **SALA VETRI**

ALTERITY AND OTHERNESS IN THEATRE

• **Anke Charton**
Performing Otherness: From Social Margins to Stage Practices

• **Stella Lange**
Precarious Representations in Script and on Stage: Falk Richter's Interrogations of Europe

• **Vito Minoia**
The Innovative Concept of Theatres of Diversities

Chair: Agata Luksza

▶ **SALA BIANCA**

NEW DRAMATIC PATTERNS

• **Andrea Caruso**
Writing through Images: The Scenic Typology of Cla. Finzi Pasca

• **Andy Lavender**
Writing Experience: Textual Construction in Contemporary Multimodal Performance

• **Maria Helena Werneck**
Figurability Apparatus in the Scenic Writing of the Collective Theatre Group O Bando

Chair: Edith Cassiers

▶ **FOYER 1st FLOOR**

YOUNG SCHOLARS' FORUM:
POSTER PRESENTATION, 2nd SESSION
Contemporary Practices and their Histories

Curators: Jeroen Coppens and Stefania Lodi Rizzini

h13.30 – 14.30
Lunch

h14.30 – 16 ▶ **SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION**

ROUND TABLE

COMPOSING FOR THE STAGE: THEATRE ORGANIZERS' PERSPECTIVES

Natalia Álvarez Simó - Co-director of the Centro Cultural Conde Duque, Spain

Vincent Baudriller - Director of théâtre de Vidy, Switzerland

Francesc Casadesus - Director of Grec Festival, Spain

Annemieke Keurentjes - Programming Director of Holland Festival, Netherlands

Savas Patsalidis - Director of Theatre Festival Thessaloniki, Greece

György Szabó - Director of Trafó House of Contemporary Arts, Hungary

Chair: Matteo Casari

h16 – 16.30
Coffee Break

h16.30 – 17.30 ▶ **SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION**

Virgilio Sieni - Choreographer and Dancer, Italy
Archeologia del gesto - The Archeology of the Gesture

Chair: Lorenzo Mango

h17.30 – 19 ▶ **SALA DE BERARDINIS / PLENARY SESSION**
EASTAP General Assembly

29 FEBRUARY
▶ **DAMSLAB**

h8.30 – 9.15 ▶ **HALL**
Registration

9.15 – 10.30 > **PANELS**

▶ **AUDITORIUM**

RECONFIGURING DRAMATURGIES OF AUTHENTICITY

• **Thomas Rosendal Nielsen**
Emersive Dramaturgy

• **Erik Exe Christoffersen**
Singularization

• **Annelis Kuhlmann**
Collapsibility: Dramaturgical Consciousness as Social (Lack of) Consciousness

Chair: Aldo Milohnić

► TEATRO

THE ACTOR'S CREATIONS AND BIOGRAPHY IN THEATRE DIRECTION

• Lada Cale Feldman

The Stratified Actor: Eichmann in Jerusalem at the Zagreb Youth Theatre

• Armando Petrini

Composizioni d'attore. Il caso dell'attore-regista: Carmelo Bene e Leo de Berardinis

• Beata Popczyk-Szczęśna

Creating for the Stage - New Biography

Chair: Raimondo Guarino

► SALA SEMINARI

DANCE BETWEEN INTROSPECTION AND POSSESSION

• Eliane Beaufrils

Des mises en mouvement de l'écriture. Chétouane, Gehmacher, Marouda

• Lindsey Drury

Staging "Pagan Dance" in the Early Twentieth-Century United States

• Cláudia Marisa

Acts of Intimacy: Simulacrum and Belle in Contemporary Dance

Chair: Rossella Mazzaglia

► SPAZIO CINEMA

'OLD MASTERS': WRITING FOR THE STAGE THINKING ABOUT THEATRE DIRECTION

• Julia Nawrot

Between Theory and Practice: Tadeusz Kantor's Cricotages as New Spaces of Representation

• Fernando Matos Oliveira

Monodrama, Solo Performance, One-to-One Performance: Scenes of Monological Reminiscence

• Wenju Zhu

Samuel Beckett's Revised Stage-Writing from the Intermedial Perspective of Visual Arts

Chair: Laurens De Vos

► HALL

THEATRES OF FIGURE

• Cristina Grazioli

La Marionetta come Figura: un modello di composizione per il teatro d'attori

• Laurette Burgholzer

(Se) jouer de la théorie? Haikus gestuels et micro-drames dans le théâtre de marionnettes contemporain

• Francesca Di Fazio

Dramaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il lavoro di Gigio Brunello e Gyula Molnár

Chair: Roberta Ferraresi

10.30 – 11
 Coffee Break

11 – 12 ► AUDITORIUM / PLENARY SESSION

Marta Cuscunà - Actor and Author, Italy

Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena - Animatronics and Industrial Components Applied to the Stage

Chair: Clare Finburgh Delijani

12.15 – 13.30 ► PANELS

► AUDITORIUM

IMMERSIVE DRAMATURGIES

• Ida Krøgholt

Dramaturgy of the Spectator: How the One-to-One Performance Garden Gave Direction to the Spectator's Sensations

• Louise Elgod Hansen

Immersed into a Capital of Culture: Rethinking Theatre in Aarhus 2017

• Josefine Brink Siem

Putting Yourself in the Space of Another: Towards an Atmospheric Approach to Immersive Performances

Chair: Annelis Kuhlmann

► TEATRO

BODY, IMAGINATION, MOVEMENT: OTHER WAYS OF WRITING

• Guy Cools

Rewriting Distance: How to Make Writing Embodied and Performative

• Ulla Kallenbach

Writing for the Imagination: Designing the Spectator's Imaginative Performance in the Drama Text

• Rosa Lambert

When Text Becomes Movement: The Kinetic Quality of Writing

Chair: Giulia Taddeo

► SALA SEMINARI

MUSICAL THEATRE

• Magdalena Figzał-Janikowska

Seeing Sound: Music Performativity in the Theatre of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt and Wojtek Blecharz

• Sebastian Stauss

Filling Gaps by Adjusting Opera for Younger Audiences

• Alessandro Turba

Riscoprendo All'Italia, "unicum" teatrale di Sylvano Bussotti

Chair: Chloé Déchery

► SPAZIO CINEMA

TRAUMA/CRISIS/GRIEF THROUGH THEATRE

• Darija Davidovic

Crossing the Line, Highlighting The Women's Side of War - Staging Unfinished Pasts by Dah Teatar Belgrad

• Senad Halilbašić

Staging Competing Histories - War (of) Memory in Contemporary Bosnian Theatre

• Ioanna Lioutsia

Contemporary Greek Theatre: How Crisis Spawned Drama

Chair: Patricia Gaborik

► HALL

THE COLLECTIVE/COMMUNITY PLAY IN THEATRE

• Marion Boudier

«La dramaturgie prospective». Accompagner l'écrivain de spectacle Joël Pommerat

• Magdalena Hasiuk

Le théâtre Węajty - de l'épopée et de la création collective aux collages des textes d'acteurs et le Devised Theatre

• Marcela Moura

Les dynamiques complexes de la scène théâtrale de Joël Pommerat

Chair: Erica Magris

h13.30 – 14.30 ► HALL

Lunch

A light lunch will be provided in the Hall of the DAMSLab

14.30 – 15.45 ► PANELS

► AUDITORIUM

EVOLUTIONARY TRAJECTORIES IN CONTEMPORARY
 DRAMATURGICAL PRACTICES

• Laurens De Vos

A Tale of Truth: Milo Rau's Writing beyond Postmodernism

• Roberta Ferraresi

Scritture "ready-made". Pratiche drammaturgiche della scena contemporanea

• Aldo Milohnić

On Rewriting Classic Plays in Contemporary Postdramatic Theatre

Chair: Luk Van den Dries

► TEATRO

RETHINKING THE THEATRE

• Silvia Mei

Metateatralità nella scena italiana contemporanea, ovvero sulla difficoltà di fare (il proprio) teatro

• Janek Szatkowski

Poietic Hierarchy as a Dramaturgical Tool in the Composition of Performance

• Agata Tomšić

Il modello atlantico come paradigma compositivo contemporaneo

Chair: Giacomo Pedini

► SALA SEMINARI

POSTDRAMATIC THEATRES

• Luule Epner

Writing for Postdramatic Theatre: The Case of Estonia

• Arianna Frattali

Da Genet alla Fortezza: un teatro postdrammatico

• Dror Harari

Postdramatic Theatre as an Emergent Phenomenon – Viewed Through Marion's Philosophy of Excess

Chair: Fabrizio Deriu

► SPAZIO CINEMA

THE POLITICAL DIMENSION TO THEATRE PRACTICE

• Rui Pina Coelho

Attempts to Change the World in Tiago Rodrigues and Joana Craveiro's Rehearsal Room

• Diana Damian Martin

Stat-ing the Body: Composition as Politics, Politics as Composition

• Fabrizio Fiaschini

Il gesto teatrale come forma compositiva della scrittura politica

Chair: Sylvie Roques

► HALL

FOR A REDISCOVERY OF ITALIAN THEATRE FROM THE FIRST
 HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

• Patricia Gaborik

Stirring the Collective Passions: In Search of a Dramaturgy for the Fascist Masses

• Laura Piazza

Contro Sire Le Mot. Achille Ricciardi régisseur e riformatore

• Gabriele Sofia

Giovanni Grasso drammaturgo? Un esempio di pratiche di composizione del teatro dialettale

Chair: Angelo Vassalli

h15.45 – 16.15

Coffee Break

16.15 – 17.30 ► PANELS

► AUDITORIUM

ARGOS PROJECT

• Edith Cassiers, Luk Van den Dries, Chiara Guidi, Sophie

Lucet, Antonia Vasilakou, Avra Xepapadaku

Ob-serving Making Theatre: Towards a Methodology for the Observation of Creative Processes

► TEATRO

AT THE ROOTS OF THE COMPOSING PROCESSES

• Raimondo Guarino

The Generation of Plays in Early-Modern Europe: Defining Drama between Books and Stages

• Isabella Molinari

Dal pennello alla scena. L'Accademia degli "Uniti" del Cavalier d'Arpino (1608): pratiche e drammaturgia

• Armando Rotondi

Aesthetics and National Identity: Mihail Pascaly's Theories in First Romanian Theatre

Chair: Franco Perrelli

► SALA SEMINARI

AT THE BORDERS OF THEATRE: ESSAY AND LANDSCAPE

• Jasper Delbecke

Revisiting the Scenic Essay

• Stéphane Hervé

Un théâtre mélancolique. Les paysages au-delà de la scène

• Tomaž Toporišič

Essay on Stage: The Artistic Practice Introducing a Germ into the Cultural Matrix

Chair: Knut Ove Arntsen

► SPAZIO CINEMA

THEATRICAL, LINGUISTIC, FORMAL MIXTURES

• Laura Budriesi

Il "teatro vissuto" di Gisèle Vienne in Jerk (2008-2018)

• Lorenzo Donati

Oggetti teatrali non identificati: verso un nuovo modello drammatico?

• Monica Garavello

Quando teatro e cinema convivono sulla scena: due spettacoli a confronto

Chair: Anna Barsotti

► HALL

FEMALE SINGULARITY BETWEEN ORGANIZATION AND
 CREATION

• Małgorzata Budzowska

Postdramatic Composition of a Stage Script in the Production of The Bacchae by Maja Kleczewska

• Selene D'Agostino

Transit Festival An International Women's Theatre Festival:

Towards a Composite Dramaturgy

• Simona Scattina

Il postmodernismo "Intenso" di Emma Dante

Chair: Stefania Lodi Rizzini

h17.45 – 18.45 ► AUDITORIUM / PLENARY SESSION

Marco Martinelli - Founder, Playwright and Director of the Teatro delle Albe, Italy
Al margini: l'irriducibile forza dell'evento teatrale - On the Edge: The Irreducible Strength of the Theatrical Event

Chair: Gerardo Guccini

1 MARCH
► DAMSLAB

h8.30 – 9.15 ► HALL

Registration

9.15 – 10.30 ► PANELS

► AUDITORIUM

THEATRICAL INTERACTIONS IN POSTDRAMATIC TIME

- **Knut Ove Arntzen**
The Resurrected Theatre Machine: A Postdramatic Paradox
- **Davide Cioffrese**
Ontroerend Goed: Dramaturging the Performance of the Unsettling
- **Fiona Graham**
Performing Dramaturgy: The Interventions of the Dramaturge in Performance Development

Chair: Timmy De Laet

► TEATRO

COMMUNITY SHAPES OF THEATRE

- **Rūta Maželkienė**
From Personal Stories to Collective Narratives: Stage-Writing in Community Theatre
- **Annamaria Saplenza**
La scena flessibile: spazio e relazione nel teatro comunitario
- **Fabrizio Deriu**
M² di Dynamis Teatro. Un intervento pratico-critico sulla percezione dello spazio umano

Chair: Josette Féral

► SALA SEMINARI

WRITING AND "DOCUMENTING" DANCE

- **Annamaria Corea**
Games of Sources and Rules of Composition in "Shakespearean" Ballet between XVIII and XIX Centuries
- **Concetta Lo Iacono**
La mise en scène della Muette de Portici. Un livret tra teatro musica e danza
- **Samantha Marenzi**
Composizione visiva. La fotografia di danza tra documento e creazione artistica

Chair: Elena Cervellati

► SPAZIO CINEMA

EMBEDDING WORLDS

- **Sylvie Roques**
Du Tour du monde (1874) aux propositions contemporaines: métamorphose des pratiques scéniques
- **Victor Thimonier**
Fictions encyclopédiques sur les scènes contemporaines
- **Gala Vimercati**
Hunger for Presence: nuove prospettive sul linguaggi della corporeità nel circo contemporaneo

Chair: Cristina Grazioli

h11 – 12 ► AUDITORIUM / PLENARY SESSION

Tue Biering - Theatre-maker, Denmark
You Are all Hostages of Me: Reclaiming Stage-Writing to Counter Stereotypes

Artist talk presented by the Department of Dramaturgy, Aarhus University, on the occasion of its 60-year jubilee 1959-2019

Chair: Annelis Kuhlmann

h12 – 12.30 ► AUDITORIUM / PLENARY SESSION

OBSERVATOIRE CRITIQUE: Work Presentation

Curator: Erica Magris

h12.30 – 14 ► AUDITORIUM

ROUND TABLE / CLOSING SESSION

Among the Speakers:

- Josette Féral** - EASTAP President
- Daniele Vianello** - EASTAP Vice-President
- Claudio Longhi** - Emilia Romagna Teatro Fondazione Artistic Director
- Gerardo Guccini** - La Soffitta Scientific Coordinator

YOUNG SCHOLARS' FORUM

Curators: Jeroen Coppens and Stefania Lodi Rizzini

► ARENA DEL SOLE THEATRE,
FOYER 1st FLOOR

27 FEBRUARY

POSTER PRESENTATION, 1st SESSION
Contemporary Dramaturgies & Intermedial Perspectives

Ricardo Corela
Theatre of the Real
Silvia Dimitru
Postdramatic Theatre and Deconstruction: An Anti-mimetic Approach to Contemporary Dramaturgy
Antonio Figueiredo Marques
Moving People: Intermediality and Presence
Swan Lichy
Performativity as a Language of Sense-making for Cultural Service in Local Museum
Eleonora Marzani
Cross-breeding Practices for Creating for the Stage
Raquel Rodrigues Madeira
The Choreographic between Stage and Navigable Network Space
Gaia Vimercati
Hunger for Presence: New Perspectives on the Notions of Body and Corporeal Presence in Contemporary Circus
Rezvan Zandieh
Injured Body and Bloody Body of the Artist. History, Concept and Aesthetic
Xuang Xiao
Screendance. Geographies and Aesthetics of an Art in Motion

28 FEBRUARY

POSTER PRESENTATION, 2nd SESSION
Contemporary Practices and their Histories

Ai-Cheng Ho
Application of Taiji Quan in Actor's Training
Bojana Jankovic
Right to Be Unknown: Construction of Eastern European Identities in the Work of Uk-based Immigrants Artists
Nadia Moroz Luciani
The Performativity of Light as a Link between the Stage and the Spectator
Alexander Millington
An Examination of the Representation of Physical Acts of Intimacy and Sexual Behaviour in Contemporary British Theatre from 2001 to 2017
Diana Pacurar
Semiotics
Laura Pernice
The Scenic Reinvention of the Brilliant Friend: Storia di un'amicizia by Fanny & Alexander
Maria Chiara Provenzano
The Archive of Koreja Theatre in Lecce
Gjefsen Ragnhild
A Theatrical Language
Tessa Vannieuwenhuyze
Staging the Self: The Contemporary Performance Practice of Musical Persona on and beyond the Actual and Virtual Stage

MASTERCLASSES

24 FEBRUARY

10.00 – 14.00
► MODENA, THEATRE SCHOOL "IOLANDA GAZZERRO"
Masterclass with **Daria Deflorian** - Actor, Author and Director, Italy
Scrittura di scena e drammaturgia d'attore
Stage-Writing and Actor's Dramaturgy
Curator: **Daniele Vianello**

27 FEBRUARY

14.30 – 18.30
► BOLOGNA, LIBRARY ARCHIGINNASIO:
STABAT MATER ROOM
Masterclass with **FC Bergman** - Theatre Company, Belgium
About Creating.
The Kitchen of FC Bergman
Sulla creazione.
La cucina degli FC Bergman
Curator: **Sergio Lo Gatto**

28 FEBRUARY

9.30 – 13.30
► BOLOGNA, ORATORIO SAN FILIPPO NERI
Masterclass with **David Marton** - Theatre Director and Musician, Hungary
Via Gluck
Curator: **Sergio Lo Gatto**

14.30 – 18.30
► BOLOGNA, THEATRE OF MOLINE
Masterclass with **Saverio La Ruina** - Actor, Author and Theatre Director, Italy
Il corpo del racconto: Come "scrivo" e interpreto i miei testi
The Body of the Story: How I "Write" and Interpret my Texts
Curator: **Daniele Vianello**

29 FEBRUARY

09.30 – 13.30
► MODENA, THEATRE SCHOOL "IOLANDA GAZZERRO"
Masterclass with **Aglaia Pappas** - Actor, Greece
The Function of the Voice
La funzione della voce
Curator: **Sergio Lo Gatto**

14.30 – 18.30
► MODENA, THEATRE SCHOOL "IOLANDA GAZZERRO"
Masterclass with **Veronica Melis** - Actor, Italy
The Quality of Presence. Between Body, Space and Imagery
La Qualità di Presenza. Tra Corpo, Spazio e Immaginario
Curator: **Sergio Lo Gatto**

10.00 – 16.00
► CESENA, PALAZZO DEL CAPITANO
Masterclass with **Matthew Lenton** - Founder and Artistic Director of Vanishing Point, UK
Writing in Three Dimensions
Scrivere in tre dimensioni
Curator: **Claudio Longhi**

CURATORS

Claudio Longhi, Daniele Vianello

ADVISORY BOARD

Antonio Araujo (University of São Paulo)
Christopher Balme (Ludwig-Maximilians-University Munich)
Maria João Brilhante (University of Lisbon)
Chloé Déchery (University of Paris 8)
Josette Féral (University of Quebec / "Sorbonne Nouvelle"
University of Paris 3)
Clare Finburgh Delijani (Goldsmiths – University of London)
Gerardo Guccini (Alma Mater Studiorum – University of Bologna)
Stefan Hulfeld (University of Vienna)
Lorenzo Mango (University of Naples)
Aldo Milohnić (University of Ljubljana)
Elena Randi (University of Padua)
Anell Saro (University of Tartu)
Diana Taylor (New York University)
Gabriele Vacis (Catholic University of Sacred Heart of Milan)
Piermario Vescovo ("Ca' Foscari" University of Venice)

ORGANIZING COMMITTEE

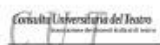
Claudio Longhi - Daniele Vianello - Gerardo Guccini (*Co-organizers*)
Silvia Cassanelli, Valentina Falorni, Licia Ferrari, Viviana Gardi,
Stefania Lodi Rizzini, Giulia Maurigh, Rossella Mazzaglia,
Debora Pietrobono, Martina Sottana, Francesco Vaira,
Angelo Vassalli

ADMINISTRATIVE OFFICE

Angelo Vassalli (*Director*)
Licia Ferrari, Francesco Vaira



TEATRO NAZIONALE
EMILIA ROMAGNA
TEATRO FONDAZIONE



Under the patronage



Abstracts

EASTAP Associated Scholar

Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present

by Rustom Bharucha

This lecture will focus on the intersections of interculturality and decoloniality with specific reference to theatre and performance in Europe between the 1970s to the present moment. Drawing on an earlier history of intercultural performance marked by its turn to the East through a selective use of non-Western materials and practices, the lecture will move into the more volatile controversies of representing refugees and indigenous peoples in European theatre today. While the earlier trajectory of intercultural performance has been well documented through a critique of the decontextualization and appropriation of non-Western cultures, the more recent manifestations of overrepresenting or excluding marginalized communities and non-citizens in Europe open up an emergent discourse around issues relating to equity, democracy, and entitlement. For the framing of decoloniality, which challenges the earlier liberal critiques of interculturality, the lecture will draw on the writings of Walter Dignolo and Catherine Walsh, whose focus on the "coloniality of power" in relation to capital, race, labor, and technology catalyzes new insights into the continued power relationships of ostensibly liberal-radical experiments in contemporary European theatre. In this impasse of unresolved tensions, what are the potentialities that can be tentatively articulated to negotiate differences burdened by intercultural insensitivities, both past and present? How can theatre open itself to the demands for social justice that are increasingly felt in the public domain? And what hope is there for creating emergent spaces in the embattled battleground of mainstream and community theatre institutions, which can mediate differences to arrive at a new understanding of civility and a shared responsibility in re-inventing the dominant modes of theatrical production in our times?

EASTAP Associated Artist

Form as Content

by FC Bergman (in dialogue with Lisa Ferlazzo Natoli)

In the interview with Lisa Ferlazzo Natoli FC Bergman explains their origin and work: how they started, where the company name come from and what has changed and is changing in their performances. FC Bergman's work is characterized by an epic, hyper-realistic design that puts the framework of a theatre performance and the idea of a scenography under pressure and makes it explode. The form of their performances can best be described as an autonomous installation that not only submits the characters to its material laws, but also catches the spectators' eye and seduces them beyond the realistic horizon into a mythical gaze. The characters are absorbed into a hyper-real universe that encloses and destroys them. The size and extent of the scenography, the quantity and authenticity of the details, force the spectators into a perspective in which the meaning can always disappear behind the matter. The search for meaning is knitted together with a physical experience.

Keynote Speakers

Theatre as a Remake of the Past

by Lola Arias (in dialogue with Piersandra Di Matteo)

Can art be a way to revive the past? How do reality and fiction overlap? What can we understand under the expression documentary art? What kind of writing processes enable this type of projects? In which ways is a play a living and autonomous organism? Through her works, the Argentinian director Lola Arias talks with Piersandra Di Matteo about her experience in the field of documentary art and interdisciplinary projects using theatre, film, and visual arts in the last decade. Arias approach different aspects of the genesis and development of her works, where she problematizes the relationship between aesthetics and politics, reality and fiction, artwork, and social experiment.

Il principio-cattedrale [original title]

The Cathedral-Principle

by Marco Martinelli

From Aeschylus and Aristophanes onward, theatre has always been dealing with "reality". This relationship is inscribed in its statute of art of the polis, at the centre of the polis. Nevertheless, nowadays theatre is not at the centre of the "entertainment society", but on a lateral – yet still noble – position, replaced by the impressive role of the mass media. So, where has this relationship gone? How can the fragile stage-writing and dramaturgy compete with the weapons of the movie industry, the broadcasting, the Internet? Given these limitations, let's try to think together about the irreducible strength of the theatrical event, about what it is able to do today – in the first decades of the 21st century – in our humble opinion. So, let's try to question the outdated state of theatre by choosing three, all connected directions of thought: the first is the alliance between the playwright and the actor, in other words, between harmony and anarchy; the second is the alchemy of languages, i.e., the proportion of light (or sound) that makes the difference on stage; and finally, the short-circuit between artists and citizens, or "for a dramaturgy of everyday life". That is, what oxygen for this airless life?

Hostages of Me

by Tue Biering

In this performative essay, Danish theatre director Tue Biering discusses the role of encounters in his work. He was co-director of Bådteatret (2002-04), based on a boat in the old Copenhagen harbour, where he staged productions based on dramatic texts, including David Greig's *Casanova* (2003) and Friedrich Schiller's *Robbers* (2004). From 2004-7, he was co-director at Turbinehallerne, an experimental venue at the Royal Danish Theatre. Here he staged *Europæerne* (*Europeans*) and *Nationens Børn* (*Children of the Nation*), both 2005, the project, *Turbo Town* (2006-07), Kasper Hoff's *Like a Virgin* (2006), *Spis eller bliv spist. (YEAH!)* (*Eat ... or become eaten. (YEAH!)*, 2006), Daniel Wedel's *Sange om besværlige mennesker* (*Songs About Cumbersome Peoples*, 2007), and Anna Bro's *Nikita og den Store Psykose* (*Nikita and the great psychosis*, 2007). Biering stages an encounter in writing with the reader of the chapter, in order to make us reflect about the powerful nature of encountering and establishing relations with people one would normally never meet, in the live medium of theatre. The encounter becomes a core explorative device in his productions, created with his company Fix&Foxy, which the texts introduce. Biering exemplifies how he turns pop-cultural classics (such as TV series, Hollywood blockbuster films, or a Nazi propaganda movie) into hyperreal theatre performances by staging these with "real" people rather than professional performers, while also involving the audiences so that a unique, particular negotiation between the bodies present takes place. Biering's notion of the theatre aims towards an understanding of theatre without boundaries, which engages and reflects on social realities. His provocative approach has not only challenged participatory strategies in performance, but also extended the notion of theatre, with which Biering deals.

Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena [original title]

Animatronics and Industrial Components Applied to the Stage

by Marta Cuscunà (in dialogue with Francesca Di Fazio)

The research Marta Cuscunà has been carrying on since 2015 together with the set designer Paola Villani and the dramaturgy assistant Marco Rogante attempts to experiment technological innovations in the field of puppet-theatre, by applying principles of animatronics to the construction of the characters animated on stage. The projects try to undermine the concept of puppetry itself, which in Italy is still very much linked to popular tradition, just by using, in the movement, technologies that are commonly linked to special effects in the movie industry. However, the motion systems of the mechanical marionettes created by Paola Villani are based on an animation which is generated exclusively by the human movement of a single operator. There are no automations: these systems require lightweight and reliable components. The engineering study on the required material for the project led to a technical collaboration with the engineers of Igus – Innovation with technopolymers and Marta s.r.l. – Supplies for the industry. The technical drawings of the puppets

871



were presented to both in order to select the most suitable components for the realization of the project. Self-lubricating rolling bearings, slide bearings, slew rings, bullwheels, and bicycle brakes are the elements that the joysticks I use to animate the puppets are made of: controllers that allow Marta Cuscunà to do up to seven different types of movements with only one hand. Increasing the degree of innovation in a field such as puppet-theatre raises new artistic questions: which future to choose for puppets in the era of automation? Where will the border between human and non-human – between marionette and robot in the era of puppet-theatre 4.0 – be placed?

Sulla distanza. La città che viene [original title]

On the Distance. The City that Comes

by Virgilio Sieni

The archaeology of the gesture is a path that moves us creatively, developing the ability to stop in complex, often unknown places, such as listening to the joints and to the sound of a changing gesture, in addition to our elements of defense, protection, care, nourishment and nurturing. The handcrafted body is shaped by the tactile action that reaches the heart. The sequences of movement brought to memory introduce the idea of the ritual. In this formalization and repetition of gestures, suddenly caught and invented, the first element that appears is the presence of a tactile space that makes us more sensitive to the edges and details of body and space: a fragile and attentive body. The sequence, which I call choreographic action, gives us the opportunity to invent space, making us collect gestures in order to deposit them, opening up trails and paths otherwise unexplored. Through the study of energies, the salient moments, and the complexity of the countless phases of the gesture are shown. By bringing attention to the steps that occur from one fragment to another, from one articulation to the next gesture, a process of knowledge begins that enhances the fragile qualities of the body. These sensitize us to weaknesses, transforming peremptoriness into accuracy and tenuity. In doing so, the gesture responds to coincident forces: it opens up to the complexity of "neighbourhood" and proposes an architecture of the body that regenerates itself in every edge and margin, between interiority and relationship with the outside world. The choreographic action is a field of study that includes paths of attention on proximity (proxemics), tactility (listening), synoecism (living together), immersion (interpenetrating body and environment), perception of space, channeling in original oscillations of movement and the quality of the gaze. It is a language to develop with others, a table of memories based on fragility and cracking, on emptiness and silence, on suspension and listening.

Drammaturgia dell'interazione [original title]

Dramaturgy of Interaction

di Gabriele Vacis

Nel tempo del teatro post drammatico cosa ne è del dramma? Se la drammaturgia è l'arte di comporre drammi cosa rimane della drammaturgia? Ma ancora di più: cosa rimane della "forma drammatica" in un tempo di proliferazione ipertrofica di forme? Le tecnologie offrono un accesso illimitato a forme di ogni tipo e genere. Netflix, Sky, Amazon offrono un accesso illimitato a forme drammaturgiche sempre più sofisticate, YouTube e Pinterest producono a getto continuo forme tout court. Cosa rimane del teatro? Cosa diventa la drammaturgia in un'epoca in cui c'è più gente che fa teatro di quanta vada a teatro?

Authors

Paradosso del performer [original title]

Performer Paradox

by Piermario Vescovo

The extremely widespread use (and abuse) of performance, performer, to perform, and in various areas, from linguistics to anthropology to theatre studies, since the last quarter of the twentieth century, has hidden some essential elements of history and presumed origin of this semantic field. For the origin, let us return to consider the moment linked above all to the acquisition by the English language from the original French, which takes place shortly before Shakespeare's age and is in fact significantly impressed in the use that his work testifies; for the recent history, the Grotowski's choice, distinct and diversified, to Performer (with the initial capital). On these aspects, by briefly questioning two fields and periods so far away, I would try to propose to the common attention and debate some questions and some methodological questions.

Social Variation in Norwegian Stage Language

by Ragnhild Gjefsen

Verbal theatrical language based on an existing play-text, has too often been marginalized by scholars, and remains in the periphery of existing research focusing on the dramatic text or the art of acting. The verbal language in a performance provides more information than what is explicitly put into words. Research on this will provide valuable insight, in this case adding to our knowledge about psychological realism in Norway in the 20th century. This paper demonstrates how sociolinguistics provides useful tools for performance analysis when trying to understand more about the verbal theatrical language, or stage language, in both historical and contemporary theatre performances. Through investigating sociolinguistic variation in stage language, we can increase knowledge about its conventions, achieving an enhanced methodological framework when referring to spoken language in theatre performances. The research is part of a larger ongoing project with analyses based on sound recordings of eight different performances staged in the 1930s–1990s. Through this, I examine how conventions of "naturalness" in Norwegian stage language has changed over time. The approach is interdisciplinary, combining sociolinguistics and theatre studies. This presentation focuses on how social meaning in linguistic variation provides information about character and social environment onstage. Using a radio-transmitted

performance of *Death of a Salesman* from 1951 as a case study, I present how the actors use certain linguistic features when creating the characters, signalling social codes to the audience. My findings also indicate a connection between the artistic use of social variation and the current aesthetic trends within psychological realism in the Norwegian theatre institutions.

Revisiting the Scenic Essay

by Jasper Delbecke

In *Postdramatic Theatre*, Hans-Thies Lehmann introduced the «scenic essay» as one of the elements that shaped and characterized the panorama of postdramatic theatre. It offered «a public reflection on particular themes» – by dragging theoretical, philosophical, or theatre aesthetic texts on stage – «instead of a dramatic action». The means of theatre were used «to 'think aloud'» about the actor's subject, its representation, and the role of language. And because of its mode of «quoting and demonstrating», Lehmann stated that the scenic essay accentuated «the non-dramatic, scenic potential for reflection: emblematic and contemporary 'thought-images'». In contrast to many other of his ideas, Lehmann's "scenic essay" was never picked up by the field of theatre studies. Rather remarkably, because when one explores the history of the essay, its evolution, and the impact it had (and still has today) on other art forms, it may seem strange that the qualities of the essay did not carry through to the performing arts field. In my paper I expand Lehmann's scenic essay inspired by the existing paradigms on the essay form. The use of theoretical or philosophical texts on stage prompts Lehmann to conceive the scenic essay as «an attempt to theatricalize the teaching process in schools and universities», an attempt, continues Lehmann, which can be «at first sight seem alien but also can widen the possibilities for theatre». I refute such a rigid and reductive understanding of the essayistic form in the performing arts field. What I distillate is this non-dramatic potential for reflection, to think aloud, and important, to share this knowledge also with a public. By unfolding two recent performances, I explore how the essay form works today beyond its personal and subjective dimension and stress its critical, epistemological, and speculative qualities.

L'Atlante delle immagini come paradigma compositivo contemporaneo [original title]

Mnemosyne Atlas as a Contemporary Compositive Paradigm

by Agata Tomšič

In an attempt to outline a compositional model applicable to the multiple expressions of contemporary art, the hermeneutic models traced by Warburg with the *Mnemosyne Atlas* and by Benjamin with the *Passagenwerk* are analysed: two dialectical devices that, through the technique of montage, associate different orders of reality, leading the spectator to moments of unexpected

legibility. Two knowledge and compositional models, where the viewer is also the one who fills with his own memory the spaces left empty on purpose for him. This contribution develops my previous studies, which found echoes of these models in the practices of some groups of the new Italian scene, who openly drew inspiration from the aforementioned authors: Fanny & Alexander, Anagoor and ErosAntEros. Although with different aesthetics, all three give life to complex and rhizomatic dramaturgical bodies, built on the combination of juxtaposed parts and semantic polarities, organised through a paratactic relationship between the particular and the whole, in which each fragment is only one of the many parts of an articulated and multidimensional universal, open to multiple interpretations. Six years later, I return to the work of these artists, analysing their evolutions and enriching my studies with two new examples from the international contemporary scene which, apparently, could not be more different: Romeo Castellucci and Milo Rau. But once again I find in the work of these two directors links with the models previously analysed, continuing to outline the characteristics of a process that when applied to the research areas of stage writing and postdramatic theatre could shed new light on their key concepts.

Du Tour du monde (1874) aux propositions contemporaines: métamorphose des pratiques scéniques
[original title]

From Around the World (1874) to Contemporary Proposals: Metamorphosis of Stage Practices

by Sylvie Roques

The dramatic extravaganza resulting from many scientific novels in the last third of the 19th century invented a new genre, as they were forced to bring a whole scientific and technological world to the stage like never before. This would overturn stage practices. The originator of such a theatre show – almost forgotten nowadays even though he did have some significant success in its time – Jules Verne, clearly materialised such changes through his dramaturgic proposals. His objective was clearly recognisable: it was to bring some momentum to the whole, to combine the represented objects, and to increase pathos or fright. The promotion of reality, at the heart of this new approach, responds to a necessity: to bring in, for the first time, the immensity of the universe on stage, and to show the journey, by shaking up the old space and time dimensions. While action and movement remain pivotal, a whole set of technical processes established themselves, heralding the use of framework, rhythm, and spatial variations in film scriptwriting. These were all breakthroughs that deserve to be studied in order to better understand their contemporary extensions. Today, the stage cannot forget the inventions of the past. We will take as objects in particular the proposals of Christian Hecq and Valérie Lesort, taking on the challenge of creating *Twenty Thousand Leagues Under The Sea* in 2015, immersing the spectators in undersea environments, or previously in 2010 in *The Castaways Of The Fol Espoir* by Ariane Mnouchkine, inspired by one of Jules Vernes's posthumous novels, suggesting the crossing of some known and unknown worlds.

Riteatralizzare la scena: il caso Achille Ricciardi [original title]
The Retheatralization of the Scene: The Case of Achille Ricciardi

by Laura Piazza

In order to deepen the theme of text composition and to reflect on the interaction between artistic aesthetics and stage practices, within a historical dimension, this presentation deals with the original proposal of the Theatre of Colour by Achille Ricciardi, developed from 1905. The psychological chromaticism with which Ricciardi tried to solve the relationship between poetry, music and dance (also addressed by the major representatives of the European avant-gardes in an ideal reference to the exceptionality of the Greek model) is one of the most suggestive testimonies of the debate on the reform of the scene in the first decades of the 1900s. Ricciardi stimulates the composition of structured texts and, in some cases, of performance-"scripts", and raises the question of creating for the stage across practice and theory, across aesthetic project and language. Beyond its actual applications, Ricciardi's theory of the scene, is an answer to some of the most urgent questions posed by the first avant-garde: the anti-naturalistic view; the dispute against old-fashioned scenes; a renewed awareness of the centrality of the scene, understood as an integral part of the drama and not anymore as a simple frame; the reflection on the technical aspects inside representation, from the roles of the operators behind the scenes up to that of the actor, who is destined from a subtraction movement to be reabsorbed in the superior harmony of the scene.

Les concepts de Théâtralité et de Performativité de la lumière dans le théâtre contemporain européen et brésilien – Trilogies d'André Engel (France) et du Teatro da Vertigem (Brésil) [original title]

The Concepts of Theatricality and Performativity of Light in Contemporary European and Brazilian Theatre – Trilogies of André Engel (France) and Teatro da Vertigem (Brazil)

by Nadia Moroz Luciani – Véronique Perruchon

Nadia Moroz Luciani – State University of Paraná (Brazil) – and Véronique Perruchon – University of Lille (France) –, both coming from show lighting practice before becoming Professors and Researchers, offer two different thought tools to talk about the functions of lighting design in the context of shows created in places not dedicated to the theatre. This concern, on the one hand, the concept of theatricality applied to the Strasbourg Trilogy of André Engel at the end of the 1970s, lighting design by André Diot (V. Perruchon), and on the other hand, the concept of performativity applied to the Biblical Trilogy of Teatro da Vertigem, directed by Antonio Araújo at the end of the 1990s, lighting design by Guilherme Bonfanti (N. Luciani).

The "Lived Theatre" of Gisèle Vienne in Jerk (2008-2018)

by Laura Budriesi

The play *Jerk* by Gisèle Vienne gives the public the experience of a murder, based on a true story, the linear narrative reinforces this sense of reassuring realism. The language, the literary component of Dennis Cooper's dramaturgy, is assumed, however, as a territory to be crossed and as an *abyss* to sink into. The stage writing by Gisèle Vienne ensures that the literary text shows the different *layers of language* that inhabit us, the power relation inherent in the language itself. The literary text retains its peculiarity and becomes a sort of trial place for writing a scene: while it happens as a fact, which takes shape in the here and now of the scene, the show also becomes a question around the language itself. The terms "truth" and "reality" are assumed in a completely original logic: they can be found in the embodiment of doing, in the identity of the actor as a subject, as a man and not as a vehicle of the character. The actor-performer thanks to the art of marionettes engages a personal double fight: with the text he is acting and with the character he should interpret, he absorbs the word, swallows it, sometimes literally and returns it in the biological, sonorous, corporeal dimension. In the final part of the solo we witness an actorial trance, the passage of the performer actor to "ventriloquism". In this way, Vienne is able to give substance to the concept of "lived theatre" that Michel Leiris formulated after his experience with possession in Ethiopia. The work was set up again after ten years and partially reinvented, also according to the physical change of Jonathan Capdevielle, who is also co-author of the work.

Da Genet alla Fortezza: un teatro post-drammatico [original title]

From Genet to the Compagnia della Fortezza: A Postdramatic Theatre

by Arianna Frattali

«I have always been interested in texts that escape the theatre»: with these words, Armando Punzo, creator, founder, animator, director, and playwright for the Compagnia della Fortezza – active in the maximum-security prison of Volterra since 1988 and solid reality Italian theatre scene – illustrates his idea of drama and writing for the scene. Therefore, there does not appear to be forcing to trace in the "consunctive" – yet "open" – theatrical work carried out on the dramatic (and not) texts chosen from the classics of western literary tradition, the stylistic traits of "postdramatic theatre" identified by Hans-Thies Lehmann (1999) in much of the European and non-European contemporary theatre scene at the dawn of the new century. These traits (or "signs") are most evident in the *Santo Genet* (2014) staging of the Fortezza, although they are also scattered in other shows produced and staged by Punzo in and out of the House of Reclusion from 2009 onwards. The relationship between the Compagnia and Jean Genet has its roots in the first decades of its activity (*I Negri*, 1996), but finds full expression from 2013, with the preparatory study (*Santo Genet commediante e martire*) celebrating the twenty-fifth anniversary of the founding of the group of actors-prisoners. The relationship between the playwright French and the formation of Punzo goes far beyond the prison

878



and scabrous themes and involves the entire methodological approach of the Compagnia to the theatre, fully sharing its conception of dramaturgical writing. Genet – although starting from a biography marked by deviance and prison – is in fact a post-dramatic author ante-litteram (by statement by Lehmann himself), who leaves in his writing the signs of the future times, establishing a link between tendency to the ceremonial and renounces the classical conception of a subject.

Performographie. Le processus de création de la performance [original title]

Performography. The Creative Process of Performance through Preparatory Drawing

by The Two Gullivers – Flutura Preka & Besnik Haxhillari

For this publication we propose a text on the creative process of performance art and on the term *Performography* (performographie, fr.) which is a neologism that we The Two Gullivers, have proposed in 2018, to describe *the art of composing artistic performances*. In our communication we will try to establish some recurring features that can be identified in the process of creating performance art. In his article *La performance hic et nunc* (1980), Thierry de Duve wrote that performance would be called «any form of contemporary art that would not be painting, sculpture, theatre, dance, music, pantomime, narration, or even happening, while borrowing from these various forms», thus announcing not the definition but the complexity of this phenomenon known and accepted under the generic "Performance Art". As the creative process on art is now more and more under scrutiny, we can observe (in parallel of de Duve observation) that the creative process of performance art would not be the same for any of these diverse forms while borrowing ways, modes of doing, and conceptualizing from all of these forms at the same time. We believe that the *hic et nunc* would not be enough to understand performance art. This particular form of *Performance* should also be considered (and perhaps above all) in a paradigm of the visual arts, where the image not only carries a large part of the performativity, but also (for us), it is the place and the tool of its conception through the preparatory drawing (mainly). *Performography* is for performance what is choreography for dance,...

Ontroerend Goed. Dramaturging the Performance of the Unsettling in Contemporary Theatre

by Davide Cioffrese

A small overview of the dramaturgy permeating the performances and the published works of Ontroerend Goed: a Belgian collective bent on producing thought-inducing and oft provocative devised works. Performances which, in most cases, prize first and foremost the interaction between performers and spectators (or, more appropriately, participants). The essay starts by highlighting the *unsettling* component of many of Ontroerend Goed's shows, meant to stimulate debate among audience members through intrusive and controversial means. It proceeds to analyse the work of

Alexander Devriendt and Joeri Smet, respectively director and dramaturg, aided by the two collections of the collective's plays they penned, *Pieces of Work* (2014) and *All Work and No Plays* (2019). Having done that, the essay goes on to focus on matters of dramaturgical structure and "extended ownership": the performers', but also their collaborators and the audience's. And, in the essay's closing section, this process of ownership is extended to other collectives, from all over the world. Theatre companies invited to remake Ontroerend Goed's performances, appropriating and adapting them to different social, geographical, and productive conditions. The essay contains several images from Ontroerend Goed's books (used with permission from the company's producer), useful in outlining the peculiar, ever-changing layout required by the group's performative works. Aside from such publications, the studies on Ontroerend Goed's activity conducted by Duška Radosavljević (University of Kent) were instrumental in approaching the subject of choice. Finally, an original interview kindly granted by Alexander Devriendt himself provided a huge contribution to the essay.

Viaggiare radicandosi: per un teatro politico europeo [original title]

Traveling by Taking Root: For a European Political Theatre

by Erica Magris

As Béatrice Picon-Vallin points out, «some documentary theatres are trying to overcome their local dimension through European projects, both in terms of content, creative methods and international venues», as, for instance, Milo Rau's IIPM shows, Rimini Protokoll's «formats», and some experiences by Gianina Cărbunariu. Artists thus seem to respond to the crisis of Europe, of its values and institutions, as well as to populisms which undermine the foundations of our democracies, as if theatre could represent a privileged space for a common joined-up thinking. In some cases, these investigative theatres which travel in different countries adapt the same project to the specific national contexts, by changing the cast and the dramaturgy. How is the creation process declined within these metamorphic plays? What are the dynamics of research and the creative relations between the director, his close collaborators, the actors, and the staff of the different venues? How is the balance between transnational and local dimension found in the translation and transformation of the dramaturgical material? To address these issues, the communication will focus on *Ritorno a Reims*, a play by Thomas Ostermeier inspired by the eponymous text by French author Didier Eribon, which, starting from his autobiographical experience, questions the rise of the extreme right among the working classes. Ostermeier's play was created first at the Manchester International Festival (2017), then at the Schaubühne in Berlin (*Rückkehr nach Reims*, 2017), at the Théâtre de la Ville in Paris (*Retour à Reims*, 2019) and at the Piccolo Teatro in Milan (*Ritorno a Reims*, 2019), with different actors, who, in each production, become also the witness of the past and present problems and perspectives of their country. Through the comparative analysis of the different versions of the play and interviews with the creative teams we will examine the specific

features of this transnational documentary compositional process and their reception by the audiences.

Londra 2018. Attori shakespeariani recitano la Commedia dell'Arte: scenario come spazio transizionale [original title]

London 2018. Shakespearian Actors Playing Commedia dell'Arte: Scenary as a Transitional Space

by Maria Grazia Turri

In 2018, in collaboration with Bridget Escolme, I carried out, at Shakespeare's Globe, a performance experiment on Commedia dell'Arte. Working with Shakespearian actors, we co-directed an English performance of an adaptation-reduction of *The Madness of Isabella*, a scenario by Flaminio Scala. One of the project's aims was to verify the possibility that the scenario may function as "transitional space" where Shakespearian actors' dramaturgies could be put to the service of an entertaining and engaging performance, relevant for a modern audience. In the first part of the essay, drawing from historical research, I discuss how focusing on the scenario as a founding element of Commedia dell'Arte can open the way to a new kind of performative revival, one which is more consistent with the original historical practice of the "great companies". Such practice was contiguous but not overlapping with that of charlatans and mountebanks who operated in the market squares. By examining the gap between the contemporary (or mythological) revival of Commedia dell'Arte and historians' discoveries about its literary qualities, improvisation, and the stock characters, I ask whether it may not be possible to imagine new ways, potentially as rich and relevant for the theatre of tomorrow. In the second part of the essay, while retelling our performative experiment, I discuss three features. First of all, I highlight how the story (fabula) included in the scenario is important for contextualising the stage actions and making them more relevant to the audience's engagement. I then examine some examples of how the actors' dramaturgies, applied to improvisation, contributed to the performance. Finally, I give a brief account of some data enabling the evaluation of the audience's response.

Le Magdalena Project, un réseau international de femmes artistes de la scène: du nomadisme
[original title]

The Magdalena Project, an International Network of Women Performing Artists: About Nomadism

by Selene D'Agostino

During the 20th century, a series of attempts to share reflections on their work experiences were made by women theatre artists. It is well-established that experimental theatre held at the margins of a highly hierarchical artistic system is more inclined to do so. This study focuses on one of these attempts carried out by the Magdalena Project, an international network of women engaged in

contemporary theatre. Its aim is to investigate the organisation, the dissemination, and the practice of the Magdalena Project to enclose also this network's survival strategies. In particular, the Transit Festival (Odin Teatret, DK), which is an international festival of theatre made by women artists, is a point in case. The article shows how this festival is practically and theoretically rooted in the Magdalena Project. Specifically, this paper investigates whether the notions of *nomadism* and *figuration* (Braidotti 2002; 2011) can be applied to a collective performative network, rather than to an individual subject. In this context, it is applied the notion of *community of practice* (Lave and Wenger 1991; 1999). This, at the intersection of the artistic, scientific, and pedagogical dimensions becomes itself an *artistic community of practice*. The methodology used in this research includes fieldwork and participant observation of the festival, as well as primary source analysis of original and unpublished materials preserved at the OTA (*Odin Teatret's Archives*) and at *Julia Varley's Fonds* (Odin Teatret, DK). Quantitative and qualitative methodologies were applied to different kind of sources (e.g., letters, interviews, leaflets, etc.) providing also a vivid picture of the Magdalena Project artists awareness and self-representation. This shows how artists of the Magdalena network are taking on the responsibility of speaking and working from their status, their role, their body; a given place. Therefore, they are practicing what the theorist A. Rich (1986) terms *The Politics of Location*, namely an awareness of their own differences, rather than a fictitious absolute equality. The Magdalena Project and the Transit Festival create a heterogeneous picture of artists who speak from different bodies and from different geopolitical places. Here, the artists are bearers of an individual theatrical aesthetic and also of a wider group aesthetic which inter-twins with their network practice.

Temporality as New Materiality for Performance Historiography. Dark Noon, Directed by Tue Biering
by Annelis Kuhlmann

In *Dark Noon* (2019), a theatre performance by Tue Biering, Danish theatre director from Fix & Foxy, the notion of collapsibility takes a surprising turn. A group of South African actors from Johannesburg performs in white-faced shapes an African Western about us. A typical connotation of a Hollywood dramaturgy with stage design elements from the (Western) film Western genre engages with the audience in a particular way, since altogether we build the civilization inside the rather primitive skeleton of not only a settlement reminiscence but also of dramaturgical components. Space and time become one, in a sense as a distanced presence, when the performance frames Western emigration history of 19th century, seen through the Western genre as polarization of cowboys and Indians (natives), i.e., through "us and them". What is built up collapses as structures, and as a dramaturgical consciousness, it shows the inverse of the glamour of a Western society. At the end of the performance, stepping aside from the "fictionary of collapses", the actors tell their private authentic stories about how they grew up in their South African townships watching Western movies on their newly acquired televisions. Those movies founded their social consciousness, the dramaturgy of their code of conduct in violence and

collapses. The research question deals with the cultural appropriation of stock characters as stereotypes and dramaturgies, abuses of natives, logics, and causality of historiographies, collapses of cultural industries etc. *Dark Noon* is more than contradiction; it is a provocation of dark sides of our dramaturgies, breaking up with stories, finding perspectives in collapsibility.

Essay on Stage: The Artistic Practice Introducing a Germ into the Cultural Matrix

by Tomaž Toporišič

The chapter takes a closer look at specific writing procedures for the stage, the essay on stage, a form of expression within a given performative system that reveals the limits of that system as inadequate, imposed. A theatrical essay or an essay on stage belongs to the tradition of the border-crossing experimental performance art pieces conceptualized in the 20th century by Craig, Artaud, Meyerhold, futurist synthetic theatre, and neo-avant-garde theatre, among others. This specific form and procedure produces particular truths and reveals the limits of artistic genres. It is far from a stable category, and it establishes its inventiveness and singularity by operating at the very unstable limits of the theatrical, and by reinventing the category of theatricality itself. In the words of Derek Attridge, it is «a work that is genuinely original, and does more than extend existing norms, it introduces into the cultural matrix a germ, a foreign body that cannot be accounted for by its existing codes and practices» (*The Singularity of Literature*, 55-56). Among numerous possible examples of this "critical art" we will choose the following ones: the 2009 performance *Alice in Wonderland: A Theatrical Essay on the End of a Civilization*, by Italian director Armando Punzo, staged in Volterra Prisons; the 2012 performance *Drawers (Schubladen)* by the German collective She She Pop; and Bosnian director Oliver Frlić's 2016 performance *Our Violence and Your Violence* based on Peter Weiss' novel *The Aesthetics of Resistance*. Using the listed examples, we will try to map this specific devised textual procedure producing what Badiou terms «a generic vacillation. The true theatre makes of each performance; each actor's every gesture, a generic vacillation in which differences with no basis might be risked. The spectator must decide whether to expose himself to this void and share the infinite procedure. He is called, not to pleasure..., but to thought» (*Rhapsodie*, 91-92).

M² del gruppo Dynamis. Un intervento pratico-critico sulla percezione dello spazio umano [original title]

M² by Dynamis Teatro. A Practical-Critical Intervention on Human Space Perception

by Fabrizio Deriu

Dynamis is a theatre group whose projects, the result of collective work and frequently extra-theatrical collaborations, «are focused on the study of the relationship with the audience, in

exploration of a performative dynamic language» that prefers the «situational potential» of the performative act and prepares the scene as »a place of dialogue and conflict». M^2 – to be read neither more nor less than the geometric symbol it is: square meter – is a front view performance in which seven paying, voluntary spectators move from their seats to the stage, where they receive instructions from an unseen voice-over and from a performer who guides the onstage experiment. Indeed, it is an experiment in which both the participating spectators and the observing audience have the opportunity (as the presentation states) to explore «through the scenic device, the border between human and inhuman that space takes on with respect to a context». What can be done within a square meter? What cannot be done? What cannot we not do, many of us in such a small space? Manipulating the actions and reactions of the participants on the edge of an irony that can be quickly converted into a range of feelings of a very different tone, the performance is a small but powerful example of postmodern stage writing, in which some of the peculiar features of postmodern poetics (indeterminacy, fragmentation, de-subjectification, carnivalization, etc.) play in favour of a critical and political value of the contemporary theatrical experience.

Fotografia e danza tra documento e creazione artistica. I due esempi di un atlante di figure e di un archivio di posture [original title]

Photography and Dance between Document and Artistic Creation. The Two Examples of an Atlas of Figures and of an Archive of Postures

by Samantha Marenzi

Between spring and summer of 2019, in two Italian spaces far from each other, two artistic residences are held in which, with different objectives and paths, the same gesture is carried out. Hundreds of photographs belonging to the past, downloaded from computers, and printed on plain paper, are scattered on the tables of a dance hall. They almost completely cover the space. The act of scattering them on the ground constitutes, in both cases, the outcome of a collection work and the beginning of a research with artistic and scientific developments. Two repertoires will be born: an atlas composed by a university research group that unfolds the presence of dance in photography, an archive of postures investigated by the choreographer Paola Bianchi who experiences the action of photographic image on dance. A visual atlas and a body archive, both based on the relationship between photography and dance traveled in two reverse directions. Following them, we will try to delineate a field, which is a field of investigation, but also a force field.

Under the Surface: Reading-Writing the Body in Performance Whilst Seeing under the Performer's Skin

by Mauricio Quevedo Pinto

Presently, as an artist/researcher, I am developing a post-surface visibility in theatre performance. It can be understood as a technology-based visual experience that enables the production of images of the performer's body beyond the limits of its surface. This visibility demands a particular approach towards creating for the stage by interacting with different technologies of vision and offers unusual ways to see and experience the body on stage. I propose that a post-surface visibility offers not only a viable way to create or write for the stage; but also opens the possibility of an iterative cycle of reading-writing the body in performance. In order to ground this idea, I will analyse my performance *Under the Surface* (2019) in which the spectators are invited to see through my skin using LED torches. The performance involves two cycles of iteration. Firstly, in rehearsal, there was a feedback loop between my own body image being modified under the scope of the devices utilized and the creative uses I could find for said images. This determined both the content and the form of the piece and how my body was presented to be observed by others. In performance, the close proximity and interaction between performer and spectators generated a second iterative cycle of reading and writing the body. These iterations produced a specific way for me to experience and create using my body during the performance itself. I affirm that even though it may not be exclusive to a post-surface visibility, these iterations are made explicit through the use of technology that challenges how we see the body in performance.

Text Trained Bodies at the Service of East and West?

by Raimund Rosarius

Actor's training draws on deep-seated embodied and oral traditions memetic in nature, which mirrors the ephemerality of the craft it teaches. However, like in almost all human endeavour – untheorized as it might declared itself – a vast body of literature is produced. Literature in the context of actor's training either tries to conserve that oral knowledge in the form of text or to teach skills through text. The following article takes a transcultural look at two acting conservatoires, the Central Academy of Drama in Beijing, and the Ernst Busch Academy of Dramatic Arts in Berlin. How does the early establishment of the Stanislavsky system at both conservatoires influence actor training practice and the writing on it today? An investigation of the two conservatoires' praxeological history shows that most of the practices were at first derived from written sources with significant differences from Stanislavsky's original writing and practice. The tracing of influences in the contemporary actor training context – informed by my field research at both academies – manifests in dilemmas as well as creative potential. With both academies' early actor training overwritten by distinct applications of the Stanislavsky system, they have each developed a unique approach of adapting the system to their context, which is rarely reflected upon and valued

885



as epistemes of their own in theatre studies. The adaptation was both influenced by practicalities as well as the necessities of the political systems surrounding and interwoven with the practices that are studied in this article. The historic ambivalences inscribed into contemporary actor training practices could – this text argues – be the basis for a transcultural exchange benefitting actor students in both contexts.

Des mises en mouvement de l'écriture dans des performances contemporaines [original title]
About "Mise en Mouvement" of Writing in Contemporary Performances

by Eliane Beaufils

Le Chant de l'amour et de la mort du cornette Rilke de Keersmaecker (2017), *Not about everything* de Linehan (2007) and *Walk+Talk* de Gehmacher (2013) are three shows that decouple the text from the accompanying dance. Keersmaecker proceeds by dissociation, Linehan by opposition and Gehmacher by interference. The approaches of friction and irritation seem to be driven by a critical will, which leads the audience to reflect on the ways in which the various texts can make sense, and on the performative effects induced by the gestures. However, these performances are far from composing *against* the text: on the contrary, they propose another way of negotiating with it. They highlight the ways how the actors resonate with words, and they also call on the audience to resonate with them in their own way. In this way, they compose with resonance, and make us reflect on the modalities of making sense today.

The Age of Anxiety? Jerome Robbins, Maurice Béjart, and the Choreography of Youthfulness at the Festival dei Due Mondi (1961)

by Giulia Taddeo

Among the international socio-cultural phenomena emerging after the Second World War, the peculiar attitude of young people must be taken into account. They manifested a demand for a separate space in which to build their own subjectivity and a tendency to behave in clear opposition to the adult world in all facets of life. Throughout the Western World, the art of dance is deeply traversed by this process, which is epitomized by several choreographers' questioning of the categories of classical and modern dance, as well as by their mutual hybridization and by an unprecedented relation with music, visual arts, pop culture and daily life. This is when Italy has its first taste of these new dynamics, mainly thanks to the activity of festivals such as the Festival dei Due Mondi, founded in 1958 by Italian composer and director Gian Carlo Menotti and driven by the structures of cultural diplomacy and the cultural competition of the Cold War period. This article problematizes the key issues of Europe vs. USA artistic competition and youth creativity in the years between the 1950s and 1960s by analyzing the Festival dei Due Mondi's dance programming. In

particular, it focuses on the 1961 edition when the festival showcased two different choreographers who both had an enormous impact on the life of the festival and the later 20th century international choreographic scene more generally: Jerome Robbins and Maurice Béjart. The objective is to show how, in this particular historical juncture, festivals became a melting pot of multiple convergences, bringing together not only different artists, poetics and cultural policies but also ways of practicing dance that connected artists to a specific social group, "youth".

The Stratified Actor: Eichmann in Jerusalem in the Zagreb Youth Theatre

by Lada Čale Feldman

The paper addresses the role of the actor in both contemporary stage writing practices and theory. It discusses the production of *Eichmann in Jerusalem* by the Slovenian director Jernej Lorenci that premiered in April 2019 in the Zagreb Youth Theatre. The production specifically focuses on the role of the actor in confronting, carrying, revealing, if not resolving, the enigma of the Holocaust and the attendant trials (Felman, 2002) by making actors appear first as traumatized consumers of political-analytic, literary, and cinematic material on the Holocaust, Fascism, and the Ustashi regime, then as dramaturgs and directors of the chosen narrative fragments and salient cinematic scenes, and finally as performers not only recounting their own life stories, but also mimicking "consumed" personalities as they appear in the roles of victims, perpetrators, judges, profiteers, and "disinterested bystanders". Even if the spectrum of the skills demanded of the Croatian actors in this production may not seem ground-breaking in the current European theatre landscape (for Italy, Valentini, 2015), *Eichmann in Jerusalem* introduced into the Croatian context an unprecedented, intellectually, and emotionally invigorating version of «the medially stratified» actor (Petruzziello, 2014) that explores the limits of the actor's performance in transmitting the unthinkable, the unimaginable, and the unsayable. I propose a reading of the effects of this production on the local coming to terms with violence and trauma in the somewhat ironic light of Tzachi Zamir's philosophy of acting as a potentially morally questionable art that nevertheless provides «existential amplification» (Zamir, 2014) to both performers and audience alike.

Studiare la drammaturgia nell'epoca della scrittura scenica [original title]

Studying Dramaturgy in the Era of Scenic Writing

by Lorenzo Mango

The great changes in XX Century Theatre, radically renovating the concept and the practice of dramatic writing, have caused a very sensitive matter concerning the analysis of the dramatic text. The increasing importance of the stage writing – in its different modes: direction and post-direction – has led to identify the specificity of theatrical language in the "spectacular text", focusing the

analysis on the event, the scenic presence, the representative moment. Having the literary text lost its centrality not only in theatre practice but also in the field of theatre studies, how can we address to it today? Can we consider dramatic writing and stage writing two separate spheres? While a new methodology has been established for the study of the stage writing, bringing about a change in the hermeneutic codes of theatre studies, did something similar happen also for the interpretation of the dramatic text? Must we entrust the analysis of the literary component of the theatre to literary criticism or can we try to experience a new way to approach the dramatic text, starting from the premises of the stage writing and going beyond the distinction between "dramatic" and "post-dramatic" that is in danger to become inert? This speech has the aim to go inside these questions, trying to identify categories of interpretation able to establish a contemporary and specific hypothesis of analysis of the literary text for the theatre, looking at its inner structures, its dramatic mechanisms in a methodological perspective that focuses attention on two key factors: the "geometric construction" and the time-rhythm of the composition.

When Text Becomes Movement: The Kinetic Quality of Writing

by Rosa Lambert

In this paper, I will offer a brief analysis of the performance text of *new skin* (De Meyer 2018) arguing that the bodily movements omnipresent in performance can actually be traced back to the written text. To do so, I will primarily focus on how the principle of repetition and variation is incorporated into the performance text of *new skin*. To grasp the specific function of repetition and variation, and to understand how the intertwinement of word and movement in performance is rooted in kinetic writing on the page, I will occasionally turn to details about De Meyer's creative process, which I compiled from in-depth interviews with the artist. Being both the author and the performer of *new skin*, De Meyer embodies the intricate intertwinement of text and performance that is evident in both her writing and her performance. In the second part of the paper, I will elaborate on how De Meyer's performance draws attention to a revised hierarchy between the page and the stage. Overall, my analysis will indicate that theatre studies might benefit from a turn towards literary studies in order to fully capture the interlacing of word and movement as is exhibited in contemporary performance.

Rewriting Distance: Live Writing. Let the Writing Write

by Guy Cools

Since more than 10 years, my colleague Lin Snelling (University of Alberta) and I have been researching a performative practice called Rewriting Distance, which researches how to make the art of writing itself performative and how to create meaningful interdisciplinary links between

movement, spoken word and writing. Central in the practice is a reflection and active use of the witness-role as bridge between the performance and audience space. The Rewriting Distance research was a major part of my practice-based PhD in the arts, which I finalized at Ghent University in 2014. It has been performed in Europe and Canada. It also turned out a very useful, pedagogical practice to train both choreographers, dancers, theatre directors, actor, playwrights in an innovative, playful way to perform and to write for the stage.

Creating for the Stage: How Translation Functions in Trans-Porting Meaning Across Cultures/Languages

by Rosa Branca Figueiredo

As Roland Barthes once said «le langage n'est jamais innocent» and this because our social, political, and cultural attitudes are reflected in our language. In translating Wole Soyinka's *A Play of Giants* into Portuguese, the continuous question was whether I could perfectly express a foreign culture in my mother tongue. In addition, there is the problem of language in African drama and the nature of drama itself. *A Play of Giants* was written in English, by an African playwright, about Africans in an African social and cultural context. This paper, therefore, attempts to examine and question the theory and practice of theatre translation. i.e., how it functions in trans-portal meaning from one language to another and how the framework of a particular complex of cultural references can be given a translation in modern terms, and in the process acquire a new vitality.

Quando la didascalia sale sul palcoscenico. Effetti compositivi di un elemento testuale che si fa personaggio [original title]

When the Caption Gets on the Stage. Compositional Effects of a Textual Element that Becomes a Character

by Silvia De Min

The speech focuses on the role of the stage directions in the theatrical creation. The stage directions are the instructions written into the script of a play, indicating stage action, movements, performers gestures and the characters psychology. They had, during the twentieth century, a literary expansion of some significance. Through the word, the stage directions compose and decompose the scene and the characters gestures; they focus on details invisible to the naked eye; they suggest something beyond the visible stage, appealing to the reader's imagination. This last point suggests the idea – central in this speech – around the function of the so-called "stage-directions characters", characters who perform a "stage direction" role. Called "didascalisti", "cantori", "speakers", on the threshold between visible and invisible, they accompany the spectators in the mental achievement of what is represented. From the word to the imagination: this is the vector suggested by a certain

stage-direction writing that accepts the absence, the emptiness of scenic representation. What happens, at the compositional level, when the stage direction hits the stage? And above all, in what way can the performance of a textual apparatus contain a reflection on the language authority on stage? After an *excursus* with some examples of the "stage direction function" on stage, in ancient and contemporary theatrical practices, we will focus on two texts in particular: *Hamelin* by Juan Mayorga, which has a Didascalista (Acotador) among the characters and the play by Armand Gatti, *Didascalie se promenant seule dans un théâtre vide*.

"Ready-Made" Compositions. Dramaturgical Practices in Contemporary Theatre

by Roberta Ferraresi

The aim of this contribution is to investigate one of the major trends of contemporary European theatre: the surprising boost demonstrated – through contents, forms, and languages – by various artists for the domain of reality, a tendency that on one side seems to distinguish these experiences from the previous standards of the research and on the other side connects them with what happens in other areas of contemporary creation. "Reality hunger", "relational aesthetics", "reality theatre": there has been many critical efforts that tried to define the phenomenon by observing its products, even if most of those concepts turned out to be eclectic and potentially all-inclusive. Changing radically the perspective, this intervention aims to verify the hypothesis that an effective and concrete convergence between the multiple expressions of the "reality theatres" can be found instead by examining them from the point of view of the dramaturgical processes on which they are based. Thus, the "new realism" of the scene will appear to be crossed by similar lines of force, procedures, and dynamics, in the context of a shared attempt to re-setting the traditional dialectic between reality and fiction with the aim to make theatre a shared experience – literally – involving each of us, starting from theatrical sources and their treatment throughout the composition process. After having outlined a general historical-theoretical reference panorama, the contribution will develop by examining some of the most significant writing practices that can be tracked in this area of contemporary theatre research: the device of the re-enactment, the dramaturgy of spectator and sampling/editing procedures.

Vedere oltre lo sguardo. Il ruolo dello spettatore nel teatro del Rinascimento [original title]
Seeing Beyond the Eye. The Role of the Spectator in the Renaissance Theatre

by Carlo Fanelli

The subject of the report is the Renaissance aesthetic of the look. His analytical and theoretical path unites and puts under observation themes such as "representation" (in the first broad sense of the term, then "restricted" to Italian theatrical practice of the first half of the century), the "body", the

"look", the "vision", the "text". Hence the polycentrism of the examination that goes from the theatre to figurative art, to philosophy, to aesthetics which finds the Italian courtly culture of the early sixteenth century as a place of sharing. The actor splits into his visual iconicity and, at the same time, as an "incarnation" of the text. The spectator is at the center of a self-reflexive scenic machine, prompted by a dramaturgy of *ecfrasis* that puts him in a position to dilate, making use of his imagination, the characteristics of the theatrical relationship. The scene is transformed into a rhetorical device, a physically non-existent "utopian" space that encompasses it. The viewer is therefore equipped with a "visual" capacity that goes beyond the limits of the gaze, and places it in a purely mental dimension of observation, a creative act through which he traces mnemonically what is materially non-existent on the scene. However, finding psychological, aesthetic, and anthropological mechanisms typical of vision, as well as using images that spring from words, is already possible in the dramatic text, both from the point of view of the author and the viewer-listener, in a cause-effect relationship, creation and verification of it. Consider, in fact, the visual references present in some theatrical works, such as those by Machiavelli, Aretino, Giraldo Cinzio, Sperone Speroni.

Dal pennello alla scena. L'Accademia degli Uniti del Cavalier d'Arpino (1608): pratiche e drammaturgia [original title]

From the Brush to the Scene. Practices and Dramaturgy of Cavalier d'Arpino's Accademia degli Uniti (1608)

by Isabella Molinari

This analysis proposes a summary of the PhD research just completed at the Music and Theatre Department of "Sapienza" University of Rome, in which I reconstructed and analyzed repertoires and practices of the Accademia degli Uniti founded in 1608 by Giuseppe Cesari (known as Cavaliere d'Arpino). Thanks to a collection of published texts and a recently discovered unpublished manuscripts of theatre of the Cavaliere, we could reconstruct artistic company staff, the roles of the characters in the play and the work of the set up. The repertoire is characterized by a massive, funny, and ridiculous "improvvisa" texture, and by a set of texts (comedies, tragic-comedies, woodland fables, and a sacred little work) which were improvisations of amateurs during the theatrical process. Giuseppe Cesari and his closest collaborators, including the playwright Matteo Pagani, assumed a renowned role in the experimentations of early 17th century in Rome. Their production, risen by the fusion of several arts and languages, had a pioneering function, which influenced (from Gian Lorenzo Bernini to Salvator Rosa) almost all the artists of his time. As it well known, these famous artists constantly accompanied the practice of art with the practice of the scenes: they acted, played, curated set-ups and scenography, wrote or asked other to write texts, transformed their own homes or ateliers into open public theatres. From these artists and from the Academies founded by them, the Baroque experimental way developed and found its identity. The legacy,

represented by this special type of dramaturgy "of the laugh", is one of the most distinguishing qualities of the 17th century's Roman culture.

Da un osservatorio particolare: modalità di scrittura per la scena a Milano tra Otto e Novecento

[original title]

From a Peculiar Viewpoint: Ways of Creating for the Stage in Milan between XIX and XX Centuries

by Mariagabriella Cambiaghi

Although stage writing is a typical notion belonging to nowadays theatre, many practises and theoretical issues in creating for the stage date at the beginning of twentieth century: a period marked by a deep artistic revolution in European theatre. The aim of the paper is to propose a peculiar, but interesting perspective of investigation, by analysing theatrical productions in Milan between nineteenth and twentieth centuries, a moment where the city is the noted capital of the show in Italy. All the aspects that were associated to a traditional composition of dramatic text are submitted both to a theoretical discussion on the newspapers and to a stylistic experimentalism in the practise: in an historical perspective it is possible to point out a club of "text supporters" and a club of "showmen". These two trends used to be reflected in the artistic productions staged on Milanese theatres, within an articulate context of spaces and repertoires. There is a middle-class drama in the Manzoni theatre, with different playwrights, such as Giacosa, Praga, Rovetta. However, there is also a group of actor-directors (Ferravilla, Sbodio, Giraud, and, a bit later, Galli and Gandusio) creating their show directly on the stage. In the practise technical forms and stylistic proceedings are mixed: documentary sources, such as scripts, letters, maquettes, memories, reviews, and programmes allow us to find unusual references and links with a contemporary theatrical creativity: collecting writing, actor dramaturgy, improvisation, and code assembly on the stage.

Stirring the Collective Passions: In Search of a Dramaturgy for the Fascist Masses

by Patricia Gaborik

In 1933, Benito Mussolini famously called for the advent of a mass theatre; with this he meant both a type of performance (one that would "stir the creative passions") and an architectonic structure (one capable of holding 15 – 20,000 spectators at a time). Literary and theatre people scrambled to answer his call, producing an array of designs for these new spaces and pieces that could be performed in them. Among the most famous of these was the mass spectacle *18 BL*, staged on the banks of the Arno in Florence during the Littoriali festival of 1934; it was a complete debacle, and the identifiable reasons for its failure shed light on the challenges of imagining what was supposed to be a novel and authentically fascist stage aesthetic. Creators asked, how to showcase modern technology but not forget questions of the human spirit? How to forge a wholly new form while

paying homage to native theatrical traditions? How to create a stage whose size matched that of the auditorium – and how to fill such vast spaces with a dramaturgy that satisfied the demands of verisimilitude, both spatial and existential, but also, more practically speaking, could be seen and heard by so many thousands at a time? Primarily using as a case study *L'Urto* (Clash), published by Vitaliano Brancati in the journal «Quadrivio» in 1934, this presentation will discuss some of the strategies used by mass-theatre makers in hopes of creating a new theatrical form that satisfied the demands of both art and politics.

The Tendency of Sculpturalization in Samuel Beckett's Revised Stage Writing

by Wenjun Zhu

Samuel Beckett reflected on his «lack of theatre experience at the time of writing [his early plays]». Only after Beckett took directorial charge of his productions since *Endspiel* (*Endgame*) in 1967 could he write for the stage. To visualize his plays in theatre space, Beckett composed detailed theatrical notebooks, which is a continuation of the creative process. As S. E. Gontarski suggests, «a writer with more than a casual interest in the visual arts, Beckett discovered that theatre allowed him to paint (or sculpt) [...] to work directly with form, as a plastic, a visual artist». In *Catastrophe*, Beckett compared the director to a sculptor, who shapes the protagonist as a living statue. Beckett's productions present remarkable tableaux of stillness, bearing resemblance to sculptures. Such stasis blurs the boundary between temporal form and spatial form set up by Lessing's *Laocoon*. He also attempted to assimilate the actors' appearance and posture to statues. According to Rajewsky's definition, Beckett's theatre shows intermedial references to plastic arts, as it «thematizes, evokes, or imitates elements or structures» of sculpture. By comparing the five volumes of *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* with the original French and English texts, my research aims to identify the production-oriented revisions of the stage directions, in order to analyze the characteristics of Beckett's stage (re)writing. It further explores how Beckett emphasized and visualized the sculptural features of his plays in his revised writing and sketches to embody his vision of existence.

O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione [original title]

O Cesare o Nessuno. Vittorio Gassman as a Playwright: A Compositional Practice between Tradition and Innovation

by Raffaella Di Tizio

The article observes *O Cesare o nessuno. Dramatic action in eleven scenes with a prologue freely inspired by the life and myth of Edmund Kean*, written by Gassman in 1974 with the collaboration of Luciano Lucignani, linking it to the theatrical trends he intended to stigmatise. Interpreted by a

company of friends and relatives, and staged with extensive use of improvisation, it was Gassman's third confrontation with the great English actor. The first was Dumas' *Kean* adapted by Sartre, which he directed with Lucignani in the 1954-55 theatre season, and the second was the film he made immediately afterwards, with the collaboration of Francesco Rosi. *O Cesare o nessuno* is a return to the theme twenty years later, coinciding with Gassman's return to the theatrical scene after a decade of mainly cinematographic commitment. A key text, investigated here as an important node in his theatrical research, and as a revealing example of his compositional practices. Evoking the greatness of the European theatrical tradition, investigating the myth of Kean, its historical reality and at the same time «the existential unknown contained in the character of the actor» moving between self-irony and provocation, Gassman harshly criticised the major trends in the theatre of his time (from the despotism of directors like Strehler to the avant-garde, from employee-actors to Grotowski's seminars). It was a defence of his own idea of theatre, taking up themes from the actor's tradition while opening up his own personal path to experimentation. The text is examined here as an example of a tendency towards research that can be described as a general characteristic of Gassman's work. Observing his way of composing texts making use of different genres, collected under his personal style (as he did on the occasion of the television programme *Il mattatore*, in 1959), the article proposes an image opposite to that of an actor heir to the greats of the past: Kean, the apex of a game of identification between the character and himself, reveals itself to be a dramaturgical work close to the results of contemporary narrative theatre.

Eracle di Euripide per Emma Dante: fra scrittura scenica e composizione drammaturgica [original title]

Eracle by Euripides According to Emma Dante: Between Textual Composition and Stage-Writing

by Anna Barsotti

Through a case study – *Eracle* by Euripides according to Emma Dante – the many-sided oscillation of this "actress/author" and director (not only theatrical) between the two poles of dramatic and post-dramatic is going to be examined: confrontation/conflict, whose second term does reference to the definition by Hans-Thies Lehmann (*Postdramatisches Theater*, 1999), which characterises much of the theatre of the second half of the Twentieth century. The early production of the Dante's Sud Costa Occidentale company could be considered an example of "individualized dramaturgy" (in a sense derived from Meldolesi), and of an ambiguous urgency that leads (again) to the text in spite of the work strategy; the following production, instead, shows an opposite phenomenon by accepting models drawn by the classical tradition to be "reactivated". Therefore, if in the early path of the Sicilian director, attracted by Europe and reciprocated, the bipolar order is "post-dramatic vs. Dramatic" with the Greek vein, taking nourishment from the homeland to feed a collective and authorial theatre, the dramatic text continues to be overcome as the grounds of the performance through the staging of an "effecting word" according to post-dramatic stylistic features. But the return to the text (written and published) takes the occasion from the selected and especially

894



translated model. My contribution aims to show how the transposition operated on *Eracle* by Euripides (first appeared on 10 July 2018), a figure in itself structured and/or deconstructed starting from a breaking point, strengthens the series of reversals, through a perpetual motion from life to death, and with a cast for the most part feminine, including the protagonist; confirming the exception of Emma Dante in the Italian panorama as a "woman" of scene and book, in balance between textual composition and scenic writing.

Il postmodernismo "intenso" di Emma Dante [original title]

The "Intense" Postmodernism of Emma Dante

by Simona Scattina

Emma Dante from the generative stage of her shows – based on the preparatory work on and with the actors – presents stylistic traits or theatrical signs that bring her closer to the post-dramatic (according to meaning of Lehmann); but, in reality, his eclecticism escapes the total afference in any category. According to Franco Cordelli, Dante is a postmodernism «that insists on the themes of the body, on its presence» (Cordelli, 2014), a theatre that starts from the belly, from the bowels. Dante incorporates the most innovative aspects of directing without conforming; «with an acting practice both in the apprenticeship and in the experiences of regular theatre, and in the incubation phase of the workshop that allowed her to reincarnate in the actors she trained» (Barsotti, 2010). The contribution will outline the delicate development of the dynamics of the working group led by Dante, the importance of that «blacksmithing dimension» (Mango, 1996) generating a creative path that allows to give shape on stage to the characters and the work that you do on the body in what you can call the "maieutic" method.

Scrivere con la realtà. Il Giardino di Kepler-452 e il teatro neoepico [original title]

Writing with Reality. Il Giardino by Kepler-452 and the Neo-Epic Theatre

by Lorenzo Donati

We live immersed in a swarm of interactions where the boundary between public and private is fading, we want an immediate response in every sphere of everyday life, we perceive the weakness of the online ties and the urgency to reconstruct solid forms of collectivity. Even in response to these mutations, several «unidentified theatrical objects» have been seen recently, using a Wu Ming's collective expression. Spectacular hybrid formats rethinking theatre's traditional elements: the demarcation between actor and character, the ordering authority of the direction, the dramaturgy as a stabilizing element. The paper analyzes the elements of some theatrical works that lead to new dramatic practices and models, from the point of view of text composition and stage writing, focusing on Kepler-452's *Il giardino dei ciliegi. Trent'anni di felicità in comodato d'uso* (2018). This

show is probably the most known recent example of writing with the reality, part of a possible model of a "neoepic" theatre.

Attempts to Change the World: Building Assemblies in Portuguese Contemporary Theatre. The Case of Gonçalo Amorim's Teatro Experimental do Porto.

by Rui Pina Coelho

This essay deals on the idea that Portuguese contemporary theatre has been creating the space and developing practices that we can envisage in the creation of assemblies implicated and interested in changing the world, pre-enacting a sphere for social discussion and debate. Thus, we would look at these attempts to change the world through the constructions of theatre assemblies in Portuguese contemporary theatre accordingly to the case of of Gonçalo Amorim's Experimental Theatre from Oporto. Thus, this essay aims to present and discuss some of the creative methodologies and processes undertook in this theatre collective, namely the "discussions on stage" strategy. This methodology was used in several performances, such as *Não dá trabalho nenhum* [No work whatsoever, 2014], a performance about the real living and working conditions of artists in Portugal based on the stories, memories and experiences of precariat of all the creative team, specifically those of the actor João Miguel Mota; *Casa Vaga* [Vacant House, 2013], a western about three Portuguese cowboys looking for better living conditions in North America in the 1820's. But, most significantly, this methodology was used in the creation of the "Youth Trilogy" (2017-18), a set of three performances dedicated to associative, student and revolutionary movements in Portugal, in the 50s, 70s and 90s, respectively: *Grande Tratado de Encenação* [The Great Treaty on Theatre Direction]; *A Tecedeira que lia Zola* [The weaver that read Zola] and *Majoria Absoluta* [Absolute Majority]. The "discussions on stage" creative methodology aims at creating a fictional assembly that can repercuss in public sphere. A discussion that could inspire future movements of resistance.

Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il Macbeth all'improvviso di Gigio Brunello e Gyula Molnár [original title]

Original Dramaturgies for Contemporary Puppet Theatre. Macbeth all'Improvviso by Gigio Brunello and Gyula Molnár

by Francesca Di Fazio

It is not difficult for puppet theatre to suffer from certain stereotypes. In the common imagination, it is considered a "minor" theatre genre, made up of short scenes that follow one another in a non-harmonised manner, animated by easy or vulgar jokes, whose protagonists are the traditional masks of the Commedia dell'Arte or popular types, from which the audience expects a certain attitude.

The dramaturgies of Gigio Brunello, an author and puppeteer of Venetian origin, accompanied by the stage directing intuitions of Gyula Molnár, director, actor, and explorer of object theatre, are far removed from this image of puppet theatre: never dissociating textual practice from scenic verification, the authors use the canons of tradition to reinvent them and make them original again. Brunello's texts form complex architectures, reasoned dramaturgical mechanisms in which the stories experienced by the puppets determine a possibility for the puppets themselves to move away from their canonical roles. This is the case of the show *Macbeth all'improvviso* (2002), which, having adopted Pirandello's lesson from the *Six Characters*, emancipates the puppets from roles flattened on traditional features to make them the protagonists of events that seem to be driven by their own will. Here, the puppet Harlequin manages to convince all his companions to revolt against the puppeteer, who lacks the courage to make them perform the tragedy of *Macbeth*. Harlequin finally becomes a leading actor, but he is faced with inexorable consequences that will put an end to his rebellious ambitions and (perhaps) restore order in the puppet theatre: the order in which a puppet bangs his head against the wall many times for the audience's entertainment.

Contemporary Greek Theatre: How the Crisis Spawned a Drama

by Ioanna Lioutsia

The presentation will attempt to explore and discuss the connection of contemporary Greek drama to the economic and socio-political crisis that Greece passed in the years that followed 2010. To achieve this, a brief review back to the years of the "golden dream" and of the so-called "bubble" would be useful before we proceed on how the crisis affected theatre at both writing and practical level (with the rise of performances of monologues or of classical works without rights to pay due to economic issues). How have the practical need that have been created led to new plays? How the today's works criticise past and present? How has the term "political theatre" changed in 2019? References will be made to specific works and practices that have been widespread in Greek theatre since the dawn of the 21st century until today. Examples will attempt to illuminate the relationship of the Greek public to citizenship and his role in society, as well as his/her relationship and idea of Europe and European Union (for instance plays of Lena Kitsopoulou, devised performance of Simos Kakalas under the name *Greek Freak Show* in the Experimental Scene of National Theatre of Greece etc).

Highlighting the Women's Side of War – Staging Unfinished Pasts: Crossing the Line by Dah Teatar Belgrade

by Darija Davidovic

The testimonies of war crimes committed against women and girls during the wars in former Yugoslavia in the 1990s were collected by the group *Women in Black Belgrade* and published as a book with the title *The Women's Side of War* in 2007. Some of these testimonies were later used in court as important evidence of the war crimes committed. In cooperation with *Dah Teatar*, the theatre production *Crossing the Line* was created in 2009, conceived with the intention of capturing these testimonies in the form of a performative and theatrical book presentation. Fifteen exemplary survivor testimonies were selected for this production and compiled using the method of "devised theatre". These testimonies were presented at guest appearances across several successor states of former Yugoslavia. During the examination of this play, several questions arose regarding the theater and its potential for staging war testimonies, which will be discussed in this article in this paper. the question if the actor as well as the audience also experience a transformation by staging and receiving war testimonies ("vicarious witness" or "second witness")?

Writing for Post-Dramatic Theatre: The Case of Estonia

by Luule Epner

Post-dramatic theatre forms, together with corresponding textual practices, emerged in Estonia in the 1990s and have become a part of mainstream theatre by now. This article examines practices and strategies of writing for post-dramatic theatre, focusing on two sets of questions: What are the main methods for creating texts and how do they interact with processes of creating productions? How do texts relate to core theatre elements? Writing for post-dramatic theatre has increased diversity and encouraged inventiveness in practices and strategies of creating theatre texts. In Estonian theatre, three main ways of creating a verbal text can be identified, and these frequently combine: the investigative – characteristic of (semi-)documentary theatre –, transtextual (incl. adaptations) and improvisational approaches. The article describes them in more detail with the example of several productions. Analysis of the poetics of post-dramatic texts focuses on three relationships between text and performance: text–space, text–body and discursive relationships within a text. Writing practices, strategies and modes of authorship are interrelated and affect each other. A collective and process-led way of working goes hand in hand with devising and improvisation, which in turn tends to produce heterogeneous, often loosely structured texts. However, non-dramatic texts also offer evidence that a rejection of the constraints that ensue from principles of mimetic representation and conventions of dramatic speech allows for an unleashing of the poetic energy of a language. As a result, several post-dramatic texts or parts of texts are capable of functioning outside the performance context, as stand-alone literary works.

Creating for the Stage in the Most Recent Polish Theatre – New Biographies

by Beata Popczyk-Szczęśna

Texts and performances inspired by biographical material constitute a significant part of contemporary dramaturgy and theatrical projects. In Poland, this type of activity is the domain of directors coming from different generations and representing various styles, for example Jerzy Jarocki, Krystian Lupa, Michał Zadara, Wiktor Rubin, Remigiusz Brzyk. Among the protagonists of many Polish performances of the last half-century, there were, among others, such famous people as Andy Warhol, Marilyn Monroe, Simon Weil, Maria Curie-Skłodowska, Witold Gombrowicz. Therefore, in my opinion, it seems necessary to pay more attention to the phenomenon of the popularity of theatrical biography, reflect on its ideological conditions and discuss the artistic dimension of the individual stage-creations. In my paper I would like to focus on selected dramatic texts in which biographical data appears and undergoes various artistic transformations. The main subject of the analysis will be different practices of the text composition in Polish performances whose creators propose also some new dramatic models. I aim to present and verify the following three key hypotheses:

- theatrical performances inspired by biography are the laboratories of personality, not only of the protagonist of the stage narrative, but also the creators of the spectacle (actor, director);
- stage representations of the biography are a prime example of the revision of the dominant narratives;
- biographical performances are reproductions of bio-/factography as a game of perspectives in the way of showing the past.

In conclusion, any artistic gesture of presenting / producing part of someone's biography on the stage is a reconfiguration of previous data and an example of a «biographical pact». The theatrical creative practice inspired by texts – «new biographies» – thus reflects the essence of contemporary culture of participation, provoking artists, audiences, and students of artistic performances alike to engage in a dialogue in which the possibility of a free, subjective interpretation of artifacts does not preclude taking into account other reasons or views.

Notes sur le théâtre et le paysage [original title]

Notes about Theatre and Landscape

by Stéphane Hervé

This article proposes to think about the conditions of possibility of a theatre in dialogue with the landscape, starting from Rilke's short treaty *Notizen über Melodie der Dinge* and going on by the brief analysis of two experiments which would belong to it: Giuliano Scabia's performative excursions and Alexander Koutchevsky's "theatre-landscape" creations. We'll try to think how the theatre can enter in relation with the natural landscape, and not to substitute it as in the

postmodern theatre, by becoming its intercessor: the theatrical fable is then the place of a dialogue between man and landscape within an ephemeral community.

La "messa in ascolto". Note per una proposta terminologica [original title]
"Staging for the Ear". Notes for a Terminological Proposal

by Doriana Legge

In this essay, the author proposes on the reasons for a terminological proposal, "staging for the Ear", through a historical reflection that supports the construction of the auditory experience in its progressive meaning. Just as in the 1920s mediated sound was not limited to being just a component of representation, even today a new dimension of reproduced sound returns to impose itself, which moves from a necessary knowledge to re-establish the modalities of presence and listening.

Seeing Sound: Music Performativity in the Theatre of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt, and Wojtek Blecharz

by Magdalena Figzal-Janikowska

The paper focusses on the concept of music performativity in reference to works of three European composers and theatre directors: Georges Aperghis, Niels Rønsholdt, and Wojtek Blecharz. All are representatives of "the new music theatre" which can be defined by the negation of traditional opera and musical (Salzman, Desi, 2008). In opposition to the constant and unchanging hierarchy of devices presented in traditional opera, the new model of music performance is based on questioning established patterns and perpetual testing of new solutions in the field of shaping the relationship between music and other spheres of performance. The composing and staging strategies of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt, and Wojtek Blecharz consistently develop the concept of music performativity which evokes the idea of Fluxus "visual music" – music which is not only "to be heard" but also "to be seen". Aperghis creates a type of automated theatre, where electronic devices cooperate with actors and their voices, creating a new model of "musical assemblage". Niels Rønsholdt specialises in chamber operas and music installations in which viewers are meant to be active participants, not only observers. Theatrical projects of Wojtek Blecharz explore the relationship between body and sound in a wide and multi-level way, paying attention to the audience's experience. The main purpose of the paper is to show the process of sound autonomisation as well as to present various models of music performativity in contemporary European theatre. Simultaneously, the author intends to retrace the aesthetic influences, affinities and oppositions between these three examples of experimental music theatre.

What if they went to Moscow *di Christiane Jatahy e Lipsynch di Robert Lepage: quando il cinema entra nel teatro e ne espande i confini* [original title]

What If They Went to Moscow *by Christiane Jatahy and Lipsynch by Robert Lepage: When Cinema Enters into the Theatre and Expands its Boundaries*

by Monica Garavello

The paper intends to examine the influence of cinema in the contemporary theatre, through the comparative analysis of two performances: *What if they went to Moscow* directed by Christiane Jatahy and *Lipsynch* by Robert Lepage. Both of these authors/directors create a new language for the scene, built on the meeting of these two different media, and this dialogue between cinema and theatre becomes the heart of their poetics. The union of two languages works with specific modalities for each director, producing different results and different experiences for the audience. By comparing two examples of "cinematographic theatre", the paper aims first to show how such inter-disciplinary dialogue impacts deeply on the concept of space and time and how it manipulates the perception of the audience, in particular through the use of editing tools borrowed from the cinema. Today cinematographic techniques and the development of new technologies are conditioning a lot of contemporary theatre, bringing to the creation of new poetics, to a new grammar for the scene. Secondly, after the analysis of the dynamics in these specific shows, I will touch also upon more general aspects concerning their way of working in the creation process, such as the use of documentary techniques for creating dramaturgy and for the staging, and some dynamics in the relationship between director and actors when the artistic performance is influenced by both the theatrical and the cinematographic language.

Vidéo, séries et théâtre contemporain: la scène contemporaine exploiterait-elle la vidéo ou l'esthétique des séries comme un nouveau moyen de conquérir le public? [original title]

Video, Series, and Contemporary Theatre: Would the Contemporary Stage Exploit Video or the Aesthetic of Series as a New Means of Conquering Audience?

by Elizabeth Viain

The use of video on the theatrical stage, experimental in the 1970s, really exploded in the 1990s, at first in Germany (Frank Castorf) or Nederland (Ivo van Hove). In the 2010s, the video (including live video) has become very banal on the European stage. Some critics think that the young generation of directors are like showrunners, seeking to produce a tension between what is filmed and what is played. Julien Gosselin explains that the use of live video on stage is very theatrical, as there is still (even an increased) risk of making mistakes compared to the traditional stage. Furthermore, when the plays using video are a bit long (4h, 6h, 10h...), critics and audience tend to compare it to the experience procured by series. The new generation of directors would voluntarily (or not) use the video on stage in a new way, maybe more realistic than purely aesthetic, but also trying to reproduce the specific tools (rhythm, shot reverse shot, the close-ups, the suspense, etc.) of the series. We

901



want to explore the influence of the series on the theatrical use of video and on theatre in general. Even the directors who do not want at all to use the video (in France, Olivier Py or Thomas Jolly) are supposedly influenced by the aesthetic of series: when Jolly staged Shakespeare's *Henry VI* in 2014, fifteen hours of immersive fun and fury, some spectators compared it to the Game of Thrones series. A massive amount of modern technology is used, and the rhythm and atmosphere of an adventure series might be recognised. Our question is: have the series nowadays an irresistible effect on young directors and on audience and could it be linked to the return of narrative in theatre (far from every kind of postdramatic theatre)?

Robot-Author. Composite Dramaturgy in Stefan Kaegi's Uncanny Valley

by Izabella Pluta

For almost thirty years, the contemporary theatre hosts humanoid robots, integrated into a staging. The era of digital cultures marks a considerable advancement in this subject. It concerns the progress in robotics that makes the resemblance of a humanoid machine to the human more and more perfect and therefore more and more disturbing. In this study, I will focus on Stefan Kaegi's performance *Uncanny Valley* for which the theatre director has a robot made in the image of the writer Thomas Melle and who replaces his model on stage. The robot gives a lecture on the phenomenon of instability linked to Thomas Melle's illness and to life of Alan Turing. In this performance, Stefan Kaegi discusses the question of duality: through the machine built in the image of the novelist and his life. This story is intertwined with the life of Alan Turing, a pioneer of Artificial Intelligence whose thought is explicitly embodied by the robot. Moreover, S. Kaegi strangely plays here on the idea of the disappearance of the author who is replaced by the machine. What interests me here is the dramaturgical composition which evokes on the one hand the problems inscribed in the story but also in the staging: the autobiography, the identification, the effect of the *Uncanny Valley*. I want to analyse this structure, what I called *composite dramaturgy*, in which the approach to the text is confronted with the complex technological device that brings its own logics of use, but also of meaning. There is not merely a need for this structure to be identified in the theoretical context of theatre studies, but also in the reflections dedicated to digital technology, which will become most fundamental in my study.

Il nō dei robot: l'artificio e l'empatia [original title]

The Nō of Robots: Artifice and Empathy

by Matteo Casari

The juxtaposition of *nō* – a refined and ancient genre of the Japanese theatre tradition – with robots – symbols of a not very distant future that has already become present – could be considered a

paradox. Contemporary Japanese theatre and robotic experiments that choose *nō* as a field of application or as a model, however, show the opposite by offering various examples of intersection. This is justified by various historical, aesthetic, and theatrical factors. The article takes into consideration some examples of the confluence of robotics and *nō* theatre to highlight the similar aesthetic potential of the organic and inorganic body. Above all, it will come to a first account of the empathic effects that robots elicit in the audience that attends these performances. Some of these considerations are based on the preliminary results of the studies conducted by the Performing robots: interdisciplinary research group (University of Bologna).

Collective Creation in Contemporary Postdramatic Theatre

by Aldo Milohnić

The author starts with a short overview of the trend of professionalisation of the director in Slovenian and European theatre at the beginning of the 20th century. No later than in the 1960s, a parallel flow emerged, which is characterised by collective creation. The author analyses some of the changes in the group dynamic that are related to the emergence of collective theatre and the changes in the position of the director that occurred in the second half of the 20th century. These changes can also be observed in contemporary postdramatic theatre, when concepts such as collective theatre, devised theatre and other forms of theatrical creation are increasingly spoken and written about, moving away from the conventional process by which a playwright writes a dramatic text as a literary work of art and the director then transforms it into a theatrical work of art. Since it is not necessary that both principles, i.e., collective creation and devising, are used simultaneously in the rehearsal process, the researcher of performance practices faces the difficult task of identifying and properly evaluating these principles in the final product of this process, that is, in the public performance. The author's conclusion is that for collective theatre, the specific relationship between the creative group and the director's position is constitutive. In contrast, for devised theatre, the relationship between the creative group and the playwright's position is crucial. Just as the text is only one of many other elements of staging postdramatic theatre, in collective theatre, directing is only one of the creative layers of the performance.

La scena flessibile: spazio e relazione nel teatro comunitario [original title]

The Flexible Stage: Space and Relationship in Community Theatre

by Annamaria Sapienza

Theatrical space plays a key and flexible role within the experiences of Social and Community Performance, constantly changing its shape and function. The nature of the place selected for the staging process differs from time to time, and it is transformed in its structure and sense by the

creative, social, and emotional evolution of the players. Depending on the techniques applied and the contexts selected, the stage transcends its physical connotation and opens up to an inner dimension, engendering favourable conditions for a theatrical and participated experience. Space is not a neutral container, but a working linguistic sign that generates meanings; it contributes with all the other languages to "write" the scene, in a process of continuous transformation that adapts itself to the development and growth of the group. My paper examines the use of the theatrical space in some experiences of community theatre. My aim is to show how the space – whether a pre-existing built space or a newly designed space – contributes to the definition of a theatrical score based on a particularly fluid system in which the relational dimension is a means and a purpose for the enactment of a shared imagery. My analysis takes as its primary case study *La luna*, outcome of a long workshop conceived and directed by the director Davide Iodice at the Accademia di Belle Arti in Naples (then included in the Napoli Teatro Festival Italia 2019) on the topic of waste, symbolic trash to dispose. City community is the expressive area of research: people are invited to bring waste items that will be symbolically removed in a warehouse of "Humanity". The result is a polyphonic and material scenic writing, in which the actors/performers try to regain a collective identity in a stage that composes and decomposes itself empathically with the spectators.

From Stage to Page: Interacting with Joël Pommerat Writing Process. Documentation, Costume, and Prospective Dramaturgy

by Marion Boudier

The aim of this contribution is to revisit Joël Pommerat's writing process from my point of view as a dramaturg and researcher in theater studies involved in that process. I will explain how a highly specific relationship between the writing process and text production emerged and how that exploration has extended into new research fields: How does costume, which is considered to be a performance tool on stage, influence the writing of text? What does the work of a dramaturg involve when it interacts with that of a performance writer? I will also expand the concept of "prospective dramaturgy", formulated in my latest book *Avec Joël Pommerat* (band 2, Actes Sud 2019).

Les dynamiques complexes d'un laboratoire de Joël Pommerat [original title]
The Complex Dynamics of Joël Pommerat's Theatrical Scene

by Marcilene Lopes de Moura (Marcela Moura)

This paper proposes a systemic point of view on the dynamics of interactions within Joël Pommerat's theatrical system. A system can have different degrees of complexity depending on its dynamics of interaction and depending on the behaviours that emerge from this dynamic. The systemic approach enriches the study of collective arrangement within a process of creation, especially as

the problems of borders, interdisciplinarity and collective interactions are at the heart of the theatre. Each theatrical system has its operating logic that makes it possible to build more stable dynamics or more complex and unstable dynamics. When plurality, instability and randomness appear as the starting point and ultimate goal of a theatrical system, and when these systems present an open collective territory, we find a theatrical scene that is more performative and complex. Scenic writing experience in community increases artists' autonomy and generates less hierarchical and unpredictable interactions. Joël Pommerat's theatrical system has a certain openness and complexity due mainly to the fact that he writes his texts during rehearsals from the actors' work, often using fragments, games on chronology and characters with multiple identities. The final writing is not collective, but it is about inventing and sharing a common approach. I will present some observations developed during my participation as an assistant stage director during the course "Corridor", a creative laboratory proposed by Joël Pommerat in 2013, at the National Theatre of Belgium. We will analyze the relations maintained between the artists during the laboratory, the relation with the text, the decor, the costumers, and the images.

La mediazione del dramaturg dal palcoscenico alla città: esperimenti cariocas [original title]
The Dramaturg's Mediation from the Stage to the City: Cariocas Experiments

by Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

The text intends to discuss, from the recollection of the developed experiences, contributions to the thoughts concerning the work of the dramaturg as coauthor in the creation of a "stage text", as well as enabler of interventions in territories of the city. The dramaturg deals with stage writing and rewriting in plays such as those developed subsequently (1984-1991) by Cia de Encenação Teatral and the staging of *The Servant of Two Masters*, by Goldoni (1753), directed by Luiz Arthur Nunes (2002). The work, directed especially to what it's considered a historical perspective implied in the dramaturg's activity as a mediator, is the result of previous reflections on the "dramaturg's laboratory" – such as those presented in the international colloquium "Pathways of theatrical genetics: from laboratory to stage writing", in December 2009 at the University of Lisbon, Portugal (Rabetti, in: Vasconcelos, Proust, Santos, 2018), and those published in an article (Rabetti, 2013) – now extended to the relations with the historical stage reality.

Le Théâtre Węajty. De l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au divided theatre [original title]

The Węajty Theatre. From Epos and Collective Creation towards a Collage of Authors' Voices and Divided Theatre

by Magdalena Hasiuk

The Węajty Theatre is one of the most interesting "Third theatre" theatres in Poland. In his work, one can find influences of Jerzy Grotowski, Eugenio Barba. Those influences are combined with original practice, strong social commitment, and a reference to ethnological research. In *The Węajty Theatre – from epos and collective creation towards a collage of authors' voices and divided theatre*, I examine the relations between the evolution of the textual composition, the position of the director, Waław Sobaszek and the method of collective work, created in over 30-year history of the group. The important, canonical works of Polish and European art, often bearing epic features (by Stanisław Vincenz, Czesław Miłosz, Adam Mickiewicz, Witold Gombrowicz, *The Canterbury Tales* by Geoffrey Chaucer and *Kalevala*) were gradually discarded in favour of textual collages consisting of performers' personal statements (including translated and researched by them sociological or political manifests). This phenomenon is connected to change of the director's position and evolution of the collective's work method. In the first period of Theatre's life (1986-2000), the director's position was quite strong. The director was responsible for the textual composition, and the montage of the scenes brought to life in result of actors' improvisations. This was the method of work in collective creations, based on particular texts. From the end of the 1990s, the creative process started being gradually democratized towards "deep democracy" (Arnold Mindell). From circa 2010 to nowadays, Waław Sobaszek takes on the role of a curator. He is the author of the first thought, an inspiring "slogan" that provokes further work. In response to that thought, the actors individually prepare their material: text, music or scenes that are being put together by Sobaszek. The curator remains responsible for theme and composition. In Węajty Theatre's work, one can see a change, leading – as noted by Patrice Pavis – from collective creation towards divided theatre (Pavis, 2018). Although the Węajty Theatre's work method is not *divided theatre*, it has evolved in that direction.

La Divina Commedia dal testo alla pratica scenica: l'esperienza del Teatro delle Albe [original title]
The Divine Comedy from the Text to the Stage Practice: The Experience of the Teatro delle Albe

by Paolo Pizzimento

The present talk is intended to offer an interim evaluation of *Cantiere Dante*, a project that the Teatro delle Albe directed by Marco Martinelli and Ermanna Montanari has been carrying out since 2017 – and in preparation for the great Dante's anniversary of 2021 – with a series of public calls and performances staged in the streets of the hosting cities. According to Martinelli and Montanari, the theatre is present in the innermost substance of Dante's work: the word θέατρον itself – from

906



the verb *θεάομαι*, "to see" – contains, in its fundamental meaning of "vision", what Dante calls «mirabile visione» (*Vita nuova* XLII, 1). Admirable theatre, therefore, capable of welcoming the manifold experiences of the whole of humanity in its visual field, from the obscene and bleeding bass of the *Inferno* to the melancholic colours of the *Purgatorio*, up to the *Paradiso* where vision and words are transmuted into the unspeakable. The idea behind the initiative of the Teatro delle Albe lies on the urgent need of reading Dante today by assuming all the distance that separates us from him; a long and unrepeatable time but still capable to tell us, through the *Comedy*, the essential on the present. Making reference, among the others, to the epistemological paradigm of Richard Schechner's *Performance Studies*, the present contribution therefore intends to investigate the relationships between Dante's hypotext – already intrinsically charged with a dramatic dimension – and the reworking of Montanari and Martinelli that approaches the Poem sacred according to the Schechnerian filter of «as performance»; then will be analysed the practices of writing and *mise-en-scene* of the Teatro delle Albe.

The Scenic Reinvention of a Bestseller: Storia di un'Amicizia by Fanny & Alexander

by Laura Pernice

Experimentation applied to stage writing has always characterized the artistic activity of the Fanny & Alexander company (Luigi De Angelis and Chiara Lagani), allowing it to develop a unique theatrical physiognomy, distinguished by intermedial openness and performative thrust. The challenge of a fruitful dramaturgy, taken from a literary work, marks in particular the recent project *Storia di un'amicizia* (2017-2019), based on the Elena Ferrante's best seller *L'amica geniale*. The three performances that constitute De Angelis and Lagani's marathon-show – i.e., *Le due bambole*, *Il nuovo cognome*, *La bambina perduta* – are intermedial transpositions (Rajewsky 2005) from the novel form to the theater form, result of exchanges, re-elaborations and divergences between page and stage. The leitmotiv of Fanny & Alexander's scenic reinvention remains the "brilliant friendship" between the two protagonists of the literary saga, interpreted by Chiara Lagani and Fiorenza Menni through the company technique called "heterodirection". Starting from a reflection on the project as a cultural effect generated by the trans-medial expansion (Jenkins 2006) of Ferrante's work, the essay analyses the acting practice of heterodirection applied to literary writing, and the dramaturgical and scenic construction of the entire triptych of performances. Through the analysis of this powerfully intermedial stage composition, made up of choreographies inspired by Pina Bausch's Tanztheater, of a video-*collage* of female photographic portraits, and of effective narrative interpolations taken from Frank Lyman Baum, Toti Scialoja, Wislawa Szymborska, the contribution illustrates the expressive value of a paradigmatic project of the new modes of theatrical construction, in which every aspect of the scenic writing – the treatment of literary material, the forms of acting, the directing and dramaturgic intervention – contributes to free up on stage an autonomous interpretation of the starting novel, able to produce a new level of signification.

Taiji Quan as a Technique to Enhance the Actor's Creative Energy in Space

by Ai-Cheng Ho

The actor's work is «the awareness of oneself in space», states Meyerhold (1874-1940), one of the most important theatre directors and revolutionists of the 20th century. Alongside many of his contemporaries, he broke away from naturalism and turned to explore new theatrical forms. Inspired by approaches from different disciplines, Meyerhold developed the training of biomechanics, through the external form to enhance the actor's presence and creative energy in space. The Chinese martial of Taiji Quan is often considered as a technique to help the practitioner to find a "tactical position" to generate their power in a fight. This essay analyzes how the Chinese notion of *shi*, "the disposition of power", emphasized in Sunzi's *The Art of War*, responds to the actor's creative energy in space. It investigates how the Thirteen Postures (*Shisan shi*) of Taiji Quan, including eight ways of directing energy with arms associated with eight trigrams and five ways of stepping with the five elements of the Taoist *Wu Xing*: metal, water, wood, fire, and earth, can help the actor to generate his potentiality in space. It shows how the theory of the Thirteen Postures respond to the concept of Meyerhold's biomechanics. This essay presents how through the principle of movements of Taiji Quan, the actor can enhance his theatricality and invent a creative space that vehicles the actor's and the audience's imagination; how the application of Taiji Quan in European theatre allows to establish and support a dialogue between different cultures and disciplines.

«Hunger for presence»: nuove prospettive sui linguaggi della corporeità attraverso il circo contemporaneo [original title]

«Hunger for Presence»: New Perspectives on the Languages of Corporeality through the Contemporary Circus

by Gaia Vimercati

Which role does contemporary circus seem to claim in the multifaceted world of present-day performing arts, especially in a historical moment crossed by crucial changes in the creation for the stage? Seeing as it appeared in the '70s in France and toward 2000s in Italy, contemporary circus is a rather new language, but much is to be said about its contemporaneity. By combining a field-work approach and theory studies, the main aim of this paper is to shed light on three aspects at the core of contemporary circus creation: corporeal presence, artistry, and dramaturgy. The main tool for a sharper understanding will be Hans-Thies Lehmann's notion of "Postdramatic theatre", which will be extended to circus intended as one of the possible declinations of the contemporary scene. Through this contextualization we will promote a more vital conception of circus as a creation art form rather than mere and out-dated entertainment, as it is still thought to be, especially in a country like Italy where traditional circus bears a heavy impact on national culture. Far from claiming to be exhaustive about an art form far rooted in history, the purpose of this paper is to give an insight on contemporary circus as a mature art form thus opening new perspectives for the wide

panorama of performing arts, hoping to raise academic interest toward a subject widely considered as a minor genre. This will be done with the strong belief that circus can now play an important role within theatre studies and has a great potential in changing our perception as spectators. At least because it shows us how easily perspectives can change – and make us deeply question what happens if we turn them upside-down, on stage and off stage.

"Moving People": Intermediality and Presence

by António Figueiredo Marques

Within theatre, intermediality is a remediation (Bolter & Grusin 2003), i.e., a fold over liveness, presence, body, speech, and time, and operates negation, absence, duplication, refraction, and mirroring, while the medium performs itself (Giannachi 2004). It is helpful to understand this geometry of presence in a logic of oppositions. Presence contrasts with absence and both are negated by non-presence and non-absence respectively. Our proposal is that contemporary intermedial dramaturgies correspond to non-absence ontology. The fact that strict liveness (Auslander 2008) is apparently absent raises the awareness of its lost actuality – after several virtualization processes. This leads to a fantasmatic effect of what is not. However, this one opens up the myriad of potentiality in a dialogue of past and future, here and there, and therefore of multiple subjectivities (Monteiro 2016). In *Moving people*, a live documentary by Christiane Jatahy, more than a negation, the screen duplicates, amplifying the bodies onstage. Therefore, there is a multiplication: does the screen double each presence? Does it link – as if by a cord – each instance of presence effects onscreen and onstage? In addition to disjunction, another feature is convergence where digital alterability meets performative proximity (Causey 2006) and presence becomes simultaneously actual and virtual (Nibbelink & Merx 2010) as an artifact in-between (Kattenbelt 2008). And this performance is further complicated as each production is made in different countries and performed by distinct individuals. In a broader scale, *Moving people* associates multimedia processes with social inquiring upon exiles, belonging and deterritorialization.

The Choreographic between Stage and Navigable Network Space

by Raquel Rodrigues Madeira

Contemporary societies are living with omnipresent new technologies that allow human beings, at least in a great number, to be constantly connected to each other's across the world, via the Internet. The different domains of today's society are aligned with a variety and plurality of media, and with the progressive digitization and "screenization" of many human experiences. Nevertheless, contemporary dance has in some way resisted the mediation and integration of new technologies.

It is in the "liveness" artistic experience and the theatrical frame that the field of dance has based its artistic production, however, some artists have focused on the use and experimenting different technologies, devices, and interfaces in their practices. What we intended to observe lies in this tension between an artistic practice grounded in the physicality of the body and the stage space, and the technological engagement of human experiences and artistic practices. This paper aims to present some details from my research that reflect about how and in what form the Internet can relate and has an impact on contemporary theatrical dance, influencing choreographic creation, focusing on the analysis of *Re: Rosas!* project (available online since 2013) from Rosas dance company by Belgian choreographer Anne Teresa De Keersmaecker. The aim is to contribute towards the discussion about participatory artistic processes in performing arts, highlighting some features about the relationships between stage and navigable network space, questioning these interactions in the choreographic elements and discourses.

Biographies

EASTAP Associated Scholar

Rustom Bharucha

Rustom Bharucha's books include *Theatre and the World* (1993), *The Question of Faith* (1993), *Chandrolekha: Woman/Dance/Resistance* (1995), *In the Name of the Secular* (1999), *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization* (2000), *Rajasthan: An Oral History* (2003), *Another Asia: Rabindranath Tagore and Okakura Tenshin* (2006) and *Terror and Performance* (2014, researched as a Fellow at the International Research Center/Interweaving Performance Cultures in Berlin, Germany, 2010-2012). His new book *Performing the Ramayana Tradition: Enactments, Interpretations, and Arguments*, co-edited with Paula Richman, has to be published by Oxford University Press in 2021. In 2020, he produced a 9-episode video-lecture on *Theatre and the Coronavirus*. Currently, he is dramaturg on an inter-Asian play based on the Mahabharata to be staged in Singapore at Esplanade – Theatres on the Bay, in June 2022.

EASTAP Associated Artist

FC Bergman

FC Bergman was founded in 2008 by six actors/theatre-makers/artists: Stef Aerts, Joé Agemans, Bart Hollanders, Matteo Simoni, Thomas Verstraeten, and Marie Vinck. FC Bergman has been a permanent Toneelhuis theatre-maker since 2013. Their theatrical idiom, apart from being anarchistic and slightly chaotic, is essentially visual and poetic. Their productions often give centre stage to the floundering, ever-striving human. The most recent and impressive production in that series is *JR* (2018). In 2009 FC Bergman won the "Young Theatre Prize" at Theater Aan Zee with its adaptation of Pinter's *The Homecoming*. With *Walking along the Champs-Élysées...* they were short-listed for the Dutch Theatre Festival (2010). In 2011 FC Bergman created *300 el x 50 el x 30 el* at Toneelhuis, a production still on the repertoire. *Terminator Trilogy*, created in 2012, was again a site-specific work that toured internationally. Back in Toneelhuis they created an impressive music theatre project, *Van den Vos* (2013), together with Liesa van der Aa, Muziektheater Transparant and Solistenensemble Kaleidoskop (DE). In 2015 FC Bergman made a site-specific show *Het land Nod*. The show was invited to the Festival of Avignon in 2016 and the Zürcher Theater Spektakel.

Keynote Speakers

Lola Arias

Lola Arias is a writer, theatre and film director, and performer. She collaborates with people from different backgrounds (war veterans, former communists, Bulgarian children, etc.) in theatre, literature, music, film, and art projects. Her productions play with the overlap zones between reality and fiction. Since 2007, she develops her theatrical work in the field of documentary theatre. She also created the exhibition *Stunt Double* (2016), the durational performance *Audition for a Demonstration* (2014), and the site-specific project *Ways of walking with a book in the hand* (2017). Her feature film *Theatre of war* (2018), starring the same protagonists as her theatre project *Minefield*, was selected for the 68th Forum of the Berlinale Film Festival. Together with Ulises Conti, she composes and plays music, and together with Stefan Kaegi, she developed the projects *Chácara Paraíso* (2007), *Airport Kids* (2008) and *Ciudades Paralelas* (2010), a Festival of urban interventions. She published poetry, fiction, and plays. Lola Arias' works for theatre have been performed at many festivals and venues all over the world.

Tue Biering

For more than 20 years, Danish artist Tue Biering has initiated and directed a wide range of performances: new dramatic pieces, classics, operas, interactive performances, among others. His work confronts our notions of the world and shows us new aspects of what surrounds us and of the stories we believed we knew. Biering challenges and provokes the audience's usual ideas about theatre and invites them to interact and take a stand. Representation, misrepresentation, and stereo-typed beliefs are regular targets in most of his performance work. Under the pseudonym Fix&Foxy, he turns pop-cultural classics into hyperreal performances by staging "real" people instead of performers: inviting prostitutes to act the role as Vivian Ward in *Pretty Woman*, letting asylum seekers re-entact episodes of the sit-com *Friends* or remediating David Lynch's *Twin Peaks* so that residents from a small village in the countryside took the audience on a journey into their world on the outskirts of Denmark. His latest work *Dark Noon* was a Western with seven white-faced South African performers representing poor European refugees crossing the Atlantic to pursue happiness in the promised land of milk and honey.

Marta Cuscunà

Marta Cuscunà studied at Prima del Teatro: European School for the Art of the Actor. She performed roles in *Merma Neverdies* and *Zoé, Inocencia Criminal*, both directed by Joan Baixas for the Teatro de la Claca Company (Barcelona). In 2009, she won the "Premio Scenario per Ustica" for *È bello vivere liberi!*, a project of civil theatre for an actress, *5 puppets and a doll*, written, directed and performed by herself. In 2011, thanks to a scholarship, she participated in *...think only this of me...*, a devised collaboration by actors and musicians of the Guildhall School of Music and Drama (London). In 2012 she realized her second original project *La semplicità ingannata*. In 2015 she premièred with *Sorry, boys*, third original performance of the project on Female Resistance. *Il canto della caduta* is her last devised show. She has been a member of "Fies Factory", a project by Centrale Fies, since 2009. Among the lots of awards she obtained: 2016 Finalist Ubu Prize as best actress/performer, 2017 "Rete Critica" Prize and 2018 "Premio della Critica – ANCT".

Marco Martinelli

In 1983, Marco Martinelli establishes Teatro delle Albe along with Ermanna Montanari, Luigi Dadina and Marcella Nonni and works as a playwright and director. Among the most renowned performances of Martinelli with Teatro delle Albe: *Ruh. Romagna più Africa uguale*, *Siamo asini o pedanti?*, *I Refrattari*, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, *All'inferno!*, an original work from Aristophanes produced by Ravenna Festival, *L'Isola di Alcina* which reveals Ermanna Montanari's research on the uses of the voice between dialect, experimental music, and poetry; *Polacchi*, inspired by Jarry's *Ubu roi*. After a long-term residency in Belgium, the show *detto Molière* premieres in Mons, followed by *L'Avaro* in April 2010. In 2017, Martinelli and Ermanna Montanari start a journey on the *Divina Commedia*, produced by Ravenna Festival, which implies the staging of the three *Cantos* by Dante Alighieri within 2021, the year of the 700th anniversary of the poet's death. This project involves 700 citizens of all ages from the town of Ravenna. Between literary texts and the experience of reality, Martinelli's dramaturgy creates short-circuits that bring theatre to life, achieving intimate and dramatic shows or participated and widespread performances, always built around cores that emotionally engage the audience.

Virgilio Sieni

Trained in artistic disciplines and architecture, Virgilio Sieni has dedicated himself to experimentation on languages of the body and dance. He explored modern and classical dance and release techniques with Traut Streiff Faggioni, Antonietta Daviso and Katie Duck. In 1983, after four years studying improvisation in Amsterdam, Tokyo, and New York, he founded the company Parco Butterfly, and in 1992 the Compagnia Virgilio Sieni, earning a place as one of the protagonists of the

international scene. Since 2003 he has been the director of Cango Cantieri Goldonetta Firenze and the Centro Nazionale di Produzione per la Danza. In 2007 he founded the Accademia sull'Arte del Gesto. From 2013 to 2016 he directed the Biennale di Venezia – Settore Danza. In 2013 he was named "Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres" by the French Minister of Culture. Sieni works with preeminent theatrical and musical institutions, art foundations and international museums, simultaneously carrying out project focusing on the geography of cities and territories and involving entire communities, on themes of the individual and the poetic, political and archeological multitude.

Gabriele Vacis

Director and author. Gabriele Vacis founded and directed Laboratorio Teatro Settimo. His shows are performed in Italy and around the world. He conceived and directed festivals such as Torino Spiritualità. He was resident director of "Teatro Stabile di Torino", director of: Teatro Regionale Alessandrino and I Teatri of Reggio Emilia. He has directed the courses for actors and directors at the "Paolo Grassi" School in Milan. He published, with Marco Paolini, *Il racconto del Vajont*, that was adapted for a tv series and won three television Oscars. His film *Uno scampolo di paradiso* won the Jury Prize at the Annecy Festival. He founded the Institute of Theatrical Practices for Personal Care. He is director of the School for actors at Teatro Stabile in Turin and Adjunct Professor at Catholic University of Sacred Heart in Milan teaching Theory of Direction.

Authors

Anna Barsotti

Anna Barsotti is a Professor of Performing Arts Disciplines: she has taught History of Theatre and Drama and Performance for the Department of Civilization and Forms of Knowledge at the University of Pisa; collaborates in the chair of History of Theatre and teaches Methodology and Criticism of the Performance. Her scientific interests: dramaturgy and staging, actor, theatrical languages (with specific attention to the relations between language and dialect). Her publications include *Giacosa e Verga drammaturgo* (Idi-Saint Vincent Award, 1974). After *Eduardo drammaturgo* (1988, "Luigi Russo" Award), she edited for Einaudi *Cantata dei giorni dispari* (1995) and *Cantata dei giorni pari* (1998), and published *Eduardo* (2003). She investigated the relationships between tragic and comic from the late XVIII century to the present: *Alfieri e la scena* (2001); *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* (2007); *La lingua teatrale di Emma Dante* (2009); *Il teatro di Toni Servillo* (2016). Directs and co-directs for ETS the series «Narrare la scena», «Il canone teatrale europeo», «Percorsi critici fra mondo del teatro e teatro del mondo».

Eliane Beaufils

Eliane Beaufils is a Researcher in theatre and performance studies at the University Paris 8 and vice Head of the doctoral school of the arts EDESTA. After her thesis on *Violence on Contemporary German Stages*, she taught at the University of Strasburg, Hamburg, and Frankfurt. Her research fields comprise contemporary theatre and performance, mainly in relation to violence, war, poetry, and the meaning of criticality today. Her most recent publications are with Eva Holling, *Being With in Contemporary Performing Arts*, Berlin, Neofelis, 2018, and with Alix de Morant, *Scènes en partage*, Montpellier, Deuxième Epoque, 2018. She started 2018 a new research project on "Theater meets Climate Change".

Marion Boudier

Marion Boudier is a Lecturer in Theatre Studies at the Picardie Jules Verne University in Amiens. She works on contemporary theatre, creative processes and performing knowledge. She has also worked as a dramaturg with Joël Pommerat (Compagnie Louis Brouillard) since 2013 on theatre and

opera productions. She won the Prix du Syndicat de la critique (best book on Theatre 2019) for *Avec Joël Pommerat (tome 2), l'écriture de Ça ira (1) Fin de Louis* (Actes Sud, 2019).

Rosa Branca Figueiredo

Rosa Branca Figueiredo is an Associate Professor and head of department of Languages and Cultures at the Polytechnic Institute of Guarda, Portugal, where she teaches English, German, Artistic Studies and Contemporary Culture. She holds a Ph.D. in Theatre Studies, University of Lisbon with a thesis on the Nigerian playwright Wole Soyinka. She is also a Researcher at the Centre for Theatre Studies at the University of Lisbon and at the Research Unit for Inland Development of the Polytechnic Institute of Guarda. Her recent publications include essays on cultural identities and African Drama, and she attends International Conferences on a regular basis with paper presentations. She is also an active member of several International Literary and Cultural Associations as CAAR, ACLALS, ENCLS, IFTR, EASTAP, among others. She recently translated Soyinka's *A Play of Giants* into Portuguese.

Laura Budriesi

Laura Budriesi is currently an Adjunct professor in Performing Arts at the Department of the Arts of the University of Bologna. Her teaching activities include "Scenography. Elements, Theory, History". Her work is especially focused on the intersection of theatre and anthropology, and it's particularly directed at the performative aspects of rituals, for which she has extensively researched in Mali and Ethiopia. Another research topic is animality on the contemporary scene and in the history of Theatre and Performance, in the framework of Animal (Performance) Studies.

Lada Čale Feldman

Lada Čale Feldman is a Professor and Chair of Theatre Studies at the Department for Comparative literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Her areas of research include theatre, performance, and gender studies. She is the author (and co-author) of more than a dozen books in Croatian, the latest being *Beyond the Stage* (2019). Her most recent publication in English is the collection *Misperformance: Essays in Shifting Perspectives* (2014), co-edited with Marin Blazevic.

Mariagabriella Cambiaghi

Mariagabriella Cambiaghi is a Professor of Theatre Studies at "La Statale" University of Milan. Her research centres on the study of Italian theatre and performance in the nineteenth and the twentieth century, and on the analysis of Italian and foreign contemporary theatre; she is also interested in the intersection of text and performance, and in the role of the actor in the nineteenth and twentieth centuries. Many of her essays have appeared in national and international journals and books. Among her books: *Il caffè del teatro Manzoni* (Mimesis, 2013), *I cartelloni drammatici del primo Ottocento italiano* (Guerini, 2014), *Una delle ultime sere di Carnovale di Goldoni per Luigi Squarzina* (Ets 2017), *Itinerari della critica teatrale italiana del Novecento* (ed., Mimesis, 2020).

Matteo Casari

Matteo Casari is an Associate Professor at the Department of the Arts of the University of Bologna where he is teaching Theatres in Asia and Performing Arts Management and Economy. His research is mainly devoted to Asian theatrical traditions, particularly in Japan where he conducted some fieldworks. He is the author of various publications including monographs, curatorships and essays. Among the most recent publications: *Per risvegliare l'attore: il Giappone e l'Asia tra le righe di «The Mask»* (2020); *«The Mask» e il Giappone. Un percorso tra lettere, immagini, libri, riviste e persone* (2019). He is the curator of the Kazuo Ohno Archive at the Department of Arts of the University of Bologna and the Scientific editor of the journal «Antropologia e Teatro». He directs the book series «Arti della performance: orizzonti e culture» (Department of Arts) and Trame (CLUEB). He is founder and member of the interdisciplinary research group *Performnig Robots* (University of Bologna).

Davide Cioffrese

Davide Cioffrese is a PhD student in *Literary and Musical Text Studies* at the University of Pavia, where he graduated and where he currently acts as a teaching assistant for the course of *Theatre and Performance Studies*. His main research focus is the Dramaturg: a figure he has investigated both in Italy and abroad.

Guy Cools

Guy Cools is a Belgian dance dramaturg, currently living in Vienna. He is a Postdoctoral Researcher at Ghent University. He has worked as a dance critic, curator, and dramaturge. His most recent publications include *In-between Dance Cultures: on the migratory artistic identity of Sidi Larbi Cherkaoui and Akram Khan* (2015); *Imaginative Bodies, dialogues in performance practices* (2016);

The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B (2020) and *Performing Mourning: Laments in Contemporary Art* (2021).

Jeroen Coppens

Jeroen Coppens is currently a visiting professor at the Department of Art History, Musicology and Theatre Studies at Ghent University and teaches the master course Media-Archaeology and the introductory course Research Skills. He also works as a project coordinator for the citizen science project "Das Dritte Reich und wir" at the University of Gießen (Germany). Jeroen Coppens publishes on the themes of visual dramaturgy, intermediality, postdramatic theatre, and the performance of images. He is a co-editor of the books *Dramaturgies in the New Millennium* (Schriftenreihe Forum Modernes Theater, 2014) and *Unfolding Spectatorship: Shifting Political, Ethical and Intermedial Positions* (Academia Press, 2016). As a freelance dramaturge, Jeroen also collaborates with video artist Ariane Loze.

Selene D'Agostino

Selene D'Agostino is a PhD student at Université d'Artois (FR) in Sciences de l'Homme et de la Société, spécialité Arts du Spectacle. She has been responsible for Julia Varley's Fonds and the Transit Archives since 2009 at Odin Teatret (Dk). In 2011-2012 she was granted a research fellowship in the Department of Aesthetics University of Aarhus (Dk). She published *On Tiptoe a Santa Clara* (Bulzoni 2010) and other essays in *Culture Teatralli*, *Studia UBB Dramatica*, *Tablas*. *La Revista Cubana de Artes Escénicas*.

Darija Davidovic

PhD candidate at the Institute for Theatre, Film, and Media Studies at the University of Vienna and scholarship holder of the Rosa Luxemburg Foundation. She studied History of Art, Theatre Studies and Catholic Theology at the Ludwig Maximilian University in Munich. The topic of her research project is the negotiation and representation of the 1990s wars in the former Yugoslavia in contemporary Croatian and Serbian Theatre. With the concept of "performative politics of history", the dimension of performative and theatrical explanations of various politics of history will be examined and pointed out. 2016/17: Research stay in Belgrade as holder of the Marietta Blau Scholarship. 2017/2018: Cooperation on the project "Testimony – Truth or Politics: The Concept of Testimony in the Commemoration of the Yugoslav Wars" organized by the Center for Cultural Decontamination (Belgrade), The Institute for Philosophy and Social Theory (Belgrade) and Center for Advanced Studies – South East Europe (University of Rijeka).

Jasper Delbecke

Jasper Delbecke studied Theatre and Performance Studies at Ghent University and FU Berlin. He is an affiliated Researcher at S:PAM (Studies in Performing Arts & Media, Ghent University). In his doctoral research he explores how the form, and the discourse of the essay appears in the contemporary performing arts field. He published on this topic in «Performance Philosophy», «Performance Research», «Documenta», «Etcetera» and «Performance and Theatre Design». Other articles appeared in «Kluger Hans», «Testimony» and «European Journal of Theatre and Performance». In June 2018, Delbecke's doctoral research was granted the PhD Fellowship of the Flemish Research Foundation (FWO).

Silvia De Min

Silvia De Min is an ATER (Attaché temporaire d'enseignement et de recherche) at the Sorbonne University of Paris. She has a literary and art-historical background. She obtained her PhD at "Ca' Foscari" University (Venice) and at the Sorbonne University (Paris). She is the author of three monographs: *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, (Archetipolibri, 2013), *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagor* (Titivillus, 2016), *Ekphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale* (Mimesis, 2018). In recent years, one of the privileged fields of interest is the relationship between theatre and visual arts. Numerous articles have appeared in scientific journals and essay collections.

Fabrizio Deriu

Associate Professor in Theatre and Performance Studies, University of Teramo, Italy. Member of the Board of the Ph.D. Programme in "Music and Performance Studies", "Sapienza" University of Rome. Main research interests are Performance Studies, and acting in XX century theatre, film and audiovisual media. Author of five books and several essays in peer-reviewed journals and edited volumes. Editor and translator for Italian anthologies of essays by Richard Schechner and Diana Taylor. He also acts as assistant in acting workshops.

Francesca Di Fazio

Francesca Di Fazio graduates in Modern Literature at the University of Turin with Professor Antonio Attisani in 2015 and in 2017 she got a master's degree in Italianistics at the University of Bologna with Professor Gerardo Guccini. In 2018 she contributes to the publication of the book of the playwright and puppeteer Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche* (De Bastiani

Editore). In the same year she obtains the qualification of Project manager of live events at ENFAP in Bologna. In 2019 she obtains the certificate of the advanced course for International Dramaturg at ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione. She is currently a PhD student in theatre studies at the University of Paul Valéry – Montpellier 3 within the "PuppetPlays project", under the direction of Professor Didier Plassard.

Raffaella Di Tizio

Raffaella Di Tizio teaches Performing Arts at the Universities "La Sapienza" and Roma Tre. She holds a PhD in Literary Genres from the University of L'Aquila, and in 2018/2019 she was a DAAD guest Researcher at Freie Universität Berlin. In 2018 she published *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi. Il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Rome, Aracne. She has been a contributor to «L'Indice dei Libri del Mese» since 2013 and is part of the editorial staff of «Teatro e Storia» since 2014.

Lorenzo Donati

Journalist and critic, he is carrying out a PhD in theatre studies at Arts Department of University of Bologna. He follows the livearts scene witnessing the evolution of the poetics of the groups and conducting seminars for spectators, journalism meetings and workshops such as "Bologna Teatri" conducted with M. Marino and through the activity of Altre Velocità critics group. Among his essays *Crescere spettatori. Una formazione del pubblico fra critica ed educazione* (with A. Doria), «Prove di drammaturgia», n. 1-2, 2017; *L'audience development nelle poetiche. Clessidra del Teatro delle Forche a Chiatona*, «Sociologia della comunicazione», n. 56, 2018. In 2018 he edited *Crescere nell'assurdo. Uno sguardo dallo stretto* (Accademia University Press, with R. Mazzaglia).

Luule Epner

Luule Epner is an Associate Professor at the School of Humanities, Tallinn University (Estonia). Her research interests include relationships between dramatic texts and theatre performances, theory and practices of post-dramatic theatre. She is the author of *Draamateooria probleeme I–II (Problems of Drama Theory, 1992–1994)*, and co-author of *Eesti sõnateater 1965–1985 (Estonian Drama Theatre 1965–1985, 2015)*. Her recent book *Mängitud maailmad (Worlds in Play)*, was published in 2018.

Carlo Fanelli

Carlo Fanelli is a Professor of Dramaturgy, Spectacle Organization and Economics (Bachelor's degree in Communication and DAMS), Theories of Theatre and Performance (Master's Degree in DAMS Cinema Photography Performance) of the Department of Humanities of the University of Calabria. In the same University he is a member of the International Doctorate of Humanistic Studies. Texts, knowledge, practices from classical antiquity to contemporaneity. He carries out research on Italian theatre culture of the Renaissance, in which he is active with essays and volumes published nationally and internationally. To these interests he crosses research on contemporary theatre, a sector in which he is active with ongoing research and collaborating with national and international magazines.

Roberta Ferraresi

Roberta Ferraresi is an Associate Professor at the University of Cagliari. She has taught at the Universities of Urbino "Carlo Bo", Rome "La Sapienza" and Bologna, where she has also been post-doc research fellow (2016-19) and took her PhD in 2014. She's part of the Editorial Committee of «Mimesis Journal» and of the Editorial Staff of «Culture Teatralli». Besides the academic work, she's involved in theatrical criticism and in cultural policies as advisor in the field of live arts.

António Figueiredo Marques

Researcher in ICNOVA (Instituto de Comunicação da Nova, Performance & Cognition group), Universidade Nova de Lisboa, Portugal. PhD student in Communication Sciences – Communication and Arts with a studentship granted for the project *Non-narrative dramaturgies* discussing the poetics of contemporary performance as narrativity reshaping and its forms of montage through language, physicality, intermediality. Globally, essays on the *minor's victory*: potentiality and vulnerability.

Magdalena Figzał-Janikowska

Magdalena Figzał-Janikowska, Ph.D. – assistant professor at the Institute of Culture Studies, University of Silesia in Katowice, Poland. Author of books and research papers devoted to contemporary theatre and stage music. She published *Musical Spaces in Contemporary Polish Theatre* (2017) and *A walking guide. Cracow of Tadeusz Kantor* (2020). Co-editor of books *Writing for the Stage – Narratives in Contemporary Theatre* (2019), *Drama and Experience* (2014). Theatre critic in "Nietak!t", "Opcje", "Didaskalia" and "teatralny.pl". Tour and academic guide at The Centre

for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor "Cricoteka" in Krakow. She currently works on the scholarship project *Performances of Władysław Hasior* (The Theatre Institute in Warsaw).

Arianna Frattali

Arianna Frattali is a Research Fellow at the University of Salerno, formerly PhD in Theatre Disciplines and Adjunct Professor of Theatre and Performing Arts at the Catholic University of Sacred Heart in Milan. Studying mainly of the arts of the scene in the XVIII and XIX centuries, she often focused on musical dramaturgy, with some researches on the borders between theatre and media from the XX century to today and artistic intersections in general. She is the author of numbers of essays, commented editions and monographs: *Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto* (Pisa, Serra, 2010), *Testo e performance dal Settecento al Duemila* (Milan, EDUCatt, 2012), *Didone abbandonata* by Pietro Metastasio (Pisa, ETS, 2014).

Patricia Gaborik

Patricia Gaborik currently teaches at the University of Calabria and at the National Academy of Dramatic Arts "Silvio d'Amico". She is the author of several articles and chapters, editor-translator of *Watching the Moon and Other Plays* by Massimo Bontempelli (Italice 2013), author of *Mussolini's Theatre. Fascist Experiments in Art and Politics* and editor of the forthcoming *Pirandello in Context* (both for Cambridge University Press).

Monica Garavello

Monica Garavello is attending a Phd in arts at "Ca' Foscari" University in Venice, working on a research with the title "The Influence of cinema in the contemporary theatrical scene: the transformation of the theatrical language in the meeting with cinematographic techniques", followed by the supervisors prof. Piermario Vescovo, Marco Dalla Gassa, Monica Centanni. She earned a master's degree with honors in performing arts at Bologna University, a Master II in management of arts and cultural events at "Ca' Foscari" University and ESCP (École supérieure de commerce de Paris). Simultaneously she started an artistic path studying acting to a professional drama school and following different workshops, such as in London at LAMDA (London Academy of Music and Dramatic Art) and in Venice Biennale Theatre with some international directors (Jan Fabre, Luis Pasqual, Oskaras Koršunovas).

Ragnhild Gjefsen

Ragnhild Gjefsen is a PhD Fellow in Theatre Studies in the Dept. of Literary, Linguistic and Aesthetic Studies at the University of Bergen, Norway. Her research project investigates the theatrical language in 8 different Norwegian performances in the 20th century. Prior to this Gjefsen worked at Bergen International Theatre, BIT (2014–2017). She also writes critics for «Norsk Shakespearetidsskrift» and is co-founder and co-director of the emerging performing arts festival Frontlosjefestivalen.

Magdalena Hasiuk

Ph.d. Magdalena Hasiuk is an Associate Professor at The Institute of Art, The Polish Academy of Science in Warsaw Poland. She is the author of the following books: *Cruelly Strange Side of the World. About the prison theatre* (2015) and *Théâtre du Soleil: From the Revolution on Trestles to the Immigrant Odyssey* (2016) and the co-editor of books: *Circles and flames. Sketches about theater and sociology* (2017), *Ganglionic break from inexpressible thoughts* (2019); the translator of the book by Jacques Lecoq *Poetic Body* (2011). Author of scientific articles, critical sketches, and reviews published in collective volumes and periodicals in Polish, French, English, Ukrainian, and Czech.

Stéphane Hervé

Stéphane Hervé teaches Literature in Lille and holds a PhD in Performance Studies from the University of Montpellier 3 (*De l'inactualité du théâtre: Poétique et politique de l'hétérotopie chez Pier Paolo Pasolini et Rainer Werner Fassbinder*). His research and publication interests include Italian experimental theatre, community and political dispositives in performing arts, opera staging. He's a member of «K. revue transeuropéenne de philosophie et arts».

Ai-Cheng Ho

Ai-Cheng Ho is a PhD candidate of theater arts at the University of Franche-Comté in France. In her dissertation, she investigates the uses of Taiji Quan practice in preparation of actors and performance. She is particularly interested in the practical theatrical innovations that arise through this transcultural and interdisciplinary encounter between a Chinese martial art and contemporary Western theater. Ai-Cheng is also a theater teacher and actress having worked on performances in Taiwan, Europe, and the United States.

Annelis Kuhlmann

Annelis Kuhlmann is an Associate Professor of Dramaturgy at Aarhus University, Denmark, where she has been since her PhD on *Konstantin Stanislavski's Theatre Concepts* (1997). Her latest publications are *The Performance Tree of Knowledge. Eugenio Barba* (in collaboration with Dr Adam Ledger), pp. 145-203, in Allain, Paul (ed.), *Grotowski, Brook, Barba*, vol. 5, in Shepherd, Simon (ed.), *The Great European Stage Directors* (London, Methuen) and co-editing *Grønlands Teaterhistorie – på vej (Greenlandic Theatre History – on its way)*, special issue in «Peripeti» (2019), in which she also contributes with a chapter on *Staging Greenland – Greenland on the stage*. Annelis is the president of Centre for Historical Practice (CHiPP) and Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS – a research collaboration between Nordic Teater Laboratorium, Odin Teatret and Dramaturgy at Aarhus University).

Rosa Lambert

Rosa Lambert holds a MA degree in Theatre and Film Studies from the University of Antwerp and is currently a member of the Research Centre for Visual Poetics (University of Antwerp). In her PhD project, entitled *Moving With(in) Language: Kinetic Textuality in Contemporary Performing Arts*, she studies the interaction between (spoken) text and (choreographed) movement in contemporary performance, theatre, and dance. Her work has been published in *Critical Stages/Scènes Critiques*, *Documenta* and *FORUM+*.

Doriana Legge

Doriana Legge teaches Performing Arts at the University of L'Aquila (since 2015). She has dealt with the Italian theatre during the years of fascism, in particular the figure of Beniamino Joppolo (*Inseguendo i Carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità*, Bulzoni, Roma 2020). As a research fellow, she has dealt with the dramaturgy of sounds: functions and perceptions of the sound register in theatre, producing several publications. She has been part of the editorial committee of «Teatro e Storia» since 2014 and has participated in research activities for the realization of Dossier in several voices.

Ioanna Lioutsia

Ioanna Lioutsia is a PhD researcher on the field of performance art in Balkans (University of Peloponnesos, Greece). Her previous studies were at Theatre Department AUTH and at History and

Archaeology Department AUTH. She is a member of the Hellenic Association of Theatre and Performing Arts Critics. At the moment she is working at National Theatre of Northern Greece.

Stefania Lodi Rizzini

Stefania Lodi Rizzini is a Phd graduated from the University of Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. She is currently an independent researcher. Her research field and publication concerns gender, minority identity issue theatre, trans-feminism institutional and not institutional theatre, performance. She is part of the collective "Scènes et genres", a French based collective researching among practice and theory on gender issues. Among her latest publications, a contribution chapter to *The Palgrave Handbook of Queer and Trans Feminisms in Contemporary Performance* (Palgrave Macmillan 2021) with the title "Phia Ménard and her experience of organic theatre".

Nadia Luciani

Nadia Moroz Luciani is a lighting design teacher and Researcher at the Faculty of Arts of the Paraná State University – UNESPAR, where she coordinates the extension project LABIC – Stage Lighting Laboratory. She is also lighting designer and stage manager for in performance arts since 1989. As a researcher and PhD student at USP in Brazil in a research residence at UdL in France, she is interested on lighting pedagogy and the performativity of light.

Erica Magris

Erica Magris is a Lecturer in Theatre Studies at the "Département Théâtre, Université Paris 8 – Saint-Denis", and associate member of the THALIM-CNRS laboratory. Her research hinges on the history of contemporary Italian and European theatre, with specific focus on aesthetics of staging and on creative practices in relation with broad cultural, socio-economic, and media environments. Dr Magris has studied new technologies in theatre, intermediality, and documentary theatre, as well as Italian playwrights and directors relatively understudied abroad (Giovanni Testori, Luca Ronconi, Virginio Puecher). Recently, she has edited with Béatrice Picon-Vallin the book *Les Théâtres Documentaires*, published in 2019 by Deuxième Epoque, and, with Anna Barsotti and Eva Marinai, a double issues of the journal «Biblioteca Teatrale» dedicated to *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea* (n. 127-128 and 129-130, 2019).

Lorenzo Mango

Lorenzo Mango is a Professor in History of Modern and Contemporary Theatre at the University of Naples "L'Orientale". At present is the President of the Italian Association of University Professors in Theatre (Consulta Universitaria del Teatro). He is Co-Editor in Chief of the Journal «Acting Archives Review» (www.actingarchives.it, open access) and Member of the Editorial Board of the «European Journal of Theatre and Performance». He is the author of the following books: *Il Novecento del teatro. Una storia* (2019); *L'officina teorica di Edward Gordon Craig* (2015); *La scoperta dei nuovi sensi. Il Tattilismo futurista* (2015, first edition 2001); *Il Principe Costante di Calderón de la Barca/ Słowacki per Jerzy Grotowski* (2008); *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento* (2003); *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi* (1994).

Samantha Marenzi

Samantha Marenzi (PhD) is a fixed-term Senior Assistant Professor at the University of Roma Tre. Her research mainly focuses on relationship between visual and performing arts, Butō, and prominent figures of the theatre as Antonin Artaud and Edward Gordon Craig. She coordinates a research group on dance photography. She is a photographer specializing in analogue techniques. As a performer, she trained with Japanese dancers Masaki Iwana and Akira Kasai. She is member of the editorial staff of the scientific journal «Teatro e Storia».

Aldo Milohnić

Aldo Milohnić, PhD, is an Associate Professor of the History of Theatre at the University of Ljubljana (Slovenia), Academy of Theatre, Radio, Film, and Television. He is author of the monographs *Theories of Contemporary Theatre and Performance* (2009), *Art in Times of the Rule of Law and Capital* (2016) and *Theatre of Resistance* (2021), co-author and editor of several books and anthologies. He is a member of IFTR and the Association of Theatre Critics and Researchers of Slovenia and a board member of EASTAP and the Slovenian Theatre Institute.

Isabella Molinari

"Cultrice della materia" (Subject expert), tenured Lecturer at high school, she has been a PhD student in Music and Entertainment at "Sapienza" University of Rome since 2017. Some publications: *Il teatro di Salvator Rosa*, in «Biblioteca Teatrale», 49-51, 1999, pp. 195-248; *La raccolta manoscritta Intermezzi diversi della Biblioteca nazionale centrale di Roma. Tracce inedite per la ricostruzione del Carnevale al Collegio Romano*, in the «Biblioteca Teatrale», 133, 2020; *Un*

senese a Roma. Girolamo Gigli e l'Accademia dei Desiosi in un manoscritto inedito del Fondo Lanciani a Palazzo Venezia, in «Biblioteca Teatrale», 134, 2020 (in press).

Marcela de Lopes Moura (Marcela Moura)

Artist, Researcher, and Educator. PhD in theater (co-tutelage between Sorbonne Nouvelle – Paris 3 and The Federal University of Rio de Janeiro State – Unirio), with the thesis *The process of Enrique Diaz's creation or the construction of fuzzy systems*. She graduated from and mastered in Theater theory. Prior to her theatrical graduation, she earned a bachelor's degree in Computer Science, followed by 10 years of experience as a computer systems analyst. Currently, her research is focused on theater, performance, new technologies and complex systems. Her artistic practice is focused on directing and working as an actress in theater and movies.

Laura Pernice

Laura Pernice has a PhD in Disciplines of Performing Arts at the University of Catania. From 2015 she is member of the editorial staff of «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità». She studies contemporary theatre according to interdisciplinary research perspectives, that combining Performing Studies, cinema, and visual culture. She is author of the books *Motus. La vertigine multimediale* (Villaggio Maori, 2016) and *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993-2020)* (Edizioni di Pagina, 2021). Several of her articles on contemporary directors and actors (Lombardi-Tiezzi, Roberto Latini, Fanny & Alexander, Motus, Teatro delle Albe) have been published in collective volumes and scientific journals.

Véronique Perruchon

Véronique Perruchon is a Professor of Lights for Theatre and Performing Arts, member of the Centre of Studies in Contemporary Arts and directs the research programme on Theatre Lighting – LdS at the University of Lille. After being professional lighting designer and stage manager, she became a researcher of theatre and stage lighting and direction. She published at the University Presses of Septentrion the following works: *Noir. Light and theatricality* in 2016, and *André Engel. Theatrical work* in 2018.

Laura Piazza

Laura Piazza has obtained the National Scientific Qualification as Associate Professor in the sector "Theatre, music, cinema, television and audiovisual media". She published studies of the history of theatre between the nineteenth and twentieth centuries and two books, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa* (Titivillus 2018) and *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi* (Il Melangolo 2012). She teaches History of Theatre at the Orazio Costa School for Actors at the National Theatre of Tuscany Foundation.

Rui Pina Coelho

Rui Pina Coelho is an Assistant Professor at the School of Arts and Humanities / University of Lisbon. He is the Director of the Centre for Theatre Studies at the School of Arts and Humanities; and Director of the Theatre Studies and Performing Arts Journal, «Sinais de Cena», since 2015. He coordinated the volume *Contemporary Portuguese Theatre: Experimentalism, Politics and Utopia [working title]* (TNDMII / Bicho do Mato, 2017). He coordinated the Theatre Writing Laboratory, at the National Theatre D. Maria II, from 2015 to 2019. As an author, playwright, or translator, he regularly collaborates with TEP (Experimental Theatre from Oporto).

Paolo Pizzimento

Paolo Pizzimento graduated with honours in Modern Philology at the University of Catania, discussing a thesis on *The Metaphysics of Love in Dante's «Vita Nuova»*. He is a PhD student in Cognitive Sciences at the University of Messina, where he collaborates with the chair of Contemporary Italian Literature and is a member of the editorial committee of the journal «Mantichora». He mainly deals with Dante studies and medieval theatre and poetry, with a focus on the contacts between literature, theology and philosophy, oral traditions, and performance. On the front of contemporary literature, he has dedicated some surveys to Curzio Malaparte and to the Sicilian authors of the late twentieth century.

Izabella Pluta

Izabella Pluta is a PhD holder in theatre and cinema, theatrical critic and translator, Associated Researcher at the University of Lausanne. She is the author of *L'Acteur et l'intermédialité* (L'Age d'homme, 2011), she co-edited *Théâtres Laboratoires* («Ligeia» magazine, January 2015), *Metteur en scène aujourd'hui – identité artistique en question?* (PUR, 2017) and recently edited *Salle*

d'attente de Krystian Lupa (Antipodes, 2019). She is elaborating a book of artistic manifestos (*Post*)*Digital Stage* (2021).

Beata Popczyk-Szczęsna

Beata Popczyk-Szczęsna is a D. Litt., a PhD holder, and an Assistant Professor at the Department of Theatre and Drama Studies at the Institute of Culture and Interdisciplinary Studies, University of Silesia in Katowice (Poland). Her books are *The figure of Judah in the Polish drama of the 20th century. Clashes with the reference* (Kraków 2003), *Polish dramaturgy after 1989* (Katowice 2013), *Repetitions and returns. About dramatic works of Janusz Głowacki* (Katowice 2015). She is co-editor of the collective works *Drama and experience* (Katowice 2014), *Writing for the Stage – Narratives in Contemporary Theatre* (Katowice 2019). She deals with 20th century drama and theatre, theory, and practices of reading the drama text and the recent Polish stage drama.

Mauricio Quevedo Pinto

Mauricio is a Chilean artist and researcher. His artistic production centres around the body and its interaction with technology. His work has been produced and performed in Chile, Ireland, and England. His recent work focuses on the production of images beyond the surface of the body, through a crossover between performance, photography, and live video. He is currently finishing his PhD in Arts at Pontificia Universidad Católica de Chile and he is a guest Researcher at Trinity College Dublin.

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti)

Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) is a theatre historian, dramaturg, and translator. She's a retired teacher, linked to the Postgraduate Programme in Performing Arts of the Federal University of Rio de Janeiro State (UNIRIO), where she coordinated an International Cooperation Agreement with the University of Padua (UNIPd). She chaired the Brazilian Association for the Research and Postgraduate Studies in Performing Arts (ABRACE), biennium 2004-2006, when the 4th National Congress was held. Since 1998, she's a Researcher at the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), where she occupies level Senior. She's dedicated to the history of popular comic theatre and of theatrical translation.

Raquel Rodrigues Madeira

Raquel Rodrigues Madeira is a Researcher at ICNOVA, Performance & Cognition (RG)/LEC, and a dance artist. She holds a BA in Dance from ESD and an MA in Performing Arts from NOVA|FCSH. She's a PhD student in Communication Sciences (Communication and Arts) at NOVA|FCSH and supported by a FCT studentship she's developing the research project entitled "Da Internet para os palcos da Dança: participação, intermedialidade e novas colaborações entre o físico e o digital".

Sylvie Roques

Sylvie Roques is an Associate Researcher, HDR at IIAC (EHESS/ CNRS UMR 8177). She co-directs a seminar on performative forms and practices at EHESS. In February 2015, she published *Dans la peau de l'acteur* (Armand Colin) and co-edited with Christian Biet, an issue of the journal *Communications* «Performance: le corps exposé», n. 92, May 2013. More recently, she published a monograph *Jules Verne et l'invention d'un théâtre monde* (Garnier Flammarion, September 2018).

Raimund Rosarius

Raimund Rosarius graduated from the Central Academy of Drama in Beijing with an MA in Theory and Practice of Directing and holds a BA in Theatre, Film, and Media Studies from the University of Vienna. He has been working as a director, actor, performance artist, author, and curator. Rosarius is a Research Fellow in theatre studies in Munich and Lectures in dance studies in Salzburg. He receives funding from the German National Academic foundation as well as the Bavarian Ministry for Science and Arts.

Annamaria Sapienza

Annamaria Sapienza is an Associated Professor of Theories and Models of Contemporary Theatre at the University of Salerno. She is a teacher of History of Theatre at the Theatrical School of National Theatre in Naples. She is a member of the scientific board of Fondazione Eduardo De Filippo, of Icara Project (International Centre of Research on Actor) and of «Sinestesie» Journal (for which she coordinates the section of theatrical studies *Rifrazioni*). She is also editor of «Mimesis Journal» and member of the National Coordination "Theatre and Prison". Her research has focused on modern and contemporary theatre, Neapolitan theatre, social and community theatre. On these topics, she has written books and essays. Some of her most recent publications include: *Percorsi divergenti: Chiara Guidi nella foresta delle immagini invisibili* («Biblioteca Teatrale», 2019), *La maschera e il suo*

doppio. Pulcinella e il diavolo nel teatro di Antonio Petito, «Humanitas», N.S. – a. LXXV - n. 3 – maggio-giugno 2020.

Simona Scattina

Simona Scattina is a Researcher in Theatre Studies at the Department of Humanities of the University of Catania. He deals with dramaturgy of the XX century according to interdisciplinary research perspectives in the light of recent acquisitions of visual culture and performing studies. She is author of various monographs; among them: «*Non tutti vissero felici e contenti*». *Emma Dante tra fiaba e teatro* (Titivillus, 2019) and *Titina De Filippo. L'artefice magica* (Cue Press 2020). She collaborates with the following periodicals: «Arabeschi. International journal of studies on literature and visibility», and for the series of «Quaderni di Arabeschi» published the study: *Carlo Ludovico Ragghianti e i linguaggi della visione* (Duetredue, 2017). She is currently directing the following book series for Bonanno Editore: «Tascabili Teatro» and «Oltre il giardino».

Martina Sottana

Martina Sottana is a PhD student and subject expert ("cultrice della materia") in theatrical disciplines at the University of Calabria, in collaboration with La Sorbonne Université. Her researches and publications concern mainly the relationship between dramatic writing and narrative writing, with particular reference to the phenomena of interference and with a mixture of theatre and novel that affect the Italian twentieth century.

Giulia Taddeo

Giulia Taddeo is a Dance Historian. She is an Adjunct Professor at the University of Genova. Between 2018 and 2021 she was a Research Fellow at the Department of the Arts of the University of Bologna. At the same Department she got her PhD in 2015 and taught Entertainment Organisation and Economics in 2017. She was a Visiting Research Fellow at the Centro "Vittore Branca" (Fondazione Giorgio Cini, Venice, 2014) and at the IASH – Institute for Advanced Studies in the Humanities of the University of Edinburgh (2019).

The Two Gullivers (Flutura Preka et Besnik Haxhillari)

Live and work between Montréal (Canada) and Tirana (Albania). Born in Albania, Flutura Preka and Besnik Haxhillari work since 1998 as duo under the name *The Two Gullivers*. They staged

932



performances at the Venice Biennale, *After The Wall*, Moderna Muset, Stockholm, the Beijing Biennale, the National Museum of Fine Arts of Quebec (MNBAQ) and the Museum of Contemporary Arts of Montreal (MAC). They were part of *Installation Art in the New Millennium*, East Art Map, *Marina Abramovic: The Artist is Present*. Besnik Haxhillari PhD, teacher in the Department of Philosophy and Arts at Université du Québec à Trois-Rivières (UQTR), researches the process of creation and the genetics of the performance art through preparatory drawings. Flutura Preka PhD, artist-researcher member of the URAV (UQTR) and teacher at the University of Arts in Tirana (Albania), focuses on re-enactment issues in performance and contemporary art.

Agata Tomšič

Agata Tomšič actress, dramaturg, theorist, obtained her master's degree in 2014 with Prof. Marco De Marinis. She trained with several artists from the international scene and founded the company ErosAntEros with Davide Sacco in 2010. She publishes her studies in books and magazines («AkropolisLibri», «Culture Teatralli», «Engramma»), edits and translates new publications (Editoria & Spettacolo), wins literary and theatre awards. Since 2018 she has been directing with Sacco POLIS Teatro Festival in Ravenna. In 2020 she is theatre consultant of Piran2025.

Tomaž Toporišič

Tomaž Toporišič, dramaturg and theatre theoretician, is an Associate Professor of history and theory of drama and performing arts and vice-dean of the Academy of Theatre, University of Ljubljana. He was the artistic director and then dramaturg of Mladinsko Theatre. He co-founded the Exodos Festival of Contemporary Performing Arts. In 2013 he was a guest programmer of Maribor European Capital of Culture. He curated exhibitions for *Prague Quadrennial of Performance Design and Space (PQ)*. He focuses on contemporary performing arts, literature, and visual culture. Author of four books, his latest essays include *The new Slovene theatre and Italian futurism*, *(Re)staging the rhetoric of space*, *Deconstructive readings of the avant-garde tradition in post-socialist retro-avant-garde theatre* and *Death and violence in contemporary theatre, drama, and novel* (Oliver Frljić, Anja Hilling, Simona Semenič, and G. W. Sebald).

Maria Grazia Turri

Maria Grazia Turri is a Senior Lecturer at Queen Mary University of London and the co-director of the MSc Creative Arts and Mental Health. She is a psychiatrist, psychoanalytic psychotherapist, and theatre scholar. She obtained her PhD in Drama at Exeter University in 2015. Her research focuses on understanding processes of identification in theatre through psychoanalytic theory. She is the

author of *Acting, Spectating and the Unconscious* (Routledge, 2017). Her theatre practice includes performing and writing for devised theatre projects with Gaia Drama Group and directing children's community theatre projects.

Piermario Vescovo

Piermario Vescovo is a Professor of Theatre History at the "Ca' Foscari" University of Venice (where he first taught Italian literature) and coordinates the international Phd in History of arts. He is scientific secretary of the national editions of Carlo Goldoni, Carlo Gozzi, and Ippolito Nievo. He is mainly interested in dramaturgy, theatrical theory, the idea of theatre between the Late Antiquity and the Modern, the relationship between literature and visual arts. Among his books: *Entracte. Drammaturgia del tempo; A viva voce. Percorsi del genere drammatico* (Venezia, Marsilio, 2007 e 2015); *Carlo Goldoni. Il teatro comico del Settecento* (Roma, Carocci, 2019).

Elizabeth Viain

Elisabeth Viain has a PhD in Comparative Literature; her research explored the link between humour and subversion in contemporary French, German, and English theatre. Among others, she worked on the problem of blackface and yellowface on contemporary stages. She has an Agregation in French Language and Literature. She was a teaching assistant (2013-2016) in Comparative Literature at Sorbonne University; then, she taught as an assistant at the INSPE in Paris (2019-2020). She is currently (2020-2021) under post-doctoral contract at Sorbonne University, for which she prepares the publishing of conference proceedings.

Gaia Vimercati

She got a M.Phil. in Comparative Literature at Trinity College Dublin. In 2015 she created *Censimento Circo Italia*, the first map of circus companies in Italy, and became cultural project manager for Quattro4 (Milan). She took part to the masterclass with Patrick Leroux at Concordia University (Montreal, 2018). She was among the contributors of *Semiotics of the Circus* (Muenster, 2015) and *Biennale Internationale Des Arts du Cirque* (Marseille, 2021). She wrote for Biennale di Venezia (2021).

Wenjun Zhu

Wenjun Zhu (June) is getting a PhD in performance studies at the Université libre de Bruxelles with a thesis on the radicalization of intermedial references to sculpture in Samuel Beckett's theatrical productions. She studied comparative literature and world literature at Fudan University (China) and attended conferences at the Institute for World Literature and the International Comparative Literature Association. In 2018, she was part the 3rd International Conference of Young Researchers on Theatre Studies. Her article "Bodies in Samuel Beckett's Theatre from the Perspective of Alberto Giacometti's Sculptures" is published in «Journal for Literary and Intermedial Crossings», Issue 5.1 (2020). The article "A Study on *The Travel Journal and Pictures*: Li Danlin's Image of Foreign Lands and Cultures" is going to be published in *New Perspectives on Imagology* by Brill Rodopi.

Credits



With the cooperation of:



and of:

