



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Il teatro dell'oltrecontemporaneità **Una riflessione estetica sulla scena del nuovo millennio**

Daniele Rizzo



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

TESIS DOCTORAL

Programa de Doctorado en Filosofía Contemporánea y Estudios Clásicos
Facultad de Filosofía - Universidad de Barcelona

Programma di Dottorato in Scienze filologico-letterarie,
storico-filosofiche e artistiche - Ciclo XXXIV
Università degli Studi di Parma

**IL TEATRO
DELL'OLTRECONTEMPORANEITÀ**

**UNA RIFLESSIONE ESTETICA
SULLA SCENA DEL NUOVO MILLENNIO**

Doctorando

Daniele Rizzo

Directores

Dr. Roviró Alemany, Ignasi - Prof. Testa, Italo - Dra. Miras Boronat, Núria Sara

Tutora

Dra. Miras Boronat, Núria Sara

Barcelona, 09.2023





UNIVERSITAT DE
BARCELONA



UNIVERSITÀ
DI PARMA

IL TEATRO DELL'OLTRECONTEMPORANEITÀ

*UNA RIFLESSIONE ESTETICA
SULLA SCENA DEL NUOVO MILLENNIO*

Daniele Rizzo

INTRODUZIONE	6
---------------------------	---

PARTE PRIMA

IL TEATRO A DUE DIMENSIONI

CAPITOLO 1

COMPrensione POSTDRAMMATICA DELLA SPERIMENTAZIONE TEATRALE DEL XX SECOLO

1.1 L'INSUFFICIENZA DEL PARADIGMA DEL DRAMMA MODERNO	38
1.2 OLTRE LA MIMESI E LA TENTAZIONE TELEOLOGICA: IL MOMENTO DEL POSTDRAMMATICO	49
1.2.1 . Dal testo alla scrittura plurale.....	49
1.2.2 . Immanenza ed ecologia scenica nel teatro postdrammatico.....	50
1.3 PRINCIPIO DI ESPOSIZIONE. OLTRE LA COLLISIONE DRAMMATICA	55
1.3.1 . Autorialità plurale: dalla rappresentazione alla presenza.....	56
1.3.2 . Mimesi e teleologia.....	58
1.3.3 . Addio al teatro?.....	60
1.4 ESPERIENZA SCENICA DELLO SPETTATORE. I LIMITI DEL POSTDRAMMATICO	63
1.4.1 . Esperienze reali ed esperienze teatrali.....	65
1.4.2 . Il vuoto teatrale come possibilità politica?.....	65
1.4.3 . Spettatorialità postdrammatica.....	69
1.4.4 . Aufhebung e tentazione hegeliana.....	74
1.5 POSTDRAMMATICO E POSTMODERNO, TRA NARCISISMO E SOLITUDINE	80
1.6 AUTOREFERENZIALITÀ E ASSOLUTIZZAZIONE DELL'INDIVIDUALISMO	83

CAPITOLO 2

SVOLTA PERFORMATIVA DEL TEATRO CONTEMPORANEO

2.1 EVENEMENZIALITÀ DEL PERFORMATIVO	86
2.2 DALLA PERFORMANCE AL PERFORMATIVO	93
2.3 CONCETTI, FORME E CONTENUTI	99
2.3.1 . Loop autopoietico di feedback.....	101
2.3.2 . Liminalità performativa.....	102
2.3.3 . Attivazione personale.....	106
2.4 ARTE, TRA MEDIA E SPETTATORI	112
2.5 PERFORMATIVITÀ E CORPOREITÀ	116
2.6 OLTRE IL PERFORMATIVO?	126

PARTE SECONDA

**POSSIBILI FORME TEATRALI
'OLTRE' IL CONTEMPORANEO?**

CAPITOLO 3

LENZ

L'OLTRETEATRO

3.1	IL PLURALISMO NEL CONTEMPORANEO: LA CRISI COME OPPORTUNITÀ.....	131
3.1.1	. Possibilità dell'aura?.....	134
3.1.2	. Discontinuità e pluralità dei paradigmi.....	144
3.2	SCENARI E PROSPETTIVE NELL'ECOLOGIA LENZIANA.....	164
3.2.1	. Linguaggio teatrale come strumento di biopotere.....	169
3.2.2	. Parentele apparenti: il Teatro dell'oppresso.....	182
3.2.3	. Forme di soggettivazione dell'essere occidentale.....	192
3.2.4	. E(ste)tica dell'accoglienza.....	204
3.2.5	. Le Storie. La Storia.....	220
3.2.6	. Barocco contemporaneo.....	224
3.2.7	. Arte, tra cura, passione e riconoscimento.....	234

CAPITOLO 4

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO

L'OLTRERAPPRESENTAZIONE

4.1	IL LABIRINTICO GIOCO TRA REALTÀ RAPPRESENTAZIONE.....	241
4.1.1	. Teatro presente.....	266
4.2	IL CHIASMA DI REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE.....	266
4.2.1	. Oblio dei condizionamenti.....	267
4.2.2	. Poetica dell'indicibile e annuncio dell'irrappresentabile.....	269
4.2.3	. Oltrerappresentazione e postmodernità.....	274
4.2.4	. Scomposizione e ricomposizione scenica.....	296

CONCLUSIONE.....	319
-------------------------	------------

ABSTRACT (ITALIANO).....	331
---------------------------------	------------

ABSTRACT (CASTELLANO).....	334
-----------------------------------	------------

ABSTRACT (ENGLISH).....	336
--------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	338
--------------------------	------------

SITOGRAFIA.....	349
------------------------	------------

INTRODUZIONE

IL CONTESTO: *LA CATASTROFE, IL POSTDRAMMATICO, IL PERFORMATIVO*.

Bertolt Brecht scrisse *An die Nachgeborenen* (*A coloro che verranno*, Poesie in Rete, 2019) nel 1939, nel pieno dell'onda della dittatura nazista e nel momento in cui lo spettro della fine pareva essere più concreto che mai¹. Oggi, nell'orizzonte di una pur controversa globalizzazione (Marramao, 2003), le ombre del totalitarismo sembrano essersi diradate e, nel nuovo millennio, il mercato e la rete paiono essere architravi di un quadro politico caratterizzato dalla democrazia quale assetto di governo dominante e di una costante diminuzione del tasso mondiale di disoccupazione (OCSE, 2017). Dunque, data 'finalmente' sostanza all'utopia cosmopolita dei Lumi, sembra che, quantomeno nella sua parte Occidentale, il Pianeta sia indirizzato con decisione verso «magnifiche sorti e progressive» (Leopardi, 2020, verso 51) determinate da alti livelli di alfabetizzazione (OPAM, 2017).

I dati sono però il velo di Maya al di là del quale si rivela una realtà diversa, una realtà dove la decantata connessione globale risulta un lusso di cui solo la metà della popolazione mondiale può far uso (ITU, 2019), l'incremento occupazionale procede a macchia di leopardo e il divario di genere incede incontrastato², mentre le questioni demografica e del *climate change* (IPCC, 2018) continuano a rappresentare sfide urgenti, ma inascoltate (CORDIS, 2010). Bourriaud inquadra con lucidità l'ambivalenza di questa situazione nella metafora delle «famose 'autostrade della comunicazione'» che, «con i loro pedaggi e le loro aree di sosta, minacciano di imporsi come gli unici tragitti possibili da un punto all'altro del mondo umano». Tuttavia, «se l'autostrada permette effettivamente di viaggiare più rapidamente ed efficacemente, ha però il difetto di trasformare i suoi utilizzatori in consumatori di chilometri e prodotti derivati». Ecco che, «di fronte ai media elettronici, ai parchi tematici, agli spazi conviviali, alla proliferazione dei formati compatibili della partecipazione sociale, ci ritroviamo poveri e indifesi, come il topo da laboratorio condannato a un percorso immutabile nella sua gabbia disseminata di pezzi di formaggio». La conclusione è drammatica dal mo-

¹ Non a caso, negli stessi anni bui, presero forma drammaturgica alcuni tra i massimi esempi del teatro epico come *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939, Madre Coraggio e i suoi figli), la prima versione di *Leben des Galilei* (1939, Vita di Galileo) e *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (1941, La resistibile ascesa di Arturo Ui).

² «Nonostante un incremento costante del tasso di occupazione femminile negli ultimi 15 anni, le donne hanno sempre meno probabilità degli uomini di trovare lavoro. Nel 2016, nei Paesi dell'OCSE il 60% delle donne, in media, aveva un lavoro, rispetto il 76% degli uomini» (OCSE - Better Life Index, n.d.).

mento che «il soggetto ideale della società delle comparse è così ridotto alla condizione di consumatore di tempo e spazio. Ciò che non può esser commercializzato è destinato a sparire» (2010, p. 8).

Anche le spese militari in relazione al PIL, in diminuzione dalla caduta del Muro di Berlino agli anni 2000 (IndexMundi, 2010) e stabilizzatesi dal 2011 al 2016 (SIPRI, 2022b), sono tornate prepotentemente a salire dal 2017/18 (SIPRI, 2021, 2022a). e il loro aumento ‘anima’ l’ordine del giorno in uno schema globale che richiama in maniera preoccupanti una corsa agli armamenti (Battistelli, 2022). Come dimostra anche la crisi istituzionale e geopolitica, oltre che umanitaria, determinata dall’invasione russa dell’Ucraina del 2022, «è da un paio di secoli che viviamo all’insegna dell’insistente retorica del progresso, eppure le sue vittime continuano scandalosamente ad ammassarsi nelle fosse». Proprio «il XX secolo ha messo in evidenza che l’estrema barbarie della violenza totalitaria è ancora più possibile - e probabile - di quanto non lo fosse mai stata [...] tutti [...] abbiamo trattato la terra come un deposito quasi fino a svuotarla, fino a ridurla a discarica». Nel frattempo, «la trasformazione tecnologica della società, con la connivenza del consumismo, ci ha narcotizzato e, senza che ce ne accorgiamo, minaccia di trascinare tutti sull’orlo del baratro» (Esquirol, 2021, p. 13).

La pandemia Covid-19 ha tra l’altro sottolineato l’inadeguatezza di un ‘Sistema salute’ che, discriminando geograficamente e socialmente a seconda dei livelli di reddito e di occupazione, stava già franando sotto le spinte delle proprie stesse contraddizioni economicistiche. Lo testimonia, per esempio, il ‘pubblicizzare’ l’accesso alle cure sanitarie dall’essere un diritto universale all’essere un servizio (individuale) alla persona. Di questa drammatica involuzione sono esemplari i casi di Italia (Commissione Europea, 2019c) e Spagna (2019a), le protagoniste del più lungo periodo di *lockdown* in Europa nella prima fase pandemica, le quali, pur mantenendo un Sistema Sanitario Nazionale all’avanguardia in termini di specializzazione ed efficacia³ (paragonabile a quello tedesco⁴), hanno subito negli ultimi decenni di un ‘duplice movimento’ rispetto alla spesa sanitaria in percentuale al PIL con, da un lato, il crescente peso del settore privato e, dall’altro, il progressivo ridursi di quello del comparto pubblico⁵.

Crollo della partecipazione civile e politica (a meno che non si voglia considerare tale quella dei *click*, *like* e dei *social*), recessione dei rapporti mate-

³ Due indicatori sono indicativi del livello di eccellenza che caratterizza le due penisole: quello della più alta percentuale di speranza di vita alla nascita e quello del basso tasso di mortalità riconducibile al SSN (Commissione Europea, 2017).

⁴ Dove però il tasso di investimento in rapporto al PIL è quasi il doppio della media europea (2019b).

⁵ Poco conforta il fatto che la ‘quota pubblica’ nella spesa sanitaria dei due Paesi sia lievemente tornata ad aumentare negli ultimi anni (più in Italia, che in Spagna). In entrambi i casi, infatti rimane lontana dalla media dell’Eurozona (2021).

riali e crisi umanitarie tra Occidente e Oriente, tra Nord e Sud, sono solo spie di una più generalizzata incapacità relativa al non aver saputo cogliere le opportunità messe a disposizione dal travolgente progresso scientifico e tecnologico degli ultimi anni. Lo scenario è poco rassicurante perché, concordando con Benasayag (2020) e Sisto (2020), se l'attualità sembra animata dalla 'richiesta performativa' di efficienza e dalla 'valutazione impersonale' su standard eterodiretti, di fatto sono stati l'assolutizzazione della produttività e il suo accostamento ai corollari della 'velocità sempre maggiore' e della 'visibilità permanente' ad avere strappato le coscienze da tempi e da spazi inalienabili nella loro intimità⁶.

Sottolineando che, nell'incontrastato deflagrare della globalizzazione neoliberale, l'unica forma di 'scelta' a disposizione del singolo sembra essere l'adesione o meno a imperativi dettati da una estraniante deriva politico-populistica ed economico-finanziaria, la prospettiva assunta da Miguel Benasayag e Gérard Schmit ne *L'epoca delle passioni tristi* (2005) è condivisibile e pare fondamentale chiedersi se «esiste oggi una reale incapacità di farsi carico di una situazione di angoscia, magari ampia e generalizzata, senza considerarla di competenza innanzitutto della tecnica» (p. 9). Condividendo il ragionamento dei due «veterani dell'ascolto» (p. 7), quello che oggi si considera «a priori un sano atteggiamento antidogmatico (e in una certa misura lo è) è nella realtà fonte di incoerenza e di scarsa riflessione» (p. 12). Infatti, pur potendo rallegrarci di vivere in un'epoca che si definisce poco ideologica, il rischio che si corre è di «discutere solo di efficienza e di tecnica» dei provvedimenti da prendere per far fronte alle varie crisi (ecologica, umanitaria, sociale, sanitaria) senza rendersi conto che «la crisi non è più l'eccezione alla regola, ma è essa stessa la regola nella nostra società» (p. 13). La crisi come regola della società («una specie di ideologia della crisi», p. 39) e la constatazione della caduta del determinismo scientifico sono state, ovviamente, oggetti di studio da parte di molti studiosi, dando luogo a interpretazioni anche estremamente radicali del fenomeno, come quella di Friedrich Nietzsche (la cui *Genealogia della morale* 'apri' allo scetticismo storico), di Michel Foucault (secondo il quale l'epoca dell'uomo sarebbe tramontata) o di Walter Benjamin (che, nelle *Tesi di filosofia della storia*, ribaltò la concezione progressista della storia). Nei fatti, la rottura dello storicismo teleologico, 'consumato' da questi e altri radicali pensatori, avrebbe determinato un cambiamento del segno nella percezione del futuro che, nell'età della piena secolarizzazione e del totale dispiegamento della tecni-

⁶ «Alcune tendenze di fondo determinano il disagio sociale nella nostra società [...]: crisi dell'autorità legata alle minacce del futuro, pressione crescente dell'utilitarismo legata all'invasione dell'ideologia neoliberista in tutte le sfere della vita, formattazione degli individui mediante la classificazione dei sintomi e il ricorso alle 'etichette' che tendono a spianare le loro molteplicità» (Benasayag & Schmit, 2005, p. 91)

ca, non viene più visto come orizzonte di speranza, ma come segno di minaccia (p. 18). La prospettiva delineata, che questa tesi accoglie, è apocalittica, ma è assumibile in positivo se si accetta l'ipotesi della necessità storica di una riflessione estetica sul teatro del nuovo millennio e si va incontro all'affermazione secondo cui «nella miseria della nostra vita [...] questa scienza non ha niente da dirci. Esclude di principio proprio i problemi più scottanti per l'essere umano, il quale, nei nostri tempi tormentati, si sente in balia del destino; sono i problemi del senso o del non-senso dell'esistenza umana nel suo complesso» (Husserl, 1968, p. 35).

Proprio perché si è di fronte alla catastrofe che diventa necessario potersi volgere con 'fiducia critica' al futuro ed è sull'ipotesi che la creazione artistica possa agire partendo dalla critica dell'esistente che si giocano il senso dell'arte, il suo radicamento nel contemporaneo e la sua funzione comunitaria. Dalla stella danzante di Nietzsche al «far passare un po' di caos libero e ventoso e inquadrare in una luce brusca una visione che appare attraverso la crepa» (Deleuze & Guattari 2002, p. 206), in molti hanno ribadito la virtualità/concretezza di una nuova speranza attraverso l'arte, ma, di fronte all'imperturbabile ottimismo delle classi dirigenti, le prospettive di progresso delle condizioni materiali fotografate dall'OCSE (2011) in termini di compensazione di disuguaglianze e disparità di reddito sono pericolosamente in declino, devastate da decenni di speculazione finanziaria neoliberista e ignorate dalla miopia di politiche culturali, economiche e sociali⁷. Rispetto alla resistenza alla trasformazione che ogni istituzione ha per costituzione, questa ricerca parte dal presupposto che all'arte - nel caso specifico, al teatro - competano l'obbligo, l'onere e magari l'onore non tanto di interpretare lo *status quo* per criticarlo in maniera propagandistica. La richiesta dell'arte e all'arte è più ambiziosa ed è di generare nei processi storico-culturali metamorfosi di concetti, stravolgimenti di stili di vita e rivoluzioni di immaginari che, nonostante possano apparire irreversibili/dominanti, devono al contrario essere ripensati sulla base di paradigmi e canoni alternativi al fine di innescare discussioni, polemiche e proposte divergenti.

Erika Fischer-Lichte, tra le massime teoriche del teatro del XX secolo, non potrebbe essere più esplicita nel richiamare il dovere dell'arte a «una decli-

⁷ L'incapacità di far valere le esigenze prioritarie del *Welfare State*, del lavoro, dell'istruzione e della sanità, è stata, per es., dimostrata proprio dallo 'tsunami' del Covid-19 e dal relativo dibattito sugli strumenti che la UE avrebbe dovuto utilizzare per sostenere le economie dei Paesi più colpiti e per promuovere il benessere sociale e la ripresa. Dall'essere un contesto geograficamente e politicamente in espansione e continuamente ridefinito da nuovi indirizzi economici e giurisdizionali in grado di promuovere e prosperare nella pace, il progetto comunitario europeo sembra oggi vacillare rispetto al combinato disposto determinato dalla ciclicità delle crisi economiche, dalla normalizzazione di una precarietà dilagante, da fenomeni di migrazione irrisolti e incontrollati e dalle recenti affermazioni di nazionalismi di ritorno (la *Brexit* e i successi elettorali dei vari partiti di ispirazione sovranista e populista, Formenti, n.d.). Anche la recente guerra in Ucraina ha di-svelato il miraggio contemporaneo di un'ininterrotta armonia post-bellica nel Vecchio Mondo.

nazione estetica del *Vor-Schein* ('pre-apparizione') definito da Ernst Bloch: l'anticipazione nelle e da parte delle arti di qualcosa che più avanti si convertirà in realtà sociale» (2015, p. 41). Secondo la studiosa, «questo tipo di 'previsioni' non si basa su particolari contenuti, ideologie, *Weltanschauungen* e così via», ma sarebbe «declinato nei termini di uno stato [...] capace di trasformare gli spazi, le discipline e gli oggetti di studio, oltre che il corpo di ciascuno, in una maniera che eccede ciò che è attualmente immaginabile» (p. 41). Dunque, «senza negare o omogeneizzare le differenze, ma de-stabilizzandole sistematicamente e invalidando così le loro autoritarie pretese di autenticità, il teatro» può essere «in grado di costruire realtà inedite, sostanzialmente altre - realtà del futuro, dove la condizione dell'essere-fra corrisponderà alla 'normale' esperienza dei cittadini di questo mondo. Considerando l'esperienza estetica nei termini liminali, acconsentiamo alla possibilità che gli spettatori possano subire determinate trasformazioni durante la fruizione» (p. 41).

Su quest'ultimo aspetto sarà necessario ritornare dal momento che la relazione tra condizioni trasformative e dimensione *in-betweenness* dell'estetica performativa (il Performativo) rappresenta il cuore del contributo teatrológico di Fischer-Lichte e il principale spunto di riflessione che la sua teoria offrirà a questa ricerca per provare a riconsiderare il teatro del XXI secolo quale luogo di sperimentazione sociale ed elaborazione politica. Tuttavia va anticipato come il teatro nella sua curvatura performativa non sia da interpretare come una modalità rituale semplicemente utile a 'ristabilire' in senso virtuoso l'equilibrio sociale attraverso 'atti scenici' prodotti da attori e assunti dai soggetti sociali in un gioco di rispecchiamento o, al massimo, di rifrazione. Il Performativo introduce la suggestiva ipotesi di strappare il teatro del XX secolo da ogni ingessatura residuale a partire da quelle del dominio dell'autore e del regista (Mango, 2019; Fischer-Lichte, 2014) e di pensare le arti teatrali - rispetto alla relazione tra spettatore e artista - in quanto caratterizzate da *loop autopoiético di feedback* e posizionate sul solco di una condizione liminale. Proprio liminalità (*in-betweenness*) e *loop autopoiético di feedback* sono i concetti cardine che Fischer-Lichte utilizza per ammettere l'esistenza di un duplice imprevedibile meccanismo, lo scardinamento dello *status quo* e il ribaltamento dei confini tra individui e (tra) gruppi sociali (confini che, al contrario, il teatro tradizionale pensava e rappresentava come dispositivi prestabiliti e 'disciplinanti'). In breve, spingendo il Performativo a procedere con teorica coerenza alle sue più estreme conseguenze pratiche, Fischer-Lichte 'recupera' il teatro quale spazio attivo e concreto di ripensamento di ciò che l'opera (teatrale) aveva recluso ai margini culturali ed espulso dal perimetro della legittimità socialmente accettata (2014).

Concepire lo spettacolo come performativo consente, infatti, una relazione consapevolmente autentica, critica e creativa - dunque impossibile da disciplinare consumisticamente - tra spettatore e artista, tra singolo e società; già Richard Schechner aveva intuito il potenziale sovversivo della *performance*, le cui «circostanze sceniche dirompenti» lasciano «emergere di mondi ipotetici in trasformazione: cambiamento della coscienza umana, l'inevitabile e interiorizzata consapevolezza dell'evoluzione psicofisica, la capacità di reintegrare un comportamento culturale d'adozione» (1984, p. 160).

Negare che il teatro sia una 'semplice' convenzionalità rituale e ammetterne l'anima performativa significherà porre le premesse per re-includere nella e con la *performance* la possibilità di un intervento che, rispetto al contesto storico-sociale di appartenenza e riferimento, sarà tanto 'esterno' quanto 'consapevole' e, per questo, in grado di metterlo effettivamente in discussione. La ricerca di Fischer-Lichte va anche oltre dal momento che non si riduce alla *Performance Theory* e non si accontenta di porre i presupposti di quella che sarebbe una scienza sociale più che una teoria estetica. L'Estetica del performativo, infatti, si colloca esplicitamente sul solco della scienza del teatro: eccedere dalla ritualità, comprendere come strutturale e reciproco il *feedback* tra attore e spettatore, dunque fare dello spettacolo non un'opera/prodotto ma una *performance* esperienziale, sono gli elementi che consentono a Fischer-Lichte di ri-attivare la funzione critico-euristica del teatro e che le permettono di introdurre nella questione estetica la suggestione di un progetto politico della *performance*. Eluso l'appiattimento della scienza del teatro su ambiti extra-disciplinari (sociologia, antropologia, *Cultural Studies*), Fischer-Lichte propone un nuovo paradigma teatrale sull'ipotesi di interpretare efficacemente le tendenze intraprese dagli artisti del teatro negli ultimi decenni del XX secolo e facendo corrispondere queste ultime a specifici processi sociali in atto. Non sconfinando nel macro-contenitore dei *Performance Studies* e collocandosi schiettamente in una costante tensione teatrologica e continuità con l'eredità della *Theaterwissenschaft* di Max Herrmann, l'Estetica di Fischer-Lichte costituirà per questa ricerca un polo di confronto fondamentale al fine di riconsiderare la prassi teatrale in tangenza con una più approfondita comprensione delle trasformazioni socio-politico-culturali in atto dagli ultimi decenni dello scorso secolo. Il Performativo oppone spettacolo a opera, esperienza a rappresentazione e considera lo spazio del teatro come 'spaziatura', vale a dire come incontro e intersezione tra evento estetico organizzato e vita reale: dunque, non basta riconoscere che la costruzione scenica e la progettazione drammaturgica avvengono unicamente attraverso l'interazione tra *performer* e spettatori, ma diventa fondamentale ammettere che la *performance* ri-accade ogni volta e in

virtù dell'incontro tra l'intenzione creativa del primo e l'esperienza del secondo. In tal modo, l'Estetica del performativo va a 'sostituire' la percezione artistica tradizionale (lineare e consequenziale) con una simultaneità di prospettive che, oggi, tra l'altro, beneficia dell'innesto dei nuovi strumenti digitali e che supera la 'ricezione ermeneutica', pur essendone tangente. Rispetto all'immaginario globalizzato che media impersonali propagandano, alla perenne e superficiale circolazione di testi e immagini e alla loro assunzione passiva, lo spettacolo performativo intende ri-costruirsi a partire da un discorso reale, complesso, critico e non standardizzato tra 'soggetti plurali' attivi su una scena che va oltre quella delineata dal palco. Se la materialità della *performance* non riferisce solo ai mezzi teatrali o alle sue maestranze, è perché essa afferrisce a quella co-presenza corporea tra *performer* e spettatore che rende l'atto della ricezione un'attività inscritta nella temporalità individuale e storica e che fa della *performance* un autentico spaccato di vita e condivisione all'insegna della corresponsabilità.

Riprendendo l'intuizione di Durkheim⁸, il Performativo condivide l'idea che la vita collettiva non sorge da quella individuale, ma viceversa. Inoltre, «un risultato possibile del loop di feedback, spesso anche intenzionalmente ricercato, riguarda un fenomeno nel quale l'estetico è connesso in modo immediato con il politico e il sociale» (Fischer-Lichte, 2014, p. 91): recuperando in un'ottica non (più) dicotomica la messa in crisi del rapporto unilaterale tra società e arte (delle avanguardie degli anni 60), l'Estetica del performativo individua nell'evento teatrale le premesse per una nuova situazione sociale e politica dove i rapporti di potere predefiniti e dominanti (e dominanti perché predefiniti) vengono ri-presentati in scena e ristrutturati a partire dalla loro (preventiva) decostruzione.

Il paradigma performativo concepisce e 'crea' le condizioni teoriche affinché uno stesso evento venga sempre riconsiderato e rivissuto quale luogo privilegiato per la lettura e l'analisi dei processi sociali, politici e antropologici in atto nel nostro tempo. Infatti, secondo Fischer-Lichte, «la creazione di una comunità di attori e spettatori doveva rendere possibile per tutti i partecipanti esperienze finora precluse, mettendo in moto corrispondenti processi di trasformazione» che, «da una parte, facevano sorgere, per la durata dell'azione collettiva, una comunità composta da questi individui» e, «dall'altra, operavano in questo modo una trasformazione del singolo individuo che le eseguiva» (p. 96).

⁸ «Quando assolvo al compito di fratello, di sposo o di cittadino; quando rispetto gli impegni che ho preso, io compio dei doveri che sono ben definiti, al di fuori della mia persona e dei miei atti, secondo il diritto e secondo i costumi. Anche quando tali doveri sono in armonia coi miei propri sentimenti e che ne sento interiormente la realtà, questa non cessa d'essere obiettiva, poiché non sono io che li ho creati ma li ho ricevuti dall'educazione» (Durkheim, 2001, pp. 51-52)

Come conseguenza della messa in discussione di ogni confine disciplinare, della crisi degli ambiti relazionali dell'agire umano e della definizione di un nuovo oggetto teorico (lo spettacolo), la svolta performativa del teatro permetterebbe dunque di far corrispondere arte e politica. Infatti, «per un'estetica del performativo queste comunità teatrali di attori e spettatori, transeunti e di breve durata, sono di particolare interesse». Da una parte «evidenziano palesemente la fusione dell'elemento estetico e di quello sociale costitutiva dello spettacolo: la comunità di attori e spettatori che si è prodotta in base a certi principi estetici viene sempre esperita dai suoi membri anche come una realtà sociale»; dall'altra, «queste comunità mostrano, diversamente da quanto presupposto nelle prime decadi del XX secolo, di non essere solo il prodotto di strategie di messinscena e di prevaricazione progettate sapientemente da un singolo, ma di essere il risultato di una particolare direzione presa dal loop autopoietico di feedback» (p. 99).

Guardando il solco storicamente segnato a partire dalla seconda metà del secolo scorso dalle avanguardie e dai riformatori del teatro con l'affermazione della figura del regista e l'avvento della scrittura scenica (Mango, 2019), l'Estetica del performativo sembra così recuperare la visione politico-comunitaria del teatro classico rendendola però al tempo stesso contemporanea. Infatti, a differenza di quanto accadeva allora, non si tratta più di porre la questione nei termini di una rappresentazione/auto-rappresentazione che viene inculcata dagli attori agli spettatori, in quanto «durante questi conflitti e queste ricomposizioni non si arrivava mai ad azioni collettive compiute da attori e spettatori» e «gli attori rimanevano attori e gli spettatori rimanevano spettatori». Con l'Estetica del performativo «l'opposizione tra agire e osservare crolla [...] lo spettatore, in quanto spettatore, e cioè come soggetto percipiente, è di per sé un agente che attraverso il suo agire e attraverso ciò che gli accade influenza il corso dello spettacolo» (p. 107). Dalla fine degli anni 60, la *performative turn*⁹ ha portato e/o favorito un mutamento complessivo dell'esperienza e della produzione artistica al cui interno è divenuta preponderante e qualificante un processo di sconfinamento/contaminazione. Attraverso tale processo, l'opera è stata progres-

⁹ Approccio metodologico che ha conquistato le scienze sociali e umanistiche dagli anni 90. Già negli anni 60 aveva segnato un mutamento nell'estetica secondo la direttrice del primato del processo/evento su quello di prodotto/opera; dell'esperienza artistica come sinonimo di 'far parte', dell'espressività accantonata a favore delle componenti comportamentali/processuali. Secondo il performativo, le azioni artistiche non rappresentano un'esteriorità o un'interiorità, ma edificano identità individuali e collettive: la *performance* fonda un atto sociale e comunitario che ha le caratteristiche del rito e dello spettacolo. Tra i maggiori artefici/interpreti di questo cambiamento, i *Performance Studies* di Schechner (1984), la *Performativity* di Butler (2012, 2017) e Austin (2019), l'*habitus* di Bourdieu (1983), ma anche le intuizioni antropologiche di Turner (1982, 1993) e quelle sociologiche di Goffman (1997). Se al primo può essere attribuita una riflessione specificatamente 'performativa' (in particolare sull'espressione culturale nel teatro e nella messa in scena della ritualità), al secondo va riconosciuto come, già nel 1959, avesse inteso l'interazione sociale in quanto dramma nel quale si prova a interpretare sé stessi in maniera organica e linguisticamente coerente, nonché relativa al contesto in cui si agisce e ci si relaziona.

sivamente sostituita dall'evento, la sfera culturale della cognizione integrata da quella ermeneutica (dei comportamenti e dei processi) e la rappresentazione, così come già accaduto al testo, ha perso centralità. All'espressività si accompagna una proceduralità ormai teoricamente strutturata in cui i corpi – non più le ideologie - sono capaci di ridefinire e rifondare atti sociali/comunitari perché con essi – i corpi - è possibile costituire nuovi 'rituali spettacolari': pur conservando una stretta affinità con le tradizionali azioni teatrali, le *performance arts* debordano da esse perché producono uno scarto rispetto alle loro 'vecchie' coordinate ideali e tendono a inglobare ulteriori qualità 'artistico-visuali'. Per esempio, se la frammentarietà, la multidisciplinarietà, il non convenzionale e il dislocamento costituiscono per le *performance* snodi di un ipertesto in cui l'azione e l'esperienza partecipata dell'artista e del pubblico possono/devono relazionarsi reciprocamente, tra le coordinate ritenute obsolete va ricordato il connubio tra rappresentazione e narrazione. In primo luogo, la *performance art* investe infatti la questione del corpo, sulla cui base è prodotto un radicale cambio 'epistemologico': legata al paradigma performativo è la teoria dell'*embodiment*, vale a dire la 'scoperta' del linguaggio incarnato e la consapevolezza che la natura della mente umana non si determina nel dualismo corpo-mente, ma si gioca in un'inalienabile correlazione tra aspetti della cognizione (idee/pensieri/categorie), qualità del corpo ed elementi dell'ambiente. La convinzione che senza le strutture incarnate del pensiero non sarebbe comprensibile il modo di significare tipico dell'essere umano è avvalorata da recenti studi di neuroscienze, secondo cui «gli esseri umani utilizzano le stesse strutture neurali con cui esperiscono la realtà (dal punto di vista motorio e sensoriale) anche per comprendere il materiale linguistico, verbi, nomi o frasi che descrivono quelle stesse esperienze» (Buccino, Mezzadri, 2013).

A questa teoria, afferisce il contributo di Merleau-Ponty (2009) sul legame tra azione e apprendimento del linguaggio e il relativo studio su come il linguaggio agisce su ed è influenzato dal sistema corporeo: in opposizione alle tendenze di filosofia analitica (che considerano il linguaggio una sorta di 'veicolo' di un pensiero astratto e le parole come semplici proposizioni espresse nella forma verbale), l'enfasi sull'influenza del corpo nell'attuazione delle facoltà 'superiori' (come il pensiero e il linguaggio) è un assunto fondamentale per l'Estetica del performativo. Anzi, tale assunto può dirsi indispensabile dal momento che l'esperienza del mondo attraverso il *medium* del corpo trova nel concetto (e nella pratica) della *performance* un'ideale 'contestualizzazione artistica' e in essa scopre una localizzazione privilegiata dove poter rivalutare la possibilità di rivoluzionare concetti e processi che il pensiero eurocentrico aveva mortificato, come primitivo, disfunzio-

nale, coloniale, *gender*. Nata con e dall'intenzione di sovvertire/coinvolgere/travolgere la passività del pubblico e della società, la *performance art* non potrà dunque che avere un'affinità elettiva nei confronti delle 'minoranze' e degli 'oppressi' proprio a partire dalla teoria dell'*embodiment*.

Un'analoga - meno 'estremizzata' - visione del teatro quale strumento di indagine e ripensamento del politico e del sociale è condivisa da Hans-Thies Lehmann. Secondo *Il Teatro Postdrammatico* (2017), testo capitale per la comprensione del teatro dalla seconda metà del XX secolo, gli elementi, gli oggetti e i soggetti teatrali sarebbero ormai divenuti fattori scenici totalmente autonomi nelle loro possibilità materiali e combinatorie, il che avrebbe reso il linguaggio scenico privo di rigidità e sganciato da qualsiasi coerenza pre-costituita. Se il dramma tradizionale non è il teatro *in toto*, ma 'solo' una sua specifica configurazione storico-sociale, riconoscere la presenza di un nuovo paradigma ha significative conseguenze come il rifiuto della ideologica coincidenza tra una 'organizzazione' socio-culturale dicotomica e un'organizzazione estetica gerarchica (che, orientando valori individuali e relazioni comunitari, rende vincolante l'adesione e la produzione di un unico/determinato immaginario). Dunque, appare una neanche troppo velata contestazione della concezione platonica di un'arte drammatico-mimetica considerata inferiore rispetto alla realtà e, per questo motivo, depotenziata da ogni possibilità critica.

Indagando l'evoluzione della forma drammatica teatrale negli ultimi decenni, lo studioso non avrebbe solamente elaborato una teoria di 'liberazione' della testualità dal dramma e dalla sua conseguente canonica forma di rappresentazione del mondo. Infatti, il nuovo paradigma riconosce come rivoluzionaria tale liberazione in quanto al suo avvento corrisponderebbero in maniera diretta ed esplicita la fondazione di nuovi linguaggi teatrali e i cambiamenti che hanno sconvolto l'Occidente quale contesto politico e sociale identitario. Sulla scia dello «scuotimento dell'onto-teologia e della metafisica della presenza» operata da Jacques Derrida (2020, p. 55), Lehmann intuisce come alla dimensione mimetico-teleologica della forma drammatica (dunque da Aristotele a Brecht¹⁰) corrisponderebbe l'ammissione inconscia di una realtà coerente, organica e organizzata dialetticamente secondo dico-

¹⁰ Il dramma classico sarebbe erede diretto dei principi aristotelici che garantiscono coerenza alla fabula e alla psicologia (unità organica di ciò che viene rappresentato come autonomo rispetto alla realtà; organizzazione degli elementi teatrali secondo fattori standardizzati di tempo-luogo-azione; processo narrativo come sistema di relazioni causali cronologiche e finalistiche). Aristotele avrebbe, insomma, fissato il primato della coerenza logica attraverso l'unitarietà diegetica dello sviluppo spazio-temporale e psicologico dei *characters*: se negare tale coerenza significa negare lo stesso dramma come costruzione causalistica e intenzione finalistica, allora il superamento del dramma comporta il rifiuto di ogni pretesa mimetica nei confronti di un mondo che non si pensa più di poter accettare, comprendere e spiegare (anche per assurdo). Questa posizione dà luce alla potente valenza critica della nozione di postdrammatico in quanto mette in crisi l'ammissione di un sistema sociale/politico/economico egemonico imposto - direttamente o inconsciamente - come l'unico possibile.

tomie morali e ideologiche. Oggi, se tale ammissione è quasi unanimemente considerata inadeguata nel descrivere, interpretare e modificare la profonda crisi dei valori e degli strumenti di interpretazione della società occidentale, eccezion fatta per visioni del mondo confessionali o scientiste, essa può scorgere nel Postdrammatico la possibilità di dar luogo a un teatro che, non più mimetico-teologico, è in grado di rimettere in gioco nuove categorie e nuovi strumenti nell'ottica di una sua 'riemersione' critico-politica. La consapevolezza del reale, la materialità degli strumenti e l'autonomia dei mezzi sono elementi qualificanti del nuovo atto estetico postdrammatico e questa ammissione permette al nuovo paradigma di riattivare *performer* e spettatore in opposizione a una visione mutilata del teatro (drammatico) e a una concezione che li isolava, condannandoli a una ricezione passiva e genuflettendoli a un'intenzione autoritaria.

Il Postdrammatico vuole considerare *performer* e spettatore corresponsabili, anche se in un senso diverso da quello individuato dall'Estetica del performativo: vedremo come, nella diversità dei rispettivi paradigmi - ma nella comune urgenza di salvaguardare il proprio oggetto di studio (il teatro della seconda metà del XX secolo) - tanto Fischer-Lichte quanto Lehmann ritengono che un aspetto cruciale della prassi teatrale contemporanea sia stata la rilevanza assunta dalla questione dello spettatore quale nucleo centrale di riflessione teorica, vale a dire «il modo attraverso cui il teatro può riuscire, in un mondo mediatico, a interrogare e crescere posizione, situazione e possibilità esperienziali degli spettatori» (Lehmann, 2017, p. 8).

LA NECESSITÀ: UNA RIFLESSIONE ESTETICA SUL NUOVO MILLENNIO

Di fronte alle minacce portate dall'evaporizzazione dell'arte in modalità relazionali contraddistinte da un pervasivo consumismo e da un orizzonte culturale piegato alle esigenze massmediatiche (che oggi si identifica prioritariamente con i *social*, ma che continua a esistere nel *marketing*, nella musica *pop*, nel cinema, nella televisione), la rivendicazione di una 'nuova' arte teatrale dovrà certamente rendere problematica la propria dimensione di *liveness*, ma soprattutto sapersi articolare in maniera artistica e non didascalica. Riguardo al primo aspetto, nonostante non manchino i tentativi di problematizzarne lo statuto, basti ricordare agli studi - solo in Italia - di Anna Maria Monteverdi (2020) e Valentina Valentini (2012), a lungo il teatro ha assunto come ovvia la qualità di *liveness*. Tuttavia, a rendere palese la necessità di un suo ripensamento è stato il fiorire di esperienze in *streaming* durante il lungo periodo di isolamento a cui il Covid-19 ha costretto gli artisti e spettatori (abituali e/o occasionali). Il bisogno di condivisione/espressione/fruizione culturale legato a un flusso di informazioni dal vivo

praticamente ininterrotto per l'intera giornata non solo ha moltiplicato in maniera contorta le modalità di attuazione degli 'eventi dal vivo', ma ha anche portato quest'ultimo concetto ad acquisire nuove accezioni. La riproduzione e la mediazione attraverso uno schermo (il quale, a sua volta, non è legato a un luogo fisico, ma ci accompagna ovunque rendendone possibile l'ubiquità, Sisto, 2020) hanno condotto il teatro e le arti performative a sperimentare con costanza almeno uno sdoppiamento del 'senso' di spettacolo dal vivo: da un lato, l'idea canonica di immediata compresenza spaziotemporale di *performer* e spettatore e, dall'altro, quella che tale compresenza possa avvenire attraverso la trasmissione e la ricezione di parole e video in diretta e/o interattiva (a seconda del *device*). A meno che non si voglia semplicisticamente intendere tale situazione come un potenziamento o depotenziamento *tout court* dell'effetto di *liveness* del teatro, tematizzare in maniera adeguata le conseguenze di tale situazione richiederebbe uno spazio degno di un'ulteriore ricerca. In questa sede, della natura problematica delle modalità in cui si realizza il teatro come 'cultura dal vivo', sarà importante sottolineare come essa sia concentrata proprio sul rapporto tra *performer* e spettatore: per un verso, si hanno nuove forme di partecipazione/produzione teatrale che funzionano come grimaldello per scardinare il rapporto *routinario* tra pubblico/privato; per l'altro, si è instaurata una sorta autorappresentazione operata da chiunque e ovunque, come da uno spettro su un palcoscenico fantasma, un monologo collettivo medializzato che, compromettendo la natura partecipativa dell'evento teatrale e facendo dello spettatore un consumatore di esperienza, corre pesantemente il rischio di generare appiattimento culturale e solipsismo sociale, nonché di far scomparire ogni anelito di professionismo o formazione personale.

Urgente e indispensabile per questa ricerca è invece provare a rispondere alla domanda su cosa significhi per il teatro articolarsi in maniera artistica. L'impresa è titanica in quanto, riprendendo le tesi della *Teoria estetica* di Adorno, «è ormai ovvio che niente di più di ciò che concerne l'arte è ovvio, né l'arte stessa né il suo rapporto con il tutto; ovvio non è più nemmeno il suo diritto all'esistenza» (2009, p. 3). Il «posto dell'arte è diventato incerto. L'autonomia che essa conseguì dopo essersi sbarazzata della funzione liturgica» (p. 3) sembra oggi arrancare di fronte a una mercificazione che ha assimilato/sfruttato sapientemente e in maniera spietata i processi di estetizzazione del mondo. Secondo Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2017), il nuovo capitalismo ipermoderno, a partire dalla metabolizzazione dello spirito libertario e creativo del '68, avrebbe portato le arti a non essere più il luogo simbolo dell'alternativa, ma il modello stesso della precarietà del merca-

to del lavoro attraverso la ‘perversa’ identificazione/condivisione tra imprenditori e artisti dei valori di creatività, rischio e competizione¹¹.

I due studiosi suggeriscono di non intendere il processo dell’estetizzazione del mondo in maniera esclusivamente negativa e si pongono ironicamente la seguente domanda: se il capitalismo ha avuto conseguenze «calamitose sul piano morale, sociale ed economico», può dirsi che «vale lo stesso per il piano propriamente estetico?» (p. 19). A ragione Stefano Velotti nota come il duo sembri «dimenticare che oggi - se non abbiamo proprio gli stessi paesaggi umani e urbani alla Dickens - basta uscire dai centri più ricchi, dai paradisi del consumo e fare appena un passo nelle periferie delle città e del mondo ‘iperconsumista’ per trovare paesaggi che gli autori dovrebbero chiamare ‘iperdesolanti’ e ‘iperdesolanti’, dove la ‘beautyficazione’ capitalista non ha alcun interesse a dispiegarsi» (Ascari, Velotti, 2018, p. 404).

Tuttavia, nonostante il fondamentale appunto, Velotti concorda con l’affermazione degli autori de *L’estetizzazione del mondo*, secondo la quale i protagonisti del capitalismo hanno «capito tutto il potenziale di profitto nascosto nei sogni, nelle finzioni e nelle emozioni umane» (2017, p. 109) e, tornando ad Adorno, la presente ricerca concorda con la tesi secondo la quale, quando si parla di arte, «la sua autonomia resta irrevocabile». Anche se «è incerto se l’arte in generale sia ancora possibile [...] dopo la sua completa emancipazione» (2009, p. 3), proprio la riflessione estetica adorniana sembra mantenere la capacità/funzione di interpretazione/critica/decostruzione dei rapporti tra arte e società, tra estetica e mercato. La situazione è ovviamente molto complessa: per l’arte dei nostri tempi, l’avvenuta perdita di aura non ne ha decretato la morte *tout court* e non ha lasciato che di essa (l’arte) si smarrisse la principale funzione di critica dell’esistente, ma se (l’arte) non è stata finora capace di incidere sulla realizzazione di una piena democrazia, essa ha comunque connesso la propria esistenza alla possibilità del proprio manifestarsi critico e lo ha fatto, per esempio, moltiplicandosi in un insieme eterogeneo di fatti culturali che solo ingenuamente potrebbero essere disprezzati come *popular*. Se, oggi, la capacità di permeare e direzionare immaginario, stili di vita e modelli di pensiero e di orientare le dinamiche del nostro abitare il mondo sembra essere stata assunta da altri vettori culturali, nell’arte - e nel teatro - questa potenzialità può continuare

¹¹ «Il capitalismo artistico o transestetico non è soltanto il sistema che introduce nel mondo dell’impresa i valori o l’ideologia artistica: è innanzitutto il sistema che dilata o incorpora nel suo stesso funzionamento anche le attività che dipendono dal mondo dell’arte, fino al punto di farne una dimensione fondamentale della vita economica. Più che modello di organizzazione destinato a mobilitare la creatività delle vite, l’arte che analizziamo in questa sede è un vettore di sviluppo economico e un processo che penetra sempre più nell’universo delle produzioni e dei servizi [...]. Trasformando l’universo della produzione tramite un’ibridazione estetica, esso ridà forma contemporaneamente alla sfera del tempo libero, a quella della cultura e a quella dell’arte stessa» (Lipovetsky, Serroy, 2017, p. 62)

a manifestarsi come in una sorta di avanguardia che potrà poi essere raccolta e diffusa dall'industria culturale della *pop music*, della pubblicità, dei *social* (Tanni, 2021) e della nuova serialità.

L'equilibrio di 'autonomia' e 'compromissione' nell'arte sarebbe riscontrabile nell'attuale convergenza tra l'audace ambizione estetica di molte produzioni culturali di massa (videoclip, serie tv) e la sublimazione dell'arte allo 'stato gassoso' (Michaud, 2019). Per attivare processi interni di democratizzazione, nonché di abbattimento dell'ignoranza e di scardinamento dell'omologazione, la produzione teatrale non può chiudersi in nessuna torre d'avorio, ma deve 'riscoprirsi' sulla traccia di una paradossale attività di ibridazione tra l'essere critica e l'essere *popular*. Questa 'estetizzazione critica' della e nella produzione artistico-culturale di massa non va però confusa con il pericolo della sua (dell'arte) scomparsa, tutt'altro. Questa ricerca riconosce che l'evento estetico non va considerato come un momento separato dalla globalità dell'esperienza in cui solo chi è privilegiato può produrre, acquistare arte e, di conseguenza, rifugiarsi in essa per riscattare in senso aristocratico la propria esistenza. Appare inoltre fondamentale chiarire come, per gli artisti, l'assunzione di tale attitudine all'equilibrio tra 'autonomia' e 'compromissione' non comporti la scelta tra silenzio o omologazione mercatista. Rispetto alla 'capacità digerente' del capitalismo e al fagocitare consumistico di ogni dissenso e di ogni 'distacco' (in cui rientra anche quello di un'arte ingenuamente critica nei confronti del *mainstream*), nelle attuali condizioni storiche, le costellazioni delle pratiche artistiche contemporanee continuano a imporre con radicale urgenza la questione del non-identico: in relazione alla «costrizione all'identità che ha luogo nella realtà [...] le opere d'arte sono copie della vita empirica nella misura in cui rendono a questa ciò che viene ad esse negato ed in tal modo la liberano» (Michaud, 2019, p. 9). Nell'analisi dei due casi di studio, si vedrà come nell'arte teatrale possa avvenire una sorprendente coincidenza tra 'essere autonoma' (dunque dotata di propri strumenti e proprie modalità di funzionamento) ed 'essere sociale' (dunque compromessa).

LA POSSIBILITÀ: IL CONTRIBUTO DIALETTICO DEL TEATRO

Non piegarsi all'identico o al suo 'semplicistico' opposto, ma collocarsi in posizione d'urto: è questo il contributo critico per il progresso sociale e il benessere individuale che questa ricerca assegna al teatro; e se il teatro del nuovo millennio deve prendere linfa vitale dalla realtà per restituirla sotto forma di potenza negativa, di interrogativi e aperture dialettiche, di immanenza degli irrisolti antagonismi dei rapporti reali, delle carenze e delle contraddittorietà interne all'esistenza, si vedrà come tale restituzione po-

trà/dovrà prendere forma sia nei termini di un concreto orizzonte culturale (su cui poggia l'immaginario personale e collettivo), sia in quelli di specifiche procedure di ricomposizione di uno spazio estetico-comunitario in cui far sì che l'individuo possa ritrovarsi e ri-confrontarsi. Il teatro ha, dunque, un proprio carattere di verità che va pensato come dissonante dall'industria culturale e dai suoi meccanismi illusoriamente egualitari e democratici; al tempo stesso, esso non può considerarsi del tutto immune dal rischio di esserne 'ricompreso' come intrattenimento/godimento disinteressato/contrarietà istituzionalizzata. Per articolarsi in maniera artistica, il teatro dovrà quindi destreggiarsi nel luogo interstiziale¹² tra il consumo - da denunciare 'denudando' il rischio della reificazione e dell'alienazione a cui sono sottoposti l'esistenza e l'essere umano - e la critica - smascherando i processi di omologazione e mistificazione che avvengono attraverso l'assunzione ingenua dei suoi stessi concetti tradizionali (controcultura, alternativa, etc).

Dunque, la riflessione estetica sul teatro del nuovo millennio dovrà compiere una torsione dialettica, articolandosi tanto come espressione della società in cui è necessariamente radicata, quanto come ridefinizione dei margini operativi di ri-costruzione dell'immaginario in cui la nostra percezione cognitiva e la nostra esperienza immediata si muovono quotidianamente. Il termine dialettica non deve generare equivoci in quanto si tratta di passare da una sua concezione 'chiusa' di tradizione hegeliana a una aperta che agisce nei termini di critica serrata al primato del principio d'identità e alla coincidenza tra soggetto/oggetto e tra significante/significato¹³. La frattura, la non-coincidenza, la non-identità, la negatività residuale/non risolta di questa torsione dialettica non escludono totalità e soggetto, ma ne smontano la presunta compattezza. «Non tende all'identità nella differenza di ogni oggetto dal suo concetto; piuttosto ha in sospetto l'identico» perché «la sua logica è disgregativa della figura armata e reificata dei concetti che il soggetto ha immediatamente di fronte. Che questa figura sia identica al sogget-

¹² Al di là del suo carattere commerciale o del suo valore semantico, l'opera d'arte rappresenta un interstizio sociale. Il termine interstizio fu utilizzato da Marx per qualificare quelle comunità di scambio che sfuggono al quadro dell'economia capitalista, poiché sottratte alla legge del profitto: baratti, vendite in perdita, produzioni autarchiche. L'interstizio è spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso (Bourriaud, 2010, p. 16)

¹³ Il dispositivo hegeliano va comunque 'rispettato' nel momento in cui riconosce come essenziale il momento della 'negazione concreta', sulla cui base l'estetica può diventare un luogo privilegiato per l'esercizio di una ragione critico-emancipativa, non si oppone o nega la ragione strumentale, ma ne rivela le dissonanze interne e mostra il 'velato' dall'idealizzazione della realtà. È questa la dialettica negativa di Adorno, «teoria dell'autotrasformazione critica del pensiero resasi storicamente necessaria dopo Auschwitz» (Pastore & Gebur 2008, p. 166), che si sviluppa proprio trasformando la logica hegeliana «nel suo metodo, nel suo procedere e apparato categoriale» (Adorno, 2004 p. 131) con un movimento che non descrive più la coincidenza ma, al contrario, espone la discrepanza e non-identità tra pensiero e realtà, parola e cosa. La dialettica, in questi termini, non è un «impulso organizzativo del pensiero» (p. 131), ma un 'procedere' e un direzionarsi verso un «pensare in contraddizioni per e contro la contraddizione una volta percepita nella cosa. Come contraddizione nella realtà è contraddizione contro di questa [...] non più compatibile con Hegel» (p. 131) perché riconosce che «alla totalità bisogna opporsi, smascherando la sua non-identità con sé che essa rinnega in base al proprio concetto» (p. 134).

to è la non verità. Con essa la preformazione soggettiva del fenomeno si mette al posto del non identico in esso, dell'*individuum ineffabile*» (p. 131).

In tal senso, anche la mimesi - tanto e spesso avversata dalle sperimentazioni teatrali del XX secolo - potrà essere recuperata¹⁴ nel caso dovesse essere considerata capace di aprire interrogativi reali attraverso il suo utilizzo in una più ampia e plurale 'ecologia scenica'. Il confine tra il pensare per concetti e il pensare per costellazioni, tra l'aver presa sulla realtà attraverso la *Res Cogitans* e il muoversi della ragione sulla prima (la realtà) per mostrarne le connessioni e le distanze, è labile, abita necessariamente le abitudini sociali e non può nascondersi dietro un'autonomia trasfigurata in ipocrita purezza, fatto che porterebbe l'arte alla più totale insignificanza e a una distanza siderale dall'esistenza personale perché «ciò che i nemici della nuova arte chiamano sua negatività [...] è la quintessenza di ciò che la cultura stabilita ha rimosso» (Adorno 2009, p. 33). È la negatività che permette al singolo di non sottostare agli imperativi del sistema economico e che lo porta a non nascondere il proprio disagio e la propria potenza in sfoghi irrazionali o nevrotici, dunque a spersonalizzarsi nell'alienazione e nella reificazione. In quest'ottica, all'arte spetta un valore di conoscenza che trova testimonianza e autenticità nella propria espressione formale: in un mondo tecnicizzato/mercificato/amministrato, l'arte deve sviluppare il proprio sguardo critico e la propria azione dall'interno, accettando il rischio della compromissione, ma scartandone l'involuzione reazionaria.

LA PROSPETTIVA: IL PLURALISMO DEI PARADIGMI E I CASI DI STUDIO

La drammatica riflessione adorniana di un'arte che, dopo la stagione delle avanguardie artistiche e delle catastrofi belliche, deve cessare ogni istanza di ingenuità per farsi carico della presa di coscienza critica e negativa dei nostri tempi bui, rimane dunque imprescindibile. Da un lato, si hanno rapporti sociali e istituzionali che continuano a organizzarsi e a perpetuare un immaginario di modelli gerarchico-cardinali (Centro/Periferia, Nord/Sud, società civile/cittadinanza, maschile/femminile, identità/fluidità) e che oggi rappresentano inaccettabili semplificazioni di una cosa pubblica la cui gestione è spesso priva di processi partecipativi e democratici; dall'altro, abbiamo la caratterizzazione del teatro contemporaneo quale lacerazione sistematica dei confini e dei canoni artistici, nonché costante processo di scollegamento della e dalla dimensione narrativa (Postdrammatico) e di collegamento simpatetico e sinestetico della dualità artista/spettatore (Estetica del performativo). Protagonisti di un processo di decostruzione così ra-

¹⁴ Già Gadamer aveva rivalutato il «riconoscimento della cosa conosciuta» che «emerge come attraverso una nuova illuminazione» in quanto «l'essere della rappresentazione è più dell'essere materiale conosciuto» (1983, pp. 146-147)

dicale da smottare i pilastri di una definizione forte di teatro, tanto il Post-drammatico, quanto il Performativo appaiono oggi inconsistenti e la stessa 'fine' incontra l'idea stessa di un unico paradigma estetico. La tesi di questa ricerca è che il teatro del XXI secolo si trovi in una situazione di 'pluralismo' che potrebbe rappresentare un fertile tentativo di ripensamento della società attraverso l'arte, offrendo a quest'ultima le condizioni per ri-attivarsi nella prima (la società). A supporto di tale tesi saranno prese in esame due tra le realtà teatrali più significative del contesto italiano e spagnolo, Lenz Fondazione di Parma e Agrupación Señor Serrano di Barcellona, le cui capacità creative sembrano virtuosamente essere accompagnate da un pensiero critico sulle relazioni di potere che, a vario titolo, operano nella produzione dei discorsi e delle pratiche sociali e culturali occidentali.

Entrambi gli *ensemble*, non caso, mostrano particolare attenzione alle determinazioni e alla formazione, rispettivamente, del soggetto e della collettività e questa alleanza tra critica e creatività e tra filosofia e arte propone schemi inediti di pensiero, inventa nuove forme di concettualizzazione, intensifica modalità diverse di relazione e attualizza la possibilità di alternative alla visione dominante di un neoliberalismo dai perversi connotati umanistici. Dal punto di vista metodologico, disimparare arcaiche abitudini di pensiero e di visione comporta (a) il disinnescare omologanti forme di rappresentazione e di spettacolarizzazione antropocentriche/maschiliste/eurocentriche/neoliberali che esse (quelle abitudini) sostengono, (b) il decostruire latenti relazioni di potere attraverso il riconoscimento dei privilegi impliciti al potere dominante e, infine, (c) l'enucleare immaginari e comportamenti eterodossi rispetto al *mainstream* e all'alternativa istituzionalizzata. Non a caso, pur nella diversità delle intenzioni artistiche e delle impostazioni drammaturgiche, gli *ensemble* realizzano allestimenti in cui le applicazioni virtuali sono 'indistinguibili' da quelle concrete ed entrambi lavorano attraverso un approccio intermediale di produzione di relazioni e conoscenza e si contrappongono al pensiero disciplinante. Tanto Lenz quanto Serrano sono collettivi dediti a una sperimentazione che elude la tentazione della ripetizione senza differenza e che utilizza la tradizione in chiave contemporanea secondo i propri codici linguistici, dunque senza ignorarla. Non da ultimo, Lenz e Serrano sono portatori di una potente dimensione etico-politica, tendono a ricomporre post-narrazioni di soggettività e di comunità scomparse e sono attraversate da preoccupazioni e desideri di estrema attualità rispetto a un sistema economico e a un apparato di informazione che non problematizza la designazione di un concetto monolitico di *anthropos* come specie 'ovviamente' universale. Rispetto alle questioni sollevate dalle narrazioni di normalizzazione e di biopotere e dall'omologazione

innescata da una tecno-informazione globalizzata, tentando di dare conto dei precedenti fattori ideologici che le hanno determinate e da cui quelle questioni hanno avuto origine, Lenz e Serrano invocano un riorientamento della percezione, avviano la ricerca di un nuovo mondo - sensibile e inclusivo - con una gamma di strategie discorsive, visive e sensuali attraverso le quali una 'svolta' per l'immaginario individuale e collettivo diventa possibile. Verrà evidenziato come le rispettive prospettive estetiche e teatrali non solo (o non tanto) riescano a presentare in forme consapevoli la catastrofe, ma siano soprattutto in grado di proporre nuove modalità di azione nella comunità e di rappresentazione dello stare/fare assieme in senso tanto artistico quanto antropologico e sociale, dunque attualizzando un teatro articolato artisticamente, 'autonomo' e 'compromesso'

CONCETTI CHIAVE: *INTERPRETAZIONE E IMMAGINARIO.*

Per avviarsi a concludere questa introduzione e prima di proseguire nell'analisi sarà utile focalizzarsi su due concetti che nel corso della ricerca risulteranno portanti come interpretazione e immaginario.

Problematizzata da Martin Heidegger (1968, 2004), l'estetica ermeneutica parte dal presupposto secondo il quale il senso dell'opera d'arte dipende dalla sua interpretazione: ogni esperienza è tipicamente ermeneutica perché la caratteristica fondamentale del *Dasein* è il suo posizionamento in un circolo, appunto, ermeneutico. Val la pena riportare alcuni passaggi dalla celebre analisi heideggeriana dell'opera *Un paio di scarpe* di Vincent Van Gogh per restituirne la complessità estetica. Secondo il filosofo tedesco, in quanto manifestazione dell'essenza dell'arte, l'opera 'prende' l'oggetto in un duplice senso, sottraendolo dal contesto e consegnandolo ermeneuticamente alla nostra apertura a esso. Se dietro l'opera c'è il *Dasein*, dietro il *Dasein* un mondo e tutto attorno il linguaggio, allora l'osservatore si relaziona sempre a un mondo-contesto strappato dal ritmo quotidiano della sua 'utilizzabilità' e le cui 'cose' rivelano la loro verità nel non-nascondimento.

Nell'orificio oscuro dall'interno logoro si palesa la fatica del cammino percorso lavorando. Nel massiccio pesantore della calzatura è concentrata la durezza del lento procedere lungo i distesi e uniformi solchi del campo, battuti dal vento ostile. Il cuoio è impregnato dell'umidità e dal turgore del terreno. Sotto le soles trascorre la solitudine del sentiero campestre nella sera che cala. Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messe mature e oscuro rifiuto nell'abbandono invernale; promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte. Questo mezzo appartiene alla terra, e il mondo della contadina lo custodisce. Da questo appartenere custodito, il mezzo si immedesima nel suo riposare in se stesso [...] La contadina, invece, porta semplicemente le sue scarpe. Se almeno questo «semplice portare» fosse davvero semplice! Quando, alla sera, la contadina, stanca ma lieta, si toglie le scarpe;

o quando, al primo mattino, le ricalza; oppure, quando in un giorno di festa le smette, essa sa tutto questo senza bisogno di osservazioni o di considerazioni (1968, p. 19).

Approfondendo e urbanizzando le asperità di tale approccio, Hans-Georg Gadamer collocò l'estetica ermeneutica in una prospettiva in grado di rivalutarne la valenza di esperienza extra-metodica di verità in quanto (esperienza) fondamentalmente storica: «la comprensione non va intesa tanto come un'azione del soggetto, quanto come l'inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica, nel quale passato e presente continuamente si sintetizzano» (1983, p. 340). Per Gadamer, la comprensione avviene sempre «sulla base di aspettative di senso che derivano dal nostro precedente rapporto con le cose che sono in questione» (p. 344) e ciò accade a prescindere da quale sia l'esperienza in atto (scientifica, estetica, etc.). La distanza tra autore e fruitore trova nel testo/opera le condizioni per una mediazione (ermeneutica) che amplia ogni volta l'orizzonte dell'esperienza di comprensione e che di essa rende manifesto il 'contenuto di verità'. Se la verità risulta 'debole' è perché non sarà mai possibile 'contare' su un'armonia pre-stabilita fra le due posizioni (dell'autore e del fruitore), anche nel caso in cui - è ciò non sempre accade - dovessero rapportarsi reciprocamente attraverso il medesimo 'linguaggio' e sullo stesso insieme di questioni. Sarà interessante far notare come l'avvio di un processo interpretativo/di comprensione 'performi' sulla base di due assunti, il primo relativo all'esistenza di una precedente pre-comprensione e il secondo insito nell'ipotesi che il testo/opera possieda una propria coerenza e una propria unitarietà. Questi assunti, che possono anche non agire necessariamente sulla soglia della consapevolezza, portano il fruitore al requisito fondamentale per la fusione di orizzonti, vale a dire ad attivare una modalità di attenzione e di rispetto che rappresenta il momento specifico della comprensione, il quale, essendo 'orizzonte', rimane continuamente al di là di ogni possesso definitivo. La prospettiva ermeneutica stigmatizza giustamente la cosiddetta differenziazione estetica (1983), ossia quel processo che porta a godere in maniera atemporale dell'opera dal momento che considera i suoi 'momenti' extra-estetici come inessenziali (scopo, funzione, contenuto) e che finisce per sradicare l'oggetto, l'artista e il fruitore dal mondo di appartenenza.

L'investimento del singolo nella comprensione è totalizzante, investe il suo portato di civiltà, la sua storia e le sue aspettative per il futuro. L'eventuale deviazione rispetto al proprio *background* - che in un'esperienza estetica si potrebbe intendere come sinonimo di 'creatività' - costituisce il momento di 'crescita' della verità, che 'accade' attraverso delle risposte non convenzionali. È decisivo aver ben presente come nella prospettiva di Gadamer il

circolo ermeneutico non sia un problema solamente di carattere epistemologico o metodologico. Per quanto esso abbia risvolti conoscitivi e procedurali, il circolo è la condizione ontologica degli esseri umani in quanto l'esistenza non può sottrarsi alla 'circostanza' di essere immersa in processi di comprensione. Gli esseri umani vivono di comprensione e «bisogna tener conto che ogni revisione del progetto iniziale comporta la possibilità di abbozzare un nuovo progetto di senso; che progetti contrastanti possono intrecciarsi in una elaborazione che alla fine porta a una più chiara visione dell'unità del significato; che la interpretazione comincia con dei pre-concetti i quali vengono via via sostituiti da concetti più adeguati». Proprio «questo continuo rinnovarsi del progetto, che costituisce il movimento del comprendere e interpretare, è il processo che Heidegger descrive» (p. 314).

La validità di un'interpretazione (il contenuto di verità) dipende dalla «conferma che una pre-supposizione può ricevere attraverso l'elaborazione», mentre la sua inadeguatezza accade nel momento in cui «sviluppandosi esse si rivelano insussistenti» (p. 314). Questo significa che la validità o meno di un'interpretazione afferisce all'esperienza di un «urto che si verifica di fronte a un testo» o al fatto che «non esibisce alcun senso» e che «contrasta irriducibilmente con le nostre aspettative» (p. 315); significa anche che la neutralità di fronte a un testo non è solo impossibile, ma è addirittura sconsigliabile essendo in gioco sempre «una precisa presa di coscienza delle proprie pre-supposizioni e dei propri pregiudizi» (p. 316). Quello della comprensione ermeneutica non è semplicemente di un «movimento circolare [...] all'interno del testo» che termina «con il raggiungimento della piena comprensione». Esso «descrive più complessivamente una struttura ontologica della comprensione permanentemente determinata dal movimento anticipante della pre-comprensione», in quanto «il circolo di parti e tutto non si risolve dissolvendosi nella comprensione raggiunta, ma piuttosto proprio in tale comprensione si realizza nel modo più pieno» (p. 343).

Per l'approccio ermeneutico è poi possibile individuare una ulteriore possibile valenza specificatamente legata all'estetica del performativo. Tra le pieghe dello strutturarsi e dell'identificazione di esperienza (ermeneutica), prassi (dialogica) e intersoggettività (ontologica) è come se Gadamer ipotizzasse una spaziatura performativa nel momento in cui il «processo della fusione di orizzonti [...] viene riconosciuto come la forma propria del dialogo, nel quale viene ad espressione un 'oggetto' che non è mio o dell'autore, ma qualcosa di comune che ci unisce» (p. 447). Il discorso gadameriano sull'esperienza culmina infatti nella terza parte di *Verità e metodo* con il riconoscimento della «originaria dialogicità dell'umano stare al mondo» (p. 490)

e che «il comprendere è affine all'agire» (Pirni, 2005, p. 203). La fusione di orizzonti è un 'gioco' tra l'immaginario di chi comprende e 'investe' il proprio mondo e quello di chi o cosa viene ricompreso con il proprio rispettivo mondo; è poi un gioco tra familiarità ed estraneità, di apertura e di inclusione in quanto interrogarsi e interrogare l'altro mette in discussione sé stessi, essere disposti ad accogliere l'estraneo e riconoscere la propria parzialità. Gadamer è perentorio nel radicalizzare nell'esistenza umana il legame tra circolo ermeneutico, fusione di orizzonti e dimensione ontologica e sembra quindi suggerire come l'esperienza abbia una dimensione performativa che porta l'essere umano a espandere il proprio orizzonte oltre i limiti del presente e a farlo non in maniera astratta, ma abbracciando la profondità storica dell'autocoscienza nell'incontro con l'altro-da-sé¹⁵.

Mutatis mutandis, Derrida userebbe forse il termine ospitalità per descrivere la condizione ontologico-esistenziale di tale apertura in quanto quella di Gadamer è una difesa 'senza se e senza ma' dell'esperienza storica e di quella estetica contro la trasformazione della prassi in applicazione scientifica e della conoscenza in tecnica, eventi epocali da cui derivano il deflagrare nell'anonimato e la perdita di responsabilità individuale nelle pratiche sociali. Se «l'estetica diventa così una storia delle Weltanschauung, cioè una storia della verità come essa si rivela nello specchio dell'arte» (Gadamer, 1983, p. 128), allora la verità a cui Gadamer fa riferimento è intesa in maniera estensiva rispetto a quella della metodologia scientifica perché «nell'esperienza dell'arte vediamo attuarsi un'esperienza che modifica realmente chi la fa» (p. 131). Come è noto, non si tratta di una critica *tout court* delle scienze e della loro lotta per la conquista metodologica dell'oggettività, ma del riconoscimento di una loro limitatezza/parzialità: lo stare-al-mondo che si realizza nella prassi e nelle istituzioni sociali, nella famiglia, nel lavoro, nella politica, ma anche nella storia, nell'arte e in ogni altro ambito, viene da Gadamer riconosciuto come esperienza di verità¹⁶.

Tuttavia, nonostante le pur importanti affinità, tra il Performativo e l'estetica ermeneutica esistono differenze strutturali. La prima è relativa all'oggetto teorico (opera *versus* spettacolo) con Fischer-Lichte che non

¹⁵ «La mobilità storica dell'esistenza è proprio costituita dal fatto che non è rigidamente legata a un punto di vista, e non ha neanche un orizzonte davvero concluso. L'orizzonte è invece qualcosa entro cui noi ci muoviamo e che si muove con noi. Per chi si muove, gli orizzonti si spostano. Allo stesso modo, anche l'orizzonte del passato, di cui ogni vita umana vive e che è presente nella forma dei dati storici trasmessi, è sempre in movimento. Non è la coscienza storica a mettere in moto l'orizzonte; in essa, semplicemente, questo movimento diventa consapevole (1983, p. 355).»

¹⁶ «Due cose sono divenute poco chiare: per chi lavoriamo? Fino a che punto i prodotti della tecnica servono alla vita? Queste domande ripropongono in nuova forma il problema che ogni società si è posta, quello della ragione sociale. La trasformazione tecnica della natura e dell'ambiente, insieme a tutti i suoi effetti di vasta portata, viene etichettata con nomi diversi, razionalizzazione, demitizzazione, liberazione dagli incantesimi, smantellamento di sconsiderate corrispondenze antropomorfe. Una nuova forza trainante, un agente di incessante trasformazione che caratterizza l'alto livello o la profonda crisi in cui versa la nostra civiltà, acquista un potere sociale sempre più forte: l'utilità economica (1984, p. 51)»

considera la *performance* teatrale un artefatto la cui ‘verità’ rimane accessibile a pubblici, tempi e spazi diversi, essendo l’esito di processi transitori, unici e irripetibili (*loop autopoietico di feedback*). La seconda è strettamente legata alla prima e ritiene che il ‘dialogo estetico’ in un circolo ermeneutico caratterizzato dalla ‘semplice’ comprensione/fusione di orizzonti/apertura all’interrogazione linguistica sia insufficiente affinché si possa realizzare un evento performativo: secondo il Performativo, «l’esperienza estetica è [...] vissuta come esperienza di una crisi che non può essere risolta attraverso una calma e ponderata riflessione o con la pura contemplazione» (2015, p. 272). Questo significa dover riconoscere che ad animare il Performativo è il perdurare di un rapporto ‘conflittuale’ e materiale tra palco e platea a cui va riconosciuto un’inedita e strutturale funzione produttiva.

Per chiarire come questa ricerca intende il concetto di immaginario bisognerà fare riferimento alla frattura storico-filosofica postmodernista della seconda metà del Novecento, pur nella consapevolezza che non sarà possibile entrare nel merito dell’ampio ventaglio di definizioni, indicazioni e caratteri specifici che tale frattura ha assunto nei campi dell’economia, della geopolitica, dell’antropologia e, ovviamente, della storia e dell’arte. Post-moderno è un termine ormai quarantennale che, nel ruolo di paradigma teorico, continua a suscitare reazioni contrastanti e interpretazioni conflittuali, nonché a entrare a gamba tesa nel ‘discorso occidentale’ e in ogni aspetto della contemporaneità (Chiurazzi, 2002). Arte, economia, politica, società, la stessa nozione di umanità, praticamente ogni ambito ha saputo/potuto/dovuto trovare una ricollocazione ‘post’ sulla base della constatazione di come le trasformazioni tecnologiche abbiano letteralmente sconvolto la geografia del Pianeta e abbiano ri-contestualizzato le modalità attraverso le quali gli esseri umani lo abitano. Le tecnologie dei nuovi media, ormai pienamente integrate nell’universo della comunicazione, incidono sul rapporto intimo dell’essere umano con l’Altro e fanno saltare i confini tra naturale e artificiale. La Rete è in tutto e per tutto un nuovo (non più tanto nuovo, in realtà) spazio antropologico, un contesto Reale nel suo essere Virtuale (Sisto, 2018, 2020) dove ormai si sviluppano tutte le attività tradizionalmente riservate dal vivo, come l’aggregazione e l’attivismo, l’apprendimento e la conoscenza, il lavoro e le relazioni, i sentimenti e le crisi. Queste circostanze tecnologiche minano ma non sostituiscono le pratiche sociali concrete in quanto ne integrano il significato inficiandone l’esclusività, o meglio, il fatto che l’una sia migliore/più autentica/preferibile all’altra. Rispetto alla vita globale dei soggetti e delle istituzioni, alla sfera dell’economia e alle forme dell’esperienza diretta e di quella mediata si è infatti assistito alla proliferazione di chiavi di lettura di una realtà sem-

pre più complessa e proprio sull'eredità del postmodernismo è sorto un vivace dibattito (tuttora in corso¹⁷). Il fatto che piccole e grandi rivoluzioni stiano lentamente scomparendo nella frammentarietà dei discorsi globali e dei contesti locali e che siano sempre più fagocitati dagli interessi della geo-politica e della geo-economia pone l'Occidente non tanto di fronte al proprio tramonto, quanto alla sua ricomposizione/relazione con altri contesti e con altre realtà socio-culturali, che non deve necessariamente accadere lungo il filo conduttore di un neoliberismo planetario incontrastato. La simbiosi sempre più stretta tra società/politica/informazione/comunicazione produce autentiche torsioni di senso, complice l'abuso indiscriminato di un atteggiamento acritico di sospetto, il cui principale esito materiale è l'aumento degli invisibili e di chi vive ai margini del flusso dei capitali e delle *flash news*. Tuttavia, esiste anche un altro esito che riguarda l'immaginario e il suo rapporto con la realtà. Tra immagini e cose e tra individui e società, l'immaginario si impone come un elemento portante nello stabilire relazioni dall'universo simbolico alla vita quotidiana: l'immaginario non è un album di false apparenze, un richiamo più o meno fallace all'aspetto esteriore, un'ingannevole imitazione, un pericoloso inganno o una seduzione fuorviante che allontana dalla vera conoscenza e dalla realtà. Non basta, mettere in guardia dalla tentazione di edificare sulle rovine della società moderna un nuovo culto delle immagini, anche perché il sospetto, assunto nella vulgata del solipsismo relativista, anziché dare un contributo alla ricostruzione di significati condivisi, è stato integrato in ottica consumistica e ha dato vita a un processo di iper-estetizzazione della realtà¹⁸.

Nel mondo iper-estetizzato tutto è discutibile/privo di autenticità perché tutto viene concepito/prodotto/vissuto in funzione di immagini che, complici la velocità della rete, sono incredibilmente volativi e il cui scopo è sedurre/affascinare gli individui globalizzati, cooptandone l'emotività e alimentandone bulimicamente l'appetito di nuove 'soddisfazioni' immaginarie, il che, a volte, avviene anche attraverso la categoria della mostruosità¹⁹.

¹⁷ Sul considerare sovrapponibili pensiero debole e postmodernismo, il dibattito italiano ha avuto uno sviluppo significativo su Micromega (Ferraris & Vattimo, n.d) anche attraverso la presa di posizione del direttore (Flores d'Arcais, n.d.)

¹⁸ «Nel duplice senso suggerito dal prefisso *hypér*: 'al di sopra' e 'al di là'. In quanto tensione verso un 'al di là', l'iperestetica viene a esprimere l'esigenza di un'ulteriorità, il bisogno [...] di estendere la mappa teorica e metodologica dell'estetica nell'incrocio con altri saperi (ecologia, biologia, sociologia, psicologia, antropologia, gastronomia, neuroscienze). In quanto tensione verso un 'al di sopra', indica l'oltrepassamento del limite, allude a quell'eccesso di bellezza e d'immagini che investe capillarmente la società odierna. Di qui l'impulso a valicare l'equazione tra l'estetica e l'arte (non più o non solo) bella per accedere ad altri ambiti d'indagine (natura, economia, politica) e abbracciare pratiche artistiche che, indocili alle costrizioni istituzionali, si aprono alla cultura popolare e all'esperienza di tutti i giorni» (Di Stefano, 2012, p. 10)

¹⁹ «Essere mostruosi significa scuotere il pubblico, scandalizzare, scioccare e smarcare le convinzioni abituarie: qui si pone la prospettiva creativa e innovativa del linguaggio pop, che per stabilire una relazione produttiva col mercato deve rinnovarsi, anche contraddirsi, spesso inquietare, portando il mostro nella placida e apparente calma dello star system». È «il glamour dell'anti-glamour, l'attrazione perseguita attraverso l'abbattimento degli elementi di seduzione abituarie, lo sconvolgimento, il parossismo, il 'mostruoso' appunto come categorie al servizio del mercato» (Alfieri, 2018, pp. 74-76).

Se a Gilles Deleuze - in particolare alla sua volontà di «rovesciare il platonismo» per «negare il primato di un originale sulla copia, di un modello sull'immagine, glorificare il regno dei simulacri e dei riflessi» (1997, p. 91) - può essere attribuita una posizione radicale e organica sulla 'confusione' tra realtà e riproduzione, il merito di aver colto aspetti specifici della questione estetica nella costruzione dell'immaginario occidentale contemporaneo va a Guy Debord e a Gilles Lipovetsky. Ai due, infatti, riferisce un ideale passaggio di consegne tra due differenti epoche del capitalismo estetico, quella della società dello spettacolo che produce incessantemente celebrità e idoli di massa e quella dell'iperspettacolo «che ricicla vecchie icone, offrendo un consumo nostalgico elevato alla seconda che spettacolarizza lo spettacolo stesso» (Alfieri, 2018, p.14). Debord è probabilmente il più noto e coerente contestatore di un mondo ridotto a spettacolo nel quale «la critica e la discussione sullo spettacolo sono sempre più spesso e, ciò che più conta, in modo sempre più specifico e caratterizzante, organizzate e orchestrate dallo spettacolo stesso» (Carboni, 2009, p. 229): nella società dello spettacolo «l'insoddisfazione è diventata ormai da tempo una voce del marketing» e «le mitologie della massificazione consumista contemporanea possono inglobare il movimento stesso che le rifiuta, possono significare la resistenza che viene loro opposta, smussare e spuntare le armi che intenderebbero combatterle» (pp. 229-230). In accordo con Debord, si può affermare che l'immaginario non ha sostituito l'essere, ma lo è diventato, che «non si può opporre astrattamente lo spettacolo e l'attività sociale effettiva; questo sdoppiamento è esso stesso sdoppiato. [...] La realtà sorge nello spettacolo e lo spettacolo è reale. Questa reciproca alienazione è l'essenza e il sostegno della società esistente. Nel mondo realmente rovesciato, il vero è un momento del falso» (2002, p. 55)

Lipovetsky ha invece riconosciuto nel processo di estetizzazione dell'economia un fondamentale *asset* dell'attuale capitalismo globalizzato, quello sul quale gli investimenti sono maggiori, e il fatto che se tale struttura produttiva ha effetti «calamitosi sul piano morale, sociale ed economico», ciò non «vale lo stesso per il piano propriamente estetico» (2017 p. 19). L'estetizzazione diffusa se, da un lato, riconosce come «finito il mondo delle grandi opposizioni rivendicative, arte contro industria, cultura contro commercio, creazione contro intrattenimento» (perché «in tutte queste sfere domina la più grande creatività», p. 32), dall'altro ribadisce la definitiva integrazione delle avanguardie nel sistema massmediale e nell'orizzonte della cultura egemone («il risultato di questo corto-circuito tra mercato e cultura, è il declino della vecchia logica della provocazione avanguardistico-modernista dello sconvolgimento dell'establishment», Žižek, 2013, p. 34).

L'attuale immaginario estetico-capitalistico è infatti caratterizzato da un flusso di immagini talmente incessante da non avere il tempo di cristallizzarsi in forme significative e che trova nel proprio essere contingente ed estemporaneo - dunque nella necessità di rinnovarsi continuamente - un motivo di attrazione/proliferazione e non di de-potenziamento. Quella che Žižek definisce ideologia (o epidemia) dell'immaginario (2014) e che segue all'integrazione dell'estetica nelle dinamiche dell'industria culturale e della civiltà del consumi, sembra dunque colpevole di aver dato un contributo fondamentale al rimodellamento di archetipi antropologici in stereotipi storicamente, socialmente e soprattutto 'funzionalmente' condizionati, e di aver raggiunto tale scopo attraverso la perversa e consapevole dialettica tra reale e immaginario, una dialettica con cui ha stravolto le dinamiche di creazione artistica e la gestione dei modelli di organizzazione sociale in un ecosistema per il consumo. Anche Morin ha messo in guardia da «un processo di secolarizzazione o laicizzazione» che ha «trasformato gli antichi miti in entità estetiche o poetiche; la poesia e la musica si sono in larghissima misura autonomizzati; universi intessuti di sostanza tra il reale e l'immaginario si sono moltiplicati. Una favolosa noosfera estetica/artistica moltiplicata e disseminata dai media, regna ora su di noi, ma in modo singolare»: da un lato, «noi ci crediamo profondamente, ne siamo penetrati come stregati», ma dall'altro, «non le conferiamo lo stesso tipo di esistenza che i credenti attribuiscono ai loro miti e ai loro dei. Sappiamo infatti che le opere più sublimi, più divine, sono umane» (2008, p. 135).

Questa capacità digerente del marginale è, per esempio, evidente pensando a quelle che negli anni 80/90 erano masse di *nerd* o *looser* alla prese con fumetti, anime, giochi di ruolo e musica pop, vale a dire abitanti di 'luoghi' in cui ci si alienava, ma anche in cui ci si riconosceva come parte di gruppi sociali minoritari e identitari, ora sostituiti da personalizzati *geek*, *influencer* e *ghostwriter à la page*. Dissidenza, resistenza e dimensione utopica sono espulsi non *tout court*, ma in quanto assorbiti in prodotti ben confezionati e a buon mercato. Media come Spotify o YouTube sono 'nuovi luoghi' in cui ci si può auto-produrre quasi senza investimento materiale (e motivazionale) e in cui allo stesso consumatore viene data l'opportunità di una scelta non solo ampia a livello planetario, ma spesso accessibile in maniera gratuita o al costo della visualizzazione di *advertising* e della profilazione massiva. La cultura di massa non deve essere demonizzata, ma neanche considerata intoccabile perché analogamente all'*Angelus novus* di Paul Klee, «ha l'orrore davanti a sé, il vento del futuro alle spalle» (Bloch, 1992, p. 99). Ad aver intuito con straordinaria lucidità le potenzialità dialettiche dell'immaginario è stata Hannah Arendt che ne colse l'ambivalente capacità di descrivere tanto

l'abbandono del principio di realtà (con il conseguente rischio di caduta nel totalitarismo), quanto l'affabulazione attraverso la quale il potere dell'immagine può costituire un'opportunità per i regimi democratici²⁰. Non si tratta di nascondere come la seduzione possa attrarre o distrarre le coscienze dalla necessaria attenzione per il desiderio di un mondo migliore: in una suggestiva analogia con il concetto blochiano di utopia, si tratta piuttosto di riconoscere come «per fare spazio alla propria azione, qualcosa di nuovo deve essere distrutto», che «un cambiamento del genere sarebbe impossibile se non potessimo spostarci mentalmente da dove siamo fisicamente e immaginare che le cose potrebbero anche essere diverse da come in realtà sono». In altre parole, «la deliberata negazione della verità fattuale - la capacità di mentire - e la possibilità di cambiare i fatti - la capacità di agire - sono tra loro connesse; devono la loro esistenza ad un'unica risorsa: l'immaginazione» (2006, p. 11).

Il rischio dell'immaginario non risiede dunque nel suo potere in sé, ma nel fatto che l'immaginazione venga posta al suo servizio in maniera indiscriminata e irresponsabile per una 'distrazione' di massa e per 'sviare' dalla capacità di evocare/creare nuovi mondi possibili: un immaginario senza immaginazione, dunque privo della possibilità di immaginare l'Altro e 'altro', rischierebbe di sterilizzare il pensare utopico/dissidente. Se Max Weber aveva correttamente intuito (2017) come il reale possa essere compreso a partire da ciò che si considera irreali, il compito prioritario di un teatro capace di articolarsi artisticamente sarà quello di incidere sull'immaginazione dell'immaginario a partire dalla consapevolezza di come esso - l'immaginario - non sia il surrogato o la conseguenza di una percezione immediata e spontanea. L'immaginario è qualcosa di più invasivo e strutturale nel determinare effetti reali nelle coscienze e nel tessuto sociale: sviluppando lo scarto esistente tra immaginario e immagine/immaginazione (a cui Arendt sostanzialmente afferiva), la questione applicata al teatro fa riferimento alla dialettica tra la 'percezione globale' e i singoli elementi di un allestimento. Nell'ecologia scenica esiste una dialettica per cui il globale precede pregiudizialmente/ermeneuticamente la percezione particolare, ma allo stesso tempo l'essere in sé degli oggetti/soggetti scenici contribuisce a formarne il senso. In tale prospettiva, il ruolo dell'immaginario è essenziale in quanto agisce in 'anticipo', marchiando l'orizzonte nel quale il pensiero pensa sé stesso come coscienza, naturalizzando il desiderio come spontaneo e strutturando la dimensione morale su valori e su ideali che, però, necessita come

²⁰ «Se è vero che le masse sono ossessionate dal desiderio di evadere dalla realtà perché, senza patria come sono, non possono più sopportarne gli incomprensibili aspetti accidentali, lo è altresì che la loro ansia in un mondo fittizio, ha attinenza con quelle capacità della mente umana la cui coerenza strutturale è superiore al mero accadere» (2004, p. 486)

fondamento. Tuttavia, pur essendo immersi nell'immaginario, in un'ottica 'progressista' risulta necessario porsi/volersi nella condizione di non rimanere soggiogati: l'analisi/ricomposizione/valutazione delle immagini attraverso le quali l'immaginario 'agisce' su di noi può disvelarne la contingenza mettendolo in discussione; inoltre è solo nel giudizio che dubita di fronte a interrogativi vertiginosi che possono riscoprirsì l'autentica libertà e lo «stato germinale della possibile sovversione dell'ordine» (Alfieri, 2021, p. 13). Accogliere visivamente e fisicamente lo spazio e la scena proposti da uno spettacolo, dunque il suo immaginario, forgia a sua volta la produzione delle nostre 'immagini' legate alla comprensione dell'evento artistico: per questo, dal punto di vista dell'artista, la 's-forzatura' e l'innesto di elementi dissonanti rispetto alla 'globalità' dell'allestimento/immaginario deve essere concepita a livello di una nuova grammatica di immagini. L'intera grammatica scenica 'pesca' tra le immagini che affastellano l'immaginario teatrale di cui va messa in discussione l'apparente naturalità e l'immaginazione dissonante deve investirne ogni aspetto materiale, come il modo di muoversi dagli attori, il linguaggio usato, il vestiario, la comunicazione pubblicitaria, etc. L'attività ermeneutica sullo spettacolo è pertanto sia un rituale cognitivo (la comprensione di un messaggio), sia una sorta di 'decostruzione performativa', vale a dire «un'attività la cui organizzazione materiale fondamentale risiede nello spazio (anziché in categorie cognitive)» e che, quindi, «deve essere distinta dalla chiusura del racconto (da ciò che gli conferisce la sua completezza e la sua illusione di totalità)» (Jameson, 2018, p. 63). La supposta totalità potrà così essere percepita come illusoria nella sua proiezione di completezza e come 'fatto' dal carattere ideologico e discutibile. Il riconoscimento come 'possibile e non necessario' della totalità istituisce la finalità prioritaria di un teatro capace di articolarsi artisticamente e che intende scoprire/decriptare/criticare i principi subliminali/occulti dal e nell'immaginario dominante. Anche se la complessità di un orizzonte culturale e sociale non va identificato con il suo immaginario, perché le condizioni materiali dell'esistenza possono eccedere dalla sua rappresentazione, tuttavia la trasfigurazione artistica di una società e di un potere che tendono ad auto-rappresentarsi come istituzioni e in forme istituzionalizzate può avere effetti potentissimi: la messa in 'crisi estetica' dell'immaginario vigente, se promossa da una creatività dialettico-negativa, potrebbe attivare una comprensione e un'azione concretamente alternativa, un *climamen*²¹ imprevedibile e 'incontenibile'. Disvelare l'immaginario costituito come 'possibile e non necessario', come prospettico e non naturale, è la fi-

²¹ «Ma, che la mente stessa non abbia una necessità interiore nel fare ogni cosa, né, come debellata, sia costretta a sopportare e a patire, ciò lo consegue un'esigua *declinazione* dei primi principi, in un punto non determinato dello spazio e in un tempo non determinato» (Lucrezio, 2013, pp. 74-75).

nalità prioritaria di un teatro che, articolandosi artisticamente, intende scoprire/decriptare/criticare i fondamenti coercitivi, omologanti e nascosti del Sistema. In accordo con la teoria dell'autonomia della costituzione sociale di Castoriadis, si può affermare che i principi, le finalità, i valori e gli ideali regolano la vita sociale dall'interno e non attraverso l'imposizione di un principio esterno: ciò vuol dire che la società è autonoma perché pone da sé la propria legge, che il sociale è un orizzonte 'sempre in anticipo' (nel quale siamo coinvolti come una seconda natura) e che l'interruzione del sociale si dà solo nei termini di una rivoluzione che destituisce e riscrive il «potere irriflessivo delle istituzioni» (Alfieri, 2021, p. 33). Se da questa 'crisi' («prima crepa nell'immaginario istituito», Castoriadis, 1998, p. 83) riuscisse a emergere un nuovo e rinnovato orizzonte identitario, allora la discussione e la critica diventerebbero in grado di generare squarci indisciplinati²² dell'immaginario. All'immaginazione/creatività estetica dispiegata in un'arte consapevole del proprio ruolo critico e della sua necessità storica può così essere riconosciuta un enorme potenziale, quello di favorire una reale sovversione dell'esistente che sappia smottare principi/finalità/valori/ideali che si auto-rappresentano in vesti politico-sociali naturali e incontrovertibili. Si tratta, in definitiva, di riconoscere l'importanza e la necessità una riflessione estetica sul teatro contemporaneo che, stornando la disputa tra pessimisti e ottimisti, entrambi vittime di categorie troppo passive e mentali, sappia posizionarsi nella dimensione dell'indagine critica, conciliando ottimismo della volontà con pessimismo della ragione.

IL MODUS OPERANDI: L'APPROCCIO E LA STRUTTURA

La prima parte di questa ricerca - *Il teatro a due dimensioni* - procede attraverso un'iniziale contestualizzazione dei paradigmi del Teatro Postdrammatico e dell'Estetica del Performativo. Per comprenderli in modo adeguato si è scelta la strada di un 'corpo a corpo' con il campo teorico antagonista che, nel primo caso, è individuabile nel paradigma 'drammatico' di Péter Szondi (2000) e, nel secondo, nella frattura generata dalle avanguardie performative di metà secolo. L'analisi puntualizza le loro caratteristiche fondamentali, inedite e discriminanti e arriva a 'conclusione' rivelando come tanto il Postdrammatico, quanto il Performativo siano insufficienti rispetto alla 'restituzione' di uno scenario teatrale profondamente rinnovato da quello descritto con riferimento alla seconda metà del XX secolo. Questo esito troverà testimonianza attraverso una capillare indagine e su un ampio

²² Oxford Dictionary definisce *indiscipline* (indisciplina) «a lack of control in the behaviour of a group of people, a lack of discipline». Si tratta dell'interstizio che genera turbolenza, del 'momento anarchico' che si determina nel momento in cui l'oggetto di studio non appartiene a nessuna disciplina, il che lo rende incontrollabile da parte di un sistema ordinato e non identificabile con una situazione sociale.

catalogo di spettacoli visti dal vivo che constaterà come entrambe le teatrologie risultino implodere a causa di stringenti contraddizioni interne: in primo luogo, a non reggere sarà la loro comune pretesa di poter descrivere in maniera esaustiva un panorama teatrale che oggi appare più complesso rispetto al momento in cui i due studiosi avevano contestualizzato le rispettive teorie. In secondo luogo, si vedrà come tanto il Postdrammatico quanto il Performativo non riescano a perimetrare una riflessione in grado di includere lo specifico dell'ambito teatrale nei termini di un'esperienza estetica (che sta continuando a rinnovarsi) capace di costruire ponti tra le coscienze e la realtà sociale.

Questa ricerca constata l'assenza di una coerente e omogenea estetica teatrale contemporanea e si concentra su due esempi che, in un ideale dialogo sulla questione della natura ideologica dell'immaginario occidentale e della strumentalità della sua costruzione massmediatica, pone con urgenza il problema di un ripensamento dei paradigmi del Postdrammatico e del Performativo, senza che ciò comporti la rinuncia a prendere posizione. Al contrario, attraverso l'analisi dell'Oltreteatro lenziano e dell'Oltrerrappresentazione di Agrupación Señor Serrano, l'ambizione sarà di delineare un percorso fatto di raccordi tali da mostrare come sia ancora possibile, anzi indispensabile, da parte del teatro assumersi la responsabilità di indicare un possibile terreno artistico di rilancio progettuale del mondo in cui viviamo, in quanto lo spazio scenico può costituire un luogo real-ideale da cui guardare, esperire e ripensare una nuova contemporaneità. Constatata l'inadeguatezza dei due paradigmi di fare del teatro un luogo di comprensione/riflessione/azione della e sulla contemporaneità del nuovo millennio, la seconda parte della tesi introdurrà i casi di studio di Lenz Fondazione di Parma e Agrupación Señor Serrano di Barcellona, mostrando come un collegamento tra la realtà e il teatro sia ancora possibile e come attraverso quest'ultimo si possa riuscire a rinnovare un'attenta analisi e inedite vie di fuga rispetto agli aspetti più controversi e paralizzanti che investono l'arte e le contraddizioni dell'epoca postmoderna (dal relativismo all'autoreferenzialità). I casi sono stati trattati nella loro complessità senza l'ansia di dover necessariamente seguire un criterio di studio cronologico, ma privilegiando un'esposizione tematica. Cercando di comprendere i percorsi su cui stanno operando e quelli che stanno aprendo, si è provato a intercettare il modo in cui le strategie di messa in scena di Lenz e di Serrano siano in grado intrecciarsi a concezioni filosofiche e culturali di più ampio respiro, sfuggano alla tentazione del prodotto spettacolare di consumo, riescano a reagire al crollo postmoderno delle impalcature estetiche ed etiche e riscrivano radicalmente le forme dell'abitare il teatro da parte degli spettatori e

degli artisti. L'idea di fondo di un pluralismo dei paradigmi quale cifra del teatro contemporaneo è idealmente condivisa dalla poetica di Lenz e di Serrano sia per quanto riguarda la responsabilità compartecipata nei processi di costruzione scenico-performativa e di ideazione drammaturgica, sia per l'assenza di ogni ingenuo avanguardismo nei confronti del passato (se con tale termine intendiamo riferirci a una volontà di ricostruzione dopo aver fatto *tabula rasa*). La tradizione, come vedremo, costituisce per le loro creazioni non un fardello da cui liberarsi o un insieme di norme dal carattere rigidamente disciplinare, ma un polo di interlocuzione fondamentale e indispensabile e su cui operare senza forzature ideologiche, all'interno di proposte poetiche riconoscibili e coerenti in direzione teoricamente inclusiva. Data la fluidità e l'eterogeneità dei materiali presi a oggetto di studio, la difformità delle pratiche teatrali e la vastità dei contributi sull'argomento, la ricerca è stata condotta su differenti fonti. Imprescindibile punto di partenza, ovviamente, sarà la visione diretta degli spettacoli sui quali si è svolta la riflessione. Si aggiungono poi i riferimenti bibliografici di filosofi, specialisti di teatrologia, sociologi, critici, l'interazione con gli artisti, la fondamentale rivista interdisciplinare pubblicata dall'Associazione Culturale Persinsala e una miriade di ulteriori fonti consultate attraverso il web che, non va poi dimenticato, durante il periodo di chiusura delle attività teatrali è stato l'unico canale di relazione con l'esterno. Scritta in pieno attraversamento della pandemia Covid-19 (che, pur avendo limitato la possibilità di visione sul campo, non ha inficiato la consapevolezza e le motivazioni con cui sono stati scelti i due casi), questa ricerca parte dalla basilare convinzione che il teatro del XXI secolo quale luogo della contemporaneità non possa essere guardato esclusivamente in maniera teorica e che considerarlo come una realtà omogenea sia una astrazione/tentazione dalla quale è bene stare in guardia: è più aderente al vero riconoscere come questa ricerca sia stata condotta sull'esperienza vissuta di un legame reale tra forme di vita che, in luoghi convenzionali e non, si sono incontrate e la cui riflessione intende collegare assunzioni teoriche alla concrete pratiche teatrali esperite nel corso di una ultra-decennale attività sul campo.

Condotta in una cotutela internazionale tra la Universitat de Barcelona e l'Università degli Studi di Parma, la ricerca si è svolta durante un soggiorno di due anni nel capoluogo catalano e di uno in quello della provincia emiliano-romagnola, ma non rappresenta per suo stesso concepimento un 'punto e basta' e non ha alcuna pretesa di pensare di risolvere questioni la cui portata la precedono e la oltrepassano. Questa ricerca è consapevole dell'enormità delle complicazioni e degli enigmi dell'arte del XXI secolo e il suo valore, sperando che ne abbia, come accade per qualsiasi indagine fi-

losofica e come lucidamente ricorda il filosofo, giornalista e critico della *Popular culture* Alessandro Alfieri, è di rimanere «uno strumento di indagine in grado di problematizzare alcune posizioni inflazionate nel dibattito estetico degli ultimi anni; qualora fallisse nel suo intento (possibilità affatto da escludere), l'importante è che si tratti di un fallimento produttivo, un fallimento che come per l'arte è la sola opportunità di escludere la rinuncia o la mera rassegnazione» (2015, p. 11).

Tuttavia, così come lo sguardo che vede, anche la mano che scrive deve riconoscersi - senza timore e tremore - parziale e saper attivare molteplici sensi e punti di vista. Anzi 'deve' farsi parziale per non violentare la molteplicità delle ottiche assunte e, allo stesso tempo, 'cercare' di rimanere attenta e concentrata nel muoversi tra il necessario distacco e l'altrettanta indispensabile assunzione di responsabilità delle proprie posizioni ideologiche. Se la scrittura cede a volte alla frammentarietà, all'erranza tra concetti ed esperienze, è perché il metodo è analogo al campo di indagine che tratta e non vuole degradarsi a un asettico elenco di teorie e spettacoli. Mettere al bando ogni principio di esaustività e di continuità e fare proprio un atteggiamento di auto-riflessività; non compromettere l'afflato e la passione da cui questa ricerca muove; evitare cadute prescrittive: i rischi sono elevati quando non si intende «correre per restare fermi»²³ e ci si avventura anarchicamente tra teoria e prassi.

Per fortuna questo è stato un viaggio affrontato trovando, via via, compagni e compagne insostituibili interpreti dei miei dubbi e delle mie richieste.

A loro, il mio più sentito ringraziamento.

²³ Da *Running to stand still*, canzone pubblicata dalla band irlandese U2 nell'album *The Joshua Tree* (1987).

PARTE PRIMA
IL TEATRO A DUE DIMENSIONI

CAPITOLO 1

COMPRENSIONE POSTDRAMMATICA DELLA SPERIMENTAZIONE TEATRALE DEL XX SECOLO

1.1 / L'INSUFFICIENZA DEL PARADIGMA DEL DRAMMA MODERNO

Se a partire dagli anni 60 del XX secolo, la grammatica teatrale è stata sconvolta da una perdurante e strutturale attitudine alla sperimentazione, la diffusa e continua irruzione di nuovi ed eterogenei elementi scenici e la conseguente instaurazione di inedite pratiche spettacolari hanno determinato l'istituzione di un vero e proprio paradigma²⁴ estetico che ha trovato ne *Il Teatro postdrammatico* (1999) una interpretazione sistematica. Nel testo di Hans-Thies Lehmann vengono infatti accomunate, a partire dalle seconde avanguardie, molteplici espressioni in una nuova e specifica forma estetica.

Per comprendere l'affermazione di un rinnovato paradigma teatrale e, di conseguenza, per distinguere come alternativi i modelli del teatro drammatico e di quello postdrammatico, lo studioso tedesco suggerisce di considerare quest'ultimo nella sua complessità: non si tratta di individuare e isolare le 'novità' di singoli elementi, ma di scorgerli nella prospettiva di una loro inedita ricomposizione, che, nel nuovo paradigma, risulta priva indicazioni normative predefinite. Presidente della Società Internazionale Bertolt Brecht, Lehmann non ignora la portata storica e la statura teorica della celebre tesi di Péter Szondi (2020), tuttavia la ritiene insufficiente, in quanto, a suo modo di vedere, la curvatura epica rientrerebbe in una concezione dell'allestimento teatrale ancora drammatica e dunque incapace di comprendere l'avvento di esperienze fiorite poi successivamente. Il protagonismo del narrativo e dell'impianto dialogico, la presenza di un autore 'totipotente', l'identificazione e la connotazione psicologica dei *characters*, la verbalizzazione delle loro modalità di relazione ed evoluzione, il determinarsi di

²⁴ «Il termine paradigma funge di supporto per segnare i confini [...] Questi lavori teatrali diventano paradigmatici anche perché sono riconosciuti come autentiche testimonianze del tempo» (Lehmann, 2017, p. 21).

queste ultime come legami di causa ed effetto, il rapporto di identificazione con il pubblico, la ricerca dell'empatia e della catarsi nella «attualità del rapporto intersoggettivo» (Szondi, 2000, p. 61): per Lehmann, riconoscere un conflitto in atto tra questi elementi non basta a far comprendere il percorso delle prassi teatrali contemporanee. Dunque, secondo lo studioso tedesco, l'«univoca analisi sulla metamorfosi del dramma come epicizzazione» (2017, p. 32) di Szondi – che, nella sintesi del conflitto tra forma e contenuto, individuava la trama di uno sviluppo scenico poi 'definitivosi' in Brecht - era 'semplicemente' sbagliata perché sterile e superata da una crisi interna allo stesso dramma nei suoi fattori costitutivi. Secondo Mango, «Szondi ricostruisce le dinamiche che caratterizzano il dramma moderno tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento» e presenta «la modernità [...] teatrale, come messa in crisi della nozione di dramma, il cui carattere principale è di essere assoluto». Il dramma, infatti, «è posto, non prevede la presenza narrativa dell'autore; accade al presente, passato e futuro intervenendo solo come cause e conseguenze dell'azione agita e si compie nel dialogo, espressione della dialettica tra personaggi che si declinano come soggetti psicologici e si relazionano tra loro attraverso la parola». Nel 900, dal «rifiuto di questo modello», il dramma «diventa una forma aperta che comporta la frattura della coesione narrativa dell'azione» (2019, p. 21).

Come spiega Daniela Sacco (2018, p. 48), per il drammaturgo tedesco, l'effetto di straniamento del teatro epico sarebbe tecnicamente generato dal meccanismo della 'citazione', vale a dire dalla rinuncia alla metamorfosi e all'improvvisazione attraverso la creazione di una sospensione e di una 'distanza dialettica' rispetto al flusso dell'azione e al contesto a cui essa appartiene originariamente: Lehmann 'coglie' idealmente l'importanza di questa citazione/sospensione²⁵ e pone il Postdrammatico in una sottile ma netta polemica nei confronti della posizione szondiana, affermando che «una storia del nuovo teatro e già del teatro moderno potrebbe essere scritta come storia del reciproco disturbo tra testo e scena» (2017, p. 166). Quella del teatro del XX secolo, nell'ottica del Postdrammatico, diventa la storia di un nuovo concetto di 'scrittura scenica' diventata plurale e indipendente dalle tradizionali nozioni di drammaturgia e a cui si accompagna una drastica riduzione del protagonismo della parola e della sua funzione fabulistica (in Szondi ancora centrali). L'annuncio di un nuovo paradigma investe l'analisi, la descrizione e la critica del teatro e si accompagna alla consapevolezza di come quest'ultimo sia caratterizzato da una scissione tra soggetto e oggetto (teatrale) che, si vedrà, è ormai andata ben oltre rispetto

²⁵ Questo straniamento/interruzione è la caratteristica «che Benjamin vede in azione nel teatro brechtiano» (Sacco, 2018, p. 48), nonché «uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma» (Benjamin, 2014, p. 131).

all'ottica della mediazione riflessiva dell'io epico ottenuta con lo straniamento e la messa a nudo della finzione della messinscena.

Se si accetta la postura teorica di Lehmann, questo 'andare oltre' la possibilità di conservazione del dramma lascia facilmente intuire la definizione di un nuovo paradigma, il Postdrammatico. Se per comprendere l'evoluzione del teatro nel XX secolo è indispensabile rendersi conto di come a non funzionare più sia la stessa forma drammatica (che «non riusciva a vedere l'intero solco di questo nuovo teatro, che va da Artaud e Grotowski fino al Living Theatre e a Robert Wilson», 2017, p. 31), allora il nuovo paradigma deve essere considerato a tutti gli effetti un superamento/ampliamento di quello precedente. Ogni tentativo di salvaguardare il dramma, anche individuando nell'orizzonte epico il suo destino, è fuori dalla storia perché «dopo Brecht sono nati il teatro dell'assurdo, il teatro della scenografia, il monologo, la drammaturgia visiva, il teatro situazionale, il teatro concreto e altre forme che costituiscono l'argomento di questo libro», esperienze che «non possono essere indagate attraverso il vocabolario dell'epica» (p. 32). Dal punto di vista di Lehmann, la figura autenticamente decisiva per il «dispiegarsi e la fioritura di un potenziale di disintegrazione, smontaggio e decostruzione nel dramma stesso» (p. 32) non è infatti Brecht, ma Antonin Artaud, a cui, nell'ottica del Postdrammatico, si può far risalire la definitiva presa di distanza da un ordinamento centrato sul *logos* e il rifiuto del modello discorsivo e dualistico di autore (onnipotente) / osservatore (isolato).

Seguendo Lehmann, la provocatoria affermazione della 'materialità della performance' e di una messa in scena in cui sono diventati centrali gli impulsi nascosti, le dinamiche energetiche e le meccaniche dei corpi e nella quale sono compresi l'orrore e il dolore fa di Artaud il più radicale contestatore del dramma teatrale nei suoi elementi cardinali. Non a caso, lo stesso drammaturgo francese, con il suo tipico stile 'infuocato', aveva affermato la necessità di «niente opere, niente lingua, niente parola, niente spirito, niente. Niente, se non un bel Pesa-Nervi. Una sorta di stazione eretta e incomprendibile in mezzo a tutto nello spirito» (2009, p. 44). Ricreando una sorta di nobile 'retaggio' della nuova grammatica teatrale, Lehmann afferma che, «prima del logos, nel teatro postdrammatico si presentano respiro, ritmo e ora della presenza carnale del corpo» e «si giunge a una tale apertura e dispersione del logos, che non viene più necessariamente emesso 'un' contenuto che va da scena a spettatore, ma a verificarsi sono una specifica trasposizione magica e una connessione per mezzo della lingua». Se «Artaud è stato il primo a teorizzarlo», anche «per lui non si trattava della semplice alternativa pro o contro il testo, ma di uno slittamento nella gerarchia:

l'apertura del testo, della sua logica e della sua architettura forzata, per restituire al teatro la sua dimensione evenemenziale (Derrida)» (2017, p. 165).

In Artaud, come è noto, il testo non intende scomparire, ma 'vuole' perdere ogni centralità disseminandosi in una pluralità di scritture: nel teatro della crudeltà, o nel teatro senza il suo doppio, l'accordo polifonico tra le partiture sceniche avviene ipotizzando un visionario rapporto tra *Phoné*, *Logos* e *Chōra*, rapporto in cui - per sfuggire alla violenza disciplinare della Lingua del potere e del Giudizio delle ideologie²⁶ - si renderebbero possibili le condizioni «di uno spazio e di un discorso privo di *telos*, gerarchia, casualità, senso e unità prescrivibili» (p. 166) e, dunque, di un 'corpo senza organi' (nozione coniata da Deleuze ne *La logica del senso*, 1969, e poi divenuta fondamentale per lo sviluppo del suo pensiero in connubio con lo psichiatra Felix Guattari, co-firmatario di *Antiedipo* e *Millepiani*).

Quando Deleuze parlava di 'corpo senza organi' si era, in un certo senso, agli albori della contemporaneità, ma il riferimento all'immagine di una 'tensione irrisolta', a un 'puro vibrare' dei corpi come 'centri di energia' e ai punti esiziali del desiderio (*mutatis mutandis*, al corpo privo di organi che, prima del senso, prima delle strutture simboliche e morali, prima persino del genere e dell'eroticismo, è 'macchina desiderante') mostra una strettissima affinità con la concezione dell'evento teatrale in Artaud. Tra l'intuizione deleuziana della de-soggettivazione e la demolizione dello sdoppiamento nel teatro di Artaud esiste una 'concordanza' che rivoluziona la stessa intenzione autoriale della messa in scena. Tale 'sconvolgimento' (dell'Io/Autore/Soggetto), per lo statuto dell'estetica teatrale, si traduce in una (sua) riorganizzazione a partire dal decentramento del testo/*logos* dalla sua posizione di primato. Il testo, almeno per come era stato 'pensato' gerarchicamente dal paradigma drammatico, viene sottoposto a una robusta decostruzione in funzione antimimetica e un breve *focus* sulla significatività di questo cambiamento permetterà comprendere al meglio la portata teorica dell'operazione con cui Lehmann ha spostato il baricentro del teatro contemporaneo da Brecht ad Artaud. Nella contemporaneità, l'evento della 'scomparsa' del soggetto scientifico ('organico') e della 'sua' psicologia ha accompagnato quello dell'emergere e affermarsi di un 'altro' soggetto, non più univoco, identitario e oggettivo ('organico'), ma flusso e crocevia di desideri. 'Generato' da un'instabile sovrapposizione di tensioni e stimoli, questo soggetto è esso stesso un grumo di vibrazioni di 'altri corpi', che prece-

²⁶ «La prima urgenza di un teatro in-organico è l'emancipazione nei confronti del testo. [...] Artaud non tenta né un rinnovamento, né una critica, neppure rimette in discussione il teatro classico: intende distruggere in modo effettivo, attivo e non teorico, la civiltà occidentale, le sue religioni, la totalità della filosofia che fornisce basi e scenario al teatro tradizionale» (Derrida, 2002a, pp. 244-245)

dono e, allo stesso tempo, determinano il momento in cui vengono successivamente tradotti in 'informazione' e si convertono in elementi 'oggettivi' della percezione/riflessione. La 'scoperta' di questo soggetto 'altro' parte e porta a riconoscere che non esiste alcun organo privilegiato nel recepire determinati impulsi e che il corpo subisce e reagisce al rapporto con l'esterno nella sua 'indistinta totalità'. Se l'assenza degli organi è pertanto assenza di (una loro) gerarchia, allora questo soggetto – 'altro', senza organi - è più autentico di quello studiato dalle scienze in quanto lo 'precede'.

Derrida aveva mostrato una particolare attenzione nei confronti di Artaud fin dal 1965 con la *La parole soufflée* (2002a). Così come in *Van Gogh il suicidato della società* Artaud aveva puntato il dito contro la coscienza malata della società e riscattato il pittore olandese dall'omologazione della sua genialità con lo squilibrio psichico, Derrida intese creare un cortocircuito tra discorso clinico e discorso filosofico «perché ciò che le sue urla ci promettono [...] è, prima della follia e dell'opera, il senso di un'arte che non dà luogo a opere» (2002a, pp. 225-226). Dicendo che Van Gogh «non si è suicidato in un impeto di pazzia, nel panico di non farcela, ma invece ce l'aveva appena fatta e aveva scoperto chi era quando la coscienza generale della società, per punirlo di essersi strappato ad essa, lo suicidò» (1988, p. 20), Artaud stava mostrando consapevolezza dalla tragedia a cui sarebbe stata sottoposta la sua stessa parola poetica non appena messa per iscritto²⁷.

In quella sensazione di 'soliloquio', Derrida colse il senso di chi vive il dramma insito in ciò che è «proprio di una psicologia, di un'antropologia o di una metafisica della soggettività» (2002, p. 265). Si tratta del logofonocentrismo, termine con cui il filosofo intese la caratteristica fondamentale della nostra tradizione filosofica e il suo strutturarsi in una gerarchia concettuale dominata dal *logos* e dalla subordinazione della scrittura all'oralità (che troverà poi specifica declinazione nelle forme del fallogocentrismo, dell'ipsocentrismo e del carnofallogocentrismo, vale a dire nel «più potente etnocentrismo sul punto di imporsi oggi al pianeta», 2020, p. 19). Il passaggio dalla voce alla scrittura potenzia l'affinità - non scevra da tratti polemi- ci - tra Derrida e Artaud dal momento che entrambi vollero smascherare la voce dal suo presentarsi come una manifestazione apparentemente immediata e assoluta della coscienza, il significato e il significante come facce di una medesima produzione spirituale e l'elemento fonico, in quanto 'materia', come non appartenente alla *langue*. Se il logocentrismo nasconde il fonocentrismo, alla base c'è l'illusione che parlare la stessa lingua significhi

²⁷ Uno sprofondamento centrale dell'anima, a una specie di erosione, essenziale e insieme fugace, del pensiero [...]. Dunque c'è un qualcosa che distrugge il mio pensiero; un qualcosa che non mi impedisce di essere ciò che potrei essere, ma che mi lascia, se posso dire, in sospenso. Un qualcosa di furtivo che mi toglie le parole che ho trovato (2009, p. 10).

intendersi in maniera trasparente come se fosse possibile che «il soggetto si affetta da se stesso e si rapporta a sé nell'elemento dell'idealità» (p. 31).

La teatralità postdrammatica assume come esemplare la frattura della Soggettività tra *Phoné*, *Logos* e *Chōra*, tra Oralità e Scrittura, e riconosce come la subordinazione del regista all'Autore, dunque della scena al Testo, sia una convenzione determinata dal considerare il *logos* come superiore agli altri linguaggi, in particolare all'energia del corpo. La recitazione, la gestualità, la scena, i costumi, le scenografie, le luci e l'impianto sonoro sono, invece e a pieno titolo, fonemi di un'autonoma grammatica teatrale. «Bisogna credere a un senso della vita rinnovato dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente padrone di ciò che ancora non esiste e lo faccia nascere. E tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di rimanere dei semplici organi di registrazione» (Artaud, 1968, p. 132-133); dunque, il luogo del teatro deve farsi *Chōra*, «uno spaziamiento che precede ogni determinazione e ogni riappropriazione possibile da parte di una storia o di una rivelazione teologico-politica, e che precede perfino una teologia negativa che dipende sempre fondamentalmente da una qualche rivelazione storica, e soprattutto cristiana» (Derrida, 1995, p. 21). Nonostante il termine sia controverso²⁸, con buona aderenza *Chōra* corrisponde al ricettacolo nel quale avvengono tutte le configurazioni e riconfigurazioni del reale. Ciò significa che esso non deve connotarsi in maniera meramente negativa, anzi è proprio in forza della sua a-concettualizzazione che esso può 'spiegare/dispiegare' l'evento del 'differire'. Ancora una volta il parallelismo con Artaud diviene illuminante per collegare riflessione filosofia e prassi scenica, in quanto si tratta di riconoscere «che ciò che è stato detto non è più da dire; che un'espressione non vale due volte, non vive due volte; che ogni parola pronunciata è morta, e non agisce se non nel momento in cui viene pronunciata [...], e che il teatro è l'unico luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte» (Artaud, 1968, p. 192).

L'aderenza con il teatro di Artaud, è ribadita in *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile* (2014), dove il *subjectile* fa riferimento al foglio utilizzato dal drammaturgo per forsennare (maltrattare?) i propri - a loro volta - forsennati (dissennati?) disegni. Tali fogli sarebbero *Chōra* dal momento che il francese non li intende come semplici spazi vuoti capaci di accogliere dei tratti grafici o supporti in possesso di qualità da sfruttare per trarne effetti grafi-

²⁸ *Chōra* occupa un posto rilevante nella cosmogonia del *Timeo* platonico. Nella parte centrale del dialogo, viene citata come terzo genere rispetto alle due componenti dell'intelligibile (l'idea) e del sensibile, (la copia). *Chōra* sfugge al pensiero dialettico e metafisico, alle contrapposizioni tra intelligibile-sensibile, tra attivo-passivo, tra universale-particolare, tra vero-illusorio, dunque alla logica del principio del terzo escluso, a quella binaria, a quella dell'esclusione (né né) e a quella dell'inclusione (et et). Per questa delegittimazione dell'opposizione tra pensiero razionale ed esperienza sensibile, *Chōra*, secondo Derrida, sarebbe causa di imbarazzo: «C'è *Chōra*, ma la *Chōra* non esiste» (Derrida, 2005, p. 55).

ci: il *subjectile* è piuttosto un luogo di alterazione che altera nel momento stesso in cui riceve un impulso grafico. Per questo Artaud poté riportare che, nel forsennare il sostrato (il *subjectile*), le «figure sulla pagina inerte non dicevano nulla sotto la mia mano. Mi si offrivano come dei cumuli che non ispirerebbero il disegno, e che potevo sondare, tagliare, grattare, limare, cucire, scucire, mutilare, lacerare e sfregiare senza che mai, per parte di padre o di madre, il soggettile si lamentasse» (Derrida, 2014, p. 17).

Secondo Derrida, il trattamento inflitto al *subjectile/Chōra* permette di visualizzare il teatro della crudeltà come luogo dove «il soggettile resiste. Bisogna che resista», ma dove «non bisogna che il suo corpo inerte resista troppo. Se lo fa, dev'essere malmenato, violentemente attaccato» (pp. 28-29). Nel teatro/*subjectile/Chōra*, il corpo e il (rispettivo) 'linguaggio' sono (s)coinvolti e «Artaud gli dà fuoco, buca a tratti la carta con l'aiuto di un fiammifero, e le tracce di perforazione bruciante appartengono a un'opera in cui è impossibile distinguere tra il soggetto della rappresentazione e il supporto di questo soggetto» (p. 41) con un gesto che «malmena il supporto con tutti i fantasmi che lo abitano [...]. Ma con lo stesso doppio colpo, dà consistenza a ciò che attacca, lo incorpora all'opera» (p. 104). Forsennare il *subjectile* significa dunque (far) prendere forma dalla materia stessa e quindi riconoscere al corpo e ai suoi impulsi nascosti un nuovo protagonismo sulla coscienza e sulla sua psicologia.

Occorre però fare estrema attenzione a non spiegare l'abolizione della dittatura del testo scritto come l'esaltazione dell'arbitrio o culto dell'improvvisazione perché con «non eseguirò un testo scritto, voglio dire che non eseguirò un'opera basata sulla scrittura e la parola, che negli spettacoli che allestirò ci sarà una parte fisica preponderante, che non potrebbe essere fissata e scritta nel linguaggio abituale delle parole; e che anche la parte parlata e scritta lo sarà in un senso nuovo» (Artaud, 1968, p. 225-226).

Piuttosto, la 'abolizione' deve far riconoscere la necessità di una nuova 'grafia scenica', una scrittura plurale, un nuovo processo compositivo che, secondo Artaud sarebbe potuta per esempio provenire da «fuori dall'Europa, nel teatro balinese, nelle antiche cosmologie messicana, indù, iranica, egiziana, etc.»²⁹. Questa volta, «non solo la scrittura non sarà più trascrizione della parola, non solo sarà scrittura del corpo stesso, ma si produrrà, nei movimenti del teatro, secondo le regole del geroglifico [...]. Artaud vuole

²⁹ Sulla scia di Artaud, può essere, almeno in parte, letta l'interessantissima e originalissima operazione di Sarah Kane, il cui impatto nel teatro contemporaneo è stato talmente dirompente da non poter essere esaustivamente affrontato in questa sede. «This is not the curtains onstage opening another fictitious world before the audience's eyes, but the curtain behind the scene, beyond the expressible, beyond the twilight zone of madness and psychosis» (Vos, 2011, p. 153).

ora elaborare una scrittura rigorosa del grido, e un sistema codificato delle onomatopée, delle espressioni e dei gesti» (Derrida, 2002a, p. 249).

Dopotutto se era stato Artaud a suggerire l'idea di una nuova scrittura scenica esotica in cui «gli attori, con i loro costumi, compongono autentici geroglifici, vivi e in movimento [...] a tre dimensioni» e «sono a loro volta ricamati da un certo numero di gesti, di segni misteriosi che corrispondono a qualche ignota realtà» (1968, p. 177), lo stesso drammaturgo ribadiva la necessità di non illudersi («la grammatica di questo nuovo linguaggio è ancora da trovare», p. 224) perché, se «una nuova epifania del soprannaturale e del divino deve prodursi nella crudeltà», ciò accade «non malgrado ma tramite l'espulsione di Dio e la distruzione del meccanismo teologico del teatro. Il divino è stato corrotto da Dio» (p. 209). Inoltre, se «la trasgressione della metafisica [...] rischia sempre di tornare alla metafisica» (2002, p. 292) - ammoniva Derrida sui limiti dell'operazione di Artaud³⁰ - allora saranno possibili solo indicazioni 'virtuali' per la composizione del nuovo teatro³¹.

Fermo restando che «la 'grammatica' del teatro della crudeltà [...] resterà sempre il limite irraggiungibile di una rappresentazione che non sia ripetizione, di una ri-presentazione che sia presenza piena, che non porti in sé il suo doppio come sua morte» (Artaud, 1968, p. 320), allora il Postdrammatico potrebbe costituire una credibile via d'uscita dal logofonocentrismo. Il campo di forza su cui si consuma la sua scissione dal testo, dalla mimesi e dalla diegesi, non è infatti univoco, ma agisce internamente al palco, attraverso la platea e tende ad abbracciarne entrambe le polarità nell'orizzonte di rottura di ogni possibile irrigidimento identitario della loro relazione. Nel teatro che viene dopo il Drammatico, ogni elemento/strumento si 'scosta' dalla saldatura che aveva reso possibile il dominio del Testo e dall'Autore: la differenza tra Drammatico e Postdrammatico risulta allora determinata per la diversa modalità compositiva degli elementi che, singolarmente, potrebbero continuare a individuare il vecchio paradigma, quando invece la loro complessità acefala e agerarchica ne restituisce il suo 'post'.

La flessibilità nella collocazione temporale e l'originalità nella scelta del contesto scenico (dal *site-specific* all'immersivo, dall'urbano al non convenzionale), la contaminazione e la simultaneità intermediale, la multiprospettività e la possibilità di molteplici letture sceniche e la dimensione post-

³⁰ L'esclusione della mimesi, della teologia e della teleologia, nel teatro della crudeltà potrebbe costituire un 'lasciapassare' alla vita un po' ingenuo: «il teatro deve farsi uguale alla vita, non alla vita individuale, a quell'aspetto individuale della vita in cui trionfano i caratteri, ma a una sorta di vita liberata, che spazza via l'individualità umana» (Artaud, 1968, p. 230).

³¹ Come funzionerebbero allora la parola e la scrittura? Tornando a diventare gesti: verrà ridotta e subordinata l'intenzione logica e discorsiva, attraverso cui solitamente la parola garantisce la sua trasparenza razionale [...]; deconstituendo la trasparenza, si mette a nudo la carne della parola, la sua sonorità, la sua intonazione, la sua intensità, il grido che l'articolazione della lingua e della logica non ha ancora del tutto congelato (Derrida, 2002b, p. 309)

ermeneutica della relazione tra personaggi, quindi il superamento dei *topoi* del dialogo, dell'evoluzione psicologica e della comunicazione unilaterale, non riflettono più il riversarsi su un pubblico passivo e ricettivo di un'intenzione autoriale o registica. Nel Postdrammatico, la composizione è ormai divenuta indipendente da norme accademiche, in quanto, nella curvatura esperienziale dell'evento teatrale, ogni elemento che essa riunisce risulta privo di sudditanza dal rispetto dell'illusione mimetica, della collisione drammatica e da principi regolatori estetici che erano impliciti nell'intima dialettica hegeliana tra conflitto/soluzione che ne muoveva le dinamiche. Qualificare lo spettacolo come evento, suggerire che la 'sua' esperienza sta alla base dell'insorgere di una comunità di performer e spettatori nel momento della com-partecipazione; riscontrare come ciò sia oggi connotato alle modalità di lavoro delle nuove compagnie³² permette a Lehmann di corroborare ulteriormente il Postdrammatico non come un'interpretazione tra altre, ma quale paradigma delle condizioni in cui la sperimentazione teatrale del secondo Novecento è nata e si è sviluppata.

Il Postdrammatico si caratterizza quindi come una composizione inedita di elementi eterogenei della grammatica teatrale e come una particolare configurazione del processo drammaturgico caratterizzata da discontinuità, sovversione degli spazi convenzionali, opposizione all'interpretazione (immedesimante o straniante) e messa in scena di una teatralità performativa. Nel Postdrammatico, lo sviluppo della *fabula* si rifrange in una alogica frammentazione narrativa, nell'eterogeneità degli stili e nel pluralismo dei codici. Queste ultime sono 'novità' ormai costanti nel nuovo teatro, così come lo sono la transmedialità, l'ipernaturalismo e il grottesco. Nel nuovo perimetro Postdrammatico, la parola come discorso, il discorso come trama e come storia, la trama e la storia come tempo di uno sviluppo lineare, lo sviluppo lineare come condizione per fingere una realtà piegata alla dualità unidirezionale del rapporto pubblico/performer, dunque l'unitarietà diegetica della *fabula* e la psicologia del personaggio cessano di essere funzione e momento del protagonismo scenico di un testo verbalizzato dalle forme del pensiero logico nell'esposizione drammatica.

³² Nonostante la sopravvivenza di compagnia stabili finanziate dallo Stato, gran parte del nuovo teatro proviene da collettivi indipendenti e sperimentali, spesso autogestiti e solitamente privi della definizione gerarchica dei ruoli perché al loro interno, pur potendo essere prevista la presenza di forti individualità attoriali o registiche, lo svolgimento dei compiti artistici, promozionali e organizzativi è condiviso da tutti. Se ciò, da un lato, spiega il perché esse si siano autoposte ai margini dell'istituzionalità teatrale (la loro disponibilità al rischio, la loro preferenza per modalità performative caratterizzate dal disturbo drammaturgico e dal *work in progress* non è tollerabile da un sistema che si basa sul mercato e sull'apporto di una massa di spettatori-consumatori abituati a modi standard di raccontare e rappresentare), dall'altro il loro riconoscimento valorizza la funzione della sperimentazione quale rotta attraverso cui il teatro naviga dalle secche della propria crisi interna fino a determinare la propria auto(noma)rifondazione.

Si palesa e si avverte una comune aria di famiglia che porta Postdrammatico e Postmoderno (Lyotard, 2018) a rinnegare il principio di edificazione di strumenti di gestione del potere (culturale e materiale) attraverso ‘artefatti narrativi’. La ‘presenza’ del testo non è scomparsa in senso assoluto e il suo superamento non va assunto ingenuamente nei termini di sua ‘eliminazione’. Nel teatro postdrammatico si continuerà a utilizzare il testo, ma è passata in secondo piano la sua precedente funzione (mimetica, narrativa, autoriale), che sarà depotenziata accanto agli altri elementi scenici (visivo, acustico, fisico, relazionale, dinamico). A far parte di un linguaggio scenico plurale è dunque un testo rigenerato, un testo che adesso entra in relazione paritaria con ogni altro mezzo teatrale (anche sonoro o architettonico) e che può essere ricostruito nella propria autonomia in una partitura polifonica di elementi scenici. Accostata alle altre componenti, la parola viene così ri-valorizzata e, in tal modo, l’insieme scenico-drammaturgico può sviluppare nuove forme di coesistenza tra artisti e inedite modalità di correlazione tra artisti e pubblico. Su questo aspetto, va riconosciuto all’estetica postdrammatica il merito di saper comprendere e porre la sperimentazione teatrale in corrispondenza con le dinamiche sociali e individuali di fine 900, dinamiche non a caso caratterizzate da frammentazione, tentativi di ricomposizione autonoma e ricerca di una struttura a-normativa. Quindi, secondo Lehmann, tracciare su una prospettiva postdrammatica i binari di sviluppo del teatro contemporaneo permetterebbe di eludere le problematiche annesse alla questione epocale del dissolvimento di ogni teoria nell’orizzonte postmoderno: il Postdrammatico rappresenta l’audace tentativo di una teoria che, riconoscendo la possibilità e l’urgenza di una lettura storica ed estetica delle tendenze evolutive teatrali nel presente, consente di non rifugiarsi nella ‘comodità’ di un pensiero debole che sterilizza le specificità culturale in un proliferare di piccole meta-narrazioni. Il Postdrammatico permette, infatti, di comprendere dal punto di vista storico e teatrologico le vicende che, dopo il definitivo affrancarsi dalla subordinazione del teatro alla letteratura, ne hanno mosso lo sviluppo nel XX secolo.

Dall’affermazione del teatro di regia alla costante reinvenzione dei codici, dall’assenza della bussola testuale alla materialità/autonomia degli elementi che ne erano cardinali (la mimesi e la teleologia), la nozione di Postdrammatico contestualizza in un quadro di ‘coerente eterogeneità’ protagonisti come Robert Wilson e Societas Raffaello Sanzio, Fura dels Baus e Peter Brook (Lehmann, 2017), i cui allestimenti potranno fenomenologicamente apparire di irriducibile diversità, ma le cui rispettive poetiche risultano accomunate da analoga intenzione iscrivibile nel perimetro postdrammatico.

La tentazione teleologica e la collisione drammatica cessano di essere principi di costruzione formale e la loro ‘scomparsa’ sfocia in un linguaggio scenico plurale, i cui segni, avendo pari dignità, agiscono in funzione di una ‘apertura’ a un ipotetico dialogo tra palco, direzione artistica e fruizione spettatoriale. L’assenza di sintesi, la tendenza al paradosso, la ricerca del disorientamento, la non-gerarchizzazione e la simultaneità dei segni saranno protagonisti di un nuovo teatro che cerca di emanciparsi da norme obsolete e che utilizza i propri strumenti per auto-analizzarsi criticamente e, di conseguenza, per espandere i propri margini operativi attraverso la messa in crisi del proprio *status* e l’incontro con lo spettatore.

Rispetto alle derive nichiliste del Postmodernismo, Lehmann suggerisce dunque una soluzione. Inquadrata la questione del senso da un punto di vista estetico, la possibilità di una sua ricostruzione nei mondi atoni in cui non sarebbe possibile il cambiamento (Badiou, 2006) passa dal teatro e dall’affermare la centralità di nozioni alternative a quelle tradizionali e ‘forti’ (come quella di Szondi). Poggiando sui concetti di scrittura plurale e di spettacolo-evento, il Postdrammatico accetta che la perdita della funzione narrativa del teatro sia ormai avvenuta e che, con essa, sia terminata la stagione dei suoi eroi, la glorificazione dei suoi fini e l’edificazione dei suoi discorsi. Tuttavia, anche ammettendo che sia accaduto, ciò non significa che il teatro come linguaggio debba disperdersi in una nebulosa di vaghi elementi tecnici e che non possa mantenere - rispetto all’esplosione dell’estetica al di fuori di ogni confine istituzionale - una specifica struttura di ‘ricomposizione formale’. Nel Postdrammatico, ogni elemento fa parte di una combinazione linguistica che potrà essere intesa come stabile senza che ciò comporti necessariamente un determinismo autoriale, determinismo dal cui ‘incanto’ il teatro si è ormai riconosciuto estraneo e ha cessato di essere funzione di un sistema (drammatico), determinismo la cui finalità era la trasmigrazione di un’Idea dall’Autore al Pubblico. In questo modo, Lehmann mantiene la legittimità del discorso teatrale all’interno di un’eterogeneità di giochi linguistici e questo riconoscimento ha, nei confronti dello spettatore, una serie di conseguenze fondamentali: lo ri-attiva su un’incessante reinterpretazione degli atti drammaturgici, lo strappa dal dominio del sapere-dispositivo di potere e ne affina la capacità di tolleranza dell’incommensurabile, dello scarto che eccede il reale rispetto alla finzione.

Quando descrive le creazioni di Robert Wilson, Societas Raffaello Sanzio, Fura dels Baus, Peter Brook e degli altri, Lehmann considera il teatro postdrammatico una vera e propria procedura veritativa, un’arte che realizza eventi in cui si dà la possibilità del cambiamento attraverso la trasformatio-

ne della ‘folla contemporanea mediatizzata’ in ‘corpo spettatoriale’ dotato di consapevolezza etica e intellettuale del proprio tempo. Il teatro non è solo il *medium* di questa capacità rigenerativa, ma è il luogo (artistico) privilegiato in cui le comunità di artisti e spettatori si riconoscono, coesistono e in cui si innalza il momento scenico a istanza di verità ‘specificata’.

1.2 / OLTRE LA MIMESI E LA TENTAZIONE TELEOLOGICA IL MOMENTO DEL POSTDRAMMATICO

Inteso come principio di de-gerarchizzazione e di autoreferenzialità degli elementi/strumenti teatrali, il ‘principio dell’autonomia’ permette di comprendere il teatro contemporaneo quale fenomeno paradossalmente sistematico di esperienze disomogenee ed è una delle categorie centrali nella riflessione di Lehmann. Se il dramma tradizionale cercava di assicurare al teatro una coerenza interna sulla base del predominante ruolo svolto da un solo componente (il Testo), nel Postdrammatico a imporsi è una grammatica di scritture plurali in cui a diluirsi è la possibilità stessa che una di esse divenga centrale. Se il Testo era luogo privilegiato per lo sviluppo della ‘collisione drammatica’, diventa quest’ultima il bersaglio critico del Postdrammatico per cui sconfessare la centralità del Testo metterà in crisi la sua ambizione di voler dire l’ultima parola sulla ‘direzione’ dell’allestimento. Nella radicalità della sua prospettiva, Lehmann considera anche il cosiddetto teatro dell’assurdo come omogeneo alla poetica aristotelica nella quale il testo letterario sarebbe il vertice di una piramide gerarchica di elementi. Infatti, nonostante la pur evidente assenza di azione e la volontaria disgregazione del Senso (es. la *Cantatrice calva*, con il finale che riprende la situazione iniziale a parti invertite), secondo Lehmann, Ionesco e i suoi fratelli non avrebbero mai messo realmente in discussione la propria appartenenza a un perimetro drammatico segnato dal predominio del discorso e dalla subalternità a esso degli altri elementi teatrali.

1.2.1 DAL TESTO ALLA SCRITTURA PLURALE

A strutturarsi nel Postdrammatico è una dimensione di autorialità multipla che, muovendosi tra scena e testo, agisce attraverso la dialettica aperta, la contraddizione o la sovrapposizione di più ‘scritture/partiture’, ognuna delle quali con pari dignità rispetto alle altre. Rifiutato nella sua configurazione drammatica (per la sua relazione mimetica con la realtà e la conseguente trasmissione unidirezionale di valori, modelli standardizzati, comportamenti disciplinari)³³, il Testo viene dunque declinato come ‘testo’, ele-

³³ Che il testo drammatico scompaia nel senso di un suo totale ripensamento son sorte polemiche figlie di una sostanza incomprensione della radicalità delle proposte di Lehmann. Più argomentata la virulenta critica di Elinor Fuchs (in *Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann*, articolo comparso sulla rivista newyorchese *The Drama Review* nel 2008).

mento tra altri elementi. Il Postdrammatico non pensa più al rapporto tra contenuto e forma come *status* normativo della produzione e della creazione teatrale – l'ipotesi szondiana - perché non ha 'interesse' a veicolare un messaggio autoriale univoco dal palco alla platea attraverso la parola.

L'emancipazione da ciò che è altro rispetto alla propria modalità di espressione e composizione, dunque l'autonomia artistica come esposizione problematica, critica e meta-riflessiva dei propri elementi materiali, può anche essere intesa come 'concentrazione' dell'arte sulle proprie dimensionalità secolari e temporali. Infatti, l'altro da sé (non più velato dalla/nella rappresentazione) e il reale (nella composizione autoreferenziale di elementi scenici) portano il Postdrammatico al rifiuto degli ideali dell'illusione mimetica (verosimiglianza, bellezza, etc.) e a correlare la propria autonomia all'esposizione dei propri elementi sensibili, al sacrificio dell'auraticità autoriale e al rifiuto della omologazione tra narrazione e comunicazione. Questa sorta di 'immanenza radicale' dell'atto teatrale, che trova probabilmente in Grotowski l'esempio più profondo con la teorizzazione del Teatro povero e la coincidenza di *Leib e Körper* nel corpo del performer, permette di comprendere la sperimentazione teatrale come organizzazione di un sistema organico di linguaggi plurali ed eterogenei secondo un processo che, tra l'altro, viene condiviso con altre pratiche artistiche novecentesche.

1.2.2 IMMANENZA ED ECOLOGIA SCENICA NEL TEATRO POSTDRAMMATICO

Il teatro postdrammatico raccoglie l'eredità della sperimentazione novecentesca dal momento che presenta i propri allestimenti attraverso ciò che di sé lasciano vedere. Infatti, la dimensione narrativa e la funzione rappresentativa della lingua non scompaiono, se non come dispositivi di velatura del reale, ma vengono 'riarticolate' in parole, frasi, suoni in diretta corrispondenza con l'esposizione del corpo, dal (suo) gesto alla (sua) voce, e con l'ambiente. Ogni elemento è diventato materiale scenico di un'esistenza frammentaria in quanto è segno di una caducità che polverizza la coerenza dell'universo simbolico degli oggetti utilizzati e che spezza l'unitarietà di un percorso, quello della direzione, della recitazione e/o del testo drammatico, attraverso il quale l'autore/regista si connetteva allo spettatore grazie alla sua illusoria efficacia. Nel Postdrammatico si organizza dunque un'attenzione inedita a quella che potrebbe essere chiamata 'ecologia scenica', termine che va, almeno in sintesi, teoricamente inquadrato.

L'accostamento dei due termini, infatti, fa riferimento al che i luoghi del teatro (convenzionali e non) siano articolati in sistemi complessi, dinamici e molteplici e che al loro interno esistano 'sottosistemi' che interagiscono tra loro e che funzionano proprio nella reciprocità delle loro interazioni,

oltre che in ‘modalità’ singolare (dunque autonoma, ma non del tutto). Con ‘ecologia scenica’ si intende far riferimento all’idea che nella ‘natura’ del teatro, per sua stessa essenza, esista e resista un limite alla possibilità di una completa razionalizzazione, in quanto al suo interno abitano indicazioni eterogenee (estetica, etica, politica) tanto intenzionali, quanto accidentali. Questa considerazione permette all’*habitat* del teatro di ‘smarcarsi’ dall’enfasi antropocentrica del dominio scenico/registico/mattatoriale e consente di riconoscere all’ambiente scenico la potenzialità di porre domande fondamentali sull’essere umano come parte di un sistema con cui, insieme ad altri esseri umani, si interagisce e che si può gestire, ma non in maniera ‘totalizzante’. L’ecologia scenica non ‘dualizza’ l’azione teatrale dall’ambiente teatrale, così come non contrappone la presenza attoriale a quella spettatoriale, e non ignora le condizioni e le disponibilità tecnologiche e produttive di un allestimento, ma permette di volgere l’attenzione alla loro interdipendenza. Riconoscersi in una relazione ecologica permette alla contestazione, alle critiche, agli apprezzamenti e ai contributi di essere costruttivi e responsabili, senza però far dimenticare che gli agenti promotori di un evento artistico sono in primo luogo gli stessi artisti.

Il *de profundis* della narrazione, della sua unitarietà diegetica e della sua rappresentatività, così come della mimesi del mondo, porta dunque a una ricomposizione teatrale nell’ecologia scenica in cui le gerarchie sono di fatto invertite: se l’allestimento visivo diviene prioritario rispetto alla drammaturgia testuale, il protagonismo dello spettatore va ormai a sovrastare l’addestramento attoriale orientando la stessa intenzione registica. Il ‘luogo teatrale’ diviene così un ecosistema autonomo e materiale all’interno del quale i segni e le presenze (teatrali e reali) assumono significanza non più in virtù della loro potenzialità imitativa o funzione finalistica, ma per la loro concreta esposizione. La ‘scoperta’ dell’ecologia scenica, se conduce il Postdrammatico a rompere con la mimesi per farsi realtà *in situ*, porta la relazione tra performer e spettatore a divenire autentica, e dunque reale, essendo valida *hic et nunc* e non perché figlia di una finzione tacitamente accordata alla messinscena. Questo effetto è «reso possibile dal gesto postdrammatico. Poiché anche nell’intenzione naturalistica del teatro drammatico - dove il *milieu* appare in tutta la sua potenza al di sopra degli uomini - l’ambiente funziona sostanzialmente solo come cornice e sfondo del dramma e della figura umana» (Lehmann, 2017, p. 81). Da un lato, la «gerarchia esistenziale del dramma (tutto ruota attorno all’azione umana, gli oggetti sono solo attrezzeria, quindi ciò che serve a portata di mano) si dissolve» (p. 81), mentre dall’altro, a essere ricomprese sotto la nozione di Postdrammatico e delle sue categorie di autonomia e materialità, saranno esperienze

teatrali eterogenee tra loro e ognuna quelle quali sempre radicata nella de-costruzione della dualità di mimesi e teleologia.

In alcune delle forme più estreme, gli spettacoli del collettivo Fura dels Baus³⁴ sono particolarmente rappresentativi dell'esposizione al rischio determinato dall'annullamento di ogni distanza estetica, che è una delle forme privilegiate in cui si declina la materialità e l'autonomia del Postdrammatico. La compagnia catalana immerge lo spettatore all'interno di momenti performativi in cui, con altri spettatori, si ritrova in una claustrofobica situazione di disorientamento. Mobilitato in violente manifestazione all'aperto (che, in realtà, sono prive di rischi perché gestite con rigore registico e controllo performativo), il pubblico si trova in balia di atmosfere sonore assordanti e abbagliato da disegni luci spesso accecanti di effetti pirotecnici che colorano azioni apparentemente brutali che fanno temere per l'incolumità degli stessi attori. Fura dels Baus inscena in maniera esemplare tratti tipici del Postdrammatico, dall'abbandono della messinscena tradizionale e dall'autonomia dallo spazio scenico all'integrazione materiale nell'allestimento del corpo concreto dello spettatore. Nelle loro performance, la cui finalità è in gran parte la metariflessione sulle tematiche del potere e sulla capacità del terrore e della violenza di soggiogare tanto l'individuo quanto le masse, il testo diventa «un libretto irrilevante, uno spazio sono senza limiti stabiliti. I confini tra la lingua come espressione della presenza e lingua come materiale verbale prestabilito sono confusi. La realtà della voce diventa essa stessa tematica» (Lehmann, 2017, p. 170).

La pluralità delle scritture sceniche di diverse componenti (tecnologiche, sonore e antropologiche) possono dar forma ad allestimenti plasmati dal gioco drammaturgico e dalla trasformazione dell'attore in realtà corporea autoreferenziale: è questo il caso della ricerca di un teatro totale portato avanti dalla Società Raffaello Sanzio di Claudia Castellucci, Romeo Castellucci e Chiara Guidi³⁵ di cui *The Four Seasons Restaurant* è un esempio parti-

³⁴ Compagnia fondata a Barcellona nel 1979 da Marcel·lí Antúnez Roca, Quico Palomar, Carles Padrissa e Pere Tàntinya. Il gruppo di teatro estende la propria azione in ambiti non convenzionali, in particolari urbani, e ricerca una fusione di elementi scenici altamente spettacolari (materiali naturali e industriali/applicazione di nuove tecnologie digitali/inclusione degli spettatori negli allestimenti). Le loro sono creazioni collettive dove attore e autore si identificano in un'unica entità. Nel 1992, le è stata commissionata la cerimonia di apertura dei Giochi olimpici di Barcellona.

³⁵ Compagnia teatrale d'avanguardia fondata nel 1981 a Cesena. I loro spettacoli si caratterizzano per un forte sperimentalismo, una componente autoriale estrema (presente anche nelle riletture dei classici greci e shakespeariani) e nell'interdisciplinarietà ed espressività degli allestimenti. Tra i tanti premi ricevuti, il Leone d'Oro 2013 al suo fondatore Romeo Castellucci motivato dal direttore artistico della sezione teatro, il regista catalano Alex Rigola, «per la sua capacità di creare un nuovo linguaggio scenico in cui si mescolano il teatro, la musica e le arti plastiche. Per aver creato mondi in cui si arriva all'eccellenza della rappresentazione di stati onirici, che è forse la più bella affermazione che si può fare del fatto teatrale. Per aver fatto una rappresentazione scenica di una cosa impossibile da rappresentare come l'incubo. Per averci fatto dubitare, interrogandoci con scene apparentemente inoffensive, e poi farci scoprire che dietro ogni pelle di pecora c'è un lupo o cento lupi o mille. Per averci trasportato in mondi paralleli per poi riportarci indietro e rivedere i nostri stessi mondi e trovarli differenti. Per averci saputo elevare e rapire all'interno dei suoi racconti spesso dimenticando che erava-

colarmente significativo. Infatti, lo spettacolo, da un lato, identifica la dichiarazione di solitudine dell'artista e della sua controversa eccezionalità con l'atto di rottura dal contratto sociale, e, dall'altro, presenta l'arte attraverso la riflessione sul ruolo del suo stesso artefice, l'artista, di cui utilizza lo stesso disagio in modalità paradossali e quale materiale di costruzione scenica senza cedimenti al racconto o al didascalico. Nel caso di questo spettacolo, la drammaturgia si radicalizza fino dalla scelta del titolo con il riferimento esplicito e niente affatto simbolico al controverso rifiuto di Mark Rothko di non esporre più dei quadri che pure aveva preparato su commissione per il *The Four Seasons Restaurant* di Manhattan; altrettanto emblematico è poi il fatto che il 'testo' sia stato ideato a partire dalla tragedia incompiuta di Friedrich Hölderlin, *La morte di Empedocle* (1981).

Dall'indubbia maestria nella gestione del complesso apparato multimediale alla scelta di enfatizzare la dimensione comunicativa attraverso il rinforzo semantico delle gestualità degli interpreti, dal sacrificio della coerenza verbale al libero fluire e contaminarsi di elementi tecnologici e naturali, il solco stilistico postdrammatico di *The Four Seasons Restaurant* appare evidente. Crocevia di questi elementi non è infatti il testo, quanto il suono, una composizione protomusicale scritta a partire dalla 'traduzione' in segnali udibili da orecchio umano delle sequenze cosmiche di un vento stellare sfuggito al nulla di un buco nero. A colpire fisicamente il sistema acustico dello spettatore è dunque la materialità di una realtà che esiste ma che non può essere umanamente compresa o comunque spiegata in termini di cognizione razionale. Rumori e frastuoni, armonie diversamente regolari e melodie a intensità periodica compongono una partitura di disturbi disarmonici che oscillano tra un'intensità esponenzialmente ascendente - che diventa martellante simulando l'arrivo di un treno (segno dell'avvio della modernità) - e un ciclico ritorno al totale silenzio, a cui *The Four Seasons Restaurant* tra l'altro fa significativamente corrispondere l'intermittenza di chiarore e oscurità del disegno luci. In questo contesto audio-visivo essenziale, ma denso e dominato - sullo sfondo - dall'alternanza di testi scritti, proiezioni video e una candida palestra arredata con semplicità (una sbarra per esercizi e poco altro), si consumano molteplici ed eterogenee ritualità, prima che il diluvio finale restituisca la figura di una strutturale dialettica tra *Chaos* e *Kosmos* dispiegata nelle tre figure fondamentali della ribellione, della catarsi e del rinnovamento. Andando in ordine, la prima figura (la ribellione) ritor-

mo seduti nella platea di un teatro. Per aver unito strettamente il suo nome alla parola Arte. Per aver fatto dell'Italia un riferimento internazionale attraverso la creazione e la rappresentazione delle sue opere alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI. Per esser rimasto scenicamente vivo dopo tutti questi anni di lavoro, continuando con la stessa freschezza con cui ha iniziato 30 anni fa. E per essere stato una grande fonte di ispirazione per le generazioni successive a cui ha regalato un magma di nuovi linguaggi scenici».

na nello sventolio di bandiere sudiste ed è questo il segno estremo della secessione/ribellione incarnata dallo stesso Empedocle, i cui movimenti e le cui emozioni vengono riflesse in maniera tragicamente classica dal coro presente sul palco; la seconda (la catarsi) risiede nel parto di donne da donne e tratta dell'atto di ennesima rinascita sancita infine dal momento battesimale dell'abbraccio e da una riconciliante musica *ambient*, mentre la presenza di un cavallo sdraiato richiama l'immagine, potente e surreale, dei principi femminili della maternità (vita), dell'erotismo (desiderio) e delle pulsioni inconsce della psiche (morte); infine, si giunge al taglio della lingua (il rinnovamento) ed è questa l'immagine metaforica di un'umanità che deve reinventare il proprio vocabolario, facendo il 'verso' oltre che alla concezione del linguaggio come casa dell'essere nella cui dimora abita l'essere umano di Martin Heidegger (che fu uno dei maggiori interpreti della riscoperta contemporanea di Hölderlin), anche alla crudeltà linguistica invocata da Artaud. Non è infatti un caso che l'affermazione della parola *pre-logos* come 'richiamo' e 'appello' nell'ottica di una sua 'riformulazione' lirica accomuni il filosofo tedesco e il drammaturgo francese, che nel *Secondo manifesto del teatro della crudeltà* aveva scritto «le parole, oltre che nel senso logico, saranno usate anche in un senso incantatorio, veramente magico - non soltanto, cioè, per il loro significato, ma anche per le loro forme, le loro emanazioni sensibili» (1968, p. 238). Con l'estremizzarsi del parallelismo tra il nulla/vuoto (che prima si 'materializza' nel suono e poi si 'zittisce' nell'assenza di luce) e l'essere/vita (il caso del 'suicida' Empedocle ricorda che l'esistenza cessa di essere se e quando dimentica la propria concreta individualità e pretende di innalzarsi all'assoluto), *The Four Seasons Restaurant*, ormai emotivamente asfissiante, ribadisce l'idea di una loro (di essere e nulla) paradossale identità e traccia una terra di confine connotata all'artista come colui o colei che, prima, viene a patti con il complesso sistema di simboli sociali e culturali a cui appartiene e che, poi, lo abbatte non senza mettersi a repentaglio da una 'infezione'. Su questo possente impianto trans-testuale, plurilinguistico e 'crudelmente' metateatrale, *The Four Seasons Restaurant* non solo riferenzia con pieno e compiuto formalismo la decostruzione visiva delle tele di Rothko, ma inscena lo strutturale senso di spaesamento che coglie al termine dello spettacolo rispetto alle intenzioni dichiarate. Con la proiezione *ad libitum* delle parole sempre più rimpicciolite «non mi lasciare» e con dieci ragazze che si trovano ad adorare il totem di un viso femminile, *The Four Seasons Restaurant* lascia aperto l'interrogativo su dove gli astanti si stiano muovendo (siamo nel nulla o nell'essere?) e si iscrive in maniera ideale in un clima postdrammatico.

Il Postdrammatico formalizza un teatro concreto che rivaluta tanto l'ecologia di uno spazio scenico allargato al tempo della vita, quanto la corporeità dei performer e il ruolo drammaturgico di diversi elementi che nel dramma erano presenti a sostegno dell'impianto emozionale o psicologico della narrazione (es. musiche o luci). È concreto perché acutizza la propria portata comunicativa e la eleva a dimensione esperienziale attraverso il massimo grado di autoreferenzialità dei propri segni, i quali, perdendo di significanza simbolica, attivano una modalità ermeneutica proattiva nello spettatore che si trova ad agire consapevolmente nel processo di percezione e costruzione del significato della scrittura scenica.

1.3 / PRINCIPIO DI ESPOSIZIONE. OLTRE LA COLLISIONE DRAMMATICA

Se determinante nella costruzione formale del dramma è stata la sua funzione mimetica, tuttavia la capacità di fingere il reale non è la semplice espressione fenomenologica di un teatro che racconta e rappresenta. Sulla traccia da cui sorge il tentativo di mimesi, Lehmann individua e contesta un elemento portante del dramma nella sua essenza teleologica (Fischer-Lichte muove una analoga critica rispetto al teatro che precede la svolta performativa degli anni '60). «Il dramma era un mondo della discussione» e «la collisione drammatica definisce il sistema del dramma [...] lo spettatore è lì per testimoniare il dolore di cui parlano gli attori» (Lehmann, 2017, p. 84).

In quest'ultima affermazione non è arduo riconoscere ancora una volta la convergenza con l'impostazione polemica di Artaud e con la necessità di svincolarsi da un 'sistema teologico' nel quale, come in una perversa catena di montaggio dell'immaginario, l'autore-creatore dava 'mandato' di rappresentazione al regista, agli attori e ai tecnici, i quali, a loro volta, si impegnavano a rendere quella stessa rappresentazione 'visibile' e 'udibile' a una platea fondamentalmente passiva nella ricezione³⁶.

Inscenare mimeticamente la realtà, promuovere un processo di identificazione tra personaggio e persona, provocare emozioni attraverso la loro enfaticizzazione o la riflessione attraverso l'espressione verbale e la caratterizzazione psicologica, costruire una «forma esemplare di discussione» che «si basa sul ritmo, la dialettica, il dibattito e la soluzione» (Lehmann, 2017, p. 173): agire come fa il dramma significa creare un'impalcatura di materiali estetici (scenografia, costumi, trucco, recitazione, regia) attraverso i quali la percezione dello spettatore viene incanalata in una determinata prospettiva finalistica. «Perché questa equivalenza e questo rispecchiamento - per

³⁶ «Quando dico che non eseguirò un testo scritto, voglio dire che non eseguirò un'opera basata sulla scrittura e la parola, che negli spettacoli che allestirò ci sarà una parte fisica preponderante, che non potrebbe essere fissata e scritta nel linguaggio abituale delle parole; e che anche la parte parlata e scritta lo sarà in un senso nuovo» (1968a, pp. 225-226)

quanto illusori o ideologici - possano avere luogo, si necessitano isolamento, completezza e auto-identità di ambedue degli universi» (p. 172): una volta escluse la rappresentazione e la curvatura mimetica dal teatro della crudeltà, Artaud pensava, infatti, di poter lasciare spazio alla vita stessa in un'ottica rivoluzionata: se «il teatro deve farsi uguale alla vita, non alla vita individuale, a quell'aspetto individuale della vita in cui trionfano i caratteri, ma a una sorta di vita liberata, che spazza l'individualità umana» (p. 230) è perché «la vita imita un principio trascendente con il quale l'arte ci mette in comunicazione» (p. 310). Il Drammatico costruiva uno spazio prospettico come se fosse uno specchio nel quale vedere riflesso il proprio stesso universo ideologico, riconoscendolo e sovrapponendolo a quanto rappresentato. Secondo Lehmann, il «drammatico potrebbe essere paragonato alla prospettiva: qui, da un punto di vista tecnico o mentale, lo spazio è al tempo stesso finestra e simbolo, analogamente alla realtà che vi sta dietro. Per mezzo dell'astrazione e dell'enfasi, essa offre un equivalente metaforico del mondo che è, per così dire, standardizzato alla maniera dei dipinti rinascimentali, concepiti come finestra aperta». Di contro nel «postdrammatico lo spazio torna a essere una parte del mondo, anche se messo in rilievo, ma concepito come qualcosa che continua ad appartenere al continuum del reale: un segmento spazio-temporale delimitato, ma al tempo stesso parte in continuità e quindi frammentato della realtà della vita» (p. 174).

Nel Postdrammatico, invece, l'ecologia scenica è un caleidoscopio di metonimie che sfugge a simbolismi e metafore e dove vengono stabilite nuove forme di relazione retorico-comunicativa e la possibilità di un funzionamento mimetico (nei confronti di un mondo fittizio) cessa di esistere perché l'allestimento viene intenzionato e realizzato come parte del reale.

1.3.1 AUTORIALITÀ PLURALE: DALLA RAPPRESENTAZIONE ALLA PRESENZA.

La scrittura drammatica e la sua specifica sintassi estetica sono finalizzate a 'individuare' nella trasmissione di segni e segnali dal palco alla platea qualcosa con valore simbolico omogeneo e riconoscibile. Essa, dunque, presuppone tale trasmissione secondo un percorso che, in linea di massima, seguita la scansione che dall'autore (che propone la propria idea/visione) va al pubblico (che può recepire o meno a seconda che capisca o meno, ma accettazione o critica sono comunque successivi alla comprensione) attraverso attori e attrici che si assumono la responsabilità di congiungere tutto con la 'bontà' della propria interpretazione. Sarebbe questo l'ideale perseguito dal Drammatico al suo massimo livello di purezza e Lehmann istituisce un suggestivo parallelismo con quanto accaduto alla fine del XIX tra

pittura e fotografia³⁷, affermando che tale ideale sarebbe entrato in crisi con l'avvento di un'arte più efficace nel perseguire la 'trasmissione mimetica e autoriale' rispetto al teatro (il cinema).

Il Postdrammatico *bypassa* il problema della rappresentazione e della collisione drammatica perché non crede più che ci sia un mondo (naturale o psicologico) da 'copiare' e perché riconosce una pluralità di 'mondi' in sé disordinati e di per sé bisognosi di continua reinterpretazione. Ormai tramontata la convinzione di significati precostituiti da veicolare, il Postdrammatico non rappresenta ma presenta, non comunica ma lascia esperire, non finge la presenza di simboli e metafore standardizzate ma ibrida i linguaggi e si esprime attraverso la materialità autoreferenziale dei propri segni. Il Postdrammatico non consegna allo spettatore alcuno schema privilegiato di interpretazione/significazione del proprio linguaggio, ma intende scuoterlo e 'disturbarlo' da ogni possibile *comfort zone* per consegnarlo ad abitare una delle possibili isole di percezione/visione di quell'arcipelago di linguaggi di cui si compone la propria partitura spettacolare. «Riducendo la distanza tra attori e spettatori tanto che la prossimità fisica e psicologica (respiro, sudore, sospiri, movimenti muscolari, crampi, sguardi) copra il significato mentale, si crea» in tal modo «uno spazio di tesa dinamica centripeta, in cui il teatro diventa un momento di condivisione di energie invece che di trasmissione di segni» (p. 172).

È così manifesta l'affinità tra Lehmann e Umberto Eco (2013) dal momento che quest'ultimo invitava a riflettere su come l'arte sia un'opera aperta, un ponte tra creatore e fruitore, un evento continuamente ri-costruito dall'apporto attivo e necessario di autore/performer e lettore/spettatore. Se il fruitore si vede attribuita la condizione di soggetto agente nell'elaborazione di una propria interpretazione autentica, allora l'allestimento teatrale dovrà necessariamente relazionarsi con questo 'cambiamento' già dalla progettazione. Se non c'è più un contenuto morale o ideologico da veicolare, a strutturarsi in ogni astante sarà un'esperienza privata determinata da uno spettacolo che non potrà mai ripetersi allo stesso modo perché dovrà essere capace di 'cangiare' consapevolmente nel corso delle repliche. Il messaggio non è più univoco, dunque la sua stessa realizzazione scenico-drammaturgica dovrà sapersi adattare a seconda dei *feedback* ricevuti nel

³⁷ «Agli inizi del 900, la crisi del dramma si manifesta parallelamente alla crisi della forma del discorso teatrale stesso. Dal rifiuto delle forme tradizionali, il teatro acquisisce una nuova autonomia come forma di pratica artistica a sé stante. [...] Se la conquista della nuova libertà coincideva con una perdita, dal punto di vista positivo, essa comportava anche l'ingresso nell'epoca della sperimentazione. [...] Questa evoluzione subisce una accelerazione a partire dalla svolta storica prodottasi nei media con la nascita del cinema. Quel che fino ad allora era stato il dominio specifico del teatro, la rappresentazione di persone in azione e movimento, viene assunta e perfezionata dalla nuova matrice di rappresentazione tecnica del cinema. [...] Si comincia a riconoscere come differenza specifica del teatro il fatto che avvenga dal vivo» (p. 55).

confronto con uno spettatore non più passivo. Fischer-Lichte radicalizzerà tale questione fino a riconoscere nel fruitore una entità cruciale e co-creatrice dell'evento artistico a partire dal suo esserci *hic et nunc*, ma già Lehmann intuisce come il nuovo ruolo spettatoriale determini - in ottica teatrale - il fatto che la stessa idea di autorialità non possa più essere quella (drammaticamente) lineare e unidirezionale.

1.3.2 MIMESI E TELEOLOGIA

Riconoscere autonomia all'ecologia scenica e consegnare responsabilità allo spettatore, liberare la funzione registica e l'idea di autorialità da ogni ingesatura ideologica e organizzativa, offrire esperienze spazio-temporali diverse e individualizzate non significa abbandonare del tutto l'idea di mimesi, ma rigettare quella di mimesi che veicola un messaggio o una morale unica: l'artista postdrammatico non solo deve riuscire a spostare la concentrazione del pubblico sugli interrogativi che pone, ma deve anche far riflettere sulle condizioni estetiche che li hanno permessi. Dunque, nel Postdrammatico potranno ancora esistere elementi apparentemente drammatici (narrazione, mimesi, collisione), ma diventa 'impossibile' coglierli nella rappresentazione teleologica che quella prospettiva mimetica suggeriva redigendo «un elenco delle trasformazioni che si verificano dall'inizio alla fine del processo drammatico nelle *dramatis personae* che vi agiscono» (Lehmann, 2017, p. 86). Nel riconoscere che il teatro della 'collisione drammatica' (che dai conflitti procede alla loro risoluzione) ammette e comporta inevitabilmente l'introduzione di una teleologia e l'illusione di una pienezza di senso c'è qualcosa di ancora più radicale in gioco.

Se «il dramma assunse un ruolo distintivo nel canone delle arti a causa dell'essenza dialettica del genere (dialogo, conflitto, soluzione, alto livello di astrazione della forma drammatica, esposizione del soggetto nella sua conflittualità)», per Lehmann in questo stesso schema teorico sono rimasti impigliati anche i teorici marxisti del materialismo storico («in quanto forma artistica della processualità, esso viene identificato fino ai giorni nostri con il movimento dialettico di alienazione e superamento», p. 40). Invece, pensare in maniera autentica la condizione Postdrammatica significa far cadere il principio (est-etico) della conciliazione contenuto dal dramma e disinnescare irrimediabilmente la possibilità di una narrazione mimetica: comprometterne la stessa promessa dialettico-teleologica e riconsiderare in forme teatrali la caoticità contemporanea insita nell'utilizzo dei più svariati mezzi non convenzionali³⁸ ri-conosce il nuovo paradigma nella cui ottica si

³⁸ Si pensi alla multimedialità e all'espansione dei confini spazio-temporali promossi dalla combinazione tra virtuale e fisico della compagnia catalana Kònic Thtr (Persinsala, 2020).

ammette organicamente l'incoerenza degli strumenti scenici e la coesistenza dei suoi elementi materiali e formali.

Il punto teorico appena suggerito, secondo il quale gli elementi drammatici verrebbero trasfigurati dal e nel nuovo paradigma, si inquadra in quello che Lehmann chiama 'principio di esposizione', il quale «oltre che corpo, gesto e voce abbraccia anche il materiale verbale e la funzione rappresentativa della lingua. Invece di una rappresentazione verbale di fatti, una presentazione di sonorità, parole, frasi, suoni, che più che da un senso, è guidata da una drammaturgia visiva e non testuale» (2017, p. 167). La conseguenza più radicale del principio di esposizione che anima il teatro contemporaneo è la perdita della direzione finalistica e della temporalità teleologica immanenti al senso che venivano assicurate dalla 'collisione drammatica', la quale è ormai diventata - tutt'al più - oggetto scenico (dunque da esporre) e non più ideale regolativo e normativo. Il principio di esposizione potrebbe apparire banale se non riconosciuto nel paradigma postdrammatico, dunque applicato non tanto al linguaggio ma come linguaggio in sé: non solo la parola in quanto testo diviene un 'corpo individuale' interno alla scena, ma ogni altro elemento viene elevato alla dignità di parte della sintassi scenica. Determinando la scena come progettazione di partiture di linguaggi diversi, espandendo la drammaturgia dal 'solo' testo e considerando ogni elemento teatrale come parte di una più ampia traccia compositiva, il Postdrammatico permette che 'nulla' venga escluso a priori e che 'tutto' possa essere teatralmente riconsiderato. Demolite le grandi narrazioni, l'esperienza del mondo promossa dal teatro postdrammatico non avviene all'insegna di una visione postmoderna generalmente nichilista, essa non si consegna e non vuol essere il segno di una progressiva perdita di senso o di compromissione di ogni funzione critica. Dopo aver svuotato di senso la tradizione drammatica, aver estremizzato e valorizzato per estensione e intensificazione l'autonomia di ogni elemento potenzialmente teatrale, la progettazione e l'impiego del nuovo paradigma si presenta come costitutivo di un 'linguaggio plurale' in grado di attingere a forme e temi anche dal passato, di prefigurarli in un nuovo orizzonte etico ed estetico e di promuovere come irreversibile la continua possibilità di ricostruzione dell'immaginario. La catastrofe del presente, le rovine del passato e la crisi del teatro moderno sono tali solamente finché si pensa a esse teleologicamente nei termini di uno spazio-tempo in cui si è persa ogni totalità di senso. Nella Postdrammaticità, la scomparsa del canone tradizionale viene vista positivamente come 'spaziatura', come traccia per un nuovo teatro finalmente gravido di possibilità e capace di ristrutturarsi - dopo la propria stessa decostruzione - in nuove scritture e in nuove prassi. Il Postdrammatico vuole riprogettare nuove

aperture di senso nelle quali gli spettatori sono ormai responsabilizzati perché chiamati a dare il proprio contributo ermeneutico. Il Postdrammatico non è un teatro banalmente caotico segnato da pratiche di nichilismo etico ed estetico, ma è il luogo in cui l'eterogeneo e il dissonante possono finalmente essere ospitati: la scomparsa della forma drammatica, accanto all'abbandono della struttura logica, segna la fine dei processi di identificazione psicologica ed emotiva, individuale e sociale, come anche quello della loro funzione disciplinare e coercitiva.

Alla 'chiusura' dialettica, alla sintesi di tempo/azione assicurata dalla 'collisione drammatica', all'inquadramento attraverso il *logos* o alla catarsi, all'intenzione di guidare e controllare l'immaginazione e le emozioni, che erano le regole normative e prescrittive del teatro - da Aristotele a Brecht - si contrappone il Postdrammatico, un paradigma che libera dall'incanto degli accadimenti drammatici e dalle prescrizioni del ruolo di spettatore, invitando quest'ultimo ad attivarsi autenticamente portando l'autore a prendersi carico del compito di riflettere e approfondire la complessità di questa nuova relazione. Di fatto, il paradigma 'fiorisce' dalla presa di coscienza delle differenze 'legittime' tra originale e copia, che non vengono più giudicate dal confronto con una ipotetica idea autoriale che dia dignità artistica solo alla prima e svaluti la seconda.

1.3.3 ADDIO AL TEATRO?

All'addio all'imitazione e alla tentazione teleologica non corrisponde un 'addio al teatro'. Pur cessando di essere comunicazione unilaterale di significati attraverso una struttura discreta di conflitti e soluzioni (la 'collisione drammatica'), i nuclei dell'attorialità e dell'autorialità continuano a esistere come induzione a un gioco di autotrasformazioni in cui a essere coinvolto è *in primis* lo spettatore. È probabilmente questa ammissione, chiaramente debitrice dell'antropologia teatrale (che pensa allo schema drammaturgico come composizione rituale), a costituire il punto di contatto più marcato tra la proposta di Lehmann (2017, pp. 86-90) e quella, come si vedrà, di Fischer-Lichte. Un esempio clamoroso di come un allestimento postdrammatico possa presentarsi sotto vesti apparentemente tradizionali è il cosiddetto teatro immersivo, una realtà drammaturgica tipicamente anglosassone che oggi ha solide radici tanto in Italia quanto in Spagna.

In Italia agisce ormai da alcuni anni Project XX1, compagnia fondata da Riccardo Brunetti³⁹. *La Fleur: il fiore proibito* è un romanzo giallo-noir in cui

³⁹ Protagonista delle prime esperienze strutturate di teatro immersivo in Italia. Tra i propri referenti drammaturgici citano, tra gli altri, Jerzy Grotowski, Punchdrunk, Luca Ronconi, Josephine Machon, Gareth White, La Societas Raffaele Sanzio, Il Teatro de los Sentidos, Eco, Bourriaud e Rancière, i giochi di ruolo e dei videogiochi. Project XX1 si caratterizza come compagnia 'aperta' e come «organizzazione formata da un gruppo stabile, che si avvale di collaborazioni ad hoc per

vengono narrate le vicende di una famiglia malavitosa dell'imprenditoria romana, gli Andolini (la cui ascesa e declino, tra faide familiari, puttane traditrici e poliziotti corrotti, porterà all'inevitabile bagno di sangue), il cui intreccio, altrimenti lineare, viene complicato in sequenze in *loop* contestualizzate a seconda dei diversi e reali ambienti di messa in scena (uffici, camere da letto, bar). Allestito negli interni e negli esterni di strutture ampie e articolate, tripartito nell'*incipit* e nel finale (a seconda della stanza di partenza o del personaggio che lo spettatore intende seguire) e consegnato al singolo l'opportunità di scegliere un percorso di assoluta libertà, *La Fleur* offre il piacere e la 'responsabilità' di una linea narrativa da individuare in maniera anarchica e secondo la propria intima curiosità, evitando che l'immersione e lo stupore del pubblico vagante diventino dispersione e imbarazzo attraverso la predisposizione di alcuni momenti chiave in modalità collettiva e l'uso di maschere spettatoriali. *La Fleur* non è dunque una *pièce* o una rappresentazione in senso canonico, ma è la manifestazione esemplare di un teatro che 'forza' dall'interno le tradizionali norme drammaturgiche e si presenta come una grandiosa installazione *site-specific*, interattiva e totalmente aperta alla libera esperienza dello spettatore che si troverà in fila, ammassato in locali accuratamente scenografati, in attesa che il teatro stesso ecceda da sé stesso, si faccia evento e scompaia come finzione. Quello immersivo è un teatro al quale è 'strutturale' che il pubblico torni perché le potenzialità ermeneutiche offerte dall'esplorazione individuale sono potenzialmente interminabili. Portare il pubblico a giocare con i performer, vestire l'allestimento sulle caratteristiche irripetibili di una *location*, suggestionare l'idea che la partecipazione possa incidere sul corso degli eventi (in realtà predeterminato da una regia precisa e lucidissima), rendere individuale il meccanismo di costruzione e montaggio della trama: sono questi i tecnicismi che stanno alla base di questo *immersive theatre* e di un processo che strappa gli astanti da ogni *status* di passività fisica e li rende compartecipi dell'ecosistema drammaturgico. Infatti, se, da un lato, il coinvolgimento attivo risulta enormemente potenziato dal 'ruolo' svolto dai singoli oggetti scenici con cui si può interagire (quotidiani appositamente stampati, uffici accuratamente ammobiliati e ogni altro elemento forniscono la possibilità di scoprire, se cercati, ulteriori e maggiori dettagli narrativi) e da momenti *one-to-one* (in cui al singolo, scelto più o meno casualmente, vengono rivelati dettagli di cui tutti gli altri saranno ignari), dall'altro la narrazione, pur pre-concepita, è sottoposta a uno scardinamento che è reale perché 'disponibile' a essere ogni volta privatamente ri-montata in base agli esiti dell'esplorazione condotta in maniera del tutto personale. Concretamente

ogni nuova creazione, in funzione delle necessità e dell'intento». (Esperienze immersive, n.d.)

invaso da persone autentiche, l'evento teatrale si apre all'imprevedibilità che risiede nell'intenzione con cui il singolo vive l'atto spettacolare nei termini di esperienza reale oltre che artistica: il teatro immersivo, trasfigurato e congegnato nei minimi dettagli, rinnova la valenza espressiva della narrazione grazie a una sua riconfigurazione postdrammatica che rivitalizza con inaudita originalità modalità altrimenti ancorate a un passato di parola e a forme stantie di rappresentazione mimetica.

Se il teatro immersivo italiano ha una storia relativamente recente, in Spagna ha invece sede una delle esperienze più consolidate e internazionali di genere, il Teatro de los Sentidos, la storica compagnia di teatro sensoriale fondata e diretta da Enrique Vargas⁴⁰. Usare le parole per raccontare a posteriori un evento pensato unico, irripetibile e da far esperire privatamente da ogni singolo corre in sé il rischio di cristallizzare le dinamiche vitalistiche che sedimentano in profondità in ognuno e che provocano processi di crisi e di crescita. Nel caso di *Renéixer*, la complessità e il rischio della parola sono anche maggiori perché l'intenzione di Vargas è quella di toccare/superare quell'essere-per-la-morte che rappresenta un momento unico che accomuna tutti gli esseri umani, ma che, allo stesso tempo, nel suo manifestarsi, è letteralmente impossibile da compartecipare. Affinché la mente dello spettatore costruisca universi di senso partendo da stimoli fisici a volte anche impercettibili e ogni 'viaggiatore' ricostruisca razionalmente il proprio percorso a partire dalle proprie emozioni, il Teatro de los Sentidos ritiene fondamentale utilizzare la poesia muta della scoperta (di sé e dell'altro), attraversare il guado delle proprie paure e lasciarsi 'finalmente andare', dunque rinascere. *Renéixer* è un allestimento para-teatrale sulla rinascita dell'individuo all'interno di una comunità rivoluzionata rispetto alla spersonalizzazione imposta dai ritmi dell'economia neo-liberale e rispetto al quale è complesso azzardare una descrizione didascalica. Step conclusivo di una ricerca intorno alla possibilità di tornare a nascere per avere una seconda opportunità, *Renéixer* completa una trilogia iniziata con *La memoria del vino* e *Fermentación*. Presupposto indispensabile e prioritario, come si intuisce, è la disponibilità a lasciarsi perturbare, ma sarà fondamentale anche la capacità dell'allestimento di offrire punti (in)stabili di (dis)orientamento. Chi partecipa a *Renéixer* non avrà di fronte un'ecologia scenica semplicemente interattiva o contestualizzata, ma l'immersione nella ricerca della propria stessa intimità attraverso un viaggio tra i propri ricordi ambientato nella suggestiva casa catalana del Teatro de los Sentidos, costruzione non

⁴⁰ Con sede a Pistoia e a Barcellona (la principale e storica da oltre 10 anni), il Teatro de los Sentidos, fondato e diretto dal regista/antropologo colombiano Enrique Vargas, è più un gruppo di ricerca che una compagnia teatrale, la cui poetica volge allo sviluppo delle potenzialità sensoriali. Al centro della sua attività si trovano spettacoli e momenti di formazione rivolti a professionisti e amatori. Nel 2005, riceve il *Premio Nuevas Tendencias* ai *Premios Max De Las Artes Escénicas*.

distante dal cuore metropolitano di Barcellona, ma isolata quanto basta per non subire gli effetti collaterali della sua perenne *fiesta*. In tale luogo di confine, in cui il *limes* tra esperienza e performance si fa labile, Vargas propone la possibilità di ritrovarsi attraverso l'esplorazione dei quadri fisici ed emotivi del teatro: le 'impressioni' delle mani sulla terra e quelle dei piedi nudi sul pavimento, l'odore dell'uva che si fa vino, le sonorità di musiche lontane, voci che si rincorrono indistinte, la benda sugli occhi che offusca la vista e acutizza gli altri sensi, il silenzio spezzato dai respiri di compagni sconosciuti, la mancanza di protezione dovuta all'esposizione e al cieco affidarsi al performer che ha scelto di farci da guida e il sentirsi perfettamente al sicuro nelle sue mani. In questo perdersi e nel ricostruire l'appena vissuto, la rinascita a nuova vita, dunque il diritto di reinventarsi, è il compito assegnato a ogni partecipante di *Renéixer*. Dal percorso da fare scalzi, in penombra e con totale apertura all'ascolto alla danza liberatoria e al convivio finale, dalla *climax* della macina dei chicchi d'uva da spremere e raccogliere in una fiala (sotterrata e recuperata con il suo contenuto teatralmente mutato in vino) al *pathos* dell'ascolto del battito della terra accompagnato dal respiro di chi sta accanto, ogni scelta performativa e oggetto fanno sì che l'esperienza non appaia avvolta da finzione ma sia di complessiva autenticità secondo la modalità sensoriale tipica del progetto di Vargas. La frammentazione narrativa contaminata da momenti che, apparentemente insignificanti, in realtà servono a dare impulso all'interiorità e al raccoglimento di ogni astante, come nel caso delle piccole scatole consegnate poco dopo l'ingresso (dentro le quali Vargas suppone che ognuno possa trovare qualcosa del proprio passato), come anche l'intenzione di porre l'individuo di fronte al bivio se lasciarsi appassionare o lacerare a seconda del personale stato d'animo, fanno del viaggio emozionale attraverso il ricordo un'offerta scenica in chiave allegorica ma non astratta. Tra odori di incensi, costumi e scenografie da Mille e una notte, *Renéixer* è una testimonianza particolarmente evidente di un mondo postdrammatico di creare 'post-racconti', discorsi in grado di decostruirsi e ricostruirsi a seconda di ogni replica e di ogni partecipante, dunque al di fuori di ogni 'collisione drammatica' rigidamente progettata.

1.4 / ESPERIENZA SCENICA DELLO SPETTATORE. I LIMITI DEL POSTDRAMMATICO

Aver ridefinito la frontiera tra artisti e spettatori permette al Postdrammatico di elaborare una propria struttura teorica e specifiche modalità attraverso cui si abita il teatro contemporaneo. Trasbordata l'esperienza spettatoriale dall'individuazione all'attivazione e all'auto-trasformazione, riconosciuta l'assenza di una dimensione narrativa prioritaria e declinatosi come

scrittura plurale, il Postdrammatico crea dei vuoti testuali che spetta a ogni singolo riempire individualmente e attraverso interazioni che possono essere fisiche, emozionali e/o cognitive. Ciò consente allo spettatore di assumere l'iniziativa interpretativa, che in misura parziale potrà essere preorganizzata dall'allestimento: in tali vuoti testuali a emergere sono veri e propri inviti alla partecipazione spettatoriale che, pur potendo avvenire su indicazione registica, potrà essere solo in parte direzionata. Essa, infatti, si produce in maniera sempre aperta e, in ogni caso, ha come conseguenza l'offerta di percezioni differenti e mutevoli a seconda del proprio vissuto e della propria personalità: il processo di individuazione determinato da questa 'apertura' avviene attraverso un'esperienza teatrale che sarà unica e irripetibile, essendo simpateticamente legata allo spazio-luogo in cui viene esperita e a una 'miscela' di sensazioni, sentimenti, pensieri e ricordi.

La possibilità di riflettere sulla relazione tra attore e spettatore - non estranea al teatro drammatico - viene portata alle estreme conseguenze da Lehmann che la immagina centrale anche nel caso in cui la libertà di movimento del pubblico dovesse essere limitata dallo star seduto sulla poltrona, dalla distanza dalla scena o da una specifica prospettiva di visione. La partecipazione postdrammatica è un fattore costitutivo che rafforza i legami bilaterali tra palco e platea in quanto, la partecipazione, è diventata ricerca individuale e scoperta personale.

L'esperienza teatrale è sovrapponibile alla realtà poiché l'autonomia e la materialità degli strumenti postdrammatici e l'affermazione del principio di esposizione, dunque l'annullamento della finzione mimetica e della tentazione teleologica, fanno dello spettatore un soggetto reale che agisce in uno spazio-tempo quantisticamente indeterminato e caratterizzato da un'energia e da un'ecologia scenica capace di materializzare 'qualcosa' di impossibile da esperire altrove. A 'guidare' gli spazi, i tempi e la loro composizione è la consapevolezza della coesistenza tra evento teatrale ed evento spettatoriale, con il primo che ha ormai smesso di essere finzione e ha portato i propri segni al massimo grado di autoreferenzialità, e il secondo che è ormai entrato a far parte di una complessa ecologia scenica con la propria esperienza concreta, le proprie abitudini e le proprie aspettative.

Rinnegata ogni illusione simbolica, gli strumenti teatrali sono diventati gesti, suoni e forme che richiamano l'attenzione, hanno valore e producono senso nel contesto dell'evento in cui sono attivati e provocano una modalità ermeneutica e proattiva nello spettatore, il quale risulta 'costretto' ad agire consapevolmente nella costruzione del significato.

Le stagioni delle avanguardie sono passate, ma tra teatro e realtà continuano a esistere contaminazioni, più che differenze: le vittime eccellenti individuati da Lehmann sono sintesi drammatica, inganno mimetico e violenza teleologica, elementi costitutivi della 'bolla' che separa teatro e realtà.

1.4.1 ESPERIENZE REALI ED ESPERIENZE TEATRALI

Abbattuta l'unità diegetico-psicologica in una pluralità di significanti teatrali, il Postdrammatico provoca una rinnovata percezione della frammentarietà e della simultaneità che caratterizzano tanto la scena, quanto la realtà: il Postdrammatico ammette sì il doppio della realtà, ma solo perché l'esperienza reale ne presenta le stesse caratteristiche di ambiguità e prospettivismo. Questo teatro offre una nuova possibilità di senso solo se si ribadisce il fatto che esso, il senso, adesso attinge e dipende integralmente dall'attivazione di uno spettatore libero dagli ordinamenti gerarchici, dalla forzatura della sintesi, dalla costrizione alla forma finita e dal bisogno di coerenza. Il Postdrammatico diventa luogo privilegiato di ospitalità ermeneutica, di immagini-cristallo in cui la rappresentazione non è più immobilizzata, ma ciò che accade in scena è analogo alla realtà concreta.

La coincidenza teatrale tra esperienza reale e postdrammatica porta a riconoscere un fondamentale ruolo al teatro nella società postmoderna. Secondo Lehmann, «anche nei casi in cui le strutture parziali si sviluppino in una totalità», questa «non è più organizzata in base a un modello ordinativo coerente dal punto di vista drammatico o in base a riferimenti simbolici onnicomprensivi». Se «questa tendenza vale per tutte le forme artistiche», nel «teatro, la forma più strettamente legata all'aspetto evenemenziale, diviene il paradigma delle estetiche. Non è più il settore istituzionalizzato che era, ma si trasforma nella denominazione di una pratica artistica decostruttiva multi o interdisciplinare dell'accadimento istantaneo» (2017, p. 92).

Determinata dalla non esclusività della dimensione verbale, dalla simultaneità delle scritture sceniche (impossibili da cogliere contemporaneamente e necessarie di rielaborazioni personali *hic et nunc*) e dallo sviluppo dell'allestimento su più assi, da quello sonoro a quello visivo, da quello architettonico a quello relazionale, la forzatura/emancipazione postdrammatica dell'apparato percettivo e cognitivo conduce a una parcellizzazione dell'esperienza che è tanto inevitabile quanto liberatoria rispetto all'univocità delle correlazioni che invece caratterizzavano il dramma.

1.4.2 IL VUOTO TEATRALE COME POSSIBILITÀ POLITICA?

Un teatro dis-organico e frammentato ha così preso il posto del dramma, ma la rinuncia alla totalità non va presa in negativo, come mancanza, ma

come possibilità per un'opera aperta di essere continuamente riletta e reinterpretata. La capacità di fascinazione del teatro ha subito una traslazione in quanto non si basa più sull'illusione che sia possibile proiettare e fruire direttamente, univocamente e passivamente il mondo insito nella rappresentazione drammatica. Secondo Lehmann «in questo spazio teatrale postdrammatico corpi, gesti, movimenti, posizioni, timbri, volumi, ritmi, altezze e profondità delle voci vengono strappati via al loro continuum spazio-temporale e riallacciati ex novo. La scena diventa un intero complesso di spazi associativi come poesia assoluta» (2017, p. 123).

Dunque, il nuovo paradigma affida all'io spettatoriale buona parte della responsabilità del processo di riconoscimento e comprensione perché è il singolo astante a dover riempire i vuoti generati dalla fuga postdrammatica dal simbolismo dei significati ai significanti di segni esperiti nella loro materialità e autonomia. La conseguenza di trovarsi al cospetto di un universo non più (fintamente) omogeneo e coerente riattiva i processi di soggettivazione su coordinate responsabilmente anarchiche, personali e comunitarie. Infatti, gli spettatori vivono all'interno di un'ecologia scenica non più astratta, ma anch'essa pulsante, che ingloba attori e pubblico e che approda a una dimensione spazio-temporale condivisa e partecipata. Eventi di durata giornaliera, ripetizioni ossessive delle dinamiche sceniche, recitazione anti o ipernaturalistica, accesso differenziato alla performance e offerta di esperienze individualizzate sono aspetti costitutivi del nuovo paradigma e rappresentano tentativi di destrutturare l'unità diegetica e psicologica in un teatro-del-non-finito. Questo teatro-del-non-finito, o teatro-realtà, incide criticamente sulle identità costituite, le svuota di senso standardizzato e le apre alle differenze individuali e interpersonali: il posto del dramma della totalità ideale viene così preso da uno spettacolo che demolisce la presunzione di inscenare un mondo trasparente, comprensibile e non dissonante.

Un esempio emblematico di scrittura 'plurale', di un teatro visuale, freddo e antinaturalistico, perfettamente inserito in questo clima di abbattimento formale della totalità (e della finzione narrativa del dramma) e che intende dare spazio all'organicità di una esperienza sinestetica negli spettatori è quello di Robert Wilson. Definito dal New York Times una pietra miliare del teatro sperimentale mondiale per l'uso innovativo del tempo e dello spazio sul palcoscenico, Wilson in quanto artista visuale e 'postdrammatico' è forse il protagonista assoluto del testo di Lehmann, il quale mostra di avere nei confronti dei suoi lavori una autentica venerazione⁴¹.

⁴¹ «Non è facile trovare altri artisti che negli ultimi 30 anni abbiano influito così profondamente sul teatro, sui suoi mezzi e contemporaneamente sulla possibilità di reinventarlo, come Robert Wilson. [...] ha saputo trovare la risposta all'esigenza di un teatro nell'epoca dei media, ampliando in modo radicale il concetto di che cosa può essere» (2017, p. 86)

Seguendo Lehmann, nei lavori di Wilson, se non manca l'attenzione alla storia e alla relazione (p. 59), a essere prioritario è l'utilizzo in un'ecologia scenica eterogenea di mezzi non solo teatrali. Dalla suddivisione dello spazio secondo differenti prospettive e, di conseguenza, dai differenti livelli di percezione dello spettatore alla composizione per 'corrispondenze' microcosmiche (a ogni scena un quadro e/o una azione e/o un tempo); dalla riduzione all'estremo delle azioni propriamente teatrali al rifiuto della narrazione diegetica e della sintesi drammatica; dalla spersonalizzazione attoriale alla convinzione che si possa comunicare con il pubblico superando la comprensione testuale e verbale e stimolando la creatività del destinatario e i suoi impulsi inconsci; dall'uso cromatico e iconografico del disegno luci alla costruzione di panorami magrittiani e di interi e specifici apparati scenografici attraverso questa risorsa immateriale; dall'exasperazione dello *slow motion* alla sospensione del tempo in durata: Wilson de-gerarchizza i mezzi teatrali e smonta le idee drammatiche di azione, svolgimento e trasformazione psicologica dei *characters* che diventano così «sculture gestuali» (2017, p. 89). Wilson giunge ad allestimenti esteticamente algidi, ma 'vibranti' per la loro complessità e nel loro complesso, aperti a differenti livelli di interpretazione, potentemente suggestivi dal punto di vista formale, il cui contenuto scenico è sganciato da interpretazioni mimetico-teleologiche.

Anche Peter Brook⁴², nonostante la lontananza dai presupposti visivi di Wilson, viene considerato da Lehmann esponente esemplare di un teatro postdrammatico, concreto, auto-riflessivo, reale e in grado di suggestionare e (far) interrogare il pubblico tanto sul processo scenico quanto sul proprio radicamento in un determinato contesto storico e sociale. Il teatro di Brook rientra in quello che Lehmann definisce 'saggio scenico', «lavori che, invece di un'azione o scene, offrono un'aperta riflessione su determinati temi [...] usano i mezzi del teatro per mostrare i loro pensieri a voce alta» (2017, p. 124). A questo genere saggistico appartiene per esempio *Battlefield*, riduzione del monumentale *Mahabharata*, spettacolo di quasi nove ore inscenato al Festival di Avignone nel 1985. Per giustificare la scelta di un riallestimento, Brook fa riferimento al mutato contesto storico: allora era attivo il muro di Berlino, oggi la reale platea a cui si rivolge è composta da Obama, Hollande, Putin e da tutti quei presidenti richiamati alla responsabilità e ai doveri dell'essere gli attuali potenti della Terra: il teatro dialoga attivamente e apertamente con la realtà e il proprio tempo e Brook recupera/potenzia in un unico atto l'essenza dell'opera originaria in un periodo in cui gli spettri

⁴² Regista britannico, considerato un maestro del XX secolo, è accreditato come il maggiore conoscitore e interprete del teatro shakespeariano. Ha ideato, inoltre, una particolare metodologia di lavoro con gli attori, definito 'impulso informale', un lavoro privo di tecnica su cui il regista interviene, indirizzandone l'assoluta libertà sulla 'retta via'.

del passato sembrano tornati più reali che mai (disastro ecologico, migrazioni umanitarie). La comprensione e la 'compassione' della narrazione invocano un altissimo grado di concettualizzazione rispetto a intenzioni culturali particolarmente urgenti e ambiziose, ma la ricerca dell'essenza, la tensione all'estrema semplificazione materiale della scenografia, dei costumi e della recitazione (ridotta quasi al toccante contrappunto ritmico del bongo) necessitano di attori straordinari nel saper gestire l'ipernaturalismo vocale e gestuale dell'interpretazione e nel dare consistenza e credibilità a personaggi accomunati dalla nausea dell'esistenza e dall'abitare un teatro che non nasconde le proprie intenzioni. *Battlefield* è uno spettacolare esempio di 'teatro in sottrazione' in grado di vestire la propria poesia drammaturgica di concreta materialità: la parola, presente nelle relazioni tra i *characters*, non complica con sovrastrutture verbali la povertà della messa in scena e la sua anima politico-antropologica, mentre canne di bambù sublimano armi impalate al cuore della terra e lasciano intuire la morte attraverso l'assenza dei corpi caduti con semplici drappi diversamente colorati che identificano i vari personaggi sul campo di battaglia. I personaggi, dal canto loro, ingaggiano una dilaniante riflessione sulla scorta di un senso di colpa che ammantava tanto i rimpianti di chi pure avrebbe raggiunto il proprio scopo (Yudishtira, «la vittoria è una sconfitta»), quanto i rimorsi di chi ha fallito (suo zio, il re Dhritarashtra, «avremmo potuto evitare questa guerra»). Assunta una prospettiva di rottura rispetto alla coerenza drammatica, Brook isola e accoglie in uno spazio scenico scarnificato e bidimensionale gli esiti di un conflitto antico quanto il Mondo - la guerra intestina alla famiglia dei Bharat da milioni di morti, al pari delle più recenti guerre mondiali - e, attraverso esso, presenta l'essenza più oscura della vita umana nella (in)naturale volontà di morte che sembra dominarla. La costruzione drammaturgica di Brook e di Marie-Hélène Estienne, le interpretazioni, l'uso delle luci e della musica, il ritmo e il calibrato equilibrio tra momenti divertenti, attimi di malinconia e situazioni paradossali - se non perfino destabilizzanti - portano a sintesi una molteplicità di suggestioni testuali e visive, gestuali e sonore, nonché al raggiungimento di un duplice obiettivo tipicamente postdrammatico, vale a dire l'edificazione di un'esperienza di mistica compartecipazione tra gli astanti e l'assunzione personale della portata epocale del mito originario da cui prende le mosse l'allestimento.

Lehmann ricorda come il Postdrammatico sia «un segno [...] che rimanda, in maniera più complessa, alla costituzione di significato in quanto processo» e che, allo stesso tempo, «favorisce implicitamente non solo quegli atti performativi che recano nuovi significati, ma anche quelli che mettono in gioco i significati in modo nuovo o meglio ancora: mettono in gioco il si-

gnificato stesso» (p. 130). Lehmann prosegue poi riportando quella che è l'unica ampia citazione da Fischer-Lichte (*Semiotik des Theaters*, 2019): «il teatro usa i prodotti materiali della cultura come suoi propri segni, come segni estetici, esso crea consapevolezza riguardo al carattere semiotico di questi prodotti materiali, mostrando la relativa cultura, come una prassi generativa di significati in tutti i suoi sistemi eterogenei» (p. 131).

Aver riconosciuto il libero contributo dello spettatore come fondamentale per la costruzione della stessa esperienza scenica e il ruolo centrale del modo in cui ognuno opera le proprie scelte interpretative e dà sintesi alla pluralità che caratterizza la scrittura scenica postdrammatica, avvicina Lehmann alla concezione di Bourriaud dell'arte come stato d'incontri (2010) e «luogo di produzione di una partecipazione sociale specifica» (p. 16). Si tratta di «un'arte che assume come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato» (Di Giacomo, 2017, p. 139), arte in cui il fruitore ne co-determina la definizione e costruzione⁴³.

Più che riconoscere l'esistenza in atto di un'interazione diretta tra attore e spettatore, il Postdrammatico considera la radicalità di tale relazione come mai fissa essendo analoga al continuo divenire dell'interazione cognitiva ed esperienziale operata dallo e nello spettatore. Non importa che ci si possa trovare, per esempio, all'interno di un classico teatro all'italiana, quello che è decisivo comprendere è il necessario allargamento del concetto di interazione dallo 'stare assieme' (di coloro i quali, attori e spettatori, condividono il tempo in cui si racconta e si fruisce di una storia) a 'compartecipazione'. La compartecipazione diventa infatti 'condizione agente', ossia un fattore di cambiamento della e sulla costruzione drammaturgica, che, fin dal suo stesso concepimento, dovrà pensare e realizzare le condizioni complessive per un reale confronto e una comprensione cognitiva/emotiva dello spettacolo. La compartecipazione mette in gioco un'autentica connessione inter/intrapersonale, una paradossale condivisione tra esperienze che rimangono private rispetto a un evento che non rappresenta più un Testo o l'involucro di un'opera, ma si 'presenta' come ecologia e spazio-tempo in cui (si) esiste autenticamente.

1.4.3 SPETTATORIALITÀ NEL POSTDRAMMATICO

Il guardare e l'ascoltare non orientano più una relazione (passiva) con il teatro dal momento che il 'nuovo' spettatore non è più l'osservatore inerte

⁴³ «La parte più vivace che si gioca sullo scacchiere dell'arte si svolge in funzione di nozioni interattive, conviviali e relazionali. Oggi la comunicazione inabissa i contatti umani in spazi di controllo che tagliano il legame sociale in prodotti distinti. Da parte sua, l'attività artistica si sforza di stabilire modeste connessioni, di aprire qualche passaggio ostruito, di mettere in contatto livelli di realtà tenuti separati gli uni dagli altri» (Bourriaud, 2017, p. 8)

della tradizione drammatica. I vincoli che lo sottomettevano all'autorità (passata, nel Novecento, dalla letteratura alla regia) sono scomparsi con conseguenze impattanti sull'intera comunità artistico-sociale. La figura dello spettatore postdrammatico ipotizzata da Lehmann appare dunque in forte sintonia con la teoria dello spettatore emancipato di Rancière (2019).

Tanto per Lehmann, quanto per Rancière, non solo gli individui 'traducono' sempre in maniera personale ciò che hanno vissuto durante l'esperienza artistica, ma è proprio l'aver sganciato quest'ultima dagli imperativi autoritari della mimesi teleologica che ha determinato le concrete condizioni per una comunità attiva e democratica. Come è noto, Rancière ha inteso l'idea di emancipazione nel senso ampio del termine, vale a dire come espressione di libertà e di dissenso nei confronti delle istituzioni, nonché come manifestazione di interessi che sono sempre particolari e privati. «Da qui è possibile enunciare il paradosso della relazione tra arte e politica. Arte e politica stanno», l'una all'altra, «come forme di dissenso, come operazioni di riconfigurazione dell'esperienza comune del sensibile. Esiste un'estetica della politica, nel senso che gli atti di soggettivazione politica ridefiniscono ciò che è visibile, ciò che ne può dire e i soggetti capaci di farlo». Ed «esiste una politica dell'estetica nel senso che le nuove forme di circolazione della parola, di esposizione del visibile e di produzione delle emozioni determinano capacità nuove che rompono con la vecchia configurazione del possibile» (2019, p. 76).

Rancière, in particolare, riconsidera in termini negativi alcune dicotomie che l'interpretazione novecentesca della spettatorialità (visione/conoscenza, attività/passività) aveva dato per scontate e secondo le quali sarebbe «richiesto un teatro senza spettatori, dove i presenti imparano invece di rimanere sedotti dalle immagini; dove diventano partecipanti attivi invece che voyeurs passivi» (2019, p. 4)⁴⁴. Questa posizione non è isolata e, per esempio, anche Valentina Valentini mette in allerta «uno spettatore che ha pagato la sua presunta vicinanza all'opera (condividere lo stesso spazio praticato dall'artista), con l'accecazione, l'impossibilità cioè di interpretarla, decodificarla, guardarla a distanza» (1996, p. 16). Più in generale, esistono diffuse prese di posizione tese a riconsiderare criticamente la dialettica fra 'contemplazione' e 'azione' e a rivalutare in maniera positiva il ruolo inter-

⁴⁴ La situazione è molto più complessa e non può essere sviluppata in questa sede, tuttavia, la posizione di Rancière ha una 'genealogia' che difficilmente Lehmann condividerebbe. Infatti, il filosofo francese fa risalire la nefasta necessità di un'attivazione a due linee drammaturgiche che considera opposte ma di fatto convergenti nelle conseguenze reificanti: l'immedesimazione carnale invocata da Artaud e la distanza critica dello straniamento epico. La ricerca di un'autentica emancipazione pretende invece che si eluda l'ansia per un dispositivo scenico liberatorio (in realtà omologante ed eterodiretto) e si riconosca che chiunque possa reagire liberamente all'opera d'arte. Il bersaglio di Rancière è dunque la stessa opposizione fra attività/passività, opposizione in cui 'risiederebbe' una sostanziale ineguaglianza antropologica.

pretativo dello spettatore nelle esperienze estetiche anche se e quando non ‘direttamente’ partecipative (Vassallo & Di Brino, 2003). Se per il filosofo francese l’emancipazione spettatoriale non è legata a forme specifiche di interazione o a un’appartenenza collettiva istituzionalizzata e se l’obiettivo, piuttosto, dovrebbe essere quello di convertire l’esperienza estetica individuale in un porto franco per le libere associazioni e dissociazioni personali, anche per Claire Bishop va stigmatizzata la posizione di chi anela al coinvolgimento fisico e operativo dello spettatore come preludio per una sua liberazione definitiva e come innesco della sua azione sociale e politica nel quotidiano⁴⁵.

Secondo la storica dell’arte, «in ogni momento storico l’arte partecipativa assume una forma diversa, perché cerca di negare diversi oggetti artistici e socio-politici» e il processo di soggettivazione dei partecipanti è andata da «una folla (anni Dieci), alle masse (anni Venti), alla gente (fine anni Sessanta/anni Settanta), agli esclusi (anni Ottanta), alla comunità (anni Novanta), fino agli odierni volontari, la cui partecipazione è in continuità con una cultura da reality televisivo e da social network» (2015, p. 277). Tuttavia, la «maggiore attivazione e agency del pubblico» implica come lato oscuro la tendenza alla sottomissione agli artisti, ai loro impersonali dispositivi e a una «mercificazione dei corpi umani in un’economia di servizi» (p. 277).

Tornando a Rancière, si possono notare due aspetti particolarmente interessante per il discorso estetico: se, da un lato, la sua posizione corrobora la convinzione che le condizioni ambientali e sociali condizionino i livelli di uguaglianza e di libertà individuale (l’ecologia scenica), dall’altro, si comprende perfettamente il perché, a partire da questa concezione, il filosofo non abbia elaborato una teoria generale dell’arte, ma abbia preferito ragionare sulle pratiche estetiche in quanto forme di visibilità capaci di mobilitare energie, di investire la soggettività e di influenzare condivisione, riconfigurazione e reciproca interdipendenza degli spazi e dei tempi del singolo e del sociale. Se l’arte implica scelte politiche che possono (ri)condizionare e (ri)definire - in una determinata maniera - nuove forme di vita in comune e se queste ultime possono emergere da ciò che Rancière chiama «la partizione del sensibile» (2019, p. 84; 2000), allora tra la proposta di Rancière e quella di Lehmann esiste una ‘corrispondenza’ decisamente solida. Il concetto di *partage du sensible* infatti non ammette che un giudizio estetico sia disgiunto da quello politico, in quanto entrambi concorrono a

⁴⁵ La contestazione del paradigma Situazionista sembra palese. Infatti, secondo Rancière, Debord interpreta in maniera un po’ ingenua la vita quotidiana come ambito privato («terreno della separazione e dello spettacolo», Debord, 2004, p. 78). Così facendo, Debord finirebbe per fare della ‘costruzione di situazioni’ la forma privilegiata di un sovvertimento sociale in cui lo spettatore risulta coinvolto consumisticamente come *viveur*.

determinare le modalità di distribuzione del potere in contesti diversi e a definire ciò che, in relazione a tali contesti, risulta possibile o impossibile. Senza volersi spingersi ad affermare che 'l'arte è la politica', il *partage du sensible* riconosce a quest'ultima il compito di concentrarsi non sulla gestione e sulla lotta per il potere, ma sulla riconfigurazione e sulla riorganizzazione (ripartizione) delle comunità al fine di rendere l'elemento conflittuale propedeutico e strutturale e di non omologare i processi di individualizzazione dei ruoli e delle identità⁴⁶.

In Rancière, la politica è connessa alla riflessione estetica, l'estetica lo è alla riflessione politica e il loro rapporto si sviluppa facendo interagire in maniera acronica linee temporali eterogenee. Tra i temi che il filosofo ha analizzato con più costanza vi è «il rapporto tra arte e politica, l'opposizione tra regime rappresentativo e regime estetico, l'intreccio moderno di arte e vita». Infatti, «Rancière tesse la trama [...] uniforme e in continua variazione, di ciò che il regime estetico moderno ha chiamato con il nome di Arte, mostrando come la modernità non sia affatto caratterizzata dal costituirsi di un regno autonomo nel quale l'arte in generale si distingue dalle attività della vita»: ad accadere è «proprio al contrario, come essa sia definita dal tentativo di produrre, attraverso la cancellazione delle frontiere che separano le forme artistiche da quelle dell'esperienza ordinaria, una zona di indistinzione tra arte e vita» (Godani, 2017).

Caratterizzato dalla tensione tra autonomia (estraneità da scopi pratici) ed eteronomia ('collisione' con la vita), il regime estetico dell'arte instauratosi dalla fine del XVIII secolo⁴⁷ portò, secondo Rancière, a fare delle pratiche artistiche qualcosa d'altro e, allo stesso tempo, di intrinsecamente politico in quanto contenente la promessa di un mondo migliore. In questa porosità dei confini fra arte e vita, fra esperienza quotidiana ed esperienza estetica, dunque nel regime estetico dell'arte, le opere non sono più identificate sul-

⁴⁶ È proprio in tal senso, per ridefinire la partizione delle collettività che partecipano a un evento artistico, che il 'luogo' del teatro postdrammatico 'agisce'.

⁴⁷ Tale regime, secondo Rancière, segue quello etico delle immagini e quello rappresentativo delle arti. La prima fase storicamente risale all'età antica, durante la quale più che di 'arte' si può parlare di immagini da giudicare sulla base di un loro statuto ontologico in corrispondenza a un'idea/ideale e a un contenuto di verità. Nella seconda, le funzioni d'arte vengono ancora giudicate in relazione a un dato oggetto-modello, ma questa volta è determinante la loro qualità mimetica (se l'arte si identifica con la mimesi e acquista maggiore autonomia è perché si presuppone che esista una corrispondenza tra l'espressione dei pensieri e sentimenti e le forme sensibili utilizzate). Se il regime rappresentativo si sviluppa in corrispondenza alla gerarchizzazione in generi accademici e, dal Trecento, quando l'artista si emancipa socialmente dall'anonimato, culmina nel XVII secolo con il sistema delle Belle Arti, allora il crollo delle gerarchie mimetiche apre le porte al regime estetico. Questa periodizzazione, in realtà, pur essendo storicizzabile/localizzabile secondo determinate condizioni di possibilità, non ipotizza che i regimi siano vincolati all'orizzonte storico in cui si sono generati. Infatti, va ricordato che *le partage du sensible* 'orienta' chi sarà o meno visibile in uno spazio comune in base all'attività che esercita e allo spazio-tempo che vive. Questo vuol dire, secondo Rancière, che alle fondamenta della politica vi è un'estetica delle forme del sensibile (nel senso di suddivisione dei tempi e degli spazi del visibile e dell'invisibile) e che le pratiche estetiche 'fanno' politica dal momento che creano/riflettono le strutture e i fenomeni sociali.

la base della *mimesis* o dall'uso di tecniche e di regole definite. Ciò che si chiama arte è una determinata partizione del sensibile, un «certo spazio-tempo, in cui le forme ordinarie dell'esperienza sensibile sono sospese» e a emergere sono due modalità opposte attraverso le quali se ne manifesta la valenza politica: l'arte può essere misurata sulla base di una distanza/alte-rità rispetto all'esperienza ordinaria, oppure sul rifiuto dell'autonomia, sulla soppressione della propria eterogeneità e sulla sua trasformazione in vita. Il *focus* del filosofo francese non è l'opera d'arte, ma l'autonomia dell'esperienza umana in relazione all'arte: non essendo dominio della conoscenza o della morale, i processi estetici dovrebbero essere kantianamente liberi di giocare con la 'possibilità' e questa posizione risulta di fondamentale importanza se accostata alla duplice convinzione che l'esperienza estetica è sempre di natura intersoggettiva e che ciò che si vive e si fa attraverso l'arte opera un cambiamento sullo stato delle relazioni tra pensiero e azione, tra immagine e gesto. Infatti, il momento della 'rottura del regime estetico' e del relativo immaginario può diventare fondamentale in quanto le condizioni radicali e sovversive determinate da una 'nuova' esperienza estetica potrebbero ridefinire un perimetro di concetti/valori/stili di vita/etc, tali da permettere allo spettatore emancipato/postdrammatico di criticare le perversioni dei contesti educativi, politici e culturali in cui è immerso⁴⁸.

La connessione tra la liberazione dalla mimesi e l'emancipazione dello spettatore iscrive il Postdrammatico in una speculazione estetica più ampia, coerente con una tradizione culturale che problematizza le questioni - rispettivamente - del teatro come imitazione, dell'imitazione come presupposto e 'provocazione' della passività dello spettatore e della passività dello spettatore come strumento politico di coercizione e omologazione. Dunque appare evidente il portato politico della proposta di Lehmann e della sua critica al modello del dramma moderno: l'illusione mimetica e la tentazione teleologica inficiano la presa di coscienza da parte dello spettatore che ciò che ha di fronte sia la sua stessa realtà, la sua stessa vita e le sue stesse azione declinate però secondo un precisa struttura ideologica dalla quale è separato ed estraneo e di cui ignora gli effetti.

⁴⁸ «Ora, che cos'è la rottura estetica? È il fatto che non si può presupporre l'effetto. Non che io cada in estasi davanti all'indicibile: non è questo il problema. Si tratta semplicemente di dire che, come nella relazione pedagogica, il maestro parla ma non fa mai passare il suo sapere nella testa dell'allievo, così allo stesso modo l'artista elabora grandi strategie del tipo 'ecco metto questo, questo e questo così per provare questa cosa e le persone la vedranno così e la comprenderanno proprio in questo modo', ma ciò non accade. Alla fine dei conti, l'artista dispone i suoi elementi e in seguito gli spettatori, i visitatori vengono. E sono loro che, con la propria storia, la propria esperienza e così via, scelgono come ricomporre quegli elementi, come assemblare ciò che vedono. E in effetti il problema è di riuscire ad oltrepassare questa specie di sovraccarico pedagogico, che è spesso la peculiarità degli artisti, ma anche delle persone da museo. Tutte queste politiche fanno sempre come se si potesse predeterminare l'effetto. A dire il vero, tuttavia, l'emancipazione comincia proprio quando c'è rottura tra causa ed effetto. È in questa apertura che si iscrive l'attività dello spettatore» (Tysm, 2012)

Per questo la 'critica della mimesi' può essere considerata una 'critica dell'alienazione' e il modello di Lehmann assume una funzione positivamente illuministica - anche se non in senso brechtiano, ma (paradossalmente) artaudiano, vale a dire non nell'ottica del primato della riflessione, ma dell'emancipazione dagli *idola* e della critica al potere costituito. Il Postdrammatico segna il rifiuto di una concezione del teatro come Mondo/Totalità/Trascendenza in cui l'essere umano vede proiettata fuori di sé la propria essenza. La critica interna al dramma non è 'sufficiente', ma bisogna spingersi ben oltre per ammettere che decostruire razionalmente le mistificazioni della mimesi non modifica il dominio di un'opera su uno spettatore passivo. Brecht non basta, 'serve' Artaud dal momento che, nel Drammatico, continua a rimbombare l'autorità incontrastata del *Logos*, si enuclea il potere disciplinante di una presenza autoriale e si riduce la polemica interna a una posizione di comodo o di sudditanza. Lo spettatore drammatico si ritroverà sempre su due posizioni: quella del consumatore 'alternativo' motivato da falsi presupposti egualitari o quella dell'asservito a un'avanguardia intellettuale che, pensando di far da pastore al gregge, organizza, di fatto, il trasloco da una dipendenza a un'altra.

La necessità storica di un nuovo paradigma estetico è dunque una stringente necessità politica. La critica al potere portata dal Postdrammatico riprende la perplessità platoniche sul fatto che il teatro sia mimesi della realtà, dunque fonte di ignoranza, ma le ribalta nel momento in cui, inscrivendosi sul solco che ha animato l'intero XX secolo, immagina che esso sia una pratica artistica in grado di rifondarsi in autonomia sottraendo gli spettatori alla propria passività.

1.4.4 AUFHEBUNG E TENTAZIONE HEGELIANA

Va ammesso che esiste un rischio dal quale non è immune lo stesso Lehmann nel momento in cui pensa che il teatro debba necessariamente ricrearsi come comunità attraverso la partecipazione dello spettatore e si fa del Postdrammatico il 'regista' di questo rinnovamento. Il rischio, per esempio, è che la crescente complessità degli allestimenti scenici degli ultimi decenni (in particolare dovuti all'utilizzo della multimedialità, della metateatralità e della frammentazione linguistica) possa degenerare in una spaventosa discrepanza tra eccesso di elaborazione/ambizione teorica ed effettiva concretizzazione scenica di tale elaborazione e così implodere in una sostanziale inconsistenza - se non proprio insignificanza - rispetto ai propri obiettivi. Allestimenti dilatati nei tempi e mastodontici nelle dimensioni, uso casuale di luoghi non convenzionali, ridondanza degli innesti audiovisivi e delle scritture sceniche: semplificando, si assiste alla profusione stru-

mentale di mezzi teatrali che sono diventati funzionali all'aumento del controllo della macchina teatrale sulle possibili reazioni da parte del pubblico ristrutturando logiche del dominio.

L'emancipazione non passa ovviamente dalla propaganda, dal ribadire didascalicamente lo sfruttamento e il dominio dell'immaginario consolidato o dal porsi semplicisticamente in direzione ostinata e contraria all'esistente. L'emancipazione avviene invece attraverso la produzione di forme artistiche capaci di destrutturare e ristrutturare nuove modalità del dire, del vedere e dell'essere altro rispetto all'imposto dall'ordine costituito. Si tratta, dunque, di 'disadattare' l'offerta mercantile di identità aderenti a valori e a pratiche nelle quali l'alterità viene immediatamente sterilizzata in un immaginario che sa assorbire/sfruttare anche le spinte interne più centrifughe. L'estetica del negativo, del dissonante e della non conciliazione è una possibile 'via di fuga' se ci si vuole opporre al modello dominante di organizzazione/partizione - materiale e ideale - del sensibile: tale estetica non può scegliere l'esilio, ma deve sviluppare una proposta (d)all'interno del corpo sociale, culturale ed economico cui appartiene storicamente, mostrandone le contraddizioni ed evitando di caderne vittima più o meno inconsapevolmente.

Artaud e il teatro della crudeltà avevano stravolto ogni frontalismo avvolgendo lo spettatore nell'azione e riattivandone energie vitali perdute. Brecht e il teatro epico avevano ricercato le condizioni di un'assemblea popolare critica della società. Mejerchol'd e il teatro delle marionette avevano estremizzato l'idea egualitaria. Queste esperienze furono storicamente di rottura, ma per la loro volontà di affermazione e per la loro attitudine ad annichilire esteticamente l'altro da sé avevano finito per fare il gioco di un sistema che, anche di fronte alle opposizioni più radicali, ha continuato a sfruttare ogni avversità in un gioco di seduzione e fascinazione consumistica. Il paradigma elaborato da Lehmann non solo non sembra essere immune da questa involuzione, ma sembra cadere vittima della stessa incapacità riscontrata nella teoria di Szondi quando mostra di ignorare alcuni aspetti caratterizzanti l'estetica teatrale dalla fine degli anni Sessanta al nuovo millennio ed elabora una analisi concentrata sulle svolte di alcuni autori privilegiati (soprattutto Robert Wilson, che viene citato ben quaranta volte) senza prendere in considerazione l'esistenza di un sottobosco di esperienze di primissimo piano (basti pensare che non viene mai nominato un premio Nobel anticonformista e 'drammatico' come Dario Fo). La discutibile selezione che corrobora l'estetica del postdrammatico porta a pensare a una non innocente parzialità, la quale, pur assolutamente lecita, rischia di com-

promettere l'esaustività che anima e motiva l'operazione di Lehmann nel suo voler essere paradigmatica. Ulteriori testimonianze di tale rischio sono riscontrabili nell'aver concentrato le proprie attenzioni su un teatro inteso quale fenomeno estetico separato dai complessi meccanismi materiali in cui è invece necessariamente inserito. Il Postdrammatico non attenziona il fatto che le aspettative sociali orientano il gusto, non si cura di come e quanto il teatro subisca l'influenza economica dei meccanismi di finanziamento (pubblico e privato) e non fa riferimento ai condizionamenti immateriali determinati dall'istituzionalizzazione delle pratiche e degli spazi, nonché dalla presenza ineludibile di eterogenee figure professionali (distributori, produttori, oltre che di artisti, etc). Anche solo alla luce di questi pochi elementi appare chiaro come la storia dei processi artistici sia condeterminata da una molteplicità strutturale e sovrastrutturale, economica e artistica, sociale e politica, oggettiva e soggettiva di elementi. È dunque impossibile pensare idealisticamente la storia dell'estetica teatrale come prodotta da un'evoluzione esclusivamente interna. Tracciato il percorso da forme drammatiche a postdrammatiche secondo un unico asse interno e lineare, Lehmann perde di vista l'influenza reciproca e la tensione esistente tra specifiche e distinte linee di fuga rispetto alle quali potrebbe essere individuata 'una', ma non 'la' storia del teatro.

Procedure ormai acquisite nella produzione e nella creazione teatrale (tradizioni materiali, tecniche), trasmissione dei saperi e formazione delle maestranze, attese del pubblico e dirigismo delle classi amministrative sono solo alcuni fattori che, oltre a spiegare la persistenza di forme drammatiche nei cartelloni delle stagioni e dei festival, permettono di non screditare o sottovalutarle semplicemente come lo scarto di un passato che attende di essere spazzato via. Se è pur vero che l'onda postdrammatica descrive la parte maggioritaria e più istituzionalizzata del teatro in una storia delle modalità di rappresentazione dominanti, essa appare costruita sul *corpus* prestigioso, ma minoritario, dei grandi autori (Brook, Fabre, soprattutto Wilson). La sua strategia corre il doppio pericolo: *in primis*, tende a nascondere e a far passare per un'unica corrente omogenea, unitaria e di grande ampiezza ciò che invece spesso esiste in luoghi di produzione o di diffusione atipici o più aperti alla sperimentazione (come i festival); in secondo luogo, rischia di fissare lo sviluppo storico-teatrale del processo estetico in una concezione dialettica e vettoriale, la quale non solo contiene in sé i pericolosi germi della 'morte del teatro', ma inibisce ogni comprensione esplicativa dei cambiamenti estetici, politici e sociali che, invece, costituiscono la stessa leva del ragionamento lehmaniano e al quale lo stesso teatrologo avrebbe voluto

restituire dinamicità superando la ‘cristallizzazione drammatica’ di Szondi⁴⁹. Concepito il procedere del teatro quale sequenza storica di superamenti estetici orientati verso il continuo progresso, il timore è che la ‘sorgente hegeliana’ del Postdrammatico possa pensare di sostituire il tradizionale con il nuovo squalificando ogni ‘forma’ drammatica come arcaica sopravvivenza o regressione secondo la logica dell’*Aufhebung*.

Occorre dunque riprendere l’analisi delle forme postdrammatiche liberandole dallo schema teatrologico lineare e binario in cui è stata ristretta e che oggi tende a una vera posizione di dominio nel concepire le arti sceniche. Occorre recuperare la dimensione postdrammatica come ottica decostruttiva, come posizionamento autoriflessivo delle componenti della scena moderna e contemporanea, come operazione di smontaggio e ricollegamento dei funzionamenti teatrali sotto forma di nuove de/ri/strutturazioni. Se l’obiettivo polemico non è la forma drammatica, ma il combinato disposto tra intenzione mimetica e tentazione teleologica, allora nulla esclude che gli elementi testuali e i dispositivi diegetici possano ricomparire positivamente in funzione di un loro rinnovato intreccio estetico-critico. Se a essere messe in discussione sono un’illusione (che le azioni teatrali debbano necessariamente procedere dall’esposizione alla conclusione attraverso la crisi) e una necessità (che a determinare la rotta scenica sia la testualità drammaturgica o la regia), ciò non deve lasciar pensare di essere giunti al punto estremo oltre il quale non sia possa più ragionare, come se fosse ormai preclusa ogni possibilità di investire - in termini di stimolo, di provocazione, di perturbazione, etc - contro le vie della logica identitaria tanto del pubblico quanto degli artisti. Se la postmodernità ha messo in campo (anche) il valore costruttivo di un’assenza (del rapporto mimetico ‘forte’ tra opera presentata e mondo rappresentato), si tratta ora di non rimanere succubi delle tendenze nichilistiche insite in questa posizione. Si tratta di saper gestire una riorganizzazione tecnica e simbolica complessiva alla luce di un immaginario che non deve aver paura di riproporre, nel caso fosse richiesto, *topoi* narrativi al servizio di un’ideologia (senza cui il pubblico continuerebbe a diradarsi e a polarizzarsi tra specialisti e amatori) e che sappia riscoprirsi capace di riconfigurare anche le modalità sceniche della narrazione (senza sentirsi costretto a farle scomparire) così tornando a innescare virtuosamente un processo di trasformazione della totalità scenica. Si tratta

⁴⁹ Tra l’altro, Szondi stesso aveva coscienza di aver delineato una fase di transizione e di trasformazione e non «una poetica sistematica, e cioè normativa» (2000, p. 6). Infatti, «la storia della drammaturgia moderna non ha un ultimo atto; su di essa non è ancora calato il sipario. Così le parole con cui chiudiamo provvisoriamente questo scritto non vanno in alcun modo prese come una conclusione. Non è ancora giunto il momento di concludere né di fissare nuove norme. Né, del resto, la teoria del dramma moderno ha il compito di prescrivere che cosa deve essere. È solo giunto il momento di comprendere ciò che è stato fatto, e di tentarne la formulazione teorica. Il suo compito è la registrazione delle nuove forme, perché la storia dell’arte non è determinata da idee, ma dal loro realizzarsi in forma» (p. 136).

di prendere consapevolezza del fatto che il rapporto (interno e reciproco) tra Drammatico e Postdrammatico e tra i loro concetti fondamentali (rappresentazione e presenza, collisione drammatica e principio di esposizione, etc) possa avvenire valorizzando nuove relazioni tra macrostruttura testuale-visiva e microstruttura linguistica, magari riconsiderando l'apporto delle nuove tecnologie non semplicemente nei termini di integrazione - per esempio - dei video riprodotti in scena o della comunicazione sociale banalmente utilizzata. Il caso di un utilizzo massiccio, ma ingenuo e inconsistente delle tecnologie digitali della comunicazione, è palese in *Zombitudine*, inscenato al Romaeuropa da Elvira Frosini e Daniele Timpano⁵⁰ nel 2014.

L'allestimento è semplice, quasi spartano: due attori, un dialogo, una valigia, il sipario rosso, la scena nuda oltre, diverse comparse che entrano in scena poco prima della fine, minime registrazioni audio. A reggere con grande protagonismo, cadenzando tensione e umorismo, è la qualità attoriale di Frosini e Timpano, due istrioni dalla magnetica presenza scenica, che mostrano un *feeling* sontuoso e consolidato, restituiscono naturalezza nei tempi della battuta e gestiscono un ritmo alternato di prolissità volutamente compassate e improvvise accelerazioni. L'impianto ideologico di *Zombitudine*, pur intrecciato e 'contorto' nell'esposizione verbale della messa in scena, traspare con facilità. Si tratta del *fil rouge* dei mali della società contemporanea su cui esiste una letteratura ampia e lunga più d'un secolo e che attraversa *popular culture*, per esempio - da *L'alba dei morti viventi* a *I vivi e i morti*, da *La zona del crepuscolo* a *Golconda* - anche gran parte di *Dylan Dog*, fumetto *cult* creato da Tiziano Sclavi nel 1986 e tradotto in tutta Europa, da cui *Zombitudine* attinge a piene mani. La deriva mass-mediatica che sterilizza la partecipazione («Prendete una posizione!»), l'onnipervasività di una comunicazione che non informa ma omologa, la contraddittorietà di una cultura che non libera, ma inchioda pensiero, gusto ed emozioni a uno Spirito assoluto in cui ogni opposizione si risolve nell'affermazione dello *status quo* come unico, necessario e migliore dei mondi possibile («Tu stai a destra, io a sinistra. Siamo scomodi»; «Tu stai a sinistra, io a destra. Si sta scomodi lo stesso») sono argomenti un tempo eretici e che oggi, banalizzati ed edulcorati, abbondano nei *talk-show* di metà pomeriggio (spazi, nei quali, violentati nell'originaria intenzione critica, la Scuola di Francoforte, Bene e Pasolini sono ormai diventati *mainstream*, protagonisti di un bignami di aforismi

⁵⁰ «Elvira Frosini e Daniele Timpano, sono autori, registi e attori della scena contemporanea italiana che dal 2008 condividono un comune percorso artistico [...] portano sul palcoscenico i loro corpi che disinnescano, de-costruiscono ed incarnano le narrazioni della Storia, analizzando le derive antropologiche della società a partire da un vasto materiale di riferimenti vari, dall'accademico al popolare, che costituiscono l'immaginario e la coscienza contemporanei» (Chi siamo, n.d.). *Ottantanove* (2019) vince il Premio Riccione Franco Quadri ed è stato presentato in lingua spagnola per Nueva Escena Italiana all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid.

ed eroi di quella stessa ipocrita ideologia - moderata, progressista e/o conservatrice senza distinzione - che allora bersagliavano). Di questo disumanizzante dramma è difficile individuare un responsabile, capire chi ne sia il regista, come anche proporre soluzioni («Cosa facciamo?»; «Quello che facciamo di solito, niente») e, come se non bastasse, a complicare la situazione, si avverte l'esistenza di una recente categoria antropologica. Si tratta di singoli consapevolmente genuflessi a un destino che li vuole asettici, amorfici e privi di vitalità, dunque morti perché piegati sulle istanze di una massificazione da cui si viene scelti, talmente pervasiva e dominante da determinare anche l'appartenenza alla definizione di anticonformista. È quella sorta di *Matrix*, che contempla in sé e a sé l'opposizione e ne anticipa e disinnescava ogni reale tendenza rivoluzionaria rispetto al Sistema. Speculari ai morti stanno poi i vivi, coloro i quali hanno vinto e sono regnanti («magari sono anche più bravi di noi!») e che, forse, sono ancora più morti dei morti, perché, oltre alla rassegnata consapevolezza dei primi, aggiungono la responsabilità dello stato dell'arte. Nel mezzo, i risorti o i non trapassati, i non-morti o i non-più-vivi, gli zombi o meglio gli affetti da *zombitudine*, espressione di un malessere non chiaramente definibile nei confronti di una vita che sta andando sprecata senza che nessuno faccia realmente nulla per evitare che ciò accada da parte di chi avrebbe le risorse individuali per reagire, ma che da solo non può far altro che resistere marginalizzandosi nell'isolamento («tranquilli, qua sotto siamo al sicuro»). Quindi gli zombi non sono i buoni del caso, ma pur non essendo capaci di essere realmente alternativi a un regime plasmato da consumismo e individualismo, non sono neanche i cattivi. Sono vittime e carnefici allo stesso tempo, sono atomi incastrati in una quotidianità da cui sono assuefatti, ma che conservano dentro di sé una potenza nucleare straordinaria se solo riuscissero a organizzarsi in un incontro/scontro collettivo e comunitario. Sorprende come lo spettacolo disperda un patrimonio culturale ipoteticamente prezioso e arranchi su un testo debole fin dalle prime battute e sulla scelta di un linguaggio costruito su contenuti estremamente *social* e adagiato sulle futili polemiche della cultura media di cui giornali, tv e web sono stracolmi (e proprio per questo mai realmente provocatorio e *pop*). Della banalità di questa costruzione drammaturgica a farne le spese è, in primo luogo, la dimensione politica di *Zombitudine*, che, pure evidente e dichiarata, scompare di fronte alla mancanza di profondità culturale e a una grave autoreferenzialità. Se si intendeva interrogare sui dilemmi più urgenti e radicali della cultura e della società («Siamo vivi, o siamo morti?») e decostruire/dissacrare la comunicazione istantanea e circolare di un mondo dove il digitale è diventato più concreto del reale, finisce per esserci poco altro rispetto alla

marea di *hashtag*, *selfie* e *status* con cui i due autori, attori e registi avevano inondato il web in ottica promozionale.

1.5 / POSTDRAMMATICO E POSTMODERNO, TRA NARCISISMO E SOLITUDINE

Il legame tra Postdrammatico e Postmoderno, fino a ora accennato, merita di essere ripreso e dipanato, perché, come ormai dovrebbe essere chiaro, il teatro postdrammatico, *mutatis mutandis*, come il postmoderno non ha più la coerenza interna della mimesi di una realtà inscenata come separata e teleologica. Il Postdrammatico sa che non è più «possibile mettere in parallelo il dramma [...] con la cornice di un quadro, che unifica l'immagine dall'interno e la delimita dall'esterno» (Lehmann, 2017, p. 108). Con la necessità di destrutturare il Grande Racconto, il Postdrammatico accoglie la fondamentale critica postmoderna alla condizione di sottomissione a strutture di potere che è insita in ogni narrazione e che necessita di uno spietato atteggiamento di decostruzione («solo con il teatro postdrammatico il piano di realtà viene esplicitamente oggettivato a livello fattivo, non concettuale come elemento che entra in gioco non solo teoricamente, ma anche nella stessa configurazione teatrale», p. 108).

Il Postdrammatico riconosce la catastrofe e, da prospettiva estetica, propone di agire nella piena consapevolezza della scomparsa di ogni ideale normativo in ambito artistico così come sociale, politico, culturale, etc. La materializzazione di questa assenza ha determinato uno smarrimento che l'orizzonte drammatico di 'semplice' precarietà dialogica/ermeneutica/psicologica non poteva spiegare, rappresentare o criticare in maniera credibile. Dunque, il Postdrammatico, dalla seconda metà del XX secolo, starebbe intercettando la condizione postmoderna in cui il Soggetto contemporaneo si trova, la sua 'individualità sospesa' e le sue 'relazioni spezzate': dal crollo delle sicurezze, che viene assunto come condizione ormai data, si può attingere non solo culturalmente, ma anche a livello di materiale scenico senza che sia necessario operare alcuna discriminazione rispetto ai mezzi che possono essere messi in atto (principio di esposizione). Riconoscere questa condizione come postdrammatica, come fa Lehmann nel momento in cui ogni elemento della costruzione teatrale diviene parte di una più organica grammatica scenica, significa connettere la storia del teatro e la sua autonomia allo sviluppo dell'intera arte contemporanea, dalla sua perdita di innocenza alla spontaneità che segue l'esposizione della propria materialità. Più in generale, l'arte contemporanea ha eletto a tematica strutturale il riconoscimento della concretezza dei propri strumenti e, come le avanguardie storiche figurative ben esemplificano, questo atteggiamento in realtà accomuna trasversalmente la sperimentazione artistica contemporanea nel suo com-

plesso, dal cinema alla letteratura, dalla musica al teatro. La traiettoria artistica del XX secolo ha portato alla frammentazione e alla contaminazione dei linguaggi espressivi sperimentati dalla lunga stagione delle avanguardie e la sua direzione è andata caratterizzandosi sul solco di (almeno) quattro direttive che anche il teatro ha fatto proprie: la prima è relativa al conflittuale tentativo di decostruire e ricomporre la 'grammatica' della rappresentazione e alla - conseguente - tendenza a tematizzare i fattori operativi del dispositivo artistico (la piattezza bidimensionale del pittorico, la spazialità dello scultoreo, la meta-rappresentazione e la performatività del teatro); la seconda riguarda l'irruzione del reale nell'arte e l'ambiguo rapporto tra l'autonomia di quest'ultima e la sua funzione di critica politico-sociale; la terza concerne la sperimentazione estrema dei materiali più diversi e l'esposizione della dinamica e della gestualità artistica; infine, la quarta promuove l'abolizione della gerarchia tra cultura alta e cultura bassa con la relativa problematizzazione della loro compromissione con la produzione di massa.

Attraverso il 'silenzio' dei simboli e dei significati e attraverso la 'concretezza' dei segni e dei significanti, nel Postdrammatico il pubblico smette di essere muto e passivamente in ascolto per riacquistare parola e riscoprirsi aperto a una fusione di orizzonti. Lehmann afferma che «la sfida non è nel contenuto, ma nella formalizzazione», che «ci impaurisce oscuramente, perché porta con sé nient'altro che la minaccia del nulla». Mentre «la mimesi aristotelica genera un desiderio di riconoscimento, raggiungendo sempre un risultato», qui «i dati sensibili restano continuamente riferiti a risposte aperte: quel che si vede e si sente rimane potenziale, la sua acquisizione rimandata». Il teatro postdrammatico sottolinea «il carattere di incompiuto e impossibile da compiere, al punto di realizzare una sua propria fenomenologia della percezione, caratterizzata dal superamento dei principi di mimesi e finzione». Dunque, «il gioco, in quanto accadimento concreto prodotto, modifica strutturalmente la logica della percezione e lo stato del soggetto di questa percezione, che non può più fare conto su un ordine rappresentativo» (pp. 106-107).

Sul ruolo e sulla funzione critico-sociale dell'artista, ma più in generale su ogni interrogativo di natura antropologica, andrebbe ammesso che le risposte esistono ancora, anche se sono ormai aperte, incompiute e affidate alla responsabilità del pubblico e non più a un universo diegetico prodotto dalla mimesi e dalla linearità del racconto (la sua promessa dialettica/teleologica). Il fondamentale processo di de-testualizzazione del Postdrammatico rinvia alla disarticolazione della sua funzione disciplinare, all'eteronomia dall'uniformità normativa, allo sradicamento di forme preferenziali

dell'espressione, alla neutralizzazione delle convenzioni artistico-sociali e dei regolamenti fissi e standardizzati e alla riscoperta di nuovi valori intesi ad affermarne la pienezza costitutiva. È proprio l'immaginario di un'autonomia limitata da *auctoritas* a scomparire tanto nel Postmoderno quanto nel Postdrammatico e a cedere il posto a nuovi sistemi di organizzazione e di senso necessariamente eretici che 'promettono' il libero e critico dispiegamento della personalità individuale. Il Postmoderno ha sicuramente dato in eredità una carica libertaria nel momento in cui ha legittimato il godimento autentico e immediato, il riconoscimento delle richieste del singolo e l'adattamento delle istituzioni alle aspirazioni individuali⁵¹.

La conquista di sfere di autonomia sempre maggiori rispetto alle standardizzazioni del Drammatico corrisponde teatralmente a un processo di personalizzazione radicale⁵² e all'incessante messa in sospetto dei processi disciplinari della civiltà occidentale e del biopotere. Il Postdrammatico, dal momento che accoglie la carica dissonante del Postmoderno, ha certamente e virtuosamente liberalizzato la pluralità dei dispositivi, tuttavia ciò ha finito per 'legittimare' l'apporto individualistico al punto tale da renderlo perversamente incontrastato. Un'involuzione di questo genere di controllo egotico del dispositivo teatrale, di esposizione totalizzante a una cifra stilistica che diventa *brand* e copre tutto il resto, è, per esempio, riscontrabile nello spettacolo di Robert Wilson, *Mary said what she said*, che ha visto sul palcoscenico della Pergola di Firenze un'eccellente Isabelle Huppert purtroppo non adeguatamente supportata da alcune scelte di regia. L'attrice francese restituisce con grande credibilità il personaggio storico di Mary Stuart e non cade nella trappola dell'immedesimazione plasmando la distanza teatrale attraverso l'uso della voce e una esperta gestione dei ritmi performativi. Dal canto suo, il testo è costruito in maniera documentale sulle lettere della stessa regina scozzese che Huppert interpreta alternando dolcezze e asperità, canto e poesia (*Chanson d'automne* di Verlaine), ninne nanna e momenti di disperazione della protagonista. Al netto dell'impeccabile prova vocale dell'attrice, la direzione decide di sovra-strutturare l'impatto emotivo con un sottofondo musicale costante e stucchevolmente dissonante rispetto al contenuto emozionale del testo e dei gesti di Huppert. A questa scelta, si accompagna la 'diluizione' dello spettacolo nella doppiezza di epiloghi che però «azzerano l'effetto ottenuto, visivamente, con l'oscurità che

⁵¹ «L'ideale moderno di subordinazione dell'individuale alle norme razionali collettive è stato disintegrato, il processo di personalizzazione ha promosso e incarnato massivamente un valore fondamentale, quello della realizzazione personale, quello del rispetto della singolarità soggettiva, della personalità incomparabile, quali che siano d'altra parte le nuove forme di controllo e di omogeneizzazione che vengono realizzate contemporaneamente» (Lipovetsky, 2014, p. 9).

⁵² Come suggerito in una conversazione a distanza dalla professoressa Roberta Gandolfi, non è un caso che si parli di Teatro Biografico quale esito di un percorso di transizioni che ha portato nel XX secolo al superamento del teatro di rappresentazione (Guccini, 2001 e 2012).

si allarga dal palco alla platea, successiva alla lettura del testamento, e che sembrava un calarsi di sipario sulla vita della regina, martire per volontà altrui». Infatti, l'allestimento prosegue ed «ecco che Mary si risveglia tra nuvolette esteticamente plausibili ma drammaturgicamente simili a inutili orpelli, per tornare poi nuovamente nella sua prigione e, come figurina di un carillon inceppato, ricominciare ad arrovellarsi su colpe e colpevoli, alla vigilia di una morte inevitabile» (Frigerio & Ugge, 2019). Tra luci fredde in sintonia con gli stati d'animo della protagonista, in un sipario geometricamente s-composto in elementi verticali e orizzontali e con al centro il video di un cane che gira su sé stesso nel tentativo di mordersi la coda, Wilson 'forza' la presenza di Huppert in una recitazione prima immobile e poi sincope, ma inespica su un evidente eccesso di dirigismo tecnico-registico dal momento che cerca di 'orchestrare' l'immedesimazione cognitiva del pubblico (sui pensieri di una condannata a morte a poche ore dall'esecuzione) focalizzandone semplicisticamente l'attenzione su fisico e vocalità.

1.6 / AUTOREFERENZIALITÀ E ASSOLUTIZZAZIONE DELL'INDIVIDUALISMO

Lo svuotamento dall'iniziale 'carica sovvertiva' del Postdrammatico ha portato il paradigma di Lehmann a favorire un progressivo scollamento rispetto alla possibilità di promuovere un ripensamento esperienziale dello spettatore e al tentativo di attivare la fusione di orizzonti tra artista e spettatori, i cui ambiti mantengono a una significativa scissione. Assolutizzare in maniera manieristica il 'principio di esposizione' ha infatti dato luogo ad allestimenti svuotati di senso, o meglio, di senso che non sia scenico. Aver standardizzato questo procedimento non solo rischia di far rinunciare al 'contenuto di verità' della forma postdrammatica, ma anche di determinare l'omologante radunarsi tra 'simili', facendo venire meno il presupposto inclusivo dell'ermeneutica postdrammatica. Secondo Lipovetsky, «l'espressione a ruota libera, la preminenza dell'atto di comunicare sulla natura del comunicato, l'indifferenza nei confronti dei contenuti, il riassorbimento ludico del senso, la comunicazione senza scopo né pubblico, il mittente che fa di sé il proprio destinatario principale» determina «questa caterva di spettacoli, di esposizioni, di interviste, di affermazioni del tutto insignificanti per chiunque e che non dipendono nemmeno più dall'ambiente». Ben altro «è in gioco: la possibilità e il desiderio di esprimersi a prescindere dalla natura del 'messaggio', il diritto e il piacere narcisistico di esprimersi per nulla, per sé, ma convogliato, amplificato da un mezzo di comunicazione di massa», dunque, «comunicare per comunicare, esprimersi senza altro scopo che quello di esprimersi ed essere captato da un micropubblico: il narcisismo

rivela, come altrove, la sua connivenza con la desostanzializzazione post-moderna, con la logica del vuoto» (2014, p. 18).

La standardizzazione postdrammatica rischia dunque la ripetizione dell'identico e il ristagno in quella autonomia che, tra l'altro, si 'privatizza' in un'innovazione banalizzata e nell'appercezione di un progresso idealisticamente ineluttabile. Quella che era una chiamata al 'protagonismo ermeneutico' del pubblico, a sua volta accompagnata dal concomitante trionfo di una posizione di 'rottura estetica' e di indifferenza nei confronti delle gerarchie delle tecniche drammatiche, si è via via dissolta in una contrazione degli spazi di autentica autonomia individuale dal momento che va sempre più imponendosi la necessità di prevedere e di organizzare lo spazio-tempo spettatoriale postdrammatico. Gli assi portanti del Postdrammatico personalizzati nell'edonismo autoriale e nell'ottimismo tecnologico (la sua multi/intra/interdisciplinarietà), hanno comportato il progressivo abbandono della ricerca della 'complicità' del pubblico a favore di una solitudine interpretativa. Se il fatto di non avere più idoli/tabù diventa a sua volta un tabù, allora quella che era stata precipitosamente annunciata come la fine del consumo di prodotti teatrali drammatico/mimetico/illusori tende oggi a degradarsi in una obsolescente 'destabilizzazione postdrammatica' e in un proliferare insignificante di 'tecniche dell'abbondanza'. In una terrificante involuzione che accomuna Postdrammatico e Postmoderno, lo scandalo si è risolto nel relativismo, l'irriverenza nella disaffezione per ogni sistema di senso, la soggettivazione nel culto assolutizzato della partecipazione e l'autonomia nell'espressione forzata a dispetto delle pratiche tradizionali⁵³.

Consequente alla delegittimazione del precedente paradigma estetico, l'affidarsi all'erranza del senso ha portato il Postdrammatico a far prevalere il valore cardinale dell'individualismo nelle forme del solipsismo e della narcisismo su quello della ricomposizione artistico-sociale. Infatti, tale individualismo si 'organizza' equamente tra chi 'si realizza' nevroticamente in allestimenti sempre più astrusi e sperimentali (facendosi forte della totale libertà di esercitare il proprio controllo sulle composizioni teatrali e di ricorrere compulsivamente a dispositivi più sofisticati che non inscenano altro che sé stessi) e chi, di contro, in virtù dell'assenza di ogni possibilità di incontro, li fruisce in maniera frustrata o accomodante. Nell'ampio *parterre* di spettacoli che tracciano in maniera esemplare la parabola del Postdram-

⁵³ «La cultura postmoderna rappresenta il polo «sovrastrutturale» di una società che esce da un tipo di organizzazione uniforme, dirigistica, che, a tal fine, annichila gli ultimi valori moderni, rivaluta passato e tradizione, rivalorizza l'elemento locale e la vita semplice, annulla la preminenza della centralità, propaga e moltiplica i criteri del vero e dell'arte, legittima l'affermazione dell'identità personale in ossequio ai valori di una società personalizzata in cui l'importante è essere se stessi, in cui chiunque ha diritto alla cittadinanza e al riconoscimento sociale, in cui nulla più deve essere imposto in modo imperativo e duraturo, in cui tutte le scelte e i livelli possono coabitare senza contraddizione né emarginazione» (pp. 13-14)

matico verso la solitudine e l'autoreferenzialità val la pena citare *Bigodini (ob, Mary)*, tortuoso spettacolo della compagnia ARIELdeiMERLI sulla vita e l'arte di Mary Shelley presentato al Teatro dell'Orologio di Roma nel 2015. Costruito attraverso una successione di quadri che sviluppano/intrecciano «biografia e testo del più famoso racconto di Mary Shelley» (Kirolandia, 2015), denso nella drammaturgia, complicato nelle simbologie e faticoso nella restituzione tecnica, *Bigodini (ob, Mary)* è un allestimento il cui ambizioso tentativo di disvelare la drammatica identificazione tra la stessa Shelley, l'autrice e Victor Frankenstein risulta di ardua decifrazione. Accomunati da una vita all'ombra della morte (a Shelley morirono madre, marito e tre figli), ma anche da un disperato anelito di nuova vita, «di mettere assieme i pezzi dei propri cadaveri, di strappare alla Morte il ricordo dei cari perduti, presi a morsi, dilaniati dall'oblio», sono protagoniste due entità «demiurgiche e negromantiche insieme» capaci di riunire gli archetipi della vita e della morte. L'oscurità al senso comune è voluta e non casuale e questo potrebbe portare a valutare *Bigodini (ob, Mary)* in positivo riscontrando vi quell'atteggiamento tipico del teatro contemporaneo che - legittimamente - pretende dal pubblico la presa di responsabilità tramite la preventiva conoscenza delle intenzioni drammaturgiche, lo spinge ad attivarsi a conoscere e non presentarsi ignorante, e pretende di non limitarsi ad assistere ingenuamente ma a compiere un atto di impegno nei confronti di quello che non vuole affatto essere un *divertissement*, ma una partecipata riflessione «sull'impossibilità della discendenza, se non come cannibalismo dei nostri propri fantasmi, perpetuo inseguimento, reciproca fantasmatica persecuzione come quella tra Victor e la sua creatura che si ghiaccia fino ai ghiacci di un polo post-umano» (2015). Caratterizzato da 'intense' prove d'attrice, in una essenziale e metaforica arena scenica della vita resa vibrante dai dolori strazianti del parto e dal desiderio di serenità nella morte, la regia di Rosellini e di Francesca Manieri esibisce e si incarta in un'ostentata forzata originalità. L'artificiosità del dispositivo si mostra nella caotica e antimimetica impostazione recitativa e coreografica, scelta che sconcerca per la drastica alternanza di sequenze fisiche o verbali, la conseguente incerta collocazione tra visivo e narrativo e l'improvvisa virata su una chiusura didascalica che restituisce un diffuso senso di disomogeneità. Per questa sensazione, anticamera della disperata ricerca di un qualsiasi elemento capace di far decriptare tecnicismi e soluzioni sceniche ridondanti ed ermetiche (almeno fino all'incoerente finale), *Bigodini (ob, Mary)* potrebbe forse risultare coinvolgente dal punto di vista culturale, ma traballa nelle crepe di un personaggio costruito con eccessivo intellettualismo.

CAPITOLO 2

SVOLTA PERFORMATIVA

DEL TEATRO CONTEMPORANEO

2.1 / EVENEMENZIALITÀ DEL PERFORMATIVO

La riflessione teatrologica del XX secolo si è impegnata nella rielaborazione e ridefinizione di uno statuto ontologico del teatro. Accanto al tentativo di ribadire la propria autonomia e di dar luogo a specifici studi teorici, tale riflessione si è tuttavia estremizzata e ha espanso i propri confini fino a lasciarsi contaminare dalla più ampia categoria dei *Performance Studies* (Deriu, 2015; Ferraresi, 2015; Jovičević, 2015). Secondo Fischer-Lichte «la nuova estetica può essere produttivamente messa in relazione a quel vasto campo di studi che, negli ultimi decenni, ha portato all'affermazione di un paradigma di comprensione fondato sui concetti di performance e performativo» (2015, p. 10). Il complesso, controverso e paradossale rapporto tra teatralità e performatività sarebbe dunque esploso in tutta la sua radicalità in seguito alla stagione delle avanguardie storiche e del loro *revival* negli anni '60, quando a essere messo in gioco sarebbe stata la duplice questione di un'estetica decisa a (con)fondersi con l'etica e della politica con il sociale.

Lips of Thomas di Marina Abramović del 1975 esemplifica la svolta irruente, dirompente della performatività nei confronti della tradizione e volta ad agire nella società mettendo in crisi dell'opposizione fra arte e vita. «La performance si sottrae alla comprensione delle teorie estetiche tradizionali». Essa «si oppone caparbiamente alle pretese tipiche di un approccio ermeneutico rivolto a comprendere l'opera d'arte». Qui, «ciò che conta non è la comprensione delle azioni compiute dall'artista ma le esperienze che essa suscita negli spettatori nel corso di queste azioni: ciò che conta, in breve, è la trasformazione di coloro che partecipano alla performance» (p. 29).

Oggi, ai margini di quella duplice urgenza (estetica e politica), nonostante la teatrologia abbia da tempo dichiarato la necessità di muoversi e utilizzare con maggiore cautela le diverse concettualizzazioni delle arti sceniche emerse in quella stagione, continuano a permanere un rischio e una tentazione: il rischio, corso soprattutto da parte dei non addetti ai lavori, è quello di considerare come sinonimi teatro e *performing arts*; la tentazione, in

particolare per artisti e critici, è di utilizzare tali categorie in maniera ingenuamente alternativa (Deriu, 2012). Tuttavia, senza negare la difficoltà di discernimento della stretta relazione tra teatro e *performance*, studiosi del contemporaneo sembrano concordare che la loro semplice identificazione o radicale distinzione non sia più sostenibile. Non lo sarebbe, innanzitutto, perché smentita, per esempio, dalla continua e reciproca invasione di campo tra artisti delle *performance* e quelli del teatro in termini di spazi e di modalità di esecuzione. Accade non di rado, infatti, che le *performance* siano strutturate e replicabili e che si svolgano in luoghi istituzionalizzati, così come non è raro incontrare il teatro in contesti non convenzionali e ‘configurato’ come evento unico e irripetibile; oppure che entrambe siano organizzate attraverso una costellazione di elementi condivisi (regia/messa in scena, *performer*/‘spettatore attivo’) e che usufruiscano del contributo di discipline esterne (pedagogia, antropologia) per mettere in discussione e ridefinire i propri confini teorici e pratici. A complicare un quadro di per sé indeterminato vi è poi il - non ignorabile - ruolo svolto dagli apparati produttivi nell’influenzare il sistema delle arti, dato l’interesse della politica e dell’economia a condizionarne la produzione⁵⁴. Pur nella varietà dei referenti e delle finalità, la messa in crisi dello statuto ontologico del teatro operata dai protagonisti delle arti performative del secolo scorso mirava significativamente a demolire i fattori coercitivi e omologanti di pratiche artistiche disciplinari, in particolare in relazione a tecnica e autorialità. Rispetto al rischio di una deriva nichilista (non esiste più il teatro) o qualunque (tutto è *performance*), la proposta dell’*Estetica del performativo* non si limita a una suggestiva via di fuga. L’intenzione di Fischer-Lichte, infatti, è anche quella di rilanciare l’analisi teatrologica sviluppando un paradigma che possa descrivere con adeguati e specifici strumenti concettuali le trasformazioni artistiche avvenute a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Il Performativo, interpretando, spiegando e promuovendo il carattere unitario di fenomeni apparentemente disordinati della lunga stagione teatrale tra gli anni ‘60 e la fine del secolo scorso, non costituisce una semplice sintesi di momenti confrontati su un minimo denominatore comune, su una giustapposizione di ambiti o su un compromesso annichilente. Il Performativo vuole infatti ripensare in maniera coerente ciò che caratterizza e coinvolge la stessa idea di arte nelle azioni, nei lavori e nelle metodologie - per esempio - di Abramović e Jerzy Grotowski, del Living Theatre e Wilson perché la loro azione (performativa) non va pensata semplicemente all’interno di una fase storica contingente o come una determinata *summa* di esperienze precedenti. Il Performativo rappresenta un’inedita fase estetica

⁵⁴ Le intenzioni da cui muovono e le modalità secondo le quali si realizzano tali interessi esulano da questa ricerca, ma potrebbe essere un suggerimento per successive ricerche in merito.

di ricostruzione del teatro attraverso una specifica esplorazione dei suoi strumenti di allestimento e dei suoi processi di costruzione del senso che ha portato alle conseguenze estreme quel «passaggio dall'oggetto-testo all'oggetto-spettacolo» (2014, p. 11) che già Marco De Marinis aveva individuato essere «il gesto istitutivo della *Theaterwissenschaft* primonovecentesca» (1988, p. 9). Con la fine del monopolio (già contestato da Lehmann) del testo drammaturgico, l'attenzione si è spostata sulla pluralità delle scritture sceniche da cui dipende la determinazione complessiva - dal concepimento alla fruizione - di ogni spettacolo. La conseguenza più forte della svolta performativa per il lavoro e per la composizione teatrale, quella da cui poi si sono declinate le diverse singolarità artistiche, può essere individuata nella sostituzione della 'metafora testuale' (e del suo essere la stella polare di ogni produzione culturale) con un sistema di segni stratificati che spetta al pubblico non solo decifrare ma addirittura co-determinare. La direzione autoritaria del testo è scomparsa perché lo spettacolo performativo non vuole - per costituzione - essere pianificabile nel determinare la percezione e i significati, ma intende auto-riprodursi continuamente in virtù dell'interazione tra performer e spettatori. L'influenza e l'azione reciproca determinata dalla co-presenza dei corpi dei com-partecipanti porta lo spettacolo performativo a essere un evento/esperienza che dipende da questa stessa compresenza perché non esiste prima (della propria esecuzione) e non rimanda a un poi (significati, testi o idee di cui sarebbe rappresentazione inscenata). Sulla evenemenzialità del teatro performativo che sorge a partire dalla compresenza corporea, Fischer-Lichte afferma dunque una posizione radicale riguardo a spettatori «sospesi tra le norme e le regole dell'arte e quelle della vita quotidiana, tra i postulati dell'etica e quelli dell'estetica [...] posti in una situazione di crisi che non poteva essere risolta attraverso consueti e collaudati modelli di comportamento» (2015, p. 23)

A questo punto, si nota una divergenza tra la traiettoria del Performativo e quella del Postdrammatico: quest'ultimo aveva sì suggerito che il pubblico potesse funzionare attivamente all'interno del processo di costruzione di senso, ma non si era spinto fino al pensarlo quale potenziale coautore di uno spettacolo fin dalla sua ideazione. A partire da alcune domande fondamentali⁵⁵ e distinte messinscena (progettazione) e spettacolo (esecuzione) con un audace equilibrismo teorico, la studiosa non propone di inquadrare l'epoca teatrale dagli anni '60 per negare la centralità dell'intenzione progettuale e creativa degli artisti, ma vuole identificare nell'esecuzione mate-

⁵⁵ «In che modo durante lo spettacolo, azioni e comportamento di attori e spettatori agiscono reciprocamente? Quali sono le condizioni su cui si fonda questa interazione? Quali sono i fattori da cui dipendono di volta in volta il suo corso e il suo esito? Si tratta di un processo che è del tutto estetico, o non forse piuttosto di un processo sociale?» (2015, p. 70)

riale di una messinscena il momento cruciale, quello ‘distinto’ e più significativo rispetto alla scrittura, che perde così ogni potere aprioristicamente vincolante. Pur rimanendo di pertinenza prioritaria degli artisti, l’esplorazione scenica delle ‘partiture strategiche’ (ossia, l’esecuzione della messinscena) sorge da un processo - la pianificazione - che, per esistere e avere valore, dovrà sempre e necessariamente performare⁵⁶. Infatti, se Fischer-Lichte chiama messinscena il momento di pianificazione e spettacolo quello che si inverte e produce performativamente, allora il momento decisivo del teatro sarà proprio il suo stesso inteatramento, dunque la sua composizione autopoietica *hic et nunc* e il suo carattere evenemenziale. Questo meccanismo autopoietico, sul quale sarà indispensabile tornare, è sottile nel riconoscere il ruolo attivo dello spettatore, dei suoi stati mentali e di quelli sentimentali, delle sue reazioni che possono essere intenzionali, come gli applausi, i fischi, le risate, o incontrollabili: estremizzandola, la *performance* comprenderà anche i parametri fisiologici, la dialettica tra attività e passività, l’assegnazione allo spettatore di istruzioni drammaturgiche e registiche e qualsiasi altro fattore che possa permettere al pubblico di auto-organizzare la propria libertà all’interno dell’allestimento che ormai conta su altissimi livelli di sofisticazione e tecnologia⁵⁷.

Artisti e autori dispongono di varietà tecnologiche di trattamento dati che, originariamente messi a punto per altre applicazioni (spesso commerciali), potrebbero consentire di misurare in tempo reale il livello di coinvolgimento e il grado di attivazione psicofisiologica in risposta a eventi esterni (uno spettacolo teatrale) o interni (gli stati emotivi). È il caso, per esempio, degli strumenti di tracciamento oculare che utilizzati dal *marketing* per misurare la quantità e la durata di un percorso visivo rispetto allo scenario osservato e per studiare il modo in cui guardiamo un’opera d’arte, una pubblicità, la copertina di un magazine o un sito, potrebbero permettere di graduare l’attenzione rispetto a determinati elementi scenici di uno spettacolo e di intervenire su di essi a monte, a valle o durante⁵⁸. Nella convinzione che «il connubio con la tecnologia funziona a patto che sia l’arte a guidare, e non viceversa» (Monteverdi, 2020, p. 9), va detto che l’inserimento e l’utilizzo integrato della tecnologia nel teatro non rappresenta di certo una novità.

⁵⁶ Paradossalmente aperto e consapevole, il processo potrà/dovrà essere ‘sconvolto’ nella e dal sua concretizzazione

⁵⁷ «Questo avviene per esempio quando il battito cardiaco accelera, oppure in caso di evidente sudorazione o irrequietezza motoria, o ancora quando il desiderio di annotare i propri pensieri sfocia in un’azione concreta. Le sensazioni e i sentimenti che emergono in questo processo, si articolano così anche a livello corporeo e spesso in modo da poter essere percepite anche dagli altri, ad esempio in un tremito o un singhiozzo o, più spesso, nell’irrequietezza motoria. Nella misura in cui esse possono essere percepite dagli altri spettatori e/o dagli attori, nella misura in cui possono dunque essere viste, udite, annotate e avvertite, esse divengono parte del loop autopoietico di feedback» (p. 247)

⁵⁸ Oliviero Ponte di Pino ha provato, senza troppa fortuna, a tenere assieme una fenomenologia dello ‘spettatore tecnologico’ e il riconoscimento che «da critica, con la sua capacità di costruire racconto a partire dall’esperienza, continua a mantenere una funzione essenziale e costituisce una linea di resistenza indispensabile» (2015).

Anzi, lo «spettacolo tecnologico ha già una storia ultra quarantennale» (p. 9) e la ricerca artistica ha nella sperimentazione una compagna di viaggio fin dall'età classica, basti pensare alla complessa e consapevole distribuzione degli spazi architettonici volta ad assicurare precisi standard di acustica, visione (per il pubblico) e spazio (per gli attori). Dunque «le tecnologie dello spettacolo dal vivo sono diventate, oggi, una realtà imprescindibile non solo per il territorio della ricerca» (p. 9): se esse investono ogni forma di evento (culturale, commerciale o politico), in ambito artistico, «un [loro] uso 'deviato', non normalizzato, apre a un mondo visionario e narrativo fatto di tecnologie vecchie e nuove» (p. 14) perché «l'artista reinventa il medium» (Krauss, 2005). Senza approfondire la condizione postmediale (Eugeni, 2015) dello spettatore contemporaneo (altro *assist* per una successiva ricerca?), va comunque riconosciuto che non è ignorabile l'esistenza di «una profonda mutazione antropologica complessiva: a partire dagli ultimi decenni del Novecento, la tecnologia abbandona lo spiegamento di una potenza percepibile all'interno degli spazi sociali, e tende anzi a minimizzare quando non addirittura a nascondere i propri apparati». Eppure, «la tecnologia entra in questo periodo in forma capillare nel tessuto delle azioni e delle esperienze degli individui» (p. 45).

Va poi messo in conto che esiste il rischio di una deriva didascalica nell'uso massivo dei dispositivi mediali, soprattutto se non utilizzati all'interno di codici espressivi, ma semplicemente considerati come strumento e *medium* di trasmissione di un lavoro teatrale. Per meglio intendere una questione che pure richiederebbe un approfondimento che esula dal campo di indagine specifico di questa ricerca, si può fare riferimento a *Segnale d'allarme / la mia battaglia VR*, spettacolo scritto, diretto e interpretato da Elio Germano⁵⁹ con la collaborazione drammaturgica di Chiara Lagani, cofondatrice e direttrice artistica di Fanny&Alexander⁶⁰, e presentato come «uno dei primi esperimenti mondiali di teatro in realtà virtuale. Allo spettatore vengono consegnati occhiali immersivi e cuffie, per una visione a 360 gradi dello spettacolo». *Segnale d'allarme* è «la trasposizione in realtà virtuale di *La mia Battaglia*, spettacolo tratto dalla traduzione italiana di *Mein Kampf* di Adolf Hitler. L'esperienza permette allo spettatore, attraverso i visori, di rivivere

⁵⁹ Romano, attore e regista di cinema e teatro, si è ormai affermato come uno dei più importanti interpreti della scena italiana ed europea. Tra i tanti i riconoscimenti nazionali ed internazionali, il *Silberner Bär/Bester Darsteller* al Festival di Berlino 2020 come Miglior attore protagonista per *Volevo nascondermi* di Giorgio Diritti e il *Prix d'interprétation masculine* a Cannes 2010 come Miglior attore protagonista per *La nostra vita* di Daniele Lucchetti.

⁶⁰ Con sede a Ravenna, è una delle compagnie sperimentali italiane più affermate e premiate (tra i riconoscimenti, Premio Giuseppe Bartolucci 1997, Premio Coppola Prati 1997, Premio speciale Ubu 2000, Premio di Produzione TIV 2002, Premio Lo Straniero 2002, Premio Speciale 36mo Festival BITEF di Belgrado 2002, Premio Sfera Opera di Ricerca Cortopotere Anno Tre 2003, Premio Speciale Ubu 2005, Premio dello Spettatore Teatri di Vita 2010/11, Premio Speciale dedicato all'Innovazione Drammaturgica assegnato nell'ambito del Premio Riccione 2017 alla drammaturga Chiara Lagani).

la *pièce* teatrale dalla prima fila immergendosi completamente fino a confondere immaginario e reale» (Teatro Franco Parenti, 2020).

Lo spettacolo viene proposto a teatro, ma va in scena su visore. Ogni spettatore si accomoda sulla propria poltrona e riceve un dispositivo 3D e cuffie per vedere e ascoltare un monologo di e con Elio Germano, *La mia battaglia*, pre-registrato altrove. Le luci sono sempre accese, l'atmosfera è candida, sul palco si trovano solamente un leggio, uno sgabello e una bottiglia d'acqua. Elio Germano percorre la sala entrando dal *foyer* intrattenendosi in platea con quella che sembra essere una semplice introduzione. L'*incipit* («se il teatro fosse una nave alla deriva e gli spettatori si ritrovassero nella condizione di naufraghi su un'isola deserta, cosa accadrebbe?») e l'interazione diretta con alcuni spettatori (ai quali chiede quali competenze potrebbero mettere a disposizione dell'ipotetica comunità di naufraghi) tradisce da subito il desiderio di stabilire un legame di complicità. Ecco che il compiacimento si traduce vorticosamente in trascinamento coatto, le argomentazioni da qualunquiste a estremiste, i toni da accomodanti ad autoritari: la Grande Storia a fare da sfondo, il richiamo ai nostri tempi come sotto-testo e l'oscurità *conradiana* che dilania la coscienza perimetrano l'atmosfera della sala, il «monologo serrato [...] diventa presto un crescendo di slogan politici sul senso di comunità, sulla meritocrazia, sulla sicurezza e, più avanti, sulla xenofobia e la purezza della razza». La *pièce* esordisce pacata, cresce tumultuosamente e chiude alla massima intensità quando, dopo l'ingresso ai piedi del palco di giovani con la *camisa negra* e la lettura di un brano dal *Mein Kampf* sulla difesa dello Spirito e della Patria, i visori riproducono filmati d'epoca nazista in un mosaico video con al centro la svastica. A porsi, dunque, è la questione su quale sia la specifica dello stesso spettacolo che non subisce alcuna variazione se non nella modalità di comunicazione al pubblico (l'originale dal vivo, le repliche su supporti digitali in 3D). Le intenzioni dello spettacolo dal vivo sono chiare e la critica Simona Maria Frigerio le definisce come quelle «di un esperimento sociale», ossia «far comprendere al pubblico quanto sia facile riconoscersi nelle ovvietà da cartomante di Hitler (rammentando come le cartomanti siano fini psicologiche - similmente al *Führer* - che sanno quanto/do generalizzare e percepiscono dove colpire)» e «forse osservare, come scienziati, le reazioni del pubblico a mano a mano che si rende conto di cosa stia ascoltando e fino a che punto vi si sia riconosciuto. La banalità del male, come avrebbe scritto Hannah Arendt. Tanto di cappello per l'idea teatrale originale» (2020).

Controversa è, invece, l'interpretazione delle repliche, come se «traslare un monologo teatrale in una specie di iperrealità da fruizione collettiva di un

piacere onanistico» diventasse semplicemente «la modalità per continuare a commercializzare il medesimo prodotto» (2020). Controversa, a maggior ragione, «quando si nota la povertà della tecnica [...] vedere decine di persone (tenendo conto del distanziamento imposto dalla pandemia), ognuna chiusa nel proprio guscio, separata e sola, sorvegliate dai tecnici, di fronte a un palco vuoto». La conclusione di Frigerio è *tranchant*: «quale il senso di una simile operazione se non affossare l'idea stessa del teatro - che è esserci e compartecipare?» (2020). Se l'intento era quello di promuovere una riflessione sui rischi della democrazia e sull'ondata di autoritarismo che sta investendo l'Europa e se la volontà era quella di favorire il dissenso civico, evidentemente naufraga l'ambizione di poter dialogare con qualcuno con un pensiero politico differente attraverso, da un lato, la messa in ridicolo di qualsiasi posizione non condivisa dall'anima bella di Germano e, dall'altro, un dispositivo teatrale che sterilizza completamente la dimensione del perturbante, vale a dire lo scarto tra comprensibile e inaccettabile.

Va detto che l'attenzione allo spettatore teatrale rientra in una lunga tendenza alla valorizzazione dell'attività del pubblico sia sul versante dell'interpretazione e decodifica dei testi, sia su quello di una sua effettiva partecipazione, che Rancière identifica come potenziale di emancipazione dell'arte. A tal riguardo, risultano suggestive le parole di Herrmann riportate da Fischer-Lichte: «segreto rivivere, in un'oscura imitazione del lavoro degli attori, in una ricezione che non avviene tanto attraverso la vista, quanto piuttosto attraverso una sensazione corporea, nel segreto impulso a ripetere gli stessi movimenti e a riprodurre gli stessi toni di voce nelle proprie corde vocali» (2017, p. 63). Se oggi, al di là della promessa illuministica, risulta evidente come l'invasione dei *big data* contenga dialetticamente i germi di un controllo autoptico potenzialmente annichilente da parte di chi li gestisce, a Fischer-Lichte interessa attenzionare altri due aspetti fondamentali della natura evenemenziale dello spettacolo performativo. Innanzitutto, la dimensione esecutiva – distinta, anche se legata, dalla messinscena - permette alla studiosa tedesca di ricomporre in un orizzonte pienamente teatrale la dicotomia tra teatro e *performance art* che dagli anni '70 ha legittimato l'irruzione scenica della prima e, di entrambe, aveva reso indistinguibili i confini disciplinari. In secondo luogo, se si accetta l'evenemenzialità del Performativo, la mediatizzazione dello spettacolo contemporaneo non tocca l'essenza del teatro in quanto ad 'animare' la produzione e la sperimentazione non è la semplice relazione ermeneutica tra gli artisti e il pubblico, ma il realizzarsi di tale condizione in una co-presenza corporea. Infatti, «uno scambio di ruoli tra attori e spettatori, la formazione di comunità di attori e spettatori e il contratto tra attori e spettatori sono possibili

solo in condizioni live. Necessitano della co-presenza corporea di attori e spettatori» (2015, p. 77). Dunque, uno spettacolo è progettato (come mes-sinscena) e non confezionato (come prodotto) in quanto l'evento teatrale performa attraverso quella coappartenenza attiva che un'opera puramente mediatizzata invece annulla dal momento che separa il luogo della produzione da quello della fruizione (come nel caso di *Segnali d'allarme*),

2.2 / DALLA PERFORMANCE AL PERFORMATIVO

Drasticamente aumentati di intensità a partire dalla metà del secolo scorso, gli studi sul teatro del Novecento hanno via via radicalizzato gli interrogativi sullo statuto e sul suo ruolo nella società contemporanea dello spettacolo (AA. VV, 1983), società dove, parafrasando Baudrillard, nell'esplosione della spettacolarizzazione, nulla rimane di autenticamente spettacolare fosse rimasto. Si tornerà sulle specifiche conseguenze di questa tendenza in relazione al Performativo, si tratta ora di riflettere su come «la dilatazione della categoria 'teatro' renda necessaria l'individuazione di una teoria che renda conto delle trasformazioni avvenute» e di come «il teatro nella sua forma storica-moderno-occidentale sia una categoria insufficiente a comprendere le diverse attività performative (Valentini, 1984, p. 14).

Nonostante gli innesti tecnologici e i mutamenti materiali, l'attività teatrale non sembra tuttavia veder intaccata la caratteristica «dell'opera d'arte che è affidata senza residui alla riproduzione tecnica, e anzi - come il film - che da quest'ultima procede, non c'è di fatto una contrapposizione più netta di quella costituita dallo spettacolo teatrale» (Benjamin, 2012, p. 33). Walter Benjamin fu il primo e rimane forse il massimo teorico capace di interpretare in un quadro coerente le 'tendenze' della creatività e delle pratiche artistiche alla luce dei tratti contraddittori e ambivalenti introdotti dalle nuove risorse tecnologiche nell'arte nella contemporaneità (2012, 2014). Alla luce di una posizione di estrema chiarezza, secondo la quale «fra tutte le arti è il teatro il meno disponibile alla riproduzione meccanica, vale a dire alla standardizzazione» (2014, p. 74), Benjamin propose di distinguere la 'prestazione artistica' (*Kunstleistung*) dell'attore di teatro e del direttore d'orchestra dalla 'prestazione di verifica' (*Testleistung*) dell'attore cinematografico. Quest'ultima avrebbe assunto una portata epocale in virtù delle allora recenti innovazioni in campo di riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e, avvenendo di fronte a una pleora di esperti e con finalità di valutazione (a partire dal regista che sceglie la ripresa più idonea per il montaggio finale), la 'prestazione di verifica' sarebbe tremendamente vicina ai meccanismi della produzione seriale e a rappresentare un indice di efficienza quantitativa del valore. Il termine *performance* è poi tutt'altro che sconta-

to e rimanda a una categoria di pensiero tanto feconda, quanto problematica, se non proprio contraddittoria, al punto che il teatrologo americano Marvin Carlson, parlandone nei termini di ‘metafora centrale’ e di concetto ‘intrinsecamente controverso’ (2004), restituisce il senso di un «umbrella term» (Fischer-Lichte, 2015, p. 51). Anche secondo Bishop «dagli anni novanta il progetto è diventato un termine ombrello in grado di comprendere vari tipi di arte: pratiche collettive, gruppi di artisti autorganizzati, ricerca intermediale, arte partecipativa e impegnata socialmente e sperimentazioni curatoriali» (2015, p. 200). La parola *performance* si presta dunque a utilizzi contrastanti e divergenti che emergono a seconda delle circostanze, delle motivazioni e delle finalità in cui viene impiegato, oscillando dall’essere una forza critica insita nelle pratiche artistiche a criterio valoriale e disciplinante dell’efficienza e della produttività legate alle logiche del potere capitalistico e neoliberista («i giovani devono imparare fin da subito a non perder tempo, a orientare la loro vita verso il successo», Benasayag, 2020, p. 17). In quest’ultima accezione, si intenderebbe con *performance* l’esecuzione corporea rispetto a *standard* di rendimento in piena opposizione a quanto pensato da Schechner e in accordo con l’idea di esibizione di abilità richieste dal sistema economico. Così sembra averla inquadrata, per esempio, Herbert Marcuse, il quale, sviluppando le teorie freudiane di una sostanziale incompatibilità tra civiltà e felicità (a causa della necessaria repressione degli istinti e della libertà a favore di progresso, benessere e sicurezza), individuava una ‘repressione addizionale’ nel ‘principio di prestazione’ che, a suo modo di vedere, storicamente caratterizza la società occidentale⁶¹.

È dunque paradossale che la nozione di *performance* denoti tanto l’anima della razionalità tecnologica e la riduzione dell’esistenza alla logica del sistema capitalistico, quanto l’insieme delle pratiche artistiche (teatro, danza, musica) che ambiscono ad agire in un clima di totale disfunzionalità e di alterativa assoluta a quel principio e a quella logica. Non a caso, tra i referenti del concetto di *performance* assunti da Fischer-Lichte vi è il ‘secondo’ John Austin, quello della caduta della distinzione tra ‘affermazioni constative’ ed

⁶¹ «Nel nostro tentativo di metter in luce la portata e i limiti della repressività che domina nella civiltà contemporanea, dovremo descriverla nei termini dello specifico principio della realtà che ha governato le origini e la crescita di questa civiltà. Gli abbiamo dato il nome di principio di prestazione per dare rilievo al fatto che sotto il suo dominio la società si stratifica secondo le prestazioni economiche (in regime di concorrenza) dei suoi membri. È chiaro che esso non è l’unico principio storico della realtà: altri modi di organizzazione sociale non soltanto hanno prevalso in culture primitive, ma sono anche sopravvissuti fin nei tempi moderni. Il principio di prestazione, che è il principio di una società acquisitiva e antagonista in processo di espansione costante, presuppone un lungo sviluppo durante il quale il dominio è stato sempre più razionalizzato [...]. Per la grande maggioranza della popolazione, misura e modo della soddisfazione sono determinati dal lavoro, ma questo lavoro è lavoro per un apparato che essi non controllano e che opera come un potere indipendente, cui si devono sottomettere, e che diventa tanto più estraneo quanto più si specializza la divisione del lavoro. Gli uomini non vivono la loro vita, ma eseguono funzioni prestabilite, mentre lavorano, non soddisfano i propri bisogni e proprie facoltà, ma lavorano in uno stato di alienazione» (1964, p. 87-88).

‘enunciati performativi’⁶². Se caratteristica strutturale del linguaggio performativo è l’intenzione di modificare la realtà e di mettere in crisi lo schema dicotomico emittente-ricevente, Fischer-Lichte individua la sua dimensione trasformativa in ogni costruzione del teatro-performance realizzatasi dal secondo Novecento: l’estetica del performativo è dunque una teoria delle arti sceniche applicabile dagli anni ‘60 quando «le coppie concettuali dicotomiche come soggetto/oggetto o significante/significato» persero «la loro polarizzazione e la nitidezza della distinzione» (Fischer-Lichte, 2015, p. 291), propugnando la trasformazione tanto nell’artista quanto nello spettatore. Senza entrare nel merito delle differenze con il concetto di performativo di Austin⁶³, è comunque il caso di ricordare altre due concezioni prese a numi tutelari da Fischer-Lichte, innanzitutto quella di Judith Butler (1996, 2017). Nel 1988, la filosofa americana aveva introdotto il concetto di *performance* nella filosofia di genere per dimostrare come l’identità, non essendo un dato ontologico, un concetto a priori o un fatto biologico, non andasse intesa a seconda del sesso. L’identità di genere non si configura predefinita e stabile, ma è il risultato di un’opera di costruzione e continua ricostruzione che si realizza attraverso «ripetizioni stilizzate di certi atti» (Butler, in Fischer-Lichte, 2014, p. 47), i quali, a loro volta, si determinano attraverso atti corporei influenzati dalle possibilità culturali e storiche del contesto a cui si appartiene⁶⁴. Da Butler, il Performativo ha ereditato le fondamentali conseguenze dei processi performativi «sulle condizioni fenomeniche di incarnazione» (p. 47) a partire dallo spostamento dagli atti linguistici alle azioni del corpo e alle condizioni/condizionamenti culturali, sociali e storici del contesto in cui si produce l’identità (di genere e in generale). Per la capacità della *performance* di scardinare le dicotomie individuate sul piano linguistico da Austin e su quello di genere da Butler, Fischer-Lichte riconosce che (durante/nella *performance*) le azioni del corpo non esprimono un’identità preesistente (alle azioni), ma la producono: «il

⁶² Austin pensava inizialmente che la funzione delle affermazioni constative fosse semplicemente descrittiva (di uno stato, di una situazione o di una azione) e che quella degli enunciati performativi fosse di informare ed eseguire l’atto stesso dell’enunciazione. Tuttavia, con l’introduzione della scomposizione di ogni atto linguistico in locutorio, illocutorio e perlocutorio si spinse a riconoscere l’esistenza di un ‘portato performativo’ comune a entrambi (2019).

⁶³ Pur accomunate dal riconoscimento dell’impossibilità di distinguere tra un enunciato teatrale e i suoi effetti (perché l’enunciazione del primo coincide con l’effetto che esso ha sul referente del pubblico), il rischio di accostare semplicisticamente il performativo di Austin con l’estetica del performativo è duplice: da un lato, si rischia di ipotizzare che il performer teatrale agisca in vista di una specifica e predeterminata azione conseguente; dall’altro, si intravede un problema su cui non è possibile soffermarsi in maniera specifica in questa sede, ma non è possibile non rilevare nella sua contraddittorietà, vale a dire il pericolo che l’associazione tra performance e performatività avvenga nell’ottica dell’efficienza misurabile come rapporto di scambio tra emittenti e riceventi. Per questo, val la pena sottolineare come la più evidente differenza risieda nella constatazione di come per Fischer-Lichte non abbia importanza il fatto concreto che l’esito dell’enunciato possa aver successo o no, ma divenga centrale la condivisione di un’esperienza caratterizzata come evento. Secondo quest’ottica estetica, l’atto performativo incide più preventivamente che a posteriori nella costruzione dell’allestimento teatrale.

⁶⁴ Questo processo di continua rinegoziazione tra interno ed esterno, pur con le cautele dovute alle differenti prospettive, potrebbe essere considerato analogo a quello immaginato da Carl Gustav Jung in merito alla natura temporanea della ‘guarigione’ che con-segue a ogni fase di transizione dal sonno al risveglio

termine 'performativo' significa 'in grado di costruire la realtà' e 'autoreferenziale'» (2015, p. 47). A queste suggestioni filosofiche, Fischer-Lichte riunisce poi l'estetica di Max Herrmann (che separò letteratura drammatica e spettacolo, dando il via alla moderna scienza del teatro) per così riconoscere che, secondo la struttura performativa dell'esperienza, «la cosa più importante dal punto di vista teatrale» diventa «co-esperire il corpo reale e lo spazio reale» (Fischer-Lichte, 2017, p. 63). Nonostante Herrmann sia distante dal «concetto di performativo nella misura in cui non prende in considerazione il problema della produzione del significato durante e attraverso lo spettacolo» (2015, p. 65), grazie alla sua posizione è possibile integrare in una prospettiva teatrale le intuizioni di Austin, Butler e non solo. Il teatrologo tedesco infatti «richiamava l'attenzione in modo esplicito sugli spostamenti all'interno della relazione soggetto-oggetto e materialità-segnificati realizzati nello spettacolo» (p. 65) e, in questo orizzonte di performatività, va 'considerata' la riflessione di Maurice Merleau-Ponty sul corpo non tanto come idea storica, ma come repertorio di possibilità continuamente attuabili e come, per usare le parole che Fischer-Lichte riprende da Butler, «processo attivo di incarnazione di certe possibilità culturali e storiche» (p. 273). Per il fenomenologo francese, la percezione e la connessa corporeità non vanno inquadrare in una dilaniante dialettica con la coscienza pura perché il rapporto con il mondo si costruisce con il corpo, il quale diventa punto di partenza di ogni riflessione che mai potrà essere elaborata a prescindere dalla corporeità. «Se è vero dunque che io ho coscienza del mio corpo mediante il mondo, è anche vero, per la stessa ragione, che il mio corpo è il perno del mondo» (Merleau-Ponty, 2009, p. 130): il parallelismo con l'estetica del performativo è evidente in quanto «questo processo viene messo in moto dalla partecipazione allo spettacolo, e cioè da una percezione che non si compie solamente attraverso la vista e l'udito ma attraverso una sensazione corporea che coinvolge sinesteticamente tutto il corpo» (Fischer-Lichte, 2015, p. 43). Merleau-Ponty 'intuisce' il profondo senso filosofico della performatività e della co-presenza (ossia, il *loop autopoietico di feedback*) almeno da due punti di vista: il primo, è la ripetizione/stilizzazione di atti performativi socialmente riconoscibili a permettere di incarnare e di 'processare' il corpo in termini storico-culturali, secondo determinate possibilità proprie del contesto; il secondo, invece, riconosce che se la produzione dell'identità non sta interamente sotto il potere discrezionale dell'individuo e non è fondata da una intenzionalità del tutto libera, allo stesso tempo, non può essere imposta dall'ambiente o dalle disposizioni con cui la società sanziona le deviazioni⁶⁵.

⁶⁵ «È appunto il mio corpo a percepire il corpo dell'altro: esso vi trova come un prolungamento miracoloso delle sue proprie intenzioni, una maniera familiare di trattare il mondo. Ormai, come le parti del mio corpo formano insieme un si-

Siamo all'interno di un percorso opposto da quello intrapreso, per esempio, dalla riflessione sullo statuto dell'attore sul finire del XVIII secolo (Rozzoni, 2012) quando si iniziava a parlare di incarnazione in un senso del tutto diverso. L'incarnazione era infatti una sorta di grado massimo della interpretazione/rappresentazione della *dramatis personae*, che venne poi strappata al totale controllo che l'attore esercitava su di esso (l'attore recitava secondo il proprio entusiasmo, il proprio talento d'improvvisazione e il *feeling* con il pubblico) per essere assegnata al giogo del regista. Dall'essere espressione personale dell'attore, l'incarnazione passò a essere l'espressione 'individuata' del testo e dei significati consegnati da un autore all'interprete secondo una linea da codificare fino all'annullamento stesso del suo essere-nel-mondo (quello dell'attore). La tensione tra il corpo-vivo-fenomenico dell'attore e la restituzione del personaggio doveva infatti dissolversi a favore della rappresentazione complessiva e, in questo modo, favorire il processo tecnico di immedesimazione sentimentale da parte del pubblico. La concezione del corpo dell'attore diventato *medium* di un significato assoluto, quello autoriale, venne poi demolita dai teorici del teatro (performativo) del XX secolo. L'autonomia dal testo letterario e l'autonomia dell'arte teatrale non solo strutturarono in maniera completamente diversa i ruoli di regista e di autore, ma innestarono un processo di 'liberazione' degli stessi interpreti che avrebbe portato a soluzioni radicali come, per esempio, quella dell'attore biomeccanico di Mejerchol'd (secondo cui il principio di incarnazione non viene più concepito come segnicità, ma come materialità) o quello dell'attore/spirito incarnato di Grotowski che insiste sul non separare l'essere carne viva (*Leib*) dall'aver un corpo oggettivo (*Körper*). Applicato all'estetica, il cambio di paradigma si sostanzia nel momento in cui la realtà specifica del teatro smette di essere opera/artefatto e diviene spettacolo, vale a dire un evento materiale, unico e irripetibile durante il quale la scena è costruita 'insieme' e in cui quelle dell'artista e dello spettatore non sono concepite solo come attività della fantasia, dell'immaginazione e della cognizione, ma (anche) come parti di una processualità corporea comune e attiva (nella *performance*). Definitivamente rotto il tabù del 'contesto' come fonte di legittimità dell'arte negli anni '70, affermatasi la necessità di una sua ridefinizione e ristrutturazione estetica, il Performativo si accompagna certamente ai rituali e alle forme che hanno investito la società artistica novecentesca, ma ha anche lasciato accadere qualcosa di specifico nell'ambito teatrologico. Alla cultura del testo drammatico si è infatti sostituita la cultura della presenza (scenica), mentre alla determinazione eteronoma della letteratura o della regia è ormai subentrata una modalità

stema, così il corpo altrui e il mio sono un tutto unico, il diritto e il rovescio di un solo fenomeno; l'esistenza anonima, di cui il mio corpo è in ogni momento la traccia, abita contemporaneamente questi due corpi» (Merleau-Ponty, 2009, p. 459).

di relazione (scenica) che conferisce alle azioni e agli eventi teatrali un carattere di realtà autonoma e propria: «questo processo corporeo viene messo in moto dalla partecipazione allo spettacolo, e cioè da una percezione che non si compie solamente attraverso la vista e l'udito, ma attraverso una sensazione corporea che coinvolge sinesteticamente tutto il corpo» (Fischer-Lichte, 2015, p. 63).

Non solo la condizione performativa ri-determina i margini della partecipazione incarnata di una comunità che si riunisce attorno e grazie a un evento teatrale, ma artisti e spettatori si ri-trovano in tale condizione 'normalmente', spontaneamente e strutturalmente, senza scarto da colmare tra le aspettative dei secondi e l'intenzione dei primi. Non si tratta però del nostalgico *revival* per l'opera d'arte totale post-romantica, apoteosi dell'arte che si fa vita (o viceversa); tanto meno si tratta dell'affermazione qualunquistica di una 'teatralità debole' i cui confini sono sfumati e da ridefinire attraverso la giustapposizione multidisciplinare o lo sconfinamento della frontiera tra palco e platea. Il Performativo non vuole (non vorrebbe) amplificare la meccanica di una tecnica compositiva per accrescere il potere della performatività sui propri effetti, ma intende mettere in discussione lo stesso rapporto tra causa-effetto nel gioco teatrale per come era stato pensato e realizzato fino ad allora. Il Performativo 'attacca' le stesse idee di rappresentazione predeterminata o di scena dai chiari confini spaziotemporali perché, nelle *performance*, le eterogeneità si 'traducono' l'una nell'altra e le associazioni/dissociazioni si dispiegano nel momento stesso in cui artisti e spettatori compartecipano a un evento durante il quale lo scambio dei ruoli e delle identità diventa incessante. Spostato il *focus* dal corpo come portatore di segni (dunque inerente all'espressività identitaria e al presupposto secondo il quale ciò che accade in scena va visto e udito, nel senso di letto e interpretato secondo il messaggio che l'autore intende proporre) al corpo reale (in cui non c'è più nulla di aprioristico da decodificare), il fulcro del Performativo si struttura nel rapporto 'contributivo' della co-presenza materiale di attori e spettatori, con quest'ultimi che diventano a pieno titolo co-autori dello spettacolo. Il corpo dell'attore si espone, riunisce rappresentazione e presenza, ma non esprime più segni di una realtà altra, non rimanda al messaggio/significato di un autore esterno alla messa in scena. Ecco che l'esperienza diventa ermeneutica non nel senso della ricezione cognitiva, ma in quello dell'esperienza fisica di produzione spettacolare *hic et nunc*. La pluralità delle scritture sceniche, la continua reinvenzione dei codici e il rinnovato protagonismo dello spettatore permettono a Fischer-Lichte di elaborare una teoria degli atti teatrali in cui la capacità di incidere sulla realtà e il carattere di autoreferenzialità (tipico dell'arte contemporanea)

sono espliciti e strutturali in quanto, nella prospettiva del Performativo, i binari dell'arte e dell'esistenza concorrono paralleli rispetto alla (ri)produzione dell'identità.

Il passaggio da opera a evento performativo, oltre alla convinzione che ogni interpretazione sia parte in causa integrale di ogni allestimento, porta al definitivo abbandono dell'idea che esista un insieme semiotico precostituito da interpretare più o meno passivamente. Tanto l'emotività dell'osservatore immedesimato, quanto la riflessione di quello straniato vengono così sostituite da una partecipazione 'contagiosa' e da una relazione attiva e biunivoca con lo spettacolo.

Per 'spiegare' le condizioni che portano uno spettacolo contemporaneo a realizzarsi sull'identità di co-presenza/co-autorialità di attori e spettatori, ma anche per 'intendere' la capacità della struttura performativa di auto-organizzarsi continuamente mantenendo/rigenerando la propria unità e la propria autonomia, il Performativo introduce la fondamentale nozione strategica di *loop autopoietico di feedback*⁶⁶. Si vedrà come l'esposizione progettuale, consapevole e volontaria al *loop autopoietico di feedback* costituisca il crocevia concettuale indispensabile per restituire il senso dinamico, processuale e fecondo della performatività teatrale e della dimensione sociale dello spettacolo nell'interazione tra performer e spettatori.

2.3 / CONCETTI, FORME E CONTENUTI

Negli anni '60 «la transitorietà diventa progetto artistico» e gli spettacoli si producono come eventi (performativi) caratterizzati dalla «destabilizzazione delle opposizioni». A essere riorganizzate come performatività attraverso inediti meccanismi di 'montaggio' della messa in scena sono «le situazioni di liminalità e le trasformazioni che vi sono connesse e che i partecipanti allo spettacolo attraversano» (pp. 281-282). Tali meccanismi non solo accolgono e ammettono le 'contingenze', ma fanno sì che queste ultime assumano la rilevanza di un vero e proprio sistema di riferimento integrato nella sua impossibilità da controllare e prevedere del tutto. Evento e non opera, lo spettacolo teatrale si trova a essere strutturalmente aperto a risultati an-

⁶⁶ Termine mutuato dalla biologia, l'autopoiesi parte dal presupposto che la cognizione sia un fenomeno fondamentalmente biologico e che ogni atto cognitivo appartenga a un sistema vivente inteso come unità di interazioni. Secondo i biologi e filosofi cileni Humberto Maturana e Francisco Varela, che per primi hanno utilizzato il termine, «l'osservatore è un sistema vivente e qualsiasi comprensione della cognizione come fenomeno biologico deve rendere conto dell'osservatore e del suo ruolo in esso». Dunque, la «macchina autopoietica è una macchina organizzata (definita come un'unità) come una rete di processi di produzione (trasformazione e distruzione) di componenti che produce i componenti che: I) attraverso le loro interazioni e trasformazioni continuamente rigenerano e realizzano la rete di processi (relazioni) che li producono; e II) la costituiscono (la macchina) come una unità concreta nello spazio nel quale essi (i componenti) esistono specificando il dominio topologico della sua realizzazione in quella rete. Ne consegue che una macchina autopoietica continuamente genera e specifica la propria organizzazione mediante il suo operare come sistema di produzione dei suoi propri componenti» (Maturana, Varela, 1985, pp. 99 e 130).

che del tutto inaspettati tanto è radicale il fatto che le azioni e i comportamenti di artisti e spettatori possano influenzarsi reciprocamente nell'attuazione scenica di un processo estetico-sociale. «Con la svolta performativa degli anni sessanta», a essere inaugurato fu «un nuovo atteggiamento nei confronti della contingenza»: essa «venne non solo prevalentemente accettata come condizione di possibilità degli spettacoli, ma anche accolta esplicitamente con favore. L'interesse si rivolse esplicitamente al loop autopoietico di feedback come sistema autoreferenziale e autopoietico». Così «l'attenzione si spostò dalla possibilità di governare il sistema alla sua peculiare modalità autopoietica» (p. 70).

Dal momento che ogni soggetto si colloca nell'ordine della rappresentazione, della fusione di orizzonte e dell'immersione in un ordine simbolico sempre gravido di ulteriori potenzialità virtuali, i personaggi e l'autore - durante la comprensione di un fatto artistico - si muovono in un luogo che lo spettatore deve ermeneuticamente 'incontrare'. Il Performativo non ignora l'esistenza di un approccio interpretativo, ma lo estremizza; non contesta la permanenza dei processi ermeneutici, ma li assolutizza. La ricostruzione della globalità (l'orizzonte di senso) e la riformulazione spettatoriale delle 'ipotesi iniziali' (il pregiudizio) rimangono infatti attivi, ma - dal momento che l'autopoiesi esiste solo nell'effettiva produzione dello spettacolo e nel processo di inteatramento - il Performativo ha spostato lo statuto ontologico dello spettacolo dalla rappresentazione alla presenza. Dunque, il *loop autopoietico di feedback* 'salta' dalla rappresentazione alla presenza in quanto è in quest'ultima - co-presenza dei soggetti partecipanti - che si manifesta il fenomeno teatrale. Fischer-Lichte parla di marginalità dei processi ermeneutici⁶⁷ e l'affermazione va chiarita dal momento che l'azione performativa richiede l'attivazione reciproca dei soggetti coinvolti e che la situazione di crisi che la comprensione implica fanno parte di spettacoli che «non pretendono di essere compresi ma esperiti».

Dunque, «solo dopo la fine dello spettacolo possono avere inizio gli sforzi di comprenderlo a posteriori. Questi sforzi vanno tuttavia considerati al di fuori dell'esperienza estetica: non sono in grado di co-costruirla» (p. 273).

⁶⁷ «I processi ermeneutici che riesce in parte a realizzare nel solco dell'ordine della rappresentazione rimangono quindi, tutto sommato, marginali per l'esperienza estetica. Essa viene connotata meno dal tentativo di comprendere che dall'esperienza vissuta dall'essere tra, della liminalità, dell'instabilità, della a-disposizionalità di ciò che avviene. [...]. Essi costituiscono significati che, come abbiamo visto, spesso - e in parte addirittura in modo decisivo - entrano a far parte dell'autopoiesi del loop di feedback, sia che si articolino in modo percepibile dagli altri, sia che essi si pongano come stimolo all'azione o finiscano per provocarla» (p. 270-271)

2.3.1 LOOP AUTOPOIETICO DI FEEDBACK

Definire il *loop autopoietico di feedback* non è un'operazione semplice. Secondo Fischer-Lichte, il suo atto di nascita risiede nel fatto che «gli artisti del teatro e della performance art degli ultimi trenta-quarant'anni non hanno trovato una risposta univoca» e «non sembrano interessati a trovarne una. Essi non procedono affatto da una esclusione reciproca di materialità e segnicità. Si chiedono piuttosto come queste grandezze si rapportino l'una all'altra» (p. 241).

Tuttavia, rinunciare ai processi di costituzione del significato e «percepire gli elementi teatrali nella loro specifica materialità significa coglierli nella loro autoreferenzialità, nel loro essere fenomenico», ma «non significa necessariamente percepirli come privi di significato» (p. 243). Infatti, «materialità, significante e significato nell'autoreferenzialità coincidono. La materialità non funge da significante [...] la materialità della cosa assume, nella percezione del soggetto, il significato della propria materialità, e cioè del suo essere fenomenico». Assumere l'autoreferenzialità, la materialità e la fenomenicità dello spettacolo performativo come «parte integrante del loop autopoietico di feedback» (p. 244), vuol dire riconoscere che si auto-produce, che non è mai interamente pianificabile e che dipende dall'influenza/azione reciproca determinata dalla co-presenza corporea degli astanti. Se le *performing arts* rimandano a un testo o a una idea drammatica, lo fanno solo nella forma della 'presentazione incarnata' di un evento che non esiste in qualcosa di precedente o indipendentemente dalla sua esecuzione. Ovviamente sarebbe ingenuo pensare che questo significhi sottovalutare la dimensione progettuale e intenzionale del teatro, d'altronde è il processo strategico di pianificazione (messinscena) a essere poi prodotto performativamente nella materialità dello spettacolo: il Performativo lo distingue dallo spettacolo senza 'escluderlo' perché a essere decisivo è il fatto che si inverte solo e unicamente nel qui e ora dell'effettiva esecuzione del *loop poietico di feedback*: «non è l'opera, la partitura, l'idea artistica, il momento che fonda il carattere artistico dello spettacolo, ma il suo inteatramento» (p. 14). Se la messinscena 'rimane' centrale, a essere vincolante è la concreta esecuzione della partitura perché i significati (di una messinscena) si producono solo performativamente nella relazione concreta ed effettiva che si stabilisce nella concretezza dei significanti di uno spettacolo.

Una netta dicotomia tra messinscena e spettacolo in realtà collassa dal momento che l'esecuzione diventa lo spazio di manovra per il contingente, l'imprevedibile e l'inaspettato, nonché il luogo dell'impianificabile libertà di un evento pianificato. Dunque, nonostante abbia una caratura estetica, una messinscena agisce solo in funzione della sua presenza attuale e il suo

compimento è performativo per via del *loop autopoietico di feedback*. Fischer-Lichte intuisce e mette in guardia da un'ambiguità su cui bisognerà tornare al momento di muovere una critica alla sua teoria estetica. È palese, infatti, che i 'soli' concetti di evento/esperienza estetica e di messinscena/spettacolo inficiano la possibilità del Performativo di enucleare un criterio di distinzione tra artistico e non artistico. La stessa studiosa ammette che «anche se gli artisti lavorano per superare, per confondere o addirittura per annullare i confini tra arte e vita, tra estetico e sociale, politico ed etico, gli spettacoli ai quali danno vita riescono a interrogarsi sull'autonomia dell'arte», ma «non a superarla. Ogni gesto iconoclasta dell'artista, ogni atto mirante a scardinare l'arte come istituzione, avviene all'interno del quadro istituzionale dell'arte e finisce perciò per urtare contro i propri limiti». Riguardo a questo «anche l'estetica del performativo non può cambiare nulla. Questa istituzione si è formata sulla rivendicazione dell'autonomia dell'arte e come sua conseguenza» (p. 346).

2.3.2 LIMINALITÀ PERFORMATIVA

L'approccio fenomenologico e non idealistico permette a Fischer-Lichte di accogliere le intuizioni dei *Performance Studies* di Schechner e di promuovere una visione inclusiva delle professionalità del teatro e la specificità della sua 'scienza'. Il Performativo ha infatti un'intrinseca ed esplicita funzione metamorfico-trasformativa che, non a caso, porta Fischer-Lichte a recuperare in senso teatrale la nozione di liminalità dell'antropologo Victor Turner⁶⁸, stretto collaboratore di Schechner. La liminalità è la condizione propria del *loop autopoietico di feedback* e lo caratterizza in maniera essenziale; allo stesso tempo, è il *loop autopoietico di feedback* (da cui si genera l'evento) a porre gli spettatori in una condizione liminale che, infatti, individua un luogo di influenza relazionale, di contagio estetico, di contaminazione di responsabilità e di ritualità in cui si può sperimentare la possibilità di influenzare il corso dello spettacolo senza però averne potere disposizionale. Due esempi possono chiarire il modo in cui il Performativo (con)fonde *loop autopoietico di feedback* e liminalità. Il primo è *A.R.E.M. (Agenzia Recupero Eventi Mancanti)*⁶⁹, spettacolo ideato da Elena Vanni e Raimondo Brandi, an-

⁶⁸ Indagando la consequenzialità fattuale all'interno dei rituali di popolazioni dell'Africa meridionale, l'antropologo scozzese aveva elaborato una teoria capace di contestualizzare e spiegare l'ecologia socio-ambientale in cui il rito o passaggio di iniziazione avveniva. Ogni rito sarebbe organizzato in tre stadi distinti che possono avere un peso diverso a seconda del rito stesso. Durante la prima fase di 'separazione' si delimitano le dimensioni spazio-temporali del rituale stesso affinché sia possibile riconoscere i suoi soggetti partecipanti. Nella seconda di 'margine' (*liminality*), che è probabilmente la più importante e codificata, i soggetti rituali si trovano in una condizione di ambiguità e trasformazione tra l'identità che fu e quella che sarà. La terza fase comporta il reinserimento del soggetto rituale, ormai trasformato e riconoscibile attraverso segni che lo identificano chiaramente nella società e nella nuova condizione di appartenenza.

⁶⁹ *A.R.E.M.* è stato possibile grazie ad un training specifico nato all'interno dello Spazio Compost di Prato. La fondatrice della compagnia, Elena Vanni è laureata in filosofia, ha frequentato la Scuola di Teatro Alessandra Galante Garrone e il Master internazionale europeo Drama in scena nel quale ha conosciuto Raimondo Brandi, attore e

dato in scena al Teatro dell'Orologio e interpretato da Francesca Farcomeni, Noemi Parroni e la stessa Vanni.

Sul palco le tre attrici indossano semplici completi neri con alcuni dettagli in bianco (le cuffie, una sciarpa) e si presentano come addette di un'inesistente Agenzia di Recupero Eventi Mancati. La scenografia è spoglia, sono presenti solo oggetti di uso comune disposti in maniera disorganizzata. Prima di entrare in sala, al pubblico è stato chiesto di inserire un proprio ricordo in una scatola. Da questa stessa scatola vengono così estratti, uno a uno in maniera anonima, i ricordi che andranno a comporre le immagini, le atmosfere e i racconti dello spettacolo. Nella sua pur apparente semplicità, *A.R.E.M.* non ha nulla di canonico perché è un lavoro di regia e drammaturgia in tempo reale che stravolge le regole di genere. A metterlo in scena sono le tre attrici, ma il copione è scritto dal pubblico e la scenografia viene costruita 'insieme'. Inoltre, non c'è un testo drammaturgico e neanche un completo affidamento all'improvvisazione, perché la storia viene materialmente edificata a seconda di ogni replica. Infine, il processo creativo, solitamente nascosto dietro le quinte, è poi condiviso con il pubblico. Insomma, nonostante una messinscena pre-organizzata, *A.R.E.M.* si configura come un evento mai uguale a sé stesso, irreplicabile e a cui lo spettatore, senza essere coinvolto direttamente, viene chiamato a essere coprotagonista e co-drammaturgo. In un'intervista, le tre attrici individuano chiaramente la configurazione performativa dello spettacolo nel suo 'momento' liminale⁷⁰.

I *feedback* e i commenti del pubblico al termine dello spettacolo portano a pensare che, nella sua prima parte, *A.R.E.M.* determini una condivisa sensazione di pudore (rispetto al fatto che il sogno scelto possa essere il proprio). Tuttavia, nel corso del suo sviluppo, quando il meccanismo viene delicatamente svelato, la situazione sembra via via ribaltarsi e la curiosità di vedere il proprio sogno 'recuperato' diventa dominante. Per questo *A.R.E.M.* si conclude 'gratificando' l'intero pubblico con la lettura dei ricordi non estratti. La liminalità performativa si fa ancora più evidente per le implicazioni psicologiche e sociologiche del processo creativo condivi-

drammaturgo che collabora alla stesura di *A.R.E.M.* Ha lavorato inoltre con Armando Punzo, Marco Martinelli, Barbara Nativi, Patrick Kermann e Xavier Durringer. Dal 2010 partecipa al Master di alta formazione teatrale In vitro diretto da Cristina Pezzoli e Letizia Russo allo Spazio Compost di Prato, durante il quale incontra Francesca Farcomeni e Noemi Parroni, attrici e autrici con le quali ha dato vita ad *A.R.E.M.*

⁷⁰ «*A.R.E.M.* nasce dalla necessità di rimetterci in bilico, di spostare il limite, ritrovare e intensificare il legame tra lo spettatore e l'attore. Nasce dalla necessità di condividere un processo di creazione che si costruisce in quel momento e grazie alla partecipazione di tutti. Dalla voglia di restituire al pubblico un ruolo attivo senza coinvolgerlo fisicamente, ma responsabilizzandolo» (Persinsala, 2013)

so⁷¹ dal momento che la prossimità non è ipotetica o grossolanamente interattiva, ma si colloca nella memoria rinforzando la liminalità di *A.R.E.M*⁷².

Il secondo esempio di mescolanza di *loop autopoietico di feedback* e liminalità è «un'insolita inchiesta sul corpo, operata dai corpi stessi degli attori e perfino degli spettatori [...] messa in scena nell'appuntamento al buio ideato dalla compagnia coreana Elephants Laugh⁷³ e chiamato *Bodies in the dark*» (Valle, 2019a) in occasione della 39ma edizione di Operaestate, sezione B-motion, la più sperimentale e originale del festival. Nel commentare la propria partecipazione alla ricerca-spettacolo sull'esperienza del corpo messa in scena da Elephants Laugh, le parole di Gianluca Valle iniziano con una emblematica citazione da Merleau-Ponty: «non si deve dire che il nostro corpo è nello spazio, né d'altra parte che è nel tempo. Esso abita lo spazio e il tempo» (2009, p. 194). Valle ribadisce la centralità della corporeità performativa e delle strutture percettive del *Leib*, il corpo vivente che siamo, «il nostro mezzo generale per avere un mondo» (Valle, 2019a) che viene sentito prima di ogni rapporto conoscitivo e che risulta distinto dal *Körper*, il corpo-oggetto della fisiologia e della psicologia⁷⁴. La descrizione di Valle è inizialmente centrata sull'esperienza dello spettatore: si tratta di «farsi prelevare in un punto della città, indossare una benda e farsi scortare in uno spazio buio, spogliarsi in mezzo ad altre persone che non si conosceranno mai, concentrarsi sui propri piedi mantenendo una postura verticale» per poi «aderire al pavimento assumendo una postura orizzontale, muoversi alla cieca e sfiorare i corpi altrui, rivestirsi nell'oscurità, farsi riaccompagnare all'esterno in una via qualsiasi, togliersi la benda e contare fino a dieci prima che l'accompagnatore scompaia» (Valle, 2019a).

e continua ricordando la «profusione di sensazioni e di pensieri che si affacciano alla coscienza, durante una performance di più di un'ora, prima in

⁷¹ «La potenza della componente psicologica dello spettacolo, noi l'avevamo supposta, ma non immaginavamo fosse così catartica. [...] Dal punto visto sociologico, abbiamo notato come nei ricordi richiesti, ci siano delle costanti e delle ricorrenze: l'amore, il viaggio, l'infanzia, la nascita e la morte, sono i grandi temi che accomunano universalmente tutte le persone. L'Agenzia Recupero Eventi Mancanti, raccogliendo i ricordi delle persone, continua ad arricchire il suo archivio, e sta divenendo una vasta mappatura sociale di quello che le persone non sono disposte a dimenticare» (Persinsala, 2013)

⁷² «Restituisce agli spettatori la possibilità di una condivisione non virtuale, ma in atto, degli eventi. La vicinanza è reale, fisica. Il recupero dell'evento/ricordo diventa l'occasione unica per riappropriarsi della capacità di 'sentire insieme' riscoprendo il rumore delle emozioni. Di fronte allo stesso evento si può ridere, piangere, o avere paura, ma il ritmo del respiro diventa comune. All'A.R.E.M. la vita non si commenta, si ri-vive» (Persinsala, 2013)

⁷³ Elephants Laugh è una compagnia coreana con sede a Seoul. È specializzata nella creazione di performance site specific con comunità specifiche. I loro lavori si concentrano sull'inclusione e l'analisi del ruolo che il pubblico ha nella performance ai cui scenari prendono parte attiva dando forma a eventi fortemente esperienziali.

⁷⁴ Possiamo solo far notare le stringenti affinità tra la prassi attoriale di Grotowski e la filosofia della carne di Merleau-Ponty, la comune concezione non dualistica, ma immanente, della relazione tra corporeo e spirituale, tra sensibile e non sensibile sbilanciandone il rapporto in maniera asimmetrica a favore del corporeo e sensibile (*Leib*) e a sfavore della loro funzione strumentale o semiotica (*Körper*). Il legame del corpo al mondo attraversa la carne, il corpo illuminato e lo spirito incarnato ridefiniscono la manifestazione del secondo attraverso il primo ed è proprio sotto questa traccia che si manifesta la dimensione tanto dell'attore grotowskiano, quanto della coscienza merleau-pontiana.

maniera caotica, poi in modo ritmico e ordinato, in uno spazio percettivo e mentale, dove la centralità della vista viene meno e ad entrare in azione sono i sensi minori dell'udito, del tatto, dell'odorato» (2019a).

Poiché «*Bodies in the dark* è tutto questo, ma molto altro ancora» (Valle, 2019a), l'esperienza si fa liminale nel momento in cui l'aspetto progettuale dell'allestimento entra in contatto con l'azione diretta degli spettatori che «indossano una cuffia» mentre «una voce fuori campo illustra ai partecipanti i vari step dell'esplorazione sensoriale, sottolineando l'importanza di non costringersi a fare ciò che la propria volontà giudica inaccettabile». Chi si sente disorientato «può battere le mani e comunicare il proprio numero agli artisti che - presumibilmente dotati di occhiali infrarossi - lo prendono per mano e lo riconducono al posto assegnato» (2019a).

La direzione delle riflessioni di Valle è illuminante se vista alla luce di un'esperienza estetica che si fa estatica e di un'arte che si fa trasformativa nella misura in cui è performativa in senso liminale: «dove la classica dicotomia attore e spettatore scompare e ognuno diviene il paradossale osservatore di se», allora «c'è da chiedersi quale genere di socialità deriva dalla vista e quale dall'uso aumentato degli altri sensi» dal momento che «l'atto del vedere o dell'essere-visto genera più dissonanze emotive e cognitive del toccare o dell'essere-toccato». Valle cita esplicitamente Debord («lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini») e continua che «nella società del *Panopticon*, l'egemonia della vista condiziona le nostre preferenze e i nostri atteggiamenti, soprattutto nel modo che abbiamo di vivere e di gestire i nostri corpi». In questo quadro, «il tatto e l'olfatto appaiono [...] geneticamente predisposti alla condivisione di spazi e tempi comuni [...] ammettendo una pluralità di manifestazioni dell'umano, altrimenti non concessa. Una delle altre questioni», rilanciate da *Bodies in the dark* e «senz'altro collegata alla precedente, riguarda la definizione del singolare e dell'universale, del fare comunità». Infatti, «l'esplorazione sensoriale parte dal proprio corpo, oramai disavvezzo a percepirsi in modo così intenso e privo di sovrastrutture socio-culturali, ma culmina nella sperimentazione di un'insolita intercorporeità: lo spazio buio», a differenza di quello illuminato, «non si configura come una giustapposizione di perimetri e confini, ma come campo aperto, percorso da ritmi corporei che si incrociano, attraggono e respingono, giungendo a confluire in una forma d'esistenza allargata» (2019a).

A.R.E.M. e *Bodies in the dark* restituiscono anche una possibile 'soluzione' alla problematica aperta da una troppo rapida e semplicistica identificazione tra l'esperienza rituale e quella estetica. Infatti, nelle cosiddette espe-

rienze rituali di soglia accade una trasformazione del partecipante che può investirne lo *status* sociale e l'identità pubblica, mentre in uno spettacolo performativo non è previsto che ciò accada in quanto l'eventuale trasformazione rimane confinata al luogo della stessa esperienza estetica. Quest'ultima, la trasformazione, rimane 'localizzata', così come accade anche per la complessiva sospensione delle norme di vita quotidiana e la rottura delle regole dell'arte tradizionale sperimentate durante la partecipazione. Per il Performativo diventa fondamentale riconoscere che la crisi a cui si dà luogo non può essere 'risolta' attraverso i collaudati modelli di comportamento e di fruizione dell'opera teatrale o i consueti postulati dell'etica, ma solo nell'ottica performativo-liminale: quella che potrebbe apparire come limitazione dell'azione trasformativa, in realtà, non inficia affatto una delle conseguenze più potenti che l'estetica del performativo riconosce all'esplosione del teatro contemporaneo, vale a dire la fusione di estetica, etica e politica che parte da una rinnovata messa in crisi dell'opposizione binaria fra arte e vita (nello specifico contesto teatrale). Liminalità/sconfinamento e cambio di prospettiva/transitorietà sono le tracce che delineano e che fanno comprendere come lo spostamento da opera a evento spettacolare sia determinante nel Performativo e come ciò abbia una doppia determinazione: da un lato, l'inevitabile caduta delle dicotomie tradizionali, a cominciare da quella fra arte e vita, e, dall'altro, la tendenza a percepire gli elementi teatrali in termini non più dialetticamente esclusivi. Tra oggetto/soggetto, corpo/mente, segno/significato, finzione/realtà, rappresentazione/presenza, attore/spettatore, etc., non si tratta più di privilegiare in termini oppositivi una componente rispetto all'altra o di rinunciare alla responsabilità della scelta, ma di attuare un processo di radicale riscoperta e messa in questione della loro interrelazione e interdipendenza.

2.3.3 ATTIVAZIONE PERSONALE

Il Performativo delinea il solco di un teatro del proprio spazio-tempo, vale a dire di un luogo privilegiato in cui il 'decorso evenemenziale' degli spettacoli viene co-determinato dagli artisti/spettatori che vi si riuniscono. Fin dagli anni '60, il riferimento all'esistenza una comunità composta da artisti e spettatori è un tema cruciale per il teatro contemporaneo e ha avuto come conseguenza diretta l'elaborazione di eventi in cui i fattori prettamente estetici non si differenziavano dai risvolti politici e sociali (il 'caso' Abramović). In tale prospettiva, l'esistenza di collettività performative formatesi nel *loop autopoietico di feedback*, nella ritualità scenica degli eventi e in attinenza all'ordine simbolico della cultura che li accoglie - ha una doppia valenza: da un lato, sociale perché prevede che l'interazione tra spettatore e platea da cui essa dipende sia de-gerarchizzata e fluida; dall'altro, estetica

in quanto favorisce la moltiplicazione e l'imprevedibilità delle possibilità di sviluppo performativo-liminale che è anche (est)etico.

Si è visto come l'esposizione performativa promuova e determini incertezze, domande e decisioni, situazioni di cui ci si co-assume l'onere e che sembrano esulare dalla rigida appartenenza al circolo ermeneutico e al gioco della comprensione. Sarà importante sottolineare come il ruolo attivo degli spettatori risulti conseguentemente all'atto stesso del percepir(si) e del posizionarsi in una *performance* e come esso non abbia necessariamente a che fare con azioni o interazioni concrete. Tale attivazione è determinata dall'energia che attraversa la 'co-percezione/appercezione' che attraversa performer e spettatori, e che li mobilita su nuove 'coordinate' in un continuo (ri)posizionamento dettato da autentiche 'crisi spettacolari'. Come per l'estetica ermeneutica, il Performativo non 'cerca' uno scontro frontale, ma un dialogo in una sorta di (però) radicale riposizionamento: infatti, Fischer-Lichte riconosce l'esistenza delle relazioni classiche del teatro, ma, allo stesso tempo, afferma la necessità che tali relazioni vengano ridefinite e ripensate nell'ambito di un'ottica inclusiva e non più dicotomica. Non esiste un'opera teatrale che vive in autonomia dal produttore e dal fruitore, ma solo spettacoli che accadono performativamente; lo spettatore, dal canto suo, non va più inquadrato nelle categorie di passivo/attivo, di soggetto pensante/agente in quanto rifugge dal posizionarsi nelle polarità alternative di osservatore/osservato.

La corporeità e la materialità degli elementi scenici (di cui anche lo spettatore fa parte) non esclude che la loro natura sia di segni teatrali; piuttosto, il 'muoversi' tra significante e significato di questi segni diventa disinvolto secondo una nuova grammatica estetico-performativa che dà luogo a un rapporto che diventa ondulatorio e sfumato. Ripensare le dicotomie del teatro significa ripensare le partizioni che investono tanto la natura sociale dell'individuo (come l'esclusività tra vedere e toccare), quanto il rapporto tra privato e pubblico, tra intimo e sociale, tra distanza e vicinanza, tra illusione e realtà. Dunque, è centrale la prospettiva di Merleau-Ponty, secondo il quale «lo sguardo avvolge, palpa, sposa le cose visibili» e «dobbiamo abituarci a pensare che ogni visibile è ricavato dal tangibile, ogni essere tattile è promesso in un certo qual modo alla visibilità» e «che c'è sopravanzamento, sconfinamento, non solo tra il toccato e il toccante, ma anche fra il tangibile e il visibile che è incrostato in esso, così come, reciprocamente, il tangibile stesso non è un nulla di visibilità, non è privo di esistenza visiva». Poiché «il medesimo corpo vede e tocca, visibile e tangibile appartengono al medesimo mondo» (2003, pp. 149-151). Altrettanto, centrale, è allora

l'intuizione di Jean-Luc Nancy che «il nostro esistere è il toccare», che «noi ci tocchiamo in quanto esistiamo» perché «il nostro toccare è ciò che ci rende noi» (1996, p. 22). Riconoscere lo strutturale radicamento nella corporeità e nella finitezza significa affermare che «io non esisto che secondo questa materialità, che non ha niente di 'materiale' opposto alla supposta sostanza 'spirituale' di un soggetto», ma che «non è altro che l'esposizione, la presentazione, la manifestazione di ciò che io posso certamente comprendere come una 'interiorità' o una 'intimità', ma che può essere tale solo perché essa può esporsi, offrirsi agli altri» (2014a, pp. 37-38).

Questa condizione 'chiasmatica' appartiene in maniera analoga all'opera d'arte, il cui essere evento traccia il finito nell'infinito dal momento che «ogni volta è un gesto del corpo [...] che fa apparire l'immagine, la presenza vera di quell'assente che si proietta verso se ritornando a sé per offrirsi come spettacolo, gioco di tratti o di macchie, disposizione di ciò che effettivamente incorporato nel corpo che dipinge». Come si volge al fuori, «come esso è questo fuori di 'me' che non ha 'dentro' salvo farlo venire nell'immagine; come, in che maniera, su che tono, con quale sfumatura, ecco la posta in gioco [...] dell'arte in generale» (pp. 46-47).

Questa 'manifestazione' dell'essere-corpo non come affermazione discreta e gerarchica dei nostri organi di senso, ma come esposizione 'epidermica' a un mondo con cui si viene continuamente a contatto, come pelle - luogo liminale per eccellenza - che ci 'espone' all'Altro e come alterità a cui si è sempre esposti aiuta a comprendere la radicalità con cui Fischer-Lichte 'ribalta' l'asse della rappresentazione a favore di quello della performance.

La concezione performativa delle realizzazioni sceniche investe dunque il concetto di comunità e lo ridefinisce in virtù di una teoria di fruizione che non è più alternativamente passiva o attiva e non è più relativa a una scena mimetica della realtà. La performatività si riproduce all'interno di una realtà sociale, storica e culturale specifica e irripetibile in quanto essa è (e deve essere) composta da individualità consapevoli di una reciproca e non standardizzabile presenza. Secondo Fischer-Lichte, l'estetica del performativo riconosce l'esistenza di comunità teatrali reali perché queste ultime si strutturano non in astratto o sulla condivisione di generiche ideologie, ma a partire dalla compartecipazione effettiva e concreta in uno spazio-reale-autonomo privo di rigide ed eteronome strategie di gestione. Il Performativo, partendo dalla consapevolezza della 'temporalità' di tali comunità, che sono proprie dello spazio-tempo spettacolare, giustifica l'esistenza consolidata di prassi ormai comuni nell'arte contemporanea (in generale, come l'irruzione del reale nel dispositivo artistico o, nello specifico teatrale, l'osmosi sceni-

ca di presenza e rappresentazione) e corrobora la destabilizzazione prodotta dal *loop autopoietico di feedback* delle dicotomie tradizionali (realtà/finzione e pubblico/privato). L'interferenza tra realtà e teatralità incide tanto sul significato percepito e sulla messinscena, quanto sulla possibilità di dare forma a spettacoli di cui è 'dichiarato' il carattere effimero ed eccezionale e in cui attori e spettatori si trovano a essere sospesi tra autonomia ed eteronomia, tra responsabilità e abbandono, tra singolarità e pluralità.

La co-presenza corporea di attori e spettatori va letta come tra pari e come costituiva dello spettacolo: grazie al *loop autopoietico di feedback*, il coinvolgimento scenico-rituale delle loro reciproche percezioni e azioni investe anche le eventuali regole concordate, seguite o violate. Non si tratta più di assegnare allo spettatore lo stato di osservatore in una scena a cui deve attribuire significato o di cui deve decifrare il senso, ma di ammettere che ogni spettacolo è unico perché produzione performativa di un evento solo parzialmente passibile di direzione esterna. Infatti, in esso custodisce «l'attività 'creativa' dello spettatore in un segreto rivivere, in un'oscura imitazione del lavoro degli artisti, in una ricezione che non avviene tanto attraverso la vista, quanto piuttosto attraverso una sensazione corporea, nel segreto impulso a ripetere gli stessi movimenti e a riprodurre gli stessi toni di voce nelle proprie corde vocali» (Fischer-Lichte, 2015, p. 63).

Un'importante conseguenza si affaccia tra le pieghe di questo ambiguo *status* di 'alterità' e di 'privilegio' del pubblico teatrale rispetto a ogni altro tipo di spettatore (televisivo, cinematografico, d'arte, di concerti, etc). La relazione tra scena e platea si focalizza sullo spettatore ed è certamente il fulcro di una più generale ridefinizione del teatro e del suo rapporto con la società, dunque la sua centralità nel discorso di Fischer-Lichte costituisce un grande merito metodologico. Tuttavia, la formazione di un nuovo corpo spettatoriale non va confuso con la restaurazione della sua natura classica di assemblea cerimoniale o con l'idea di una comunità/identità pubblica da rivitalizzare. Il Performativo non è un ritorno allo spazio politico 'classico' perché la centralità dell'evento spettacolare rispetto all'opera teatrale edulcora la stessa distinzione tra produzione e fruizione e forza i confini tra arte e vita in senso rivoluzionario e non reazionario.

Va poi riconosciuto che l'emancipazione prodotta dal *loop autopoietico di feedback* è stata assunta forse troppo ottimisticamente dall'estetica del performativo ed è su questo aspetto che è necessario soffermarsi. Se l'atto performativo non può essere completamente previsto, è perché lo spettatore si muove tra il 'percepire' il corpo fenomenico dell'artista e il 'riconoscere' quest'ultimo come corpo semiotico. Dunque, l'esistenza di un ordine sim-

bolico di co-appartenenza (l'immaginario condiviso la cui invasività va però smontata) è decisiva affinché si possa realizzare il *loop autopoietico di feedback* e con esso lo sviluppo della *performance* (in caso contrario, si cadrebbe in una situazione di totale chiusura, incomunicabilità o fraintendimento che non porterebbe ad alcun esito dal punto di vista estetico-politico). Anche se per una breve ma significativa durata, la *performance* diventerebbe il luogo dello sgretolarsi, del confondersi e dell'unirsi della dicotomia tra arte/estetica e realtà/società. Il teatro performativo, allora, rappresenta per Fischer-Lichte il contesto privilegiato dove l'essere umano può esercitare il confronto e dove, attraverso tale confronto, si può sviluppare la costituzione singolare-plurale di individui che s'incrociano in una comunità (Nancy, 1996). Trovandosi nel *loop poietico di feedback*, allo spettatore performativo non è quindi riconosciuta la virtuosa possibilità di addormentarsi⁷⁵ e di approcciarci con fertile disinteresse al teatro: l'attivazione personale determinata dal *loop autopoietico di feedback* e il trovarsi in una condizione di liminalità 'bastano' a metterlo al riparo dal rischio di omologazione massmediatica rispetto ai valori culturali dominanti e ai modelli di comportamento normativi? Guy Debord individua e denuncia il pericolo dell'attivazione forzata come un tratto costitutivo disciplinante della società dello spettacolo (2002). Esplicitamente, Jean Baudrillard muove, da altra prospettiva, la valorizzazione della passività delle 'masse' (1978).

Insomma, di fronte a una società che ci vuole perennemente performativi, all'invadenza manipolatoria e imperativa dei media e all'affermazione della figura del cittadino/consumatore critico, il rifiutare di adempiere ai propri 'doveri' di responsabilità e prestazionalità individuale non minerebbe alle fondamenta la capacità della società consumistica di funzionare in maniera efficace? A questo riguardo, la posizione di Rancière sembra pertanto più lucida di quella di Fischer-Lichte. Sono note le critiche del filosofo francese alla proposta di 'emancipazione dello spettatore' e la sua accusa di 'produrre asservimento' attraverso un finto (ancorché sincero) ideale di liberazione fondato sull'autorità dell'artista di poter gestire in maniera paternalistica cosa e chi potrà 'dirsi' attivo o passivo all'interno della 'comunità' teatrale. Nel momento in cui (si) strappa lo spettatore dalla sua condizione 'marginale' (nella relazione teatrale) e (si) tende a cancellare ogni distanza in nome della sua non richiesta inclusione nel dispositivo scenico, il teatro contemporaneo rischierebbe una «mediazione tendente alla propria soppressione» (Rancière, 2019, p. 9). In effetti, se per attivazione si intende

⁷⁵ Si riprende il titolo di una celebre raccolta di recensioni teatrali di Ennio Flaiano (2010), critico, scrittore e sceneggiatore di alcuni capolavori del cinema italiano. Da un lungo sodalizio con Federico Fellini nacquero le sceneggiature, tra gli altri film, de *Lo sceicco bianco*, *I vitelloni*, *La strada*, *La dolce vita*.

‘adeguamento’ dello sguardo e della presenza spettatoriale alle intenzioni artistiche, allora si intuisce come sotto il concerto di ‘attivazione’ possa nascondersi una sottomissione al dispositivo pedagogico del teatro e come un’autentica emancipazione non sia funzionale a uno schema di *public engagement*. In accordo con l’estetica ermeneutica, Rancière ricorda che ogni spettacolo viene sempre ‘tradotto’ individualmente e che lo spettatore (ri)elabora in solitudine le relazioni associative e dissociative che il *medium* teatrale promuove materialmente. Dunque, l’unica liberazione possibile per lo spettatore sarebbe di riconoscersi in ‘passività’, ossia in un’attitudine al dissenso rispetto a un senso eterodiretto. Riscattando la dignità, la legittimità e la fecondità ermeneutica di *voyeur* esterno, la passività è attività in quanto ‘scarta’ dalla promozione di una versione del confronto sociale consensuale e armonica, pur ‘alternativa’, che invece è propugnata dall’ideale dello spettatore/partecipante professionista. Al contrario, il teatro deve mantenere la propria distanza senza avanzare pretese coloniali sulle alterità e senza però creare incomunicabilità. «Il suo specifico apporto alla comunità è dato in sostanza dal conflitto», il suo «valore aggiunto rappresenta una proprietà conflittuale, dato che non gli appartiene in esclusiva. Ma questa proprietà conflittuale non è altro, nella fattispecie, che l’istituzione di un comune – conflittuale». Così «la massa degli uomini senza proprietà si identifica con la comunità in nome del torto che non smettono di recarle coloro la cui qualità o proprietà hanno per effetto naturale di rifiutarla, o confinarla nell’inesistenza di coloro che non possiedono nulla» (2017, p. 30).

Diversamente da quanto ipotizzato da Fischer-Lichte, per Rancière la co-presenza deve includere prioritariamente distanza. Nel e dal teatro, a essere salvaguardata deve essere ben altro che la possibilità di creare consenso performativo tra coscienze che, fuori da quel contesto, continuano a essere alienate, frammentate e conflittuali. A teatro, che Rancière vede come il luogo dell’eguaglianza attraverso la salvaguardia di un dissenso inassimilabile che innanzitutto si rivolge proprio a chi pensa che l’emancipazione sia sinonimo di produttività, non deve essere delittuoso addormentarsi. L’attività filosofica di Rancière, a cui va il merito di aver sostenuto l’importanza di tornare a riabilitare il collegamento diretto tra estetica e politica, è stata di fondamentale importanza nello «smitizzare alcune delle opposizioni binarie su cui si è fondato il dibattito sull’arte politicizzata: individuale/collettivo, autore/spettatore, attivo/passivo, vita reale/arte». Inoltre, rispetto alla «intoccabilità critica di Walter Benjamin», anche Rancière rinfocola l’«ostilità nei confronti dello spettacolo dei consumi (come teorizzato da Debord)» (Bishop, 2020, p. 30). La contrapposizione tra Fischer-Lichte e Rancière è interessante perché conferma, da prospettive opposte, l’idea del

teatro come luogo politico capace di produrre una nuova socialità attraverso un'esperienza sensibile, performativamente partecipata o esperita ermeneuticamente, da non assumere con ingenuo ottimismo.

2.4 / ARTE, MEDIA E SPETTATORI

Esiste una gloriosa tradizione di *Media Studies* sulla progressiva invadenza dei mezzi di comunicazione di massa all'interno di ogni aspetto della vita pubblica e privata (McLuhan, 1986, 2011). Contrariamente alla speranza benjaminiana (che l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica possa favorire una progressiva democratizzazione), Adorno espresse il più profondo pessimismo. Nei confronti della cultura di massa, la sua rimane una posizione illuminante per come denuncia la manipolazione a cui è esposto il singolo nella società contemporanea. Si tornerà più avanti su tale questione, ma la figura della spettatorialità è, per forza di cose, strettamente legata alle trasformazioni tecnologico-mediali che hanno ormai definitivamente investito ogni campo dell'arte, dato che «viviamo oggi all'interno di una condizione *postmediale*, che ha superato l'idea di una presenza dei media in seno alla società» (Eugeni, 2015, p. 10). Ciò è evidente soprattutto in un'epoca dominata dagli algoritmi e dal digitale, dall'illusione dell'interazione in tempo reale del Web 2.0 (che ormai veleggia verso la robotizzazione semantica del 3.0 e la realtà aumentata e i *big data* del 4.0) e da una tecnologia invisibile che si porta sempre più addosso creando un cortocircuito tra connessione *all time* e concomitante isolamento (Sisto, 2018, 2020).

Il dibattito su attivazione/marginalità della posizione spettatoriale, che già era centrale nella teorizzazione epica e nella contestazione brechtiana del modello borghese di teatro e di pubblico, oggi è diventato ineludibile. L'avvento della 'società dello spettacolo' ha infatti reso difficilmente distinguibili i confini tra produzioni artistiche e produzioni altre (eventi politici, manifestazioni pubblicitarie, ecc). Spettacoli partecipativi/interattivi/immersivi, il dislocamento dalla visione frontale, la proliferazione di laboratori propedeutici agli spettacoli, la diffusione di allestimenti dalle cornici spaziotemporali indefinite in cui l'ingresso e l'uscita non sono codificati, l'erranza in contesti non convenzionali, la messa in campo della propria identità nelle relazioni teatralizzate, non ultimo la produzione e la fruizione artistica a distanza in tempo di *lockdown*: di certo, la tecnologia ha 'operato' nel processo creativo 'puro', ma soprattutto essa è entrata a gamba tesa sulla relazione tra palco/platea e tra reale/virtuale. Fischer-Lichte ha affermato con la massima decisione che la svolta performativa determinata dalla co-presenza corporea di artisti e spettatori è una «reazione diretta e decisa contro la progressiva mediatizzazione della cultura occidentale e che si sia-

no serviti dell'immediatezza e dell'autenticità come armi nella lotta contro la mediatizzazione» (2014, p. 199). In relazione al teatro, la questione (mediale) nasce all'inizio del XX secolo con l'avvento di un nuovo *medium*, il cinema, capace di rappresentare un temibile competitore rispetto alla capacità di restituzione della realtà e di costruzione di un racconto (come accaduto con l'insorgere della fotografia per la pittura). Se il confronto con il testo letterario stava portando il teatro ad affrancarsi da una storica dipendenza, la rappresentazione mimetica assicurata da un film appariva inesorabilmente vincente: si trattava dunque di avviare una profonda metariflessione 'costituzionale', soprattutto se si pensa alla possibilità di registrare uno spettacolo teatrale in video e alla necessità di distinguere 'dal vivo' da 'in tempo reale'. È ovvio che si possa parlare di spettacoli *live* solo in relazione all'esistenza di spettacoli mediatizzati, ma il Performativo, facendo coincidere la produzione spettacolare performativa con la co-presenza corporea nel *loop autopoietico di feedback*, supera di slancio e strutturalmente la problematica. Lo spettacolo totalmente mediatizzato, infatti, non prevede il *loop autopoietico di feedback* dal momento che la co-presenza corporea non è prevista e la sua natura rimane quella di 'opera'. Il Performativo offre dunque un'attività di resistenza e, allo stesso tempo, di innovazione nei confronti dell'invadente 'medialità contemporanea': *performance* come quelle di Abramović reagiscono in maniera diretta contro la mediatizzazione della cultura occidentale perché attivano una serie di 'tecnicismi' che vanno dall'immediatezza, dall'autenticità e dal corpo esposto alla costruzione dicotomica di un'arte critica nei confronti dell'industria culturale. La natura evenemenziale della *performance* 'sfronda' per sua stessa essenza la possibilità di registrazione/replica, che ne sposterebbe l'identità dall'ambito artistico a quello archeologico/archivistico, da quello della produzione a quello della conservazione culturale. Se la *performance* resiste al mercato, ai media e alla produzione di artefatti commerciabili, è perché agisce attraverso creazioni transitorie: «nella misura in cui la performance tenta di entrare nell'economia della riproduzione, tradisce e sminuisce la promessa insita nella sua ontologia» (Fischer-Lichte, 2015, p. 122)

Allo stesso tempo, in tempi postmoderni, la distinzione tra spettacolo mediatizzato e spettacolo immediato (*live*) è meno netta di quanto non possa apparire. L'esplosione dei *reality show* e dei *talent* in connessione alle nuove opportunità delle più recenti tecnologie e strategie di *marketing* (dalla semplice interazione dei nuovi dispositivi delle *Smart tv* alla possibilità di incidere direttamente attraverso il voto da casa o l'attività *social*) sembra proprio andare nella direzione di una realizzazione performativa dei prodotti televisivi. In realtà, è innegabile come, per mere esigenze commerciali, le

produzioni si riservino la possibilità di un pesante intervento normalizzante e al singolo spettatore sia concesso una incidenza limitata. La contrapposizione performativa al *mainstream* non è frontale e non va vista come riaffermazione di una opposizione di tipo brechtiano: una critica passante attraverso le convenzioni dell'opera teatrale e i tradizionali canali dell'argomentazione dialettica rimarrebbe infatti soggiogata e speculare allo stesso sistema che intende criticare. Il sistema va 's-puntato' dall'interno, l'ordine 'scardinato' attraverso il caos e ciò può accadere solo se la contestazione non assume le forme abitudinarie del soddisfacimento 'culinario' e della trivialità 'gastronomica' di una gratificazione sensuale (o culturale) che sono proprie di espressioni artistiche presentate come fini a sé stesse e votate esclusivamente a procurare un piacere individuale nel fruitore. Adorno ricorda come «l'ingiustizia che commette ogni arte serena e tutta quella di intrattenimento senza eccezioni, colpisca i morti, il dolore accumulato e privo di parole» (2009, p.69).

Non opposizione dialettica, dunque, ma contaminazione. Intendere e riformulare la differenza tra *performance* artistica e *performance* in genere può significare creare nuove opportunità concettuali attraverso la tecnica e riscoprire la possibilità strumentale di giocare con l'immaginario della cultura di massa per includere le novità sceniche a livello di scrittura drammaturgica. La tecnologia di riproduzione negli spettacoli *live*, per esempio, potrebbe compensare le limitazioni spazio temporali di presenza dello spettatore (Fischer-Lichte, 2015, p. 128) o far lavorare sulla sottrazione del corpo dell'attore (p. 130). Tuttavia, se assunta ingenuamente, la performatività degli spettacoli rischia di configurarsi come una paradossale 'apoteosi della nostalgia' nel momento in cui la *performance* diventa consolatoria e in essa si sublima l'ansia di un pubblico che - a seconda del personale stato d'animo e attitudine - 'rimpiange' o 'si compiace' di aver perso il rassicurante ruolo di spettatore protetto dalla parete tra palco e platea. La prospettiva della studiosa tedesca è contraria a questa perversione: aver preso parte alla costruzione evenemenziale dello spettacolo attraverso il *loop autopoietico di feedback*, dovrebbe comportare che la presenza/esperienza corporea di attori e spettatori promuova una forza centrifuga/di dissidio tra realtà e finzione in cui a permanere è, appunto, il proprio corpo individuale. Si tratta di un corpo caduto in un 'abisso scenico', un luogo in cui l'esistenza è visibile anche - se non soprattutto - nei suoi tratti essenziali, periferici e marginali, e che può riformulare la propria relazione con il reale attraverso l'elaborazione e il recupero del proprio senso fenomenologico incastonatosi nel *loop performativo*. L'esperienza teatrale curva dalla rappresentazione alla forma di un cerimoniale ctonio rigenerativo, profondo e occulto alla cortina concet-

tuale. L'evento performativo si riconnette a una realtà da cui era stata formalmente separata per divenire uno spazio di - momentanea - rielaborazione politica delle regole, che vengono ricomposte dopo esser state frantumate rispetto alla sintesi culturale che 'impastava' lo spettatore tradizionale. La condivisione dell'immaginario diviene centrale, ma in ottica 'perturbante': l'incontro condiviso, ma dissonante (tra immaginari) rappresenta probabilmente il momento artistico più vertiginoso che l'estetica del performativo disvela nel *loop autopoietico di feedback*. La realtà - anche quando intesa come cronaca - se viene declinata nella (imprevedibile) alchimia di ogni *performance* assume la forma di uno spettacolo teatrale, di un evento unico e irripetibile di cui, di conseguenza, è possibile percepire la frattura dal e del sostrato della realtà individuale e collettiva. L'apatico ritorno all'ovvietà di una esistenza quotidiana caratterizzata dal consumo massificato e dallo svuotamento di senso reale, la verità creata da un dissacrante artificio teatrale, la confusione tra l'una e l'altra condizione che agisce tanto nell'esplosione emotiva quanto nelle associazioni/dissociazioni cognitive sono gli elementi cardinali del tracciato di dis-equilibrio esistenziale in cui la poetica del duo ricci/forte⁷⁶ conduce lo spettatore.

Grimmless è uno spettacolo del 2011, in cui gli spettatori vengono chiamati direttamente in causa e la cui base testuale, come suggerito dal titolo, è l'universo poetico delle favole, un immaginario largamente condiviso e formativo, che viene destrutturato in un gioco poetico, crudele e ironico, irriverente rispetto a ogni regola narrativa. Si tratta di «quel qualunquismo che caratterizza la nostra epoca. Perché le nostre giornate non sono scritte dai fratelli Grimm, non hanno il lieto fine, sono senza artifici e fazioni, con i buoni da una parte, i cattivi dall'altra. No. Ci siamo noi. Fratturati. Ribaltati. Senza sconti. Grimmless. Senza Grimm, appunto» (Grimmless, n.d.).

I personaggi canonici vengono trasfigurati (il Principe in un palloncino azzurro da gonfiare, la casetta di Hänsel e Gretel nel plastico del luogo di un delitto rivissuto nel rituale del *talk-show*, il bosco nel museo nazionale dei feticci, le mele di Biancaneve nel lettino semovente di uno psicanalista da salotto) e, nella massificazione della cultura, gli stereotipi si incontrano e

⁷⁶ Direttori artistici del Settore Teatro della Biennale di Venezia per il quadriennio 2021-2024, Stefano Ricci e Gianni Forte sono una coppia di registi e drammaturghi romani, esponenti dell'ultima generazione del teatro di sperimentazione italiano ed europeo. Il loro talento, ormai riconosciuto a livello internazionale, rappresenta «un punto di riferimento essenziale per chi considera il teatro un'espressione complessa di elementi artistici capace di interrogare il fondamentale rapporto tra arte e cultura di massa [...] ricci/forte rinnovano lo spirito critico 'francofortese' e pasoliniano perché attivano nella loro opera un'ulteriore vertigine dialettica. Non si tratta dell'ennesimo vezzo masturbatorio e autoreferenziale dell'intellettualismo dell'avanguardia (complice per altro, in maniera dialettica, del dominio delle logiche del consumo attuali), ma dell'immersione spietata nella deflagrazione dell'arte nella popular culture, dove le posizioni saltano in uno scambio delle parti che toglie l'acquietante terreno ideologico da sotto i piedi: se la morte e la depressione, Pasolini e Leo Ferré, diventano elementi della cultura di massa, l'altra polarità dialettica, ovvero l'arte teatrale, si trova suo malgrado nella medesima dinamica, snaturandosi anch'essa nella dimensione edonistica tipicamente postmoderna» (Alfieri, 2017a).

scontrano con gli individui plasmandone l'incedere esistenziale direttamente o per contrarietà. La regia annota chiaramente che «non hanno più una storia che non sia la loro storia, o un personaggio dietro cui nascondersi. C'è la voglia di raccogliere qualcosa di più delicato ma altrettanto violento, con una ferocia nei gesti e nello scandagliare il proprio privato, edificando una cattedrale impastata di sogni e sconfitte comuni in cui l'IO si trasforma inevitabilmente in NOI». *Grimmless* aggredisce così il cuore stesso della società dello spettacolo e ne destruttura il fallimentare dominio della comunicazione: la narrazione scompare, il periodare del lessico eccede la coerenza normativa, i legami sintattici abdicano a ogni anelito di linearità e sensatezza, a volte nella maniera più radicale, altre volte accennando omogeneità per poi smontarsi attraverso le armi dell'ironia, del grottesco, della violenza. Il disincanto si accompagna al dolore, i corpi dei *performer* si (auto)percuotono con forza, ma a essere dilaniata è la comunicazione contemporanea in un caleidoscopio di riferimenti che non risparmia nulla, dall'invadenza *social* alla cronaca nera e al più morboso voyerismo, dalle dinamiche discriminatorie del gruppo contro il singolo alla consapevolezza del pubblico di farne parte in maniera illusoria e solo apparentemente protetta dall'ambiente teatrale in cui si trova. La posizione in platea e la conseguente legittimazione di una presunta superiorità da parte dello spettatore durano poco perché l'estraneità lo travolge a partire dalla prossimità scenica, dall'essere guardati negli occhi o dall'essere 'invitati' a ballare con e dai performer. Le parole compaiono e scompaiono, lo sguardo e l'udito, la pelle e l'odorato sono investiti in egual misura, la frammentazione narrativa è accompagnata da urla e pestaggi coreografici messi in atto da interpreti perfettamente addestrati. La fine del sogno celebrata da *Grimmless* è quello della realtà come favola a lieto fine, della liceità delle fantasie che non siano perversioni, della possibilità di mettere a tacere la catastrofe di un mondo che, pur re nudo, ci si ostina ad accettare e corroborare attraverso un'adesione coatta ai suoi imperativi spettacolari. Lo *shock* è superabile solo con il passaggio e il recupero critico dell'oggetto favolistico della propria nostalgia (qualsiasi esso sia), dunque con il ritorno dalla *performance* alla realtà e alla scelta di ogni singolo tra il tornare a guardare e criticare la società di cui si fa parte dall'esterno, come se in essa non si fosse coinvolti, o dall'interno, per viverla sulla traccia di una nuova consapevolezza e attitudine.

2.5 / PERFORMATIVITÀ E CORPOREITÀ

Questione cruciale del Performativo è dunque la corporeità. Sulla teoria dell'*embodiment* esiste uno stretto legame tra Fischer-Lichte e Butler, nel momento in cui la filosofa americana demolisce la connotazione ontologica

e antropologica del sesso e l'interpretazione di 'genere' come fatto o necessità di natura. Come è noto, un posto d'onore tra i bersagli di Butler lo occupa la configurazione normativo-binaria della società, che, con le sue rigide definizioni di genere e le connesse 'ritualità sociali', si impone in maniera eterodiretta e impersonale nell'autocoscienza di cui castra la libera espressione. Già negli anni Ottanta, con *Atti performativi e costituzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista*⁷⁷, aveva messo in guardia da questa specifica tendenza disciplinare della società occidentale e lo aveva fatto introducendo l'innovativo concetto di corpo discorsivo, o performativo, secondo il quale il *gender* non è un fatto, non 'è' un'esistenza a livello ontologico o biologico, ma 'risulta' da una specifica opera di costruzione linguistica, storica e sociale. «Non c'è "un'essenza" che il genere esprima o esteriorizzi, né un ideale oggettivo cui il genere aspiri, e dato che il genere non è un fatto, sono i vari atti del genere a creare l'idea stessa del genere e senza quegli atti non ci sarebbe genere» (Butler, 2017, p. 197).

Se «Butler si dedica a decostruire l'integrità ontologica del soggetto della metafisica tradizionale» (Surace, 2019, p. 249), non è «per distruggerne l'istanza, ma per far emergere che non si tratta di un dato, ma di un essere in atto» (p. 249) e la filosofa statunitense, in questi termini, discute l'identità di genere per mostrare come sia un atto performativo e una costruzione culturale. Secondo Butler, «questa formulazione scombina, com'è evidente, la concezione dominante del genere inteso come modello identitario sostanziale, a favore di una concezione di *temporalità sociale* già costituita» (2012, p. 78). Si dimostra così che «il concetto di genere da naturalizzato e reificato possa essere inteso come costituito e quindi, anche, costituito diversamente» (p. 78). Più che parlare di identità di genere o genere identitario, dunque, bisognerebbe parlare di identità che performano e che si incarnano attraverso ripetizioni stilizzate di azioni. Butler definisce tali azioni 'performative' e 'drammaticamente decisive' secondo i codici discorsivi e linguistici insiti in un tempo e in un luogo non astratti, pertanto «il genere viene istituito mediante la stilizzazione del corpo [...] e le attualizzazioni di vario tipo costituiscono l'illusione di un sé dotato di un genere durevole» (p. 78). Se le categorie 'tradizionali' di maschile e femminile veicolano lo stigma sociale, la rivelazione dell'essenza drammatica, traumatica e performativa del genere permette a Butler di enfatizzarne la 'dimensione individuale' e la 'funzione collettiva'. Il genere e l'identità performativa rimanda-

⁷⁷ Articolo giovanile dove la filosofa introduce un tema che sarà fondamentale per la sua successiva riflessione, la costruzione performativa del genere nel processo di istituzione normativa del soggetto. Ponendosi in dialogo con la fenomenologia di Merleau-Ponty e altre intellettuali femministe, come Simone de Beauvoir, accanto ad alcuni fondamentali distinguo, Butler sviluppò l'idea che il genere non solo non è naturale, ma che la sua naturalità è discorsiva, dunque effetto di procedure sociali e culturali. Questo vuol dire che il genere esiste unicamente nella sua 'messa in scena' (Butler, 2012).

no all'intima espressione di una coscienza che agisce entro determinate coordinate spazio-temporali e che, in linea di principio, potendolo fare anche in maniera non necessariamente coercitiva/eterodiretta, ma creativa, potrebbe costituirsi diversamente. Inoltre, se è vero che «la scena teatrale ha sempre svolto un ruolo fondamentale nell'elaborazione collettiva della coscienza tragica» (Cascetta, 1991, quarta) e che dagli anni Sessanta/Settanta tale elaborazione collettiva si è definitivamente sganciata dalla rappresentazione di un'opera, di un dramma o dalla parola e si è inscritta nel corpo e nell'atto performativo, Butler sarebbe allora in accordo con Fischer-Lichte nel rivendicare la capacità della *performance* di ri-convertire il testo in azione e «trasformare coloro che vi partecipano» (2015, p. 14). Interpretando la produzione performativa dell'identità come un processo d'incarnazione (*embodiment*) che 'agisce' drammatizzandosi/ritualizzandosi secondo precise possibilità storico-culturali, Butler accosta esplicitamente tale processo a quello di uno spettacolo teatrale in cui gli atti dei *performer* realizzano processi condivisi non individuali. «Sebbene le connessioni tra il ruolo teatrale e il ruolo sociale siano complesse e non possano esserne demarcate nettamente le distinzioni (Wilshire, 1981)», per Butler «sembra comunque plausibile che, per quanto le performance teatrali possano rischiare la censura politica e critiche feroci, le performance di genere in contesti non-teatrali sono governate da convenzioni sociali più chiaramente punitive e normative»: solo «a Teatro, si potrebbe dire, 'è solo una rappresentazione', de-realizzando così l'atto, rendendo così l'azione teatrale come un qualcosa di fundamentalmente diverso da ciò che avviene nella realtà». Per questa distinzione, «è possibile mantenere il proprio senso della realtà», mentre «per strada, o sull'autobus, l'atto diventa pericoloso [...] non si presume mai che l'atto in sé possa essere distinto dalla realtà». Nonostante esista «un tipo di teatro che ha come obiettivo primario quello di contestare o, addirittura, abbattere quelle convenzioni che delimitano l'immaginario dal reale (Schechner, 1985), anche in questi casi si è di fronte allo stesso fenomeno, ossia l'atto non contrasta il reale, ma costituisce semmai una realtà in un certo senso nuova». Dire che «la realtà del genere è performativa [...] significa, che è reale solo nella misura in cui è performata» (2012, pp. 90-91).

L'esplicito utilizzo del contesto teatrale per affrontare la questione della performance di genere permette a Butler di cogliere l'obiettivo più ampio di rivedere «i presupposti individualistici sottesi alla visione più ristretta degli atti costitutivi propria del discorso fenomenologico»: se con questo accostamento si espande la categoria del personale all'interno delle strutture politiche, ciò accade perché «vi è una concezione di 'atto' fondata sulla teatralità, e quindi meno individualista, che va in qualche modo a disinne-

scare la critica alla teoria degli atti intesa come ‘troppo esistenzialista’» (p. 88). L’idea di Butler di una differenza sessuale ‘attualizzata’ performativamente è sviluppata - per esempio in *Gender trouble* (2017) - in un ‘clima’ sostanzialmente foucaultiano. In tale ‘contesto’, la ripetizione delle procedure di performance individuale si iscrive nell’ecologia sociale in cui i soggetti sono immersi: in essa ci si struttura attraverso una serie di caratteristiche standardizzate e di costrutti normativi - ‘uomo’ e ‘donna’ - tra i quali ci si muove in maniera dinamica, ma che, allo stesso tempo, esistono come posizioni culturalmente soggettive. Attraverso la prassi materiale dei propri atti di coscienza, le differenze di genere si organizzano nell’ottica di un’opposizione tra ‘uomo’ e ‘donna’ e come soggettività fisse e naturali: in questa condizione, l’atto performativo concepito da Butler, includendo tanto i gesti quanto la parola, tanto l’individualità quanto la socialità, provoca l’assunzione di una posizione potenzialmente rivoluzionaria che intende il corpo-individuale precisamente come corpo-politico⁷⁸. Il genere, dunque, non ha una ‘fissità espressiva’ perché non rappresenta un’identità aprioristicamente determinata e poi esteriorizzata in ‘maniera’ naturale: gli attributi di genere sono performativi e «la distinzione tra espressione e performatività», in questo senso, è «cruciale perché se gli atti di genere - ossia i vari modi per mezzo dei quali un corpo mostra o produce il proprio significato culturale - sono performativi», allora «non vi è identità preesistente attraverso la quale un atto o un attributo possa essere misurato. Non vi sarebbero quindi atti di genere veri o falsi, autentici o distorti, e il postulato di una vera identità di genere verrebbe smascherato come una finzione regolativa» (Butler, 2012, p. 92).

Trovandosi costantemente in un rapporto intenzionale con una realtà organizzata, il corpo è sempre un’incarnazione di possibilità condizionate e circoscritte alle cogenti convenzioni storiche e questo vuol dire che il proprio genere lo ‘si fa’ secondo determinate sanzioni e prescrizioni e che ciò non è una questione solo individuale, ma che è anche sociale e politica. Tuttavia, secondo Butler, se il genere non è la scelta radicale di un’individualità, non è nemmeno una determinazione imposta in maniera del tutto eterodiretta: «quell’atto che è il genere, ossia l’atto che gli agenti incorporati sono, fintanto che lo incorporano in maniera drammatica e attiva, [...] portano su di sé determinati significati culturali, non è chiaramente solo un atto individuale» (p. 88). Ciò accade perché il corpo che ‘si fa’ genere non è passivo di fronte ai codici culturali, ma li assume performativamente nel senso che è

⁷⁸ La posizione di Lacan sulla differenza sessuale è sottilmente differente: essa precede/prevede l’esistenza di due ‘luoghi’ in cui maschile e femminile sarebbero già differenti e a cui il Reale assegnerebbe un ruolo di antagonismo insolubile. Maschile/Femminile sarebbero dunque la simbolizzazione di un’irriducibile ‘incoerenza’.

reale solo e solo se - agendo - verifica o falsifica i suoi quadri normativi socialmente determinati. Butler ricorda che «l'atto che io compio, l'atto che io performo è, in un certo senso, un atto che era già iniziato prima del mio arrivo sulla scena. Il genere, quindi, è un atto che è già stato provato, proprio come un copione che sopravvive ai singoli attori che si avvalgono di esso, ma che necessita di loro per essere attualizzato e riprodotto ogni volta come realtà» (pp. 88-89).

La Performatività - a cui la proposta post-strutturalista di Butler afferisce - assume allora una triplice valenza linguistica. La prima è relativa alla costruzione/performance che è fondamentalmente discorsiva («la società ha costruito un potente sistema di ruoli e di rappresentazione delle differenze: il genere, appunto», 2006, p. 37): questo significa che la produzione dei discorsi coincide con il processo attraverso il quale nella società ci si 'individualizza' e ci si 'socializza' attuando determinate pratiche in corpi di donne o uomini, eterosessuali o omosessuali; la seconda valenza implica che alla costruzione performativa sia sottinteso un linguaggio che dà rappresentazione e forma alla realtà per come quest'ultima poi si 'mostra' (anche linguisticamente) alla percezione; l'ultima, infine, individua nell'organizzazione/performance del linguaggio in cui i corpi sono immersi le stesse 'modalità' di percezione e comprensione della realtà. Per questo, secondo la filosofa statunitense è necessario, da un lato, liberarsi dall'idea metafisica del corpo come entità indipendente dalle dinamiche storico/sociali/linguistiche del potere e, allo stesso tempo, ri-definire proprio il corpo come luogo di resistenza in grado di mettere in atto processi di reinterpretazione delle stesse modalità che lo definiscono, anche per evitare che si possa ipotizzare una perfetta aderenza tra i significati del linguaggio e l'identità del corpo. Riflettendo sulla costituzione dell'identità, Butler afferma dunque la fondamentale esistenza di una tensione performativa tra l'immersione linguistica del corpo e la irriducibilità di quest'ultimo al linguaggio che lo nomina.

Alcune analisi femministe dimostrano una stretta tangenza tra questa e la posizione di Merleau-Ponty in riferimento al corpo e alla soggettività incarnata che si realizzano e che si inscrivono in un quadro di possibilità di significati storicamente stabiliti. Tanto il filosofo francese, quanto Butler condividono l'interpretazione secondo la quale ogni esperienza viene vissuta da una coscienza intenzionale, incarnata e situata; inoltre, entrambi concordano sull'idea che solo attraverso il corpo sia possibile accedere e aprirsi a tali esperienze⁷⁹. Butler riconosce un'aria di famiglia e una connessione diretta tra fenomenologia della corporeità e teorie femministe e di ge-

⁷⁹ Su *embodied cognition*, o filosofia del corpo, anche Shaun, Zahavi, 2009.

nere nella misura in cui entrambe sono interessate a stabilire una distinzione tra le questioni fisiologico-biologiche che strutturano l'esistenza corporea e i significati assunti da questa esistenza (corporea) all'interno di una determinata cornice storica. Questo significa che se Butler ritiene necessario radicalizzare la questione della storicità del corpo rispetto a come viene posta da Merleau-Ponty, allo stesso tempo «sembrerebbe che la fenomenologia condivida con le analisi femministe l'intento di gettare le basi per una teoria dell'esperienza e di fare luce sul modo in cui il mondo viene prodotto attraverso gli atti costitutivi dell'esperienza soggettiva» (Butler, 2012, p. 82). Nonostante questo riconoscimento, l'interpretazione del corpo all'interno della fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty risulta essere uno dei passaggi più dibattuti e interrogati dal femminismo almeno per due motivi. La prima e principale contestazione riguarderebbe l'ammissione di un corpo anonimo in relazione alla distinzione che il filosofo francese fa tra corpo pre-personale e corpo personale; la seconda sarebbe relativa all'interpretazione del rapporto tra corpo e mondo sviluppata a partire dalla distinzione tra la prospettiva del sé riflessivo/personale e quella del corpo pre-riflessivo/anonimo (di competenza, rispettivamente della scienza e della coscienza, e dell'io misterioso e dell'oscuro sincronizzarsi con un mondo e con una temporalità ciclica e indifferente).

Rispetto alla prima contestazione, lo stesso Merleau-Ponty aveva in realtà affermato che si dovrebbe «dire che si percepisce in me e non che io percepisco» perché «ogni sensazione comporta un germe di sogno o di spersonalizzazione: ciò che possiamo esperire grazie a quella specie di stupore in cui essa ci immerge quando viviamo veramente al suo livello» (2009, p. 249). Sulla seconda, invece, è fondamentale riconoscere che «questa attività si svolge alla periferia del mio essere» in quanto «io non ho coscienza di essere il vero soggetto della mia sensazione più di quanto abbia coscienza di essere il vero soggetto della mia nascita o della mia morte» (p. 292).

La contestazione a Merleau-Ponty si concentra allora sul fatto che il filosofo francese sembrerebbe dimenticare la concreta 'differenza sessuale' andando a 'suggerire' la possibile esistenza di un corpo neutro o universale che può (e deve) essere interrogato. Per Butler, enfatizzando la radicalità della propria prospettiva femminista che oscilla tra riconoscimento e contestazione, è «chiaramente una sfortunata grammatica affermare che c'è un 'noi' o un 'io' che fa il suo corpo, come se una pratica disincarnata precede e governa un esteriore incarnato» (2012, p. 80). Infatti, nonostante abbia affermato che «l'io che è il suo stesso corpo è, necessariamente, un modo per prendere forma, e il 'cosa' che si incarna sono le possibilità» (p. 80),

allo stesso tempo la filosofa individua anche i meriti di Merleau-Ponty nel momento in cui sostiene «non solo che il corpo sia un'idea storica, ma che sia un insieme di possibilità che devono essere continuamente realizzate e (...) intende dire che il corpo assume significato attraverso un'espressione nel mondo, concreta e storicamente mediata» (p. 80). Butler infatti riconosce come «sia per de Beauvoir che per Merleau-Ponty, il corpo è inteso come un processo attivo di incorporazione di determinate possibilità culturali e storiche, un processo complicato di appropriazione che qualunque teoria fenomenologica ha il dovere di descrivere» (p. 79). Inoltre quando «Merleau-Ponty sostiene [...] che il corpo sia un insieme di possibilità significa: *a*) che la sua comparsa nel mondo, per la fenomenologia della percezione, non è in alcun modo predeterminata da un'essenza interiore», e «*b*) che la sua concreta espressione nel mondo deve essere compresa nei termini di un'assunzione e una specificazione concreta di un insieme di possibilità storiche». Si può dunque riconoscere che «il modo in cui ciò avviene è profondamente drammatico» (p. 80)

In breve sintesi, nella posizione di Merleau-Ponty, nessuna esperienza vissuta può essere considerata al di fuori (al di qua o al di là) del proprio corpo sia perché essa è sempre 'collocata' in contesti intenzionali/ situazionali, sia perché essa agisce esclusivamente attraverso il corpo, per cui è impossibile una sua considerazione su un piano di pura astrazione. Il riferimento al corpo anonimo non va dunque pensato come a un 'corpo neutrale' che nega la differenza sessuale o come a un 'corpo impersonale' e 'solipsistico' che ignora specificità e particolarità (classe, etnia, etc). Anche «se rimosso dal circuito dell'esistenza, il corpo non cade mai completamente in sé stesso». Anche «se mi immergo nell'esperienza del mio corpo e nella solitudine delle sensazioni, non posso sopprimere ogni riferimento della mia vita a un mondo» (Merleau-Ponty, 2009, p. 192).

Se ogni corpo è relazionale in quanto 'incarna' l'universale ed 'eccede' l'individuale, questo significa che non c'è differenza sessuale prima dell'esperienza di un corpo, il quale, a sua volta, acquista sostanzialità di senso solo in riferimento a un mondo: si potrebbe dunque pensare che la proposta di Merleau-Ponty sia ancora più estrema di quella femminista («nessuno è completamente salvato o completamente perso», p. 199) in quanto non nega le differenze sessuali, ma mette in discussione le stesse determinazioni dualistiche da cui sono costituite. In ogni caso, val la pena sottolineare come non ci sia una netta discontinuità tra Merleau-Ponty e Butler nel modo di intendere il corpo in quanto il riferimento del primo a un eventuale anonimato del corpo vissuto (*Leib*) non implica la negazione

delle differenze sessuali, né ignora le logiche di dominanza storicamente esistenti. Può essere significativo, dunque, accennare alla corporeità secondo Merleau-Ponty - con particolare riferimento alla 'carne' e al 'chiasma' - e poi inquadrarla nell'ottica del Performativo.

Da prospettiva fenomenologica, Merleau-Ponty interpreta il rapporto tra corpo ed esistenza mettendo in discussione le tradizionali dicotomie soggetto/oggetto, attività/passività e interiorità/esteriorità. Se il corpo non è solo fonte di percezione e azione, ma svolge un ruolo cruciale anche nel campo del linguaggio e del significato, allora l'analisi di un corpo anonimo diviene sinonimo di analisi dell'orientamento verso il mondo che accade prima dell'apparizione di/verso una coscienza riflessiva. Ogni corpo porta una visione pre-oggettiva del mondo analogamente a quanto accade per i fenomeni come «un romanzo, una poesia, un dipinto, un brano musicale» che sono «individui, cioè esseri in cui l'espressione non può essere distinta da ciò che è espresso, il cui significato è accessibile solo per contatto diretto e che irradia il suo significato senza abbandonare il suo posto temporale e spaziale» (2009, p. 177). Tra corpo e mondo esiste una relazione indicibile e pre-categoriale e il mondo esiste nel concreto 'solo' come insieme di pratiche e abitudini incarnate e culturalmente consolidate.

Ne *Il visibile e l'invisibile*, Merleau-Ponty supera la sartriana dicotomia tra 'per sé' (soggetto) e 'in sé' (oggetto) e, attraverso la riduzione fenomenologica, riconosce nella 'carne' un segno di continuità tra essere umano e mondo, una 'traccia' in cui il soggetto è anche oggetto, è senziente e sentito, è toccante e toccato. Sempre in questo testo, appare il concetto di 'chiasma' che, semplificando, viene inteso in relazione alla 'carne' al fine di corroborare l'impossibilità di ridurre il soggetto a un prodotto tra altri prodotti del mondo 'esterno'. L'esistenza dell'essere umano è 'organizzata' attraverso uno strutturale rapporto di reciprocità col mondo, tuttavia è decisivo far notare come quest'ultimo non si riduca a una connotazione visibile e concreta, dunque fattuale: ogni oggettualità, ogni ente della realtà, ma anche qualsiasi evento, implica tanto una dimensione di visibilità quanto una di invisibilità e spiritualità che abbraccia la prima come un'aura. Questo gioco di concomitanza tra visibile e invisibile del mondo - di cui possono essere considerati parti integranti le relazioni, le forze energetiche e le dinamiche corporee - è proprio il 'chiasma', termine con cui Merleau-Ponty indica caratteristiche essenziali di reciprocità/necessità/complementarietà tra ciò che è visibile e ciò che è invisibile e la cui distinzione è possibile solo *ex post*. La misterica simultaneità tra visibile e invisibile è sempre 'imminente' e mai definitiva, accoglie la passività della nostra attività e si 'con-

ferma' nell'essere carne, connaturando l'umano come senziente/sentito, vedente/visibile, toccante/toccato. In Merleau-Ponty, l'attivo e il passivo rappresentano la specularità di una medesima realtà attraverso la quale si sente e si è sentiti e, dunque, si realizza l'epifania del mondo nello sguardo e nelle pieghe chiasmatiche della 'carne'. La struttura chiasmatica di vedente-visibile, toccante-toccato - «attività e passività accoppiate» - ricorda che «ogni rapporto all'essere è simultaneamente prendere ed essere preso» e che «la presa è presa» ed «è inscritta e inscritta nello stesso essere che essa prende» (2003, p. 277).

Mutatis mutandis, l'affinità con il concetto di *loop poetico di feedback* è talmente forte che non sorprende il fatto che il testamento spirituale e intellettuale di Merleau-Ponty sia stato un saggio, breve ma densissimo, dedicato all'arte dal punto di vista dell'atto della visione e del superamento della dualistica concezione scientifico-cartesiana tra *Res cogitans* e *Res extensa* (1996). L'arte diventa sinonimo di un'ontologia fenomenologica della carnalità e del chiasma, vale a dire della dimensione pre-categoriale e partecipata tra io/mondo, tra soggetto/oggetto e del loro connaturato abitare 'd'insieme' nell'atto della visione, la quale non è tanto un porsi-dinanzi a qualcosa di visibile, quanto un prendere-parte dell'invisibile e dello spirituale in modo tale da ri-costruirli in maniera 'performativa'. Va precisato come l'abbandono del dualismo anima/corpo possa essere considerato una forma di 'elogio' dell'intersoggettività solo in un senso parziale e riduttivo ed è certamente il campo coreografico⁸⁰ il luogo privilegiato per applicazione estetica delle teorie fenomenologiche. È nella danza che il corpo si definisce/può definirsi specificamente come significante portatore di significati, come 'chiasma' che restituisce la trama dell'invisibile nel tessuto del visibile. Il performer - che danza attraverso le sue fasce muscolari e le sue posture - restituisce nel movimento un corpo che fa esperienza ed è dunque 'inquadrabile' nell'atto del percepire/essere percepito, in quanto il suo essere vissuto (*Leib*) coincide con il suo essere oggetto (*Körper*) ed è unità di energia e movimento nel mistero del mondo. Il tri-parallelismo tra Performativo, performatività di genere e fenomenologia di Merleau-Ponty offre sponde suggestive per un'analisi estetica del teatro contemporaneo, ma viene tradita nel momento in cui il teatro smette di presentarsi come il luogo dove la performatività (e il chiasma) trova modalità di restituzione autenti-

⁸⁰ Se il cinema e la pittura sono l'arte delle immagini, l'architettura e la scultura dello spazio, la musica del suono e la letteratura delle parole, il 'teatro coreutico' può essere considerato l'arte del corpo dove si concentrano tutte le dimensioni espressive sopraelencate, il che spiega fa della rappresentazione teatrale una delle più antiche modalità di comunicazione artistica che l'essere umano abbia sperimentato e fatto evolvere da tempi antichissimi. Il corpo d'altronde, specie in ambito artistico, non è mai stato qualcosa di facilmente definibile e inquadrabile: al corpo appartiene la gestualità, ma anche l'impressione percettiva, l'empatia, nonché il gusto e gli odori. Un esempio di teatro 'sinestetico' è quello delle Ariete, compagnia di attori-contadini della Valsamoggia, fondata nel 1996 da Paola Berselli, Stefano Pasquini e Maurizio Ferraresi.

ca. Butler e Merleau-Ponty sono filosofi della de-naturalizzazione e della sottrazione dell'identità all'inevitabilità del destino biologico e, rispetto al Performativo, le loro posizioni appaiono fondamentali perché permettono di comprendere non solo la radicalità della proposta di Fischer-Lichte, ma anche la sua successiva involuzione.

Se è vero che Butler rappresenta un esplicito, nonché indispensabile, polo teorico per Fischer-Lichte, mentre Merleau-Ponty lo è 'solo' implicitamente, entrambi consentono di intuire quanto la prospettiva della teatrologa tedesca sia debitrice delle intuizioni post-strutturaliste-femministe e fenomenologiche nel momento in cui queste ultime riescono a dare spessore filosofico e a incastonarne il Performativo in un'ottica filosofico-antropologica. Tuttavia nel momento in cui dalla teoria si passa alla restituzione storica e ci si accorge della deriva standardizzata/standardizzante delle pratiche performative del teatro contemporaneo, ecco che si intuisce come il senso dinamico e pro-attivo delle proposte della filosofa statunitense e di quello francese sia stato 'tradito'. Quello che in questo momento si può anticipare è che se la dimensione performativa di Butler e il gioco tra visibile/invisibile di Merleau-Ponty rimangono prospettive ancora cruciali per cercare di spiegare/liberare le energie dell'individuo occidentale dall'impersonalità di un biopotere che procede verso la normalizzazione consumistica, l'estetica del performativo risulta insufficiente per dare una cornice teorica coerente del panorama teatrale del nuovo millennio.

La critica del principio di realtà smaschera la valenza teologica del naturalismo biologico, schiude l'illusione di aver superato una volta del tutto il rischio di una narrazione 'a senso unico' e induce a nuove spaziature che devono però 'permanere' per essere feconde: se, per esempio, a preoccupare la filosofa statunitense è il rischio che una teoria (anche la propria) possa diventare norma univoca di intelligibilità della vita, allora affermare la natura performativa delle identità significa disvelare l'esistenza di uno scarto irriducibile nel rapporto tra individuo, società e costrutti di biopotere. A sua volta, questo scarto conduce a mettersi in ascolto-dialogo e nelle instabili condizioni di varcare continuamente sentieri sconosciuti e problematici, come quelli - per esempio - della globalizzazione e del neocolonialismo che invece nell'ottica de Performativo sembrano affrontate con un linguaggio piegato su un eurocentrismo 'borghese'. Ricorda Di Giacomo, «se il discorso post-coloniale pare egemonico, il multiculturalismo contemporaneo ha fallito nell'inventare un'alternativa all'universalismo modernista perché ha creato, ovunque si è applicato, ancoraggi culturali o radicamenti etnici, perfettamente iscritti nell'attuale ideologia identitaria» (2017 p. 138).

Il mettere in evidenza che la violenza di una teoria è inevitabile quando si universalizzano e non si storicizzano/contestualizzano le concezioni normative dell'essere umano (una perversione che accade anche nel contesto della pratica artistica), impone l'esercizio costante di una posizione riflessivamente-auto-critica. Tale posizione è ardua da mantenere, dal momento che una teoria si universalizza e l'universale 'diventa' coercizione, ma questa attitudine riflessivamente-auto-critica deve 'valere' per ogni proposta che si presenta sotto spoglie di paradigma, anche quella di Fischer-Lichte. Nonostante le premesse decostruttive e l'esigenza di emancipazione, l'estetica del performativo, a una decina di anni dal suo concepimento, ha finito per offrire una serie di codici di allestimento e una grammatica compositiva che sono assunti a livello di linguaggio egemone e che hanno edificato una cornice teorica omologante tanto nei confronti dell'espressività artistica quanto delle dinamiche di liberazione dello spettatore.

2.6 / OLTRE IL PERFORMATIVO?

Il solco tracciato dall'irruzione della performatività novecentesca ha generato interferenze tra teatro e *performance arts* che, a loro volta, hanno determinato una profonda ridefinizione della fenomenologia delle arti sceniche. Questa ridefinizione ha poi mostrato un - forse prevedibile - lato oscuro, una sorta di corresponsabilità nella cosiddetta *querelle* dei dispositivi (secondo Raymond Bellour, «il teatro è il cinema, il cinema è il teatro, la pittura è la fotografia, la fotografia è la pittura, l'analogico è il digitale, il digitale è l'analogico», Saba & Valentini, 2015, p. 269). Con il passaggio di Millennio, la teorizzazione estetica del performativo sembra infatti avere subito una regressione, una deriva anacronistica⁸¹ che ha investito tanto gli studi accademici (con la trasformazione dei dipartimenti universitari di teatro in dipartimenti di *performing arts*), quanto gli stessi processi di produzione, distribuzione e fruizione di spettacoli e festival. Esiste un ideale - e quasi naturale - parallelismo critico tra la riflessione sull'arte partecipativa di Bishop e il nostro *focus* sull'estetica del performativo: nel ricordare che «l'opera d'arte da prodotto finito, trasportabile, commerciabile, è ripensata come *progetto* in corso [...] con un inizio e una fine non definiti: mentre il pubblico, precedentemente concepito come 'spettatore' o 'osservatore', ora diventa co-produttore o *partecipante*», la storica e critica aggiunge che «questi cambiamenti spesso sono più potenti a livello di ideali che come realtà attualizzate» (2020, p. 15). Non si intende negare come la svolta performativa, dopo aver sostituito il termine 'teatro' e inglobato a sé momenti artistici altri attraverso una stretta sinergia con l'indagine antropologica, abbia

⁸¹ Valentini rispetto a questa tendenza involutiva parla di 'deriva performativa postmoderna' (2007a, 2007b, 2020).

saputo rinnovare la visione epistemica del teatro includendo virtuosamente un vasto settore di discipline collaterali (dal multiculturalismo agli studi di genere). Dall'essere un momento funzionale alla liberazione dai dispositivi formali del dramma e dal suo intrinseco moralismo narrativo, l'idea della *performance* applicata in senso ampio al teatro ha però finito per 'dimenticare' la sua autonomia come esperienza artistica. Nel teatro del nuovo millennio, come vedremo attraverso le analisi dei casi di studio, appare essere centrale l'ammissione di un paradigma plurale ma non banalmente eclettico o genericamente inclusivo. La sua progettualità (si) alimenta (di) una costellazione di esperienze ognuna delle quali non esaurisce affatto la casistica del teatro, ma necessita di essere individuata in maniera specifica. Questa ottica di pluralismo ha il merito di 'sostenere' tanto la permanenza di forme teatrali classiche e tradizionali (tra cui, ormai possiamo dirlo, le *performing arts*), quanto il diritto di smontare e rimontare i linguaggi con la responsabile audacia di una consapevole sperimentazione tecnica e con l'inesauribile anelito per il continuo rinnovamento stilistico. Oggi si riscontra che la produzione performativa mostra le crepe di una teoria che era sorta «sulla premesse che tutto possa essere studiato 'come' performance»: in *Saremo noi il (Nuovo) Terzo Mondo?* (Schechner, 2017), la pratica istituzionalizzata della performance pare si sia trasformata in 'apparato', in un dispositivo di consenso⁸² e di 'trascinamento'⁸³ e le cui originarie istanze di rinnovamento sono 'involute' in un paradossale *cocktail* di attitudine totalizzante e rigurgito postmodernista. Lo stesso Schechner ha ammonito che «le scienze sociali e biologiche, la storia, i *gender studies*, a psicoanalisi, la teoria sociale, gli studi critici sulla razza, la teoria dei giochi, l'economica, gli studi sulla cultura popolare, il teatro, la danza, film e *media studies* e altro: i *performance studies* sono fuori controllo, promiscui e arroganti» (pp. 217-278).

⁸² Ne *L'avanguardia conservatrice*, lo stesso Schechner (2017), 'padre' dei *Performance studies*, afferma che «il ruolo svolto dalla teoria nell'indirizzare verso un'avanguardia conservatrice è dimostrabile» e che, di fronte alla pratica del *reenactment*, ormai si assiste a folle record «per vedere performance griffate che erano provocatorie la prima volta che sono state presentate, ma ora sono innocuamente museificate/mummificate» (p. 123). Esula dalla trattazione di questa ricerca, ma val la pena fermarsi in breve su come il *reenactment* si connetta con la deriva produttiva e l'omologazione compositiva che ha caratterizzato l'esplosione delle pratiche performative negli ultimi decenni. Valentini riconosce che tale fenomeno «si colloca tra l'estetica del progetto e quella dell'archivio in cui memoria e storia confluiscono in un paradigma performativo [...] che li comprende tutti e li ridefinisce. [...] In quest'ottica, la tendenza al *reenactment*, enfatizzata e giustificata come una forma di conoscenza dal vivo del passato, coesiste con il suo opposto, ovvero con la tendenza a conservare, archiviare, congelare la memoria, con il sostegno delle tecnologie che rendono indistinguibile originale e riprodotto, opera e documento. Il canone iconoclasta delle avanguardie viene rovesciato nel suo opposto [...] che nell'idea postmoderna della storia non c'è né passato né futuro, ma solo presente, né originalità, ogni cosa è sempre una ripetizione, una ri-lettura, una riscrittura». Valentini riporta in poche, dense pagine la complessità di un dibattito su un fenomeno considerato reazionario da Schechner e che altri vedono come «processo creativo nel presente e speculazione su senso o intenzione del passato». Secondo Valentini «da tendenza al *reenactment*, giustificata come una forma di conoscenza dal vivo di eventi dal passato, si inserisce in una tendenza di presentificazione del passato» e sarebbe «il segno di crisi della modernità» (2020, p. 40).

⁸³ Secondo Schechner «molti dei giovani artisti e gruppi di punta di oggi sono generalmente più intrisi di teoria che non i loro progenitori» e rispondendo alla domanda «rappresentano l'avanguardia? Sì, nella misura in cui l'avanguardia è uno stile [...] No, nella misura in cui la pratica di questi gruppi non è necessariamente 'avanti' rispetto a nulla [...] Questi artisti sono conservatori [...]? Ancora una volta, sì» (2017, p. 126).

Valentini fa una condivisibile sintesi di questa involuzione del teatro in racconto tra altri racconti ricordando che «i *performance studies* hanno teorizzato sia la devalorizzazione della categoria di opera in quanto pratica artistica interpretabile e valutabile, risultato di una disciplina formale, sia la perdita di distanza e autonomia fra autore e spettatore a favore di un'ipotetica comunità senza divisioni di ruoli e la marginalizzazione del teatro come fenomeno della cultura occidentale» (2020, p. 22).

Intesa alla luce di una valorizzazione dell'effimero e del non identitario, in funzione dello scardinamento dei dispositivi di mercificazione e omologazione indotti dal sistema neo-liberale⁸⁴ e come svalutazione della rappresentazione a favore della presenza, l'enfasi dell'azione performativa ha certamente contribuito a sostenere una teatrologia animata dal «paradigma della discontinuità come metodo di indagine [...] per cui nella ricerca storica si indaga sull'incidenza delle e interruzioni e sulle molteplici disconnessioni che provocano», ma ha finito per 'darsi' per scontata e per imporre il proprio statuto e quello del proprio oggetto di studi, producendo «la coesistenza di enunciati contraddittori, senza la problematizzazione a fini euristici di tale atteggiamento» (Valentini, 2007b, pp. IX – X). Il Performativo rischia dunque di banalizzare il fortuito e di farne un vero e proprio dispositivo formale addestrando all'ingenuità delle competenze e delle abilità professionali o, peggio, al totale controllo eterodiretto della macchina che si vorrebbe invece animata dal *loop poetico di feedback*. Nonostante le buone intenzioni di una teatrologia coerente, la confusione di estetica, psicologia e sociologia, la centralità (indotta) della messinscena e quella (propria) dello spettacolo e la mortificazione dell'opera 'magnificano' in maniera indiscriminata il valore e il ruolo del processo sul risultato, deresponsabilizzano l'artista nei confronti di uno spettatore lasciato al di qua del guado della comprensione e dell'emozione, essendo ormai completamente - e non senza ipocrisia - coinvolto in un ruolo di coautorialità. Dalla originaria proposta di trasgressione artistico-sociale di metà secolo a una (tutt'al più) manifestazione di resistenza ormai normalizzata all'interno dei circuiti distributivi tradizionali, il Performativo passa a demarcare in maniera troppo labile la produzione artistica non solo dal gesto comunicativo (spettacolare e retorico), ma anche da quella stessa mercificazione che intendeva contrastare, così finendo per assumere i connotati dell'individualismo neoliberista nelle forme di un momento artistico non più 'autonomo', ma 'autoreferenziale'.

⁸⁴ «Performance's only life is in the present [...] Without a copy, live performance plunges into visibility - in a maniacally charged present - and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control» (Phelan, 1993, pp. 146-148).

Rispetto al controllo dell'industria culturale, il Performativo segna dunque il passo in quanto indica un fenomeno dominante e alla moda (di gruppi sociali progressisti e borghesi) con l'istituzione di costumi e linguaggi codificati solo apparentemente in opposizione al sistema (di cui partecipa in sintonia). Il significato scenico, pur costruito in maniera partecipata, diventa insignificante dal punto di vista delle conseguenze sociali e culturali che intendeva promuovere perché il Performativo è diventato parte di un ordine che, dal punto di vista teatrale, ha pure edificato. D'altro canto, va notato come lo stesso *loop poetico di feedback*, da dispositivo di scardinamento anarchico, sia spesso declinato in modalità di maggiore controllo attraverso soluzioni stilistiche che variano 'sul tema' ma non esprimono una reale dissonanza. La conseguenza è drammatica per le premesse rivoluzionarie assunte dall'estetica perché porta alla conferma di un sistema che, pur per contrarietà, si contribuisce a plasmare in maniera teatralmente identitaria. Da avanguardia 'incline' al marginale e alle minoranze, al sovversivo, ai *queer* e agli immigrati, se il Performativo sembra descrivere un sistema egemone e non più il tentativo di ripensare, in modo critico-creativo, i catastrofici processi del XX/XXI secolo, lo testimonia, a titolo di esempio, *Vangelo* di Pippo Delbono⁸⁵, una coproduzione tra Italia, Croazia, Svizzera, Francia e Belgio andata in scena al Teatro Argentina di Roma nel 2016.

«Contesto il sapere borghese, il linguaggio corrente del teatro», «denuncio come la storia ci venga raccontata da un solo punto di vista»: queste affascinanti e audaci dichiarazioni del forse più amato artista italiano in Europa presentano al pubblico la versione teatrale (ne esiste anche una cinematografica) di uno spettacolo in cui è dominante l'improvvisazione forzatamente non strutturata. Al primato di una *performance* fisica e a-concettuale, Delbono consegna sé e il 'proprio' protagonismo con un linguaggio articolato 'povero', urlato e che prende le sembianze di una grammatica scenica intima, totalmente esposta agli umori del momento, ma malauguratamente piegata su un lessico tanto lineare e verboso quanto timido e incoerente con le proprie premesse. Cercando di plasmare le antitesi della propria biografia in una dimensione poetica sperimentale (dallo stesso considerata tra le migliori trasfigurazioni possibili dello spirito e della carne), Delbono intenziona in *Vangelo* un'esplicita alternativa all'attuale contesto di cecità culturale (contesto che il bolognese paragona alla puzza di vecchio delle chie-

⁸⁵ Attore, autore e regista teatrale e cinematografico, la figura di Delbono è centrale nel panorama italiano ed europeo delle arti performative per la proposta di un teatro di persone e non di personaggi, non psicologico, lontano dalle Accademie. Innumerevoli le partecipazioni e le coproduzioni internazionali (dal Festival d'Avignon al Théâtre du Rond-Point de Paris, dal CCB de Belém al Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, dal Berliner Festspiele al Festival de Otoño de Madrid) e i premi ricevuti per la sua attività teatrale e cinematografica. Locarno Film Festival, Festival La Rochelle Cinéma e Wrocław Industrial Festival (capitale europea della cultura 2016) hanno dedicato omaggi e retrospettive al suo cinema.

se frequentate da bambino e da quegli stessi teatri da cui oggi è continuamente ospitato). Inneonato su una cifra stilistica ormai consueta e ricorrente, il suo teatro ha però assunto i tratti della regola e del canone, di una norma che attraversa il non-allestimento di tematiche ‘pacate’ (Trascendenza, AIDS, Amore per le madri, biologica e artistica) e la monotona esposizione di personalità ‘ultime’ incarnate con sostanziale stigmatizzazione nei discepoli Bobò, Ballarè e Lariccia. A dispetto delle attese, *Vangelo* è tragicamente superfluo e suscita perfino imbarazzo misto a pudore: a deludere non è solamente la deriva didascalica di una ricercata e voluta frammentarietà testuale, che, passando da Pasolini a Sant’Agostino, da Matteo a Marco, da Luca a Giovanni, arriva a identificare la propria «malattia agli occhi» al calvario del Cristo in un percorso di continuo autocitazionismo; a perplimere non è soltanto il modo in cui Delbono esprime la propria preferenza per il Diavolo/Dionisio sul «Dio dell’ipocrisia e delle stragi» con costumi, dinamiche sceniche e sonorità di scontata immediatezza (la drammatizzazione di *Sympathy for the Devil* e musiche da Led Zeppelin/De André/Lloyd Webber); a sconcertare non è solo la degenerazione (non)poetica in un auto-assolutorio dispositivo di nullità drammaturgica, esemplare nel caso di una recitazione goffa e inadeguata che suscita tenerezza più che emozione, e che non si può più continuare a giustificare richiamando esplicitamente in scena un’aria di famiglia con Pina Bausch (la seconda madre): quella di Delbono è la parabola nell’industria culturale di chi, un tempo capace di turbare all’insegna dell’avanguardia, oggi non solo non riesce a mettere in discussione le proprie certezze, ma propone rappresentazioni che accettino e confermano i luoghi comuni più diffusi e ideologicamente stereotipati. Dalla convinzione di riuscire a connettersi ai problemi esistenziali identificandosi con l’umanità autentica (perché plasmata a propria immagine e somiglianza) all’annichilente auto-certezza che narrare l’esserci nel mondo attraverso la propria individualità possa realmente promuovere l’emancipazione, *Vangelo* mostra l’arenarsi nella banalità di chi ritiene di aver di-svelato una volta per tutte la propria arte come evento sociale e atto autonomo; di chi immagina che per resistere all’epoca dell’omologazione basti recitare pedantemente in scena la formula magica dell’essere privi di condizionamenti, figli della libertà e critici dello *status quo*. Dismessa ogni tendenza de-mistificatrice, il risultato è l’assunzione di una funzione celebrativa dell’esistente che, per quanto possa essere presentato in maniera irrazionale, non viene mai realmente messo in crisi.

PARTE SECONDA
**POSSIBILI FORME TEATRALI
'OLTRE' IL CONTEMPORANEO?**

CAPITOLO 3

LENZ. L'OLTRETEATRO

3.1 / IL PLURALISMO NEL CONTEMPORANEO

Le precedenti analisi hanno disvelato come la concezione dell'allestimento teatrale nella sua configurazione postdrammatica o in quella performativa risulti ormai limitata. L'evento scenico è apparso un meccanismo complesso e complicato ben oltre le sue implicazioni puramente spettacolari e tanto il Postdrammatico, quanto il Performativo non considerano adeguatamente i legami e i criteri che sanciscono l'appartenenza di un evento all'arte contemporanea, legami e criteri che, a loro volta, corrispondono in gran parte al loro stesso riconoscimento sociale. Postdrammatico e Performativo paiono sottovalutare l'influenza della personalizzazione (l'artista) e dell'individuazione (il contesto) nell'orientare la valutazione qualitativa e la stessa ricezione ontologica del teatro contemporaneo. Un'indagine sociologica è argomento troppo ampio per essere sviluppato in questa sede, la cui intenzione è, tra l'altro, quella di salvaguardare la riflessione estetica dalla sua riduzione a indagine di mercato (Bishop, 2020, p. 30), ciononostante va almeno ricordato un fattore fondamentale per comprendere il condizionamento sociale dell'estetica. Al di là del fatto che le politiche pubbliche e private 'stimolano' diseguaglianza o democratizzazione, il 'possesso' dell'immaginario (artistico) rappresenta in ogni caso uno strumento per il controllo e per la produzione del consenso attraverso la mediazione culturale e la promozione valoriale. Anche se oggi tali funzioni regolative (dell'immaginario) sembrano appartenere più ad altri ambiti (nuova serialità, *popular music*), il teatro non può confinarsi nell'isolamento di un'immacolata purezza.

Questa ricerca riconosce, oltre alla fondamentale negatività dell'arte, come un approccio sociologico faciliti una migliore comprensione dei rapporti tra i vari soggetti e oggetti coinvolti (artista, pubblico, contesto, fenomeno artistico), smascherando l'apparente naturalità di atteggiamenti che invece sono tanto ideologici (l'illusione del gusto puro e disinteressato), quanto condizionati da fattori materiali (economici, educativi, ecc) e immateriali (l'immaginario introiettato a causa della propria posizione sociale).

Dunque, la prospettiva di questa tesi non è quella di Ortega y Gasset che, nel 1946, rispondendo alla domanda, «che cosa sia il teatro?» (2006, p. 19), ne ricercava la definizione. Non si tratta di «verificare se, in mezzo a questa varietà di forme non sussista, più o meno latente, una struttura che [...] permetta di definire teatro manifestazioni diverse e divergenti» (p. 12); tantomeno si tratta di scoprire - con 'ingenuo' platonismo estetico - l'occulto che permane identico nel contingente. Ignorare il ruolo svolto da fattori come l'influenza familiare, l'appartenenza sociale, la disparità di reddito e dei livelli di vita e il possesso di un'educazione e delle competenze linguistiche, promulga l'illusione della trasparente ovvietà dei valori artistici (o di un gusto innato) e crea ostacoli più o meno invisibili alla partecipazione più ampia, consapevole e responsabile del pubblico. Pensare, come se fosse ovvia, a un arte trasparente che non ha bisogno di 'facilitatori' è quantomeno pericoloso, in quanto gli adeguati investimenti pubblici nel campo dell'educazione e della formazione, la possibilità di accesso a un mondo del lavoro più qualificato, la valorizzazione delle pari opportunità potranno pure essere superflui per gli 'iniziati', ma sono invece necessari per i 'profani'⁸⁶. Le variabili interne ed esterne agiscono a livello tanto teorico quanto pratico perché 'dirigono' sia il momento del concepimento e dell'organizzazione dell'atto creativo, sia quello della sua manifestazione concreta e della sua fruizione. Creazione, produzione, distribuzione e fruizione sono solo alcuni elementi di una costellazione che agita vorticosamente il parto, la realizzazione e, non per ultimo, la conclusione di uno spettacolo: il mercato, gli intermediari culturali, i critici, le istituzioni, addirittura il passaparola sociale di cui è ormai evidente la natura non terza e il fatto che possa essere abilmente orientato da campagne - più o meno - ufficiali dimostrano che tra l'ideazione di un evento artistico e la sua ricezione, nonché per la sua riuscita economica (e di conseguenza per la possibilità stessa di un artista o di uno spazio di vivere del proprio lavoro e dedicarsi a esso per come desidera), esiste un lungo ponte di mediatori di cui è impossibile non vedere l'importanza. Di un'opera d'arte che ambisce a essere 'indifferente' e totalizzante⁸⁷, gli elementi interni (la rete di relazioni e influenze personali/professionali che ammaglia gli artisti) e quelli esterni (le pressioni del contesto artistico-socio-culturale), come anche la non scontata dialettica tra pubblico e privato⁸⁸, costituiscono fattori che non possono far dimenti-

⁸⁶ Questa fondamentale considerazione risale al sociologo e filosofo francese Pierre Bourdieu, la cui *vis polemica* - scagliata nei confronti dei fattori sociali di accesso alla cultura - individuava nella tendenza all'eliminazione del didascalico da parte delle istituzioni artistiche contemporanee un elemento di discriminazione a favore delle «frazioni dominanti della classe dominante» (2002, p. 66-67), vale a dire degli intellettuali.

⁸⁷ È, per es., il caso delle auto-agiografie in *Vocazione o Vangelo*.

⁸⁸ Di come considerare 'scontato' il legame tra pubblico e privato condizioni pesantemente e in maniera anche controversa l'attività e la creatività degli artisti, ha dato un quadro chiaro e quanto significativo Tomasz Kireńczuk, fondatore di Teatr Nowy a Cracovia, curatore del Dialog - Wrocław International Theatre Festival di Breslavia e direttore artistico di

care come e quanto i fenomeni culturali siano orientati da meccanismi a volte meramente organizzativi, finanziari e politici. Al di là delle questioni della disponibilità degli spazi e della partecipazione ai bandi pubblici o privati⁸⁹, il processo teatrale abbraccia anche strategie di comunicazione e produzione, relazioni con la stampa e collaborazioni con chi elargisce fondi e/o visibilità. L'osmosi tra questi elementi è tale che non si può pensare a un generico paradigma dell'arte contemporanea che sia scevro dal riconoscere i condizionamenti. A maggior ragione, sarà impossibile limitarsi a una teoria che discrimina ciò che si può o non si può considerare arte esclusivamente sulla base di una gerarchia tra i differenti modi del fare (artistico) o su una classificazione (interna) tra questioni di valutazione, di gusto o di contenuto (estetico, sociale, politico). Questa distorsione dell'arte come fatto privato e non sociale si manifesta con evidenza nel concetto di aura, concetto mostra come spesso siano gli stessi 'protagonisti' a non saper proporre alternative credibili rispetto a categorie artistiche tradizionali/obsolete. L'aura si palesa sempre più come 'sindrome di auto-celebrazione', ma è indispensabile una sua pur rapida contestualizzazione teorica affinché si possa meglio intendere la prospettiva secondo la quale sarebbe entrata 'in crisi' pur rimanendo allo stesso tempo un 'idolo' (o un 'brand').

3.1.1 POSSIBILITÀ DELL'AURA?

L'imprescindibile punto di riferimento rimane il saggio di Walter Benjamin (2013) secondo il quale l'applicazione massiva dei nuovi media, in particolare del cinema e della fotografia, ha determinato il tramontare dei concetti di creatività, genialità ed eternità tipici nell'epoca dell'arte auratica del Romanticismo. Benjamin chiariva che se l'aura è diretta emanazione dalle caratteristiche di unicità e autenticità di un'opera, allora con essa ci si riferisce a una particolare 'spaziatura' che si instaura nel momento della fruizione. Nel momento della fruizione ci si 'accosta' all'oggetto artistico e il singolo ne fa esperienza nel senso che lo 'raggiunge' percependolo a una distanza che è allo stesso tempo una prossimità. Nei confronti dell'arte auratica, il pubblico può paradossalmente 'colmare' la separazione fisica proprio in quanto permane una irrimediabile 'lontananza' dal *common sense* e dalla quotidianità: nel momento dell'incontro con l'opera d'arte, nello sguardo dello spettatore «è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura» (Benjamin, 1962, p. 124). Se è vero che «nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro

Santarcangelo Festival nel triennio 2022-24 (Frigerio, 2021).

⁸⁹ Una panoramica di questa situazione indagata attraverso il punto di vista degli artisti è in Frigerio, 2016.

percezione sensoriale» (2014, p. 24), allora occorre riconoscere alcune conseguenze di natura sociale determinate dalla perdita di aura. Tra le più importanti ripercussioni della sostituzione della dialettica tra originale e copia con il principio di riproducibilità vi sono un profondo cambiamento nelle modalità di 'confronto' con l'opera e un radicale mutamento del rapporto tra immagine e percezione: rispetto all'arte auratica, la cui essenza non era disvelabile una volta per tutte, quello che oggi accade è lo smarrimento del *quid* che eccedeva la possibilità di comprensione e rendeva necessario un continuo confronto. A tal proposito, ricorda Benjamin, secondo Paul Valéry in *Pièces sur l'art, Paris (La conquête de l'ubiquité)* «né la materia né lo spazio, né il tempo sono più da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. C'è da aspettarsi che novità di una simile portata trasformino tutta la tecnica artistica, e che così agiscano sulla stessa invenzione, fino magari a modificare meravigliosamente la nozione stessa di Arte» (2014, p. 4).

Se il dispositivo auratico è entrato in crisi con l'introduzione di nuovi mezzi espressivi capaci di colmare - in termini di riproducibilità - la distanza dal pubblico, allora l'utilizzo della tecnologia digitale e la connessione permanente avrebbero di fatto completato tale scenario realizzando un 'assorbimento' nella tecnica delle potenzialità dell'individuo 'qualunque'. Attualmente, infatti, l'opera non solo può essere riprodotta con una facilità economico-espressiva mai sperimentata prima, ma la sua stessa fruizione si è 'congelata' nello spazio-tempo divenendo accessibile in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. L'*hic et nunc* dell'arte auratica si è ormai dissolto in nuove coordinate di spazio-tempo e quelli che erano il principio di unicità e il valore rituale dell'opera sono stati scardinati alle fondamenta con l'instaurazione di un paradigma produttivo e artistico oggi definibile 'memestetica', un ambivalente fenomeno (Tanni, 2021) che segnerebbe il compiersi della distinzione benjaminiana tra serietà e intrattenimento e tra attenzione e distrazione con l'imporsi di un'arte del tempo libero, la cui disattenta fruizione è possibile da parte di un pubblico non più iniziatico, ma di massa (Alfieri, 2021). Rispetto a quest'ultimo punto va ulteriormente precisato che, pur senza 'disdegnare' momenti di sconforto, Benjamin colse con un moderato ottimismo l'avvento di un nuovo pubblico di massa, di nuove condizioni di lavoro e di una nuova percezione disincantata del mondo da parte dell'individuo del XX secolo. Se la fine dell'aura e la concomitante affermazione del 'principio di esposizione' avevano concorso all'involuzione della politica in spettacolo di massa, allo stesso tempo esse avevano determinato possibilità rivoluzionarie per il 'nuovo pubblico' riunitosi in comunità non più di piccolo numero (come accadeva di fronte a un'opera auratica). Tuttavia, pur intuendo la frattura determinata dal fatto che un at-

tore dei nuovi media ha smesso di interpretare un personaggio davanti a una platea reale, ma sta provando frammenti per un'*audience* assente, Benjamin non colse del tutto la condizione massificata e allo stesso tempo frammentata a cui sarebbero giunte queste 'comunità' nell'epoca del trionfo delle *Smart tv*, dei servizi in *streaming*, dei film interattivi e del micidiale combinato disposto con il lungo periodo di confinamento in epoca di Covid-19.

La sua ipotesi sembra troppo ottimisticamente ipotizzare che nell'esperienza collettiva promossa dai nuovi media si possano rivelare le «mille determinazioni da cui dipende la nostra esistenza» e si riesca a rovesciare dialetticamente la condizione di alienazione nel mondo industrializzato con l'apertura di «un campo d'azione immenso e insospettato» (2014, p. 32). Se l'aura non è relativa all'essenza dell'opera d'arte in sé – quest'ultima anche può ancora esistere, essendo che l'«apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina, non significa altro che formulare [...] il valore culturale dell'opera d'arte», (2014, p. 40) - ma riferisce alla modalità del suo apparire, allora il suo decadimento (determinato dalla riproducibilità tecnica) coincide con il deperimento dell'apparenza in cui (l'aura) manifestava un carattere di mistero. Dunque, se la fine dell'aura non ha rappresentato la fine dell'arte, l'opera riproducibile, liberatasi dalla necessità di fissarsi in supporti unici e irripetibili, ha assunto nuove caratteristiche (per esempio, il principio di esposizione) che però hanno inciso profondamente sul relativo valore di testimonianza storica e di critica dell'esistente, il che ha reso 'la morte dell'arte' un rischio molto più prossimo per Adorno, secondo il quale «è diventato un'ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l'arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto con l'intero, nemmeno il suo diritto a esistere» (2009, p. 3).

Per il filosofo francofortese, che connetteva la questione dell'aura nell'arte moderna alla centralità della forma, non va però ignorata l'importanza del manifestarsi di quest'ultima sotto quella 'duplice valenza' che, perfettamente incarnata nel teatro di Beckett, rappresenta l'unico 'movimento' in grado di porre distanza critica tra arte e vita (dando alla prima l'autonomia necessaria per rispondere virtuosamente alle spinte di omogeneizzazione promosse dalla cultura di massa) e, di conseguenza, permettere di ristabilire un nesso strutturale tra estetica ed etica. La sostituzione dell'esperienza (auratica) di autenticità/unicità con quella della riproducibilità, dunque del consumismo e della distrazione di massa, avrebbe avuto come conseguenza l'impossibilità della contemplazione che invece era tipica nell'arte culturale. Difatti, l'eccezionalità dell'artista e la singolarità dello stesso fruitore sarebbero stati scalzati da produzioni rivolte prioritariamente alle masse, in

cui il rinnovamento sarebbe passato dall'essere 'sperimentazione' alla continua promessa di una ripetizione dell'ultima 'novità' (commerciale). Specchio di un'arte senza aura sarebbe allora quello ben più radicale di un mondo senza aura, senza lontananza e senza memoria, dunque privo di tradizione, di esempi e di errori/orrori: in un regime in cui l'arte è sostituita da esperienze estetiche riproducibili e da tecniche e strumenti alla portata di chiunque, la proprietà scalzata dalla proceduralità e la sostanza dell'opera 'sottomessa' alle relazioni tra *followers*, quello che un tempo era culturale, unico e autentico è ora diventato semplicemente 'nuovo' e la novità si è affermata come *routine*'. La dimensione utopica dell'arte è svanita a favore della 'moda', una scansione del 'tempo effimero' che, nonostante annunci la promessa di aver raggiunto un momento 'decisivo' dopo il quale 'nulla sarà come prima' (finalità evidentemente commerciale), tende a ripartire senza soluzione di continuità. In questa prospettiva, l'evento dell'arte si 'annuncia' in un incedere senza sosta che viene orientato dai e nei consumi in una successioni di esperienze parcellizzate, alcune costose, altre economiche a seconda del *target* di riferimento, ma comunque delimitate, isolate e compartimentate al punto che anche «la trasgressione è talmente entrata negli usi, realizzata con tanti correttivi e in modo così pulito ed elegante, da non trasgredire affatto nulla» (Michaud, 2019, p. 153). La catastrofe est-etica è tale che finanche «la critica è [...] ritualizzata e convenzionale» (p. 153). Nel momento in cui la questione è quella di non lasciarsi completamente amministrare dalla società capitalistica, ribadire dialetticamente la necessità dell'autonomia della creazione artistica porta dunque il francofortese a includere la questione dell'aura in quella della forma che dovrebbe essere negativa e dissonante rispetto alle dinamiche del consumo.

Seguendo il ragionamento di Adorno, la valutazione su come, nel corso del XX secolo, la rappresentazione artistica e il suo contenuto di verità abbiano tentato di riconnettersi negativamente alla società è pessimistica per almeno due ragioni storico-estetiche. La prima è relativa al fatto che il desiderio di parlare della vita attraverso l'arte e di fare dell'arte uno stile di vita sarebbe scaduto in opere totalmente espressivo-emotive (prive di forma) e avrebbe fatto precipitare nell'insignificanza il sogno delle avanguardie di redimere l'esistenza con l'estetica. La seconda ragione riconosce nell'assimilazione da parte dell'industria culturale di tecniche e modalità tipiche dell'avanguardia, a partire dalla *performance*, un'irresistibile tentazione promossa dalla cultura dello spettacolo poi sfociata nella metamorfosi della politica in spettacolo di massa⁹⁰.

⁹⁰ Si vedrà come la poetica di Lenz declini una modalità virtuosa ed efficace di recupero del 'corpo a corpo' tra vita e arte secondo la 'contaminazione' est-etica dell'Oltreteatro.

Tuttavia, la contrapposizione tra Adorno e Benjamin è forse meno lacerante di quanto appare in prima istanza dal momento che il filosofo francofortese colse e accettò l'idea benjaminiana secondo cui «non è solo l'ora e il qui dell'opera la sua aura, ma tutto quello che in ciò rimanda al di là della propria datità, il suo contenuto» (2009, p. 61). I due sembrerebbero partire da posizioni diverse sul tema dell'aura per poi convergere su un'estetica della negatività e infine 'incontrarsi' in nome di quell'irriducibile alterità rappresentata dalla dimensione auratica intesa come non conciliazione con la realtà data, essendo proprio l'aura a permettere un riposizionamento attivo e 'dissonante' dell'arte rispetto alla caduta nella mercificazione. A tal proposito, Di Giacomo ricorda come «Adorno veda nell'opera d'arte un doppio movimento: da una parte essa riconcilia in modo ideale, trasfigurato, ciò che nella realtà sociale resta diviso, irricongiungibile, dall'altra però la stessa opera denuncia come finzione tale conciliazione» (2013, p. 247). Presso atto di quanto stava maturando negli anni di elaborazione del saggio di Benjamin e del rischio annunciato da Adorno, l'arte contemporanea non è ovviamente rimasta 'ferma', ma si è mossa in vario modo, orientandosi a volte ingenuamente, in altre dialetticamente, in altre ancora criticamente, finendo per presentarsi in un instabile oscillazione tra la negazione dell'aura e la consapevolezza della sua necessità. Dalla Pop Art, con la consapevole ripresa a mani basse di temi, motivi ed elementi pubblicitari, si è infatti assistito all'irrompere di produzioni artistiche '(dis)organiche' al processo mediatico globalizzato, nonché all'azione di artisti che proprio agendo dall'interno si sono e si stanno proponendo di svelare l'inganno e di compiere un'analisi critica di quelle stesse forme di globalizzazione e di quegli stessi fenomeni che vengono propagandati dai media come processi propulsivi di un'emancipazione 'a portata di mano'. Inoltre, nonostante la pertinenza dell'analisi benjaminiana sugli sviluppi potenzialmente ottimistici dell'arte non auratica e di quella adorniana sul processo di s-valorizzazione dell'opera-oggetto del XX secolo (ipotizzato anche dalla critica marxiana al feticismo della merce), l'arte contemporanea non sembra attualmente dominata da un paradigma anti-feticista e la profezia della dissoluzione dell'aura non pare essersi avverata in termini puramente positivi o negativi. Sembra piuttosto che il problema e la funzione dell'aura abbiano spostato il proprio punto di leva dopo aver preso atto del 'potenziale critico' di assorbimento nel mercato e nel 'sistema arte' delle sue posizioni più sovversive⁹¹.

Per esempio, il tema della s-valorizzazione dell'opera (come oggetto) e della critica (al feticismo della merce) è stato fatto proprio dalle neo-avan-

⁹¹ Per es., si ricorda come un trita-documenti, in precedenza posizionato dentro la cornice anni prima dallo stesso autore Banksy, abbia sminuzzato *La ragazza col palloncino* appena dopo essere stato battuto per 1,2 milioni di euro a Sotheby's.

guardie e dall'arte degli anni Sessanta/Settanta in particolare come conseguenza dell'operazione concettuale inaugurata da Marcel Duchamp con i *ready-made*⁹². L'eredità dell'artista francese è talmente complessa da meritare una specifica ricerca, dunque, ci si limiterà a far notare come essa abbia 'favorito', da un lato, la definitiva scomparsa di ogni preoccupazione riguardo alle Belle Arti e, dall'altro, provocato l'eclissi dell'espressione (tipicamente moderna) dell'interiorità con l'insorgere di un 'regime di singolarità'. Secondo tale regime, tutto ciò che di originale, innovativo, eccentrico viene realizzato dall'artista al fine di produrre consapevolmente la propria 'singolarità' non sarebbe un effetto collaterale o un epifenomeno della sua attività o della sua personalità, ma il cuore stesso di un processo attraverso il quale si auto-certifica la propria eccezionalità e rispetto al quale le opere 'funzionano' quasi da pretesto. Heinich, a Il Manifesto, ha dichiarato che «nel nostro attuale sistema di valori, quello della singolarità è più un 'valore pubblico' se paragonato a quello della gloria», è «un consenso generale riguardo a un determinato modo di considerare, definire e valutare le cose, le persone, le azioni, i manufatti d'arte stessi». Ciò vuol dire «che oggi è normale pretendere originalità in un'opera: il suo essere all'avanguardia, il modo in cui trasgredisce i valori e i canoni correnti, in cui gioca con i limiti, eccetera» e che «quando sempre più persone, in diversi contesti, considerano normale apprezzare ciò che è nuovo, raro, originale - rifiutando allo stesso tempo quel che è vecchio, convenzionale, comune - allora si può dire che si è in un regime di singolarità» (Cherchi, 2017).

Secondo Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, l'aura dell'opera d'arte era stata paradossalmente rilanciata dall'operazione 'seriale' della Pop Art e fa parte del 'discorso' attraverso il quale gli operatori d'arte (critici, curatori, istituzioni, artisti) delimitano i confini «in cui qualsiasi artista scopre ciò che sta facendo, cioè un'attività sociale che, in quanto tale, non sfugge alle leggi di qualsiasi società - il denaro, il successo, la pubblicità» (2006, p. 51). I due ritengono che «dietro la sacralizzazione di opere che sembrano strane, quando non cervellotiche o perfino virtuali o presunte, scorgiamo esattamente quel lavoro di costruzione e messa in circolo dell'arte in quanto tale che abbiamo voluto rendere con il titolo del nostro libro [*Mercanti d'aura*]]» (p. 12). Dunque, ammesso che l'aura dell'opera si sia dissolta, essa avrebbe ripreso vigore attorno alla figura dell'artista spostando il proprio

⁹² Determinare perché il *ready-made* sia arte è però una questione talmente controversa da non poter essere risolta in questa sede. Non basta, infatti, affermare che si tratta di un artefatto a cui il sistema dell'arte ha conferito lo *status* di arte: il semplice riconoscimento lascerebbe irrisolta la questione del perché gli sia stato conferito tale status. Secondo Arthur Danto a rendere un semplice orinatoio capovolto un'opera d'arte è stato il suo essere un significato incarnato (2008a), mentre Nathalie Heinich ritiene che «il valore di Fountain non consiste nella materialità dell'orinatoio presentato al Salone degli Indipendenti del 1917 (che è peraltro scomparso) ma nell'insieme degli oggetti, dei discorsi, degli atti e delle immagini che l'iniziativa di Duchamp continua a suscitare» (2010, p. 19).

valore culturale e feticistico dall'oggetto alla singolarità del soggetto d'arte. L'abbattimento della linea di demarcazione tra arte alta e bassa⁹³ avrebbe così preso le forme dell'idolatria mediatica di un artista-divo - ora diventato oggetto di culto delle masse, nonché punto di riferimento per le *élites* - seguendo un percorso che procede senza soluzione di continuità da Andy Warhol a Lady Gaga, la cui aura sarebbe dunque l'effetto di una produzione cosciente che ne declina la singolarità come auto-costruzione di *brand*. Secondo Lipovetsky e Serroy «non consumiamo più soltanto prodotti, film, luoghi turistici, musei: consumiamo lo spettacolo della celebrità come modo per incantare, per singolarizzare-personalizzare-affettivizzare un mondo impersonale come quello tecno-commerciale» (2017, p. 235). Ciò fa dell'artista contemporaneo l'erede incarnato del divismo⁹⁴.

Si tratterebbe, in sostanza, non di arte senza aura, ma di aura senza arte per cui «l'arte si rifugia [...] in un'esperienza che non è più quella di oggetti contornati da un'aura, ma di un'aura che non si collega a nulla o a quasi nulla» (Michaud, 2019, pp. 172-173). Tali artisti non riconoscono alcuna necessità normativa alla ricerca di una continua forzatura dei limiti, tanto meno anelano al mito di una libertà assoluta o 'lottano' per l'autonomia del fare artistico. La loro prassi è sì trasgressiva e scandalosa, ma in modo 'singolare': trasgressiva perché «l'importante non è più il senso, ma l'esperienza divertente del diverso, un mero vedere, un sentire istantaneo che passa subito a qualcos'altro» (Lipovetsky, Serroy, 2017, p. 238); scandalosa perché «l'essenza dello scandalo consiste nel suscitare una fascinazione mimetica, nella quale i contenuti oggettivi del volere vanno perduti a favore del modello soggettivo che s'impone come unico punto di riferimento del desiderio» (Girard, 2013, p. 13). Tuttavia, la trasgressione e lo scandalo della pratica artistica vanno intesi anche come costruzione di una propria singolarità rispetto a un sistema mercantile dell'arte che si tenta di gestire senza rimanerne succubi. In questa capacità di resistenza e nell'essere in grado di dirigere la propria attività ponendosi 'autorevolmente' all'interno dell'immaginario della cultura di massa, spaziano tanto l'articolazione artistica, quanto la proposta critica, negativa e dissonante di personalità in gra-

⁹³ La complessa storia della dialettica tra arte delle *élites* e arte delle masse è tuttora soggetto di interpretazioni antitetiche tra chi, da per un verso, definisce la situazione contemporanea come 'arte allo stato gassoso', vale a dire come una situazione in cui l'elemento estetico è diventato 'orizzontale' e talmente pervasivo da contaminare ogni produzione culturale e industriale da cui risulta indistinguibile (Michaud, 2019), e chi, dall'altro, problematizzando l'esistenza di un processo espansivo dei criteri valutativi dell'arte, ritiene che permanga una dimensione verticista/dirigista di selezione/controllo del mercato: se la Pop Art ha corroborato «l'idea che l'arte possa essere fatta da tutti», rimane comunque «ben saldo il principio per cui tali operazioni erano artisticamente valide solo se legittimate dai mediatori istituzionali» (Perniola, 2015, p. 7).

⁹⁴ «I 'nuovi eroi' differiscono [...] da quelli antichi. Non si tratta di 'creatori' cui si deve la realizzazione di un'opera o un'impresa importante per il loro paese, bensì di individui che inscenano una prestazione, che devono la propria fama a campagne pubblicitarie o che, semplicemente, sono famosi. Se non forniscono esempi di impresa eroica, indicano in compenso modelli di consumo; a interessare non è il loro operato ma il loro stile di vita» (Gundle, 1999, p. 700).

do di 'sfoggiare' nel proprio nome la propria aura, mentre nei casi meno 'virtuosi' si assiste a un trascinarsi della fama e del prestigio non tanto attraverso, quanto nonostante le proprie opere. Assumendo con radicalità questa prospettiva, si può citare Agamben secondo il quale «oggi l'opera sembra attraversare una crisi decisiva, che l'ha condotta a scomparire dall'ambito della produzione artistica, nella quale la performance e l'attività creativa o concettuale dell'artista tendono sempre più a prendere il posto di ciò che eravamo abituati a considerare come 'opera'» (2017, p. 25). Se, molte produzioni contemporanee interpretano il senso dell'aura non in termini di oggetti iconici, ma di soggetti di idolatria, allora anche ammettendo che l'azione viva del corpo dell'attore o dell'attrice di teatro - a volte colta in un solo momento, in un singolo gesto repentino o in una fugace espressione che scatta per subito scomparire - sia insostituibile in ogni società, forse, a decretarne il temuto tramonto auratico, visto che la questione della riproducibilità tecnica tocca *sui generis* l'evento teatrale, potrebbe essere stata proprio la genuflessione degli stessi artisti a canoni e categorie ormai arcaiche in un'età postmoderna⁹⁵.

Vocazione è il sommesso e disperato urlo di un artista che teme di non essere più ascoltato, uno spettacolo ideato, diretto e interpretato da Danio Manfredini⁹⁶ al Teatro Biblioteca Quarticciolo di Roma, ed è una manifestazione particolarmente interessante ed esplicativa di teatranti che si fanno vati e idoli di sé stessi senza riuscire a istituire una rinnovata alleanza con il pubblico. Perniola inquadra questa condizione con estrema chiarezza quando afferma che «lo statuto di 'artista' si basa su una auto designazione esplicita, una specie di 'divinizzazione' della propria personalità. In altre parole, io sono artista non perché una o più persone qualificate in questo campo mi giudicano tale, ma perché mi autonomino in questo modo» (2015, p. 10). L'artista è animale misterioso e contraddittorio e in *Vocazione* ne abbiamo un esempio paradigmatico. Due attori, Manfredini e Vincenzo Del Prete, interpretano «il viaggio di un artista di teatro nelle sue paure, desideri e consapevolezza legati alla pratica del suo mestiere» (La corte ospitale, n.d.). L'ambizione è alta e audace perché non si tratta solo di rappresentare «la condizione di altri attori che prima di lui hanno preso la strada del teatro» (n.d.) attraverso «frammenti di opere teatrali dove protagonisti sono

⁹⁵ «Che cosa hanno in comune il teatro e la settima arte? Stando a Benjamin, ben poco. Il primo, per sua natura, consente all'attore di conservare la sua aura: questi si identifica hic et nunc in una parte di fronte al pubblico vivente. La seconda, invece, separa l'interprete dalla sua immagine grazie alla cinepresa, rendendola così trasportabile davanti al pubblico: 'al film importa non tanto che l'interprete presenti al pubblico un'altra persona, quanto che egli presenti se stesso di fronte all'apparecchiatura' (L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica)» (Valle, 2019b).

⁹⁶ Pluripremiato attore e regista, Manfredini ha vinto 4 Premi Ubu (1989, 1999, 2004 e 2013) ed è stato definito, al momento della sua ultima premiazione, «uno dei rari maestri in cui diverse generazioni del teatro si possono riconoscere». Nel 2013 vince anche il Premio Lo Straniero come «maestro di tanti pur restando pervicacemente ai margini dei grandi circuiti e refrattario alle tentazioni del successo mediatico».

gli attori di teatro e da frammenti del suo stesso repertorio di autore» (n.d.), ma, citando in scena direttamente l'amletico «Essere o non essere», addirittura di estendere lo sguardo fino ad abbracciare «l'inquietudine dell'uomo: paura del fallimento, della follia, desiderio di evasione, domande sulla propria motivazione, vocazione, paura di perdersi nelle dinamiche relazionali umane, buttare uno sguardo verso il momento del proprio tramonto e il momento dell'addio alla propria passione» (n.d.). Numerosi e continui cambi di scena, maschere di lattice e travestimenti caratterizzano una performance accompagnata da una suggestiva sotto-narrazione musicale aperta dall'esecuzione de *I pagliacci* cantata da Luciano Pavarotti e chiusa dalla versione di Anohni di *If it be your will*, capolavoro intimista di Leonard Cohen. Manfredini interpreta il testo, accenna a danzare, dialoga con Del Prete, ma si rivolge sempre e direttamente al pubblico, interrogandolo - almeno nelle intenzioni - su questioni ritenute cruciali («in un momento in cui sembra inutile, non necessario, occuparsi di quest'arte e di conseguenza dell'attore-autore-regista teatrale, figura che sembra in disuso», n.d.), se non proprio drammatiche («fosse anche, come si dice, che il teatro è destinato a sparire, sarebbe comunque un privilegio dare luce al tramonto», n.d.). Maurizio Maravigna descrive *Vocazione* come «una sorta di esame di coscienza, uno sguardo impietoso sulla condizione dell'attore e sulla recitazione, ma anche un atto di accusa alla società contemporanea che non ha occhi 'per vedere queste meraviglie'», in cui «alcune interpretazioni talvolta sfiorano il manierismo» (2014). Ci si chiede, tuttavia, se, tra le pieghe di questo costante e omogeneo gioco di citazioni e virtuosismi, non rimanga pericolosamente velata una contraddizione che potrebbe inficiarne l'esito complessivo. Visto con occhi meno esperti di chi mastica quotidianamente il teatro, qual è il valore di un allestimento totalmente declinato sull'autoreferenzialità corporativa della *gens* teatrale, se non quello di volersi auto-porre al di là di quel dialogo che pure ne rappresenta esplicitamente il senso e la finalità? Se l'arte ha una funzione pubblica, comunitaria, allora chi, pur per legittimo ego, si sottrae da questa consapevolezza non lo fa mai con spontaneità, ma, nella migliore delle ipotesi, con colpevole ingenuità. In spettacoli come *Vocazione*, con il loro continuo riferirsi alla questione cruciale di una professione che in realtà non sta scomparendo, ma 'solamente' rinnovandosi, si avverte una smania confusa, un vuoto indefinibile, un autentico svuotamento di senso di chi si auto-rappresenta sottratto, soppresso, privato della propria realtà perché auto-recluso in un riconoscimento che, purtroppo o per fortuna, ha intrapreso altre strade, ma che stenta ancora a trovare sentieri di trasformazione. Il respiro, la voce che un attore produce, diventa nel caso di *Vocazione* una immagine muta, che tre-

mola per un momento e scompare nel silenzio, il tratto di un gioco inconsistente, un'ombra, un'illusione di chi si crogiola nel proprio abbandono.

Gli artisti «non sono i titolari trascendenti di una capacità di agire o di produrre opere», ma «dei viventi che, nell'uso e soltanto nell'uso delle loro membra come del mondo che li circonda, fanno esperienza di sé e costituiscono sé come forme di vita». A sua volta, «l'arte non è che il modo in cui l'anonimo che chiamiamo artista, mantenendosi costantemente in relazione con una pratica, cerca di costituire la sua vita come una forma di vita: la vita del pittore, del falegname, dell'architetto, del contrabbassista, in cui, come in ogni forma-di-vita, è in questione nulla di meno che la sua felicità» (Agamben, 2017, p. 27-28).

Ad affliggere *Vocazione* è l'*ennui*, l'indifferenza di chi - spettatore comune - ha compreso stancamente che la lingua dell'arte non sta in realtà parlando a lui/di lui e la noia di chi - spettatore smaliziato - al cospetto di qualcosa che, attraverso l'operazione di Manfredini pretende di imporsi come oggetto di culto dell'autocoscienza dell'artista, vede disperdere ogni potenziale interesse nell'incapacità di porsi oltre, altro e alto dal già visto e fatto.

Per come si chiudono all'interno del proprio linguaggio e risultano incapaci di comunicazione con l'altro (inteso come chi vive il teatro pur con interesse, ma saltuariamente), assistiamo spesso ad attori e attrici che, mossi da 'incomunicabile urgenza', narrano del proprio esilio non tanto dal palcoscenico (che continuano instancabilmente a calcare), quanto dalla propria stessa personalità. Muovendosi senza soluzione di continuità tra disagio esistenziale o esaltazione egotica, l'artista performativo sembra ancora e incredibilmente anelare stagioni ormai tramontate in cui una misteriosa aura ne rendeva insostituibile l'opera, una stagione ormai passata (di cui Pirandello aveva già avvertito la trasformazione - esemplare l'incompiuto e polemico *Giganti della montagna* - al termine della straordinaria stagione delle avanguardie storiche). Tra artista e pubblico è terminata ogni tentazione di incolmabile distanza e non importa che ci si muova tra disagio o esaltazione, la platea rimane la sua immagine riflessa oltre lo specchio, il pubblico e la società i suoi referenti. Rendersi unici attraverso stilemi e linguaggi rispetto ai quali, se incompresi, si può invocare l'ignoranza e l'impreparazione del pubblico è un gioco stucchevole e che non fa onore a chi lo esercita. Così come la defenestrazione della critica dal novero degli interlocutori sembra maldestramente nascondere una mancanza strutturale al confronto, un'ulteriore ritirata di fronte alla possibilità del dialogo autentico e costruttivo (ritirata di cui la stessa critica, ormai e spesso incapace di distinguersi dalla mera comunicazione, sembra pure corresponsabile, Frigerio, 2019b).

Quella che viene sentita come una lesa maestà (la desacralizzazione dell'arte) può realtà essere epifenomeno del suo stesso processo vitale. L'atto artistico non deve piegarsi all'essere un atto qualunque, ma è proprio in nome di una rinnovata alleanza con un pubblico sempre più grande e alfabetizzato alla cultura che la 'ragione' dell'arte può tornare a essere seminale. Il che vale a dire che l'arte può provare una rifondazione di sé autentica, mai definitiva e da mettere costantemente in discussione, senza però doversi omologare all'organizzazione della produzione e del consumo della società neoliberista o, tanto meno, rifugiarsi in un passato idealizzato al quale è impossibile, se non proprio insensato, voler tornare. Più realisticamente, accogliendo la proposta di Heinich, il teatro contemporaneo sembra muoversi in una costellazione di modalità relazionali e tra diversi assi non esclusivi (estetico, economico, sociale, pubblico) per cui «ciò che si chiama arte contemporanea [...] non va considerato un momento dell'evoluzione artistica, corrispondente ad una periodizzazione, ma come un genere artistico» in cui «possono coesistere diversi generi» (2014b, p. 7).

3.1.2 DISCONTINUITÀ E PLURALITÀ DEI PARADIGMI

Una logica normativa dei gradi di qualità estetico-ontologiche del teatro contemporaneo va dunque sostituita con il riconoscimento del 'principio discontinuità' che caratterizza il sistema delle attuali pratiche teatrali riconoscendolo come plurale, innervato da una molteplicità di referenti e irriducibile alla dualità dei paradigmi postdrammatico-performativo. In altre parole, non esiste il 'mondo del teatro' caratterizzato da una definizione 'legale', 'parnassiano' o 'gestito' dalle maestranze, ma una pluralità di 'mondi dei teatri' i cui cittadini sarebbero sicuramente le figure fondamentali degli artisti e degli spettatori, ma anche quelle 'collaterali' dei promotori, degli organizzatori, dei frequentatori sporadici. Abitanti ne sono indubbiamente anche coloro che, pur ammettendosi sprovvisti di competenza e conoscenza adeguata nei confronti dell'arte contemporanea, si ritengono pienamente autorizzati a manifestare il proprio assenso o dissenso nei confronti di qualcosa che reputano essere o meno al di fuori dai propri schemi valoriali e dal proprio gusto di riferimento. In un'accezione più ampia rispetto al semplice riconoscimento della trasgressione delle frontiere disciplinari tra arti plastiche, musica, letteratura e videoarte, l'ammissione dell'eterogeneità e dello sconfinamento come peculiarità del teatro contemporaneo legittima la coesistenza del pluralismo all'interno delle proposte di una singola entità. La nozione di paradigma, essendo esclusiva e affermando che non può esserci una loro compresenza se non in momenti di crisi,

corre il rischio di una curvatura nell'intolleranza⁹⁷. Ammettendo che «il valore della forma è anche garanzia da parte dell'arte di non confondersi col mondo, disperdendosi nell'industria culturale abolendo la distinzione vitale tra arte e produzione commerciale», sarà possibile individuare almeno tre diverse forme che caratterizzano l'attuale panorama del teatro come plurale. Certo, «si tratta di un'impresa ardua per l'arte, stretta tra Scilla e Cariddi, tra l'inefficacia di un'arte impegnata ancora affidata al didascalismo figurativo e la degenerazione nel circuito della spettacolarizzazione e dell'estetizzazione del mondo». Per questo, «il concetto di 'forma' deve privarsi in epoca moderna di ogni ingenuità, di ogni pretesa di organicità e di compiutezza: questa nuova forma deve riflettere la catastrofe del mondo, mettendo continuamente in discussione se stessa» (Alfieri, 2015, p. 9).

LA FORMA RAPPRESENTATIVA. Una prima forma può essere definita rappresentativa, o del teatro tradizionale, ed è quella che, con tenacia, perdura spesso trionfante ai botteghini e nell'accaparrarsi i finanziamenti pubblici e privati. Si tratta di un teatro che rispetta le regole accademiche e che aderisce a un immaginario in cui la mimesi della realtà viene restituita in termini letterari e poetici, ma senza realismo. Ne è esempio, *La nit de la iguana*, pièce tratta dall'omonima celebre opera di Tennessee Williams, andato in scena al Teatre Nacional de Catalunya nel febbraio del 2021. La scenografia è di portentosa credibilità, decine di palme (piccole e grandi), nebbia, pioggia a catinelle e una mastodontica struttura in legno non lasciano nulla all'immaginazione e danno una concreta contestualizzazione della terrazza dell'Hotel Cabo Verde dove Williams ambienta la vicenda. La regia di Carlota Subirós imprime una direzione corale ai numerosi personaggi, quasi orchestrale, e inserisce momenti di canto, danza e musica dal vivo per definire le 'contorte' psicologie dei singoli individui, le quali, oltre che nei numerosi monologhi, vanno a definirsi attraverso relazioni e contrasti interpersonali. Il protagonismo del trio - l'ex ministro di Dio Lawrence Shannon (Joan Carreras), la locandiera Hannah Jelkes (Marcia Cisterón) e la pittrice Maxine Faulk (Nora Navas) - vede infatti tutto attorno il brulicare di personaggi che funzionano solo come 'contorno psicologico' e che servono 'solo' per restituire all'ambientazione originaria spessore geografico (i due tuttofare messicani) e storico (i tre turisti tedeschi che esultano alla notizia del bombardamento nazista di Londra del 1940). La storia nel suo complesso ricalca con fedeltà quella raccontata da Williams, fin dall'introduzione

⁹⁷ Il tema eccede questa tesi. Si limiterà a far notare come 'crisi del teatro' sia un concetto costante tra gli addetti del settore ormai da decenni. La situazione italiana è emblematica, con i teatri che, eccezion fatta per la breve parentesi estiva del 2020, rimasti chiusi per quasi l'intera durata dell'epidemia Covid-19 senza che la maggioranza degli artisti e delle compagnie, ma anche dei critici e degli intellettuali, sapesse organizzare proposte alternative che andassero al di là delle mere dichiarazioni di intenti polemici sulle reti sociali, per lo più il vetusto Facebook.

affidata a Charlotte Goodall (Paula Jornet) con i versi di Emily Dickinson citati dallo stesso autore nell'opera. Se la stessa Charlotte sarà protagonista del momento più toccante e meglio riuscito dell'intera serata, quando canta *I love you truly* accompagnandosi con la sola chitarra elettrica, il senso più profondo della *pièce* rimane il parallelismo tra Shannon e l'iguana che si aggira nei bassifondi della Terrazza. Catturato dai ragazzi messicani della locanda per essere ingrassato e divorato, l'animale lotta per liberarsi dalla corda che lo lega e allo stesso modo Shannon cerca una via di uscita da una esistenza a cui non sente di appartenere autenticamente. Le tematiche originarie vengono dunque mantenute, ma Subirós impone al cast un'impostazione attoriale che ingessa la recitazione su un'inopportuna ricerca dell'enfasi e dell'espressività di lussuria («un inebriante erotismo crepuscolare»⁹⁸) e poesia («una canzone alla bellezza e alla rischiosa esperienza della libertà»⁹⁹). La polemica a difesa dell'atmosfera selvaggia e primordiale rappresentata dalla locanda («il disagio del mondo globalizzato, intimamente minacciato dalla banalizzazione del turismo e dalle sue promesse incapsulate che spingono alla perenne insoddisfazione per la mancanza di fertili alternative quotidiane»¹⁰⁰) rimane invece sullo sfondo, difficile da individuare proprio a causa dell'estrema mimesi della realtà che pone la messinscena in un tempo 'plasticamente' troppo lontano da quello attuale per risultare una sua credibile metafora. L'enormità delle risorse a disposizione realizzano così un dramma sostanzialmente didattico, che ha senso solo nella misura in cui aderisce al suo referente letterario e che rimane lontano anni luce dalla possibilità di realizzare un attivo e reale collegamento con la realtà attuale. *La nit de la iguana*, nella versione di Carlota Subirós e Ferran Dordal i Lalueza, è dunque un perfetto esempio dell'inconsistenza di tanto teatro contemporaneo che si è definito tradizionale perché talmente didascalico da essere incapace - con il suo ipotetico assoluto realismo - di provocare la fantasia o tanto meno la partecipazione del pubblico.

Per aiutare a comprendere adeguatamente questa gerarchia tra forme teatrali, che non è qualitativa, ma estetica, dopo il mediocre *La nit de la iguana* si farà riferimento a *Lettera al padre* di e con Gabriele Linari, l'assordante urlo di un'amore spezzato, tratto dai racconti di Franz Kafka, inscenato al Teatro Studio Uno di Roma nel 2017 e perfetto esempio di teatro rappresentativo/tradizionale. È sterminata la letteratura critica su un autore, che è tra i fondamentali del XX secolo e la cui opera fu ossimorica sintesi di inquietu-

⁹⁸ «Un embriagador erotisme crepuscular» (*La nit de la iguana*, n.d.).

⁹⁹ «Un cant a la bellesa i a l'ariscada vivència de la llibertat» (*La nit de la iguana*, n.d.).

¹⁰⁰ «El malestar del món globalitzat, íntimament amenaçat per la banalització turística i les seves promeses encapsulades que empenyen a la perpètua insatisfacció davant la manca d'alternatives quotidianes fèrtils» (*La nit de la iguana*, n.d.).

dine e ironia e la cui eredità è ancora lungi dall'essere del tutto esplorata. Interprete sensibile del senso dell'arte, anima di confine tra cultura tedesca, austro-ungarica ed ebraica (Valentini, 2012), Kafka rappresentò e continua ancora oggi a rappresentare un vero e proprio caso sul quale il dibattito stenta a esaurirsi, incagliato principalmente a dissertare se fu realtà o visione quella che prese forma surreale, ironica e amarissima negli scritti dell'autore praghese (Cantoni, 2003). Sublimando l'aspetto più manifesto del «conflitto nei confronti di una figura che incarna l'autorità assoluta, rappresentante di un mondo utilitaristico e pratico, ben lontano dalle aspirazioni dello scrittore» (le citazioni sono dallo spettacolo o da Kafka), Linari utilizza cinque testi attraversati dal *fil rouge* del rapporto generazionale (*Il cruccio del padre di famiglia*, *L'avvoltoio*, *Metamorfosi*, *Undici figli*, *Lettera al padre*) per realizzare un clamoroso esempio di sincretismo drammaturgico. Così facendo, in esso e con esso, ad accompagnare il monologo del figlio sarà il fantasma che abita tantissima produzione kafkiana, vale a dire quel padre che, presente *in absentia* tra le pieghe dei racconti originari, Linari - dopo aver inizialmente indugiato sulla percezione di correttezza del figlio rispetto alla propria infelicità («è molto probabile che se anche fossi cresciuto del tutto libero dalla tua influenza sarei comunque diventato un essere malaticcio, ansioso, titubante, inquieto») - materializza in un instabile/credibile equilibrio tra essere forza ostile e archetipo edipico. Invettiva a un genitore autoritario e ingombrante (che mai ricevette la missiva), confessione a cuore aperto a una figura a cui pure guardava con ammirazione, confronto generazionale in un mondo appena uscito dalla Grande Guerra e prossimo alle macerie della Seconda, la *Lettera al padre* del 1919 condensa sentimenti e volontà polivalenti e indugia su una inadeguatezza che l'autore subì a livello tanto fisico («io magro, debole, sottile, tu forte, alto, imponente [...] tu eri per me la misura di tutte le cose», Kafka, 1993, p. 6) e psicologico («quella punizione mi fece sì tornare obbediente, ma ne portai un danno interiore. [...] Avrei avuto bisogno di qualche incoraggiamento, un po' di gentilezza che mi facilitasse il cammino»), quanto culturale («tutte le idee apparentemente sottratte alla tua dipendenza erano fin da principio gravate dal tuo giudizio negativo») e ideale («delusione che tu infliggevi al bambino sempre e per principio [...] erano ancora più forti giacché provenivano da te, l'autorità suprema», pp. 6-7). Per il figlio, la distanza parentale fu talmente estrema da giungere all'impossibilità di essere marito come lo era stato il padre e, difatti, pur attratto dal matrimonio e dalla possibilità di colmare finalmente la tara della propria solitudine, Kafka rifuggì da una strada come il matrimonio che pure riteneva naturale («Sposarsi, fondare una famiglia, [...] è il traguardo più alto, ne sono con-

vinto, cui può arrivare un uomo») proprio perché di essa percepiva il peso di «una meta che tu hai raggiunto, e quindi saremmo alla pari, [...] una meta troppo alta, così in alto non si può arrivare». Ancora una volta, fu l'ammirazione per contrarietà nei confronti del genitore a costituire per il figlio motivo di frustrazione, motore di piccole incomprensioni e mancanza di dialogo che divennero prima incomunicabilità e freddezza, poi indifferenza ed estraneità. A padre e figlio, e su questo l'analisi e l'eredità di Kafka non poté essere più lucida, venne a mancare il linguaggio («disimparai a parlare. [...] Tu però hai cominciato molto presto a troncarci la parola in bocca»), la possibilità di scambiarsi parole e, con esse, il perdono o le accuse, la disperazione o il dolore, la felicità e le gioie («accadeva di rado, ma erano momenti meravigliosi»). Il Kafka di Linari è un personaggio che vive con consapevolezza il rapporto paterno da cui era stato segnato e dal quale pure avrebbe potuto imparare diversamente. È un individuo che ha ormai perso ogni speranza di divenire finalmente «un figlio libero, grato, innocente e sincero, e tu un padre sereno, non tirannico, comprensivo, contento» (Kafka, 1993, p. 23), e che sa, di conseguenza, da che parte stare, quella di Odradek e Gregor Samsa (che «vide la madre [...] correre ad implorare il padre: Risparmia Gregor! Risparmia nostro figlio»). Attraverso una straordinaria *performance* fisica e vocale, l'adattamento esalta gran parte della complessità kafkiana, in particolare quella da cui affiora 'sentimentalmente' l'intima profondità dell'indissolubile contrasto umano tra desiderio e volontà, ossia tra ciò cui si ambisce spontaneamente e ciò che, invece, orienta razionalmente la relazione. Nel muoversi dialetticamente tra queste due polarità, l'interpretazione di Linari è lacerante, magistrale nel restituirne le nevrosi del corpo attraverso le gestualità delle mani e le stigmate di un volto solcato dall'impazzire di sentimenti contrastanti. Emerge il carattere frammentario e incompiuto del protagonista, il suo irrimediabile porsi sotto il segno della caducità, mentre sono autentiche perle di creazione artistica i momenti in cui, con il semplice uso di due ombrelli, Linari trasforma il proprio aspetto fino ad assumere le sembianze metamorfiche di una blatta e, infine, singhiozza in *climax* di struggente emotività il «modo di sorridere particolarmente bello e molto raro, un sorriso silenzioso, appagato, di approvazione, che rende felice colui al quale è diretto», quel sorriso, forse, rivolto al padre quando sembrava «ancora innocente ed ero la tua grande speranza». Drammatizzando colpevolizzazione e cattiva coscienza, Linari rifrange le sfumature di un personaggio il cui tentativo di liberazione non intende volgere a dimostrare la propria innocenza, ma molto più 'semplicemente' al non sentirsi interamente responsabile. Non è la catarsi ciò che brama Franz/Linari: brama il poter confessare non per andare avanti, ma

per trovare una, purtroppo per lui, impossibile via d'uscita. È un personaggio che, allora, sta giocando una resistenza sul piano sbagliato, quello trascendente di una colpa che sovrasta e con cui non è possibile fare i conti; una resistenza, da un lato, inadeguata nel mettere in crisi la propria identificazione con l'anormalità, e, dall'altro, sconcertante nello spalancare l'apertura di un mondo opposto al padre, quello dell'arte e della scrittura, «uno spazio indipendente da te [...] un congedo da te volutamente dilazionato, un congedo che avevi messo in moto tu, ma che si dipanava lungo un percorso stabilito da me», pur con la drammatica consapevolezza di «a quanto poco serviva tutto questo». Adattato, diretto e interpretato da Linari, *Lettera al padre* è, senza riserve o mezzi termini, un autentico capolavoro perfettamente iscritto nei canoni del teatro drammatico nella sua forma tradizionale e rappresentativa. Pur a tratti sovra-strutturato dalle musiche originali di Luca Tomassini, ma godendo dell'enfasi emotiva del disegno luci di Flavio Tamburrini, lo spettacolo è un perfetto esempio di equilibrio tra elementi formali (scenici e recitativi) ed elementi di contenuto che, pur adagiandosi sulla tematica pedagogica, non di-svela alcun insegnamento se non nella misura in cui inquieta, scuote e, infine, spalanca l'abisso dell'oscurità per chi riconoscerà di non avere alcuna risposta risolutiva da 'opporre' all'evidenza di un lancinante rapporto familiare come quello incarnato dall'autore praghese. Visto secondo la prospettiva di un'epoca storica in cui le principali istituzioni educative (famiglie e scuola) vengono spesso accusate di eccessivo permissivismo e di non essere capaci di dialogare in maniera critica e negativa con le incessanti e continue richieste giovanili (dalle rivendicazioni libertarie a quelle meramente consumistiche), il ritorno al Kafka offerto da *Lettera al padre* risulta illuminante nel restituire la necessità e il fallimento della forma familiare. Se, per un verso, lo spettacolo riesce a presentare - con coerenza e radicalità - contenuti di estrema attualità 'incastonando' regia e interpretazione nella struttura classica del monologo, dall'altro la drammaturgia di Linari sgomenta per la contemporaneità con cui sviluppa la questione educativa mostrando quanto essa sia ben più complessa di come possa apparire tanto a chi professa un'educazione autoritaria, quanto a chi propone modelli pedagogici che guardano con sospetto al crollo degli idoli e finiscono per considerare le nuove generazioni inadeguate rispetto alla gestione delle proprie stesse pulsioni. Al senso di colpa generazionale si accosta infatti una destrutturazione intima, interiore e spersonalizzante perché dettata dal 'senso della paura' tipico dello spirito dei nostri tempi in cui si è ormai fatta strada una sorta di 'appercezione' della propria disfunzionalità eterodiretta, una paradossale 'consapevolezza' secondo la quale farsi male sarebbe 'funzionale',

mentre volersi bene sarebbe disfunzionale rispetto a un'esistenza ormai divenuta un errore in sé. Il giudizio di sé in relazione a un ipotetico standard esterno - che maschera ogni errore come 'orrore' e lo fa sulla base un processo di etichettamento - punisce pesantemente l'individuo: una volta 'persa' la facoltà di un'autovalutazione serena del sé e deprivati dell'opportunità di considerare il ruolo ermeneutico di ogni 'sbaglio' non resta che maccare nell'insoddisfazione e nello sconforto. Se il processo di crescita del singolo vede compromessi i presupposti e le possibilità per una formazione creativa, flessibile e capace di valorizzarsi attraverso l'elemento ricorrente e permanente dell'esperienza nella vita umana, *Lettera al padre* è allora spietato nel ricordare l'invasiva minaccia portata da un sistema totalmente asservito a bisogni e consumi indotti a reti e canali unificate che, non proibendo più attraverso il divieto, ma attraverso l'assenza di alternative all'immaginario dominante, piega e omologa a sé «un'energia ribelle che bisognerebbe soffocare» (Foucault, 2013, p. 72).

LA FORMA ESPRESSIVA. Una seconda forma del teatro è quella espressiva, non più legata al rispetto dei materiali e alle tecniche accademiche. Prossimo all'interiorità di chi lo realizza, meno alla necessità di presentarsi credibile nei confronti del canone, si tratta di un teatro, per lo più alternativamente postdrammatico o performativo, in cui a essere plasmata è la fantasmatica visione dell'artista/compagnia. In questo teatro la rappresentazione viene personalizzata e problematizzata e la lotta agli standard diventa la norma (dunque standard anch'esso). Nella forma tradizionale e in quella espressiva, le pratiche teatrali sono orientate da una diversa ma analoga intenzionalità dell'artista, oggettiva nella prima, soggettiva nella seconda: da un lato, il naturalismo di una rappresentazione che viene offerta a uno spettatore distante, dall'altro il realismo di una *performance* che intende 'impressionarsi' nella mente e nel corpo di un pubblico 'chiamato' a riconoscersi partecipe. Dunque, permane una - pur diversa - esigenza di 'autenticità assoluta', cognitiva nel primo caso e corporea nel secondo. Il fatto che le pratiche postdrammatiche e performative della forma espressiva siano nate spesso dal basso e in situazioni di polemica nei confronti dello *status quo* (la forma rappresentativa) non ha evitato che siano finite per costituire il 'perfetto' contraltare della cultura istituzionalizzata alto-borghese e che questo teatro sia diventato consolatorio. Questa «cultura prospetta l'immagine di una società umana che non esiste; copre e dissimula le condizioni materiali su cui si eleva tutto ciò che è umano, e, con la sua azione calmante e consolatrice, contribuisce a mantenere in vita la cattiva struttura economica dell'esistenza»; ma «questa idea ha un'ambigua tendenza a trasformarsi a sua volta in ideologia» (Adorno, 2015 p. 40).

Assunta l'intenzione rivoluzionaria delle origini in maniera rigida e perpetua, nella forma espressiva la tendenza critica implode, l'arte diventa, da posizione uguale e contraria rispetto al teatro rappresentativo, parte integrante della società che intendeva contestare e «le opere d'arte diventano, sia pure contro la propria volontà, connessioni di senso che negano il senso» (2009, p. 206). Di conseguenza, il dissenso diventa innocuo perché istituzionalizzato e conforme alla rinuncia «all'antitesi sociale della società» (p. 30) e al determinarsi «in rapporto a ciò che non è» (p. 26). Proprie di masse inizialmente minoritarie rispetto al teatro rappresentativo, ma riconoscibile e statico, la forma espressiva ha smesso di portare il caos nell'ordine, come testimonia la nascita di scuole, *masterclass* e laboratori condotti da coloro i quali, da un tempo eretici, sono ormai circondati dall'aura di *maître à penser* spesso integrati al mondo accademico. Alcuni esempi chiariranno come, pur non escludendo la possibilità di spettacoli qualitativamente elevati dal punto di vista scenico, quelle esperienze di rottura si trovino in un'*impasse*.

Nel 2015, in prima nazionale, è stato presentato all'interno dello Short Theatre Festival, *In girum imus nocte (et consumimur igni)*, la danza sul disagio dell'uomo contemporaneo coreografata da Roberto Castello¹⁰¹. Finalizzato alla creazione di un diffuso senso di costrizione e disagio, costruito attraverso la ricerca di una soggettività pura come epifenomeno di una alienazione che, omologando le individualità, finisce per 'isolarle' nella massa, questo lavoro di Castello si configura come *pars destruens* dell'operazione d'avanguardia. Danzatori vestiti di nero agiscono con fare tra il sincopato e l'ossessivo all'interno di uno spazio caratterizzato dall'alternanza visiva e verbale di luce/ombra, mentre un videoproiettore disegna - sull'intero palco - microambienti ecologici dai perimetri variabili. La struttura disciplinante ed eteronoma delle relazioni sociali, l'alienazione che ne deriva, lo scontro e lo sballo come unica modalità di ritrovo trovano espressione in interpreti di altissimo livello per concentrazione e performance fisica. Guidato da un incedere ritmico morboso e 'martellante' nella cadenza tra *light* e *dark* e da relazioni che assumono, senza soluzione di continuità, sfumature drammatiche o ridicole, ma sempre e comunque laceranti, l'impianto scenico reitera per oltre un'ora «micronarrazioni di questo peripatetico spettacolo notturno a cavallo tra cinema, danza e teatro» (*In girum imus nocte et consumimur igni*, 2015). Se il risultato è una coreografia monolitica e concettuale nel sussumere movimenti, luci, musica e proiezioni, la

¹⁰¹ Attore, danzatore e coreografo, tra i fondatori della compagnia di danza Sosta Palmizi, fondatore di Aldes (associazione per la produzione e promozione di opere di sperimentazione coreografica), ha vinto 3 UBU (1985, 2003 e 2018) e, dal 2005 al 2015, è docente di coreografia digitale presso l'Accademia di Belle Arti di Brera ed è «probabilmente da ritenersi il più ideologicamente impegnato tra i coreografi che hanno fondato la danza contemporanea in Italia» (CV Roberto Castello. n.d.).

'drammaturgia' e la poetica di *In girum imus nocte (et consumimur igni)* perplimono per assenza di profondità e una durata ingiustificata. Accanto a una tematica di fondo ormai abusata, soprattutto perché non sostenuta dall'adeguata originalità 'mimica', stupiscono l'offerta di chiarezza didascalica del finale (in particolare nella rappresentazione della violenza e dello sballo) e l'adagiarsi su una scolastica struttura circolare, fattori che concorrono al ritorno a un immaginario comunicativo dalle cui ceneri, per scelta strutturale, storica e culturale, Castello aveva preso le mosse. Tali scelte incrinano il dichiarato tentativo di andare «oltre la sua possibile interpretazione di metafora del vivere come infinito consumarsi nei desideri, per diventare un'esperienza catartica della sua, anche comica, grottesca fatica» (2015). A partire dal titolo a effetto (un famoso palindromo latino), la *performance* si assesta piuttosto sul piano poco audace del prodotto ben confezionato ed eseguito. Lo svuotamento dai canoni estetici tradizionali è stata una operazione ricorrente nell'arte postmoderna, in particolare nella danza. A caratterizzarla sono stati alcuni *tópoi* ai quali, diversamente declinati e sperimentati nelle più svariate forme, è possibile ricondurre l'utilizzo di un linguaggio gestuale completamente slegato dalla pura funzione estetica. Attraverso tale linguaggio a prendere corpo è stato il dominio di una fisicità che, pur liberando la tecnica esecutiva dal vincolo delle linee classiche, non intendeva perdere nulla in termini di rigore e qualità formale. Affidata come un mantra al primato della *performance* e distante dall'immediatezza di convenzioni comunicative, la danza contemporanea è riuscita a costruire i presupposti di una rinnovata classicità. Un trionfo che se, da un lato sa accostarsi alla tradizione ancora imperante senza mortificarla, dall'altro è corroborato dalla presenza nel mondo accademico di propri docenti tra cui, per esempio, proprio Roberto Castello. Isadora Duncan e Merce Cunningham, Pina Bausch, Wayne McGregor e Carolyn Carlson (con cui Castello ha lavorato) sono alcuni tra gli artefici di questo processo che, in stretta tangenza con le (a quel tempo) più recenti ricerche filosofiche, hanno 'progettato' nell'esperienza estetica il realizzarsi di un vero e proprio incontro ermeneutico: partecipare, non più assistere, a un evento artistico significava sentirsi interrogati nella propria intimità e, in tal modo, porre gli astanti in una sorta di liberazione dai tratti a dir poco rivoluzionari perché (s)coinvolgente e quasi mai catartica. Oggi, la ricerca in questo ambito ha perso il furore dadaista dei primordi e ha assunto i tratti di una vera e propria epistemologia dell'arte alternativa al culto di quei rassicuranti Ideali con la maiuscola che hanno trovato la morte nel corso del Novecento. Banalizzando la propria 'modernità', quella polemica è assunta in maniera sterile da spettacoli - come *In girum imus nocte (et consumimur igni)* - che diventano

prodotti da ammirare come esempio 'scolastico', resi però contraddittori e deludenti dal combinato disposto tra impalpabile restituzione emotiva e fragilità ideologica.

Nella sua austera critica alla cultura di massa, Adorno aveva già inquadrato come questo decisivo mo(vi)mento dell'arte moderna e aveva messo in evidenza il contenimento di ogni pulsione perturbante e la trasfigurazione del negativo (la morte, la guerra e gli orrori in generale) in forme addomesticate e ammansite da parte della cultura contemporanea. La rottura della forma diventa seducente, attrattiva in senso funzionale alle forze produttive consumistiche, nonché fautrice di una rivoluzionarietà priva di autentica opposizione formale al sistema. Alessandro Alfieri, raffinato interprete della teoria adorniana e attento indagatore delle dinamiche della *Popular culture*, ricorda la capacità di fascinazione attuata dalla vastissima offerta che l'industria culturale mette a disposizione e di come, nelle sue forme più virtuose, l'arte riesca comunque a farsi ancora 'spazio'¹⁰².

Sarà utile ribadire come l'opposizione tra Rappresentativa ed Espressiva non vada assunta in termini ingenuamente qualitativi, ma tra forme. Non sempre quando uno spettacolo espressivo tende forzatamente a operare una 'rottura' con il tradizionale e a porsi 'contemporaneo' (nell'autodefinizione che spesso si danno gli artisti) si ha una caduta nel conformismo come accaduto a Castello. Capita che qualcosa rimanga 'al di qua' (nell'espressività standardizzata) o che riesca ad andare 'al di là' (in una sincerità espressiva). Questa doppiezza della forma espressiva e del muoversi del 'suo' teatro tra standardizzazione e sincerità ha avuto luogo nella XIII edizione di Short Theatre (uno dei pochi luoghi, forse l'unico insieme al Romaeuropa Festival e al Parco della Musica, in cui la Capitale italiana respira una 'aria' internazionale). Rispetto al primo, parente nobile assorbito in un circuito di assoluto valore, ma poco propenso alla scommessa, lo Short sembra - in linea di principio e non senza immaturità - averne raccolto il testimone. Cardinali della poetica Short sono la contaminazione e lo sconfinamento tra generi e la brevità del *format*: sviluppandosi su questi assi il festival romano 'cerca' il brivido dell'intreccio e della ricerca e si apre alla diversità dell'eventuale. Il Contemporaneo secondo lo Short Theatre va dalla riscoperta 'metamorfica' della tradizione e si spinge all'eccesso rivoluzionario di una forma artistica che, deflagrando da sé, spera di sconvolgere il proprio stesso contenuto. Agendo nell'ottica della moltiplicazione delle prospettive significanti e delle modalità espressive (che è un'operazione tipica della e

¹⁰² «Lo sguardo è spazio del lutto, ma anche lo spazio del divino come dimensione sacra in grado non tanto di ristabilire un ordine nel caos della contemporaneità, quanto per lo meno di portare alla consapevolezza la propria (e quella altrui) incapacità di sintonizzarsi con il mondo e aderire a esso» (2021a)

nell'arte della contemporaneità), l'edizione 2018 del festival ha mostrato almeno due possibili interpretazioni del 'contemporaneo' che, semplificando all'estremo, riferiscono l'una al contenuto e l'altra alla forma.

Secondo la prospettiva del contenuto, la prima interpretazione è quella della forzatura intellettuale e della ricerca compulsiva del 'concretismo drammaturgico' (di fatto, il principio di esposizione). La ricerca attraverso la manipolazione del meccanismo teatrale e la finalità di una dissonanza tra il paesaggio di allestimento e i suoi stessi oggetti (materiali e umani) costituiscono un esempio di come l'indagine sul contemporaneo sia stata portata avanti da *António e Cleópatra*, spettacolo scritto e diretto da Tiago Rodrigues¹⁰³ e momento *clou* dell'edizione. Ângela Rocha disegna con estrema pulizia e in una scenografia *minimal* il senso cosmico in cui si collocano i protagonisti. In questo spazio siderale, Sofia Dias e Vítor Roriz interpretano i due celebri personaggi omaggiati in tante rappresentazioni di sommo livello (da Shakespeare a Mankiewicz). António e Cleópatra abitano un ambiente dal quale a emergere dovrebbe essere non solo la loro indissolubile unione («se si pronuncia uno dei nomi, l'altro seguirà. La memoria non può evocare uno senza l'altro», Rodrigues, 2018), ma soprattutto la profondità di una proposta teatrale in cui l'analisi storica, sociale e politica sarebbe dovuta convergere con quella antropologica e sul destino dell'Occidente («hanno mescolato l'amore e la politica, inventando così la politica dell'amore»). Nel testo di Rodrigues, la frantumazione del verso esonda nella ridondanza didascalica del suono, ma la reiterazione ossessiva di incisi verbali («António», «Cleópatra», «Espira», «Ispira») edulcora il ritmo sincopato della narrazione in un oceano di noia e di mancanza di interesse nei confronti di uno sviluppo (narrativo, scenico, interpretativo, ecc) ampiamente prevedibile nella sua inesistenza. L'intenzione di cogliere nella relazione di sguardi e parole tra i due protagonisti il modo in cui la loro intimità di amanti riuscì a segnare un'epoca (verso il Principato augusteo) manca del tutto di audacia e riduce i protagonisti da carismatici rappresentanti di una visione dell'amore giustificato come valore estetico-politico ad isterici adolescenti. Sconforta soprattutto l'idea che per Rodrigues la novità drammaturgica possa provenire da una recitazione decostruita in un esercizio di stile («Il viceversa è una regola dell'amore. Il viceversa è una regola del teatro») o, peggio, nel *training* di tecnica attorale a cui i performer riducono le loro gestualità. Questo tentativo di creare distanza e straniamento («questa performance è vedere il mondo attraverso la sensibilità delle anime di An-

¹⁰³ Tiago Rodrigues è direttore artistico del Teatro Nacional D. Maria II a Lisbona, oltre che attore, autore e regista. «Il suo teatro sovversivo e poetico ne ha fatto uno dei più eminenti artisti portoghesi» (Talk&Dialoghi. Giorgio Barberio Corsetti dialoga con Tiago Rodrigues, n.d.).

tónio e Cleópatra») ha come unico esito quello di stremare l'attenzione nei confronti dell'assimilazione verbale di uno spettacolo chiuso nella cerebralità del proprio autore.

Di tutt'altro genere e ambizione è, invece, *Hope hunt and the ascension into Lazarus*, di e con Oona Doherty¹⁰⁴, in cui è evidente l'approccio dell'eccesso formale. L'artista nord-irlandese ha presentato una coreografia fisica volutamente grezza e non innovativa dal punto di vista estetico che combina *capoeira*, *hip hop* con accenni di danza neoclassica. A dare forma negativa a *Hope* è allora il parallelismo con la straziante testimonianza storica di riferirsi al contesto anagrafico e sociale in cui è nata e cresciuta l'autrice/interprete. Doherty offre stilemi corporei impressionistici e potenti, dà corpo a una *performance* non coerente nel suo esplodere emotivo, ma non rinuncia a contestualizzazioni concrete (per esempio, l'introduzione musicale viene sempre affidata a un musicista del luogo di replica). A bordo di un'auto, il dj di turno 'pompa' musica a tutto volume e *Hope* irrompe nello spazio di attesa del pubblico così violando il canonico rituale dell'ingresso in sala. Lanciatasi dal sedile posteriore, Doherty interagisce con gli spettatori e li invita a entrare in sala sotto il pesante accompagnamento di *Touch me* di Rui Da Silva. Capelli legati, jeans e maglietta abbondanti, Doherty è una scheggia impazzita. Deforma il proprio accento in sonorità prima dure, poi prettamente irlandesi; plasma una danza urbana in un palco caratterizzato da una montagna di spazzatura; denuncia verbalmente frammenti di violenza della propria società e, allo stesso tempo, si espone a una fragilità che si manifesta in un equilibrio coreografico instabile e nella distorsione della parola che sembra macerarle dentro, prima di provare a risorgere, dipingendosi di bianco per risorgere come Lazzaro e il *Miserere* di Gregorio Allegri che dà i titoli di coda. Quella di Doherty è una ricerca 'scomposta' della contemporaneità, che non si piega all'ansia dell'originalità a tutti i costi, ma che dona sé stessa nella spontaneità autentica di una forma che attinge al proprio dramma storico. Non un capolavoro e anche ingenuo, *Hope*, a differenza di *António e Cleópatra*, ha un proprio contenuto di verità, di conseguenza, degno di essere esperito.

LA FORMA PLURALE. Esiste una ulteriore forma dell'attuale panorama del teatro, terza rispetto a quella rappresentativa e a quella espressiva, quel-

¹⁰⁴ Danzatrice e coreografa, possiede una solida formazione accademica (ha studiato presso la London School of Contemporary Dance, University of Ulster e LABAN London) e una lunga esperienza sul campo. Ha collaborato con compagnie come TRASH (NL), Abbatoir Ferme (BE), Veronika Riz (IT), Emma Martin/United Fall (IE) e si esibisce regolarmente presso i più importanti festival internazionali, tra i quali vanno ricordati il Festival di Arti Internazionali di Galway, il Festival di Arti Internazionali di Belfast, il Dublin Dance Festival, il Rencontres Choréographiques di Parigi e, presso Maison De La Danse, la Biennale di Lione.

la plurale¹⁰⁵. Anche in questo teatro, la trasgressione costituisce un principio regolatore e la sperimentazione una strada maestra. Il tal senso, l'indagine scenico-drammaturgica esplora e sconfini i margini del contesto estetico teatrale, di quello multidisciplinare e di quelli normativi relativi ai materiali e ai soggetti coinvolti. La sperimentazione, tuttavia, si interroga sulle stesse ragioni della rottura, che perde lo *status* di ideale regolativo e diventa materiale di meta-riflessione: la rottura viene sottoposta a sovversio-
ne critica anche nel caso in cui viene accolta, come forma (negativa) della ricerca dell'originalità non a tutti i costi, e l'adesione a stilemi riconoscibili non è più tabù. La forma plurale 'evita' l'adesione unilaterale ai generi (commedie, drammi, monologhi, cori: ogni elemento può coesistere senza risultare determinante nel definirli) e alle scuole (gli 'ismi' o 'atteggiamenti' radicali che vedono nella critica alle loro posizioni una minaccia alla propria posizione), facendosi stile errante o radicante (Bourriaud, 2009).

Se si riconosce la fluidità e l'imprevedibilità con cui queste tre forme coesistono e possono compenetrarsi tra loro e se si riconosce la fine di una visione storicista dell'arte, secondo la quale esisterebbe uno schema lineare in cui le nuove tendenze non solo traccerebbero la strada da seguire, ma renderebbero mediocre e residuale il passato, allora ben si intende quanto sia complessa e complicata la situazione del teatro del nuovo Millennio. La sua scena è plurale e, nella sua concretezza, non si presenta mai con la proposta di tipi ideali: essa risulta caratterizzata da interferenze e contaminazioni le quali, non di rado, affiancano - nelle stesse stagioni dei teatri - commedie e drammi letterali a percorsi più trasgressivi, e - nelle stesse compagnie - 'attraversamenti' sperimentali a esplorazioni/ritorni a forme e contenuti tradizionali. Prendiamo a esempio due spettacoli di uno dei più interessanti protagonisti della scena indipendente romana, Antonio Sini-
si¹⁰⁶, il cui percorso è strettamente legato alla collaborazione con uno degli spazi che per una decina d'anni è stato tra i più visionari della Capitale, il Teatro Studio Uno fondato e diretto da Eleonora Turco e Alessandro Di Somma¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Definibile anche come contemporanea, il termine evita di intenderla in modalità maggioritaria o hegeliana..

¹⁰⁶ Romano, classe 1975. Dopo un iniziale percorso economico, si dedica al teatro come attore (dal 1999), regista (2005) e formatore organizzando e dirigendo laboratori per bambini, ragazzi e adulti (uno di essi, *VLAT - Via Libera Al Teatro*, dopo una decennale esperienza si è trasformata in compagnia). La sua collaborazione con il Teatro Studio Uno ha portato a tre residenze artistiche e all'allestimento dei tre relativi spettacoli (*Teatro, Délire, Polar*, quest'ultimo da *Sleuth* di Harold Pinter). *Tetro* ottiene la candidatura al Premio Rete Critica del 2015. Nel 2016 vince il premio Miglior Regia del Festival Note di Regia organizzato dal Teatro Hamlet di Roma con una messa in scena del Macbeth. La sua poliedrica attività lo porta a organizzare momenti culturali come *LOGOS - Festa della Parola* e *Limnesia - Teatri alla Sorgente* ed eventi teatrali e cinematografici, e a pubblicare il suo primo libro per Lorusso Editore, *Astratti - operette amorali* (2019).

¹⁰⁷ La direzione artistica di Di Somma e Turco ha fatto del teatro di Tor Pignattara, quartiere della 'prima' periferia di Roma, uno spazio di opportunità, scambio e incontro per il *teatro off* contemporaneo. Nel corso di 10 anni di gestione hanno aperto le porte a più di 50 residenze produttive, 10 produzioni e selezionato e ospitato oltre 300 spettacoli. Nel 2016 fondano LaRocca Fortezza Culturale, libreria indipendente. L'esplosione della pandemia e il successivo *lockdown* ha fatto

Il primo è *Tetro*, un clamoroso esempio di nuovo teatro capace di indagare forme e contenuti specifici dell'immaginario contemporaneo senza implo- dere in astruse sperimentazioni. Come vedremo, utilizzando una poderosa impalcatura concettuale e in virtù di una mostruosa prova per attore solo (Gabriele Linari), *Tetro* risulta in grado di restituire al pubblico tutta la complessità della «linea sottile tra il buono e il cattivo, tra oscura umanità e ridente follia omicida» e della fondamentale domanda se «esistono buoni e cattivi» (Teatro Studio Uno, n.d). Quello della normalità è, infatti, uno tra gli ambiti di riflessione contemporanea più controversi e cruciali, in parti- colare per come (as)salta al cuore dell'impalcatura ideologica su cui l'Occi- dente si è edificato e ha costruito il proprio funzionamento nei termini di una interna dialettica sempre meno serrata tra sistemi economici e culturali, visto il trionfante imporsi di un onnipervasivo consumismo e un'omologan- te normatività. Tale situazione di adattamento coatto dell'individuo, che ap- pare finalizzato a un'imperante ricerca di stabilità economica e moderazio- ne politica, ha determinato la conseguente e palese marginalizzazione di ogni concreta manifestazione di alterità rivoluzionaria rispetto al sistema e delle posizioni dominanti. Bollata - spesso maldestramente e in maniera di- spregiativa - come follia, a tale alterità è stata di fatto opposto un metro ri- spetto al quale valutare la naturalità e l'opportunità di ogni gesto fisico e spirituale, vale dire la normalità. In contrasto all'indiscutibile ovvietà ideo- logica di quella assunzione e in corrispondenza dei conseguenti rassicuranti concetti di salute e malattia mentale, oggi si assiste sempre più diffusamen- te alla contrapposizione di una concezione secondo la quale tanto nella pri- ma (la salute), quanto nella seconda (la malattia) si configura una persona- lissima esperienza vitale dotata di senso e valore la quale, tuttavia, può es- sere funzionale o meno allo scopo e ai canoni culturali e linguistici storica- mente in essere. A sussumere questo affascinante intreccio, è l'esemplare citazione di apertura dello spettacolo direttamente tratta da *Nodi* di Ronald Laing: «Stanno giocando a un gioco. Stanno giocando a non giocare a un un gioco. Se mostro loro che li vedo giocare, infrangerò le regole e mi puni- ranno. Devo giocare al loro gioco, di non vedere che vedo il gioco». A que- sta posizione di chiaro stampo antipsichiatrico (di cui, non senza ambigui- tà, Laing fu 'maestro'), Sinisi accosta drammaturgicamente i *Pensieri* di Gia- como Leopardi per rinforzare con il pessimismo di quella raccolta l'idea di un valore positivo della morte e negativo della vita («la morte non è male poiché libera l'uomo da tutti i mali e, insieme coi beni, gli toglie i desi- deri»). Ma più che l'interpretazione a 'più voci' di Linari, schizofrenico e trasfigurante nel cambiare magistralmente scene e atmosfere con la sola

convergere le due esperienze in Fortezza Est, un'unica casa delle arti, dalla letteratura al teatro e alle arti visive.

modulazione del tono e una prossemica geometrica mai casuale, quello che sconcerata in termini di originalità drammaturgica e potenza scenica, è lo straordinario utilizzo di *The killing Joke, graphic novel* di Alan Moore e Brian Bolland. Una scelta autenticamente *pop* per immaginario, riferimenti e codici culturali in grado di potenziare enormemente il valore della messa in scena in un diffuso e intimo senso di disagio esistenziale e di riuscire a farlo con grande originalità di linguaggio, destrutturando fondamentali e complessi dispositivi di micropotere della società contemporanea (la violenza coercitiva della razionalità, la caotica relazione tra Eros e Thanatos nella natura umana, l'eteronomia disciplinante della morale). Un esito che risulta impressionante se si tiene conto che viene raggiunto senza avere a disposizione 'potenti mezzi', ma solo quelli offerti dalla piccola sala dello Studio Uno: un palco allestito con esaustiva semplicità e cadenzato da un disegno luci dal grande impatto ritmico-simbolico, musiche e registrazioni di assoluto protagonismo ambientale e infine il dominio attoriale - con poliedrico dinamismo - di personaggi dal precario equilibrio psichico, ma dal totale controllo fisico della scena.

Rispetto a una messa in scena di profonda originalità, l'altro esempio, *Délire*, potrebbe risultare canonico fin dal materiale drammaturgico di origine. Si tratta infatti di una sorta di *remake* di *Delirio a due* di Eugène Ionesco, che, pur non essendo una delle opere più conosciute e replicate dell'autore rumeno (almeno in Italia), rappresenta idealmente il cosiddetto Teatro dell'assurdo. Innanzitutto, va notato che l'allestimento è stato figlio di una contingenza organizzativa, l'imprevisto annullamento dello spettacolo di un'altra compagnia. Tuttavia, *Délire* non è affatto una proposta 'improvvisata', ma è l'esito di un'urgenza squisitamente artistica che lo colloca sul medesimo solco dello straordinario *Tetro*. La coerenza poetica nel contemporaneo di queste due creature di Sinisi risulta, addirittura, avvalorata dall'evidente distanza scenico-drammaturgica. Restituita da un Linari meraviglioso interprete di un «precario equilibrio» accanto a un «totale controllo fisico della scena», l'intima bipolarità psichica in *Tetro* di-svelava tanto l'ipocrisia delle 'maschere antropologiche' quanto il conseguente rischio di perdita di ogni stabilità nel momento in cui si mette a rischio il patto sociale. Analogamente ma per contrarietà, in *Délire* la condizione sarà antitetica, la frantumazione della personalità non più indagata dall'interno della psiche 'socializzata', ma 'gettata' all'esterno nell'esposizione al paradosso di una vita scomposta in cui nell'apparente normalità relazionale le individualità risultano lacerate e inautentiche. Per questo sarà possibile che i due protagonisti di *Délire*, due amanti, si trovino nel totale disaccordo su tutto, dai drammi più urgenti (l'amore di un tempo, le occasioni perdute) a quelli più

futili («La tartaruga e la chiocciola sono la stessa bestia?»), mentre «fuori, nel cosmo, infuria una battaglia», che scenicamente viene 'rifratta' in una finestra al di qua della quale lo sguardo del pubblico sarà costretto a scorgerne gli accadimenti. Parallelamente all'ammantarsi di contraddizioni che (s)travolgono nel conflitto ogni cosa (l'essere donna o uomo, la disputa su tartaruga e chiocciola, il sentire caldo o il freddo) e fin dal distorto minimalismo scenico disegnato da Martoz, *Délire* si permea di un glaciale e ironico immobilismo rispetto a dinamiche esistenziali di personaggi, i quali nei confronti della vita sembrano saper mostrare solo rimpianti e rimorsi. Non tutto, in *Délire*, funziona all'unisono (come nel caso di una chiusura ancora da modulare nel cercare una netta variazione dal clima dell'anticommedia, come Ionesco amava definirla, per non cadere in un immaginario borghese semplicistico e di comodo), ma lo spazio scenico, complice l'approccio volumetrico della regia, si riempie visivamente di sentieri spezzati, incontri impossibili e ramificazioni rizomatiche. Vale a dire che in *Délire* è protagonista la banale e comune sofferenza quotidiana, un negativo che prende forma attraverso dialoghi - asciutti e chiari, sensati solo sintatticamente - la cui opacità simboleggia la doppiezza esistenziale di chi si sente estraneo anche alla propria solitudine e vive con grottesca angoscia il disfacimento di un mondo verso il quale ci si sente ir/responsabili e inadeguati. Quello che patiscono la «bella e civetta», Eleonora Turco, e il «seduttore», Alessandro Di Somma, è, infatti, l'impossibilità di una sintesi interpersonale e di una pacificazione intrapersonale. Ciò su cui li si vede verbalmente duellare (e non dialogare), attraverso una finestra disegnata, mentre spostano un materasso disegnato e un armadio disegnato alla ricerca di un ordine/sicurezza irrealizzabile, perché la vita non dà rifugi dal dolore, è la tragedia di un'umanità incapace di autentico *pathos* e di sincera condivisione, di slancio verso il futuro e concreto agire nel presente. Nel suo privilegiato e storicamente ricorrente rapporto con l'essenza artistica, il delirio è inoltre un tema cruciale. Dalla Grecia antica alla sua piega romantica e oggi alla sua catalogazione clinica, il delirio attraversa le epoche e passa dall'essere rivelatore di una presenza demoniaca e dono in grado di concedere il creativo furore delle Muse (l'amorosa passione di Afrodite o il mistico entusiasmo di Dionisio) all'essere patologia da sottoporre a cura e normalizzazione. Persa la capacità delle sue origini classiche di elevare in purezza e quelle romantiche di sublimare nell'assoluto, il delirio viene oggi variamente catalogato nel *Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*¹⁰⁸

¹⁰⁸ Redatto dall'American Psychiatric Association (APA), il *Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali* è utilizzato dagli operatori sanitari negli USA e in gran parte del mondo come guida alla diagnosi dei disturbi mentali. Il DSM contiene descrizioni, sintomi e altri criteri per la diagnosi, fornisce un linguaggio comune ai medici per comunicare sui propri pazienti e stabilisce diagnosi coerenti che possono essere utilizzate nella ricerca dei disturbi mentali. Giunto alla sua quinta edizione, l'ultimo aggiornamento del 2013 ha visto coinvolti più di 160 membri di una *Task Force* di ricercatori e medici di

imponendo a chi ne fosse 'affetto' una sostanziale singolarità, se non stranezza e diversità, 'dunque' inferiorità. Speculare al delirio, si pone - e ciò non appare un caso, visto il precedente di *Tetro* - la questione della normalità concepita nei termini di strumentale convinzione che esista uno standard in relazione al quale è possibile, se non necessario, disporsi in maniera piramidale per vedersi attribuiti legalmente e medicalmente una conseguente disparità di diritti e doveri.

Queste considerazioni, che attraversano come sotto-testo sia *Tetro* e sia *Délire*, mostrano nella loro radicale diversità di allestimento e 'performance' la continuità di un'indagine teatrale che intende decostruire la genesi di quella volontà di omologazione che, plasmando la narrazione dell'Occidente nelle sue pratiche pubbliche e private, ha determinato straordinari effetti di coercizione personale e collettiva. A questo tema, Sinisi, ancora una volta, riesce a dare un efficace formalismo negativo, trasfigurandolo in *Délire* come irriducibile incomunicabilità ed evitando di disperdersi nell'ansia di una forzata originalità o in inutili sperimentalismi. Forzata originalità e inutili sperimentalismi che, purtroppo, sono spesso presenti in tanti spettacoli propagandati come indipendenti ed eretici nella loro indagine sulla dimensione psichica: è il caso di *Monologo schizofrenico (due voci sul T.S.O.)* andato in scena al Roma Fringe Festival¹⁰⁹ del 2020.

Si tratta di un racconto a due voci di un unico personaggio interpretato da Viola Di Caprio. Voce narrante in prima persona della propria storia è infatti Pina nel suo schizofrenico sdoppiamento tra passato e presente, «una bambina che, per sfortuna ed abbandono, finisce per essere presa in carico dalla Psichiatria» (Roma Fringe Festival, n.d.) e trascorre la propria esistenza tra Case famiglia e Trattamenti Sanitari Obbligatorii, fidanzati scrocconi (forse immaginari) e un indomabile anelito alla libertà - che in scena viene trasfigurato in un incessante desiderio di fumare. Di Caprio porta in scena le vicissitudini di una vita mai diventata veramente adulta e incapace di prendersi cura di sé. «Un po' per la somministrazione di psicofarmaci, un po' per l'assenza di cura familiare» a Pina «le si blocca la crescita», ma è una donna, «nonostante tutto, gioiosa e ironica. Maledettamente lucida». Pina, soprattutto, ama il mare e la sensazione di infinito che ne ricava in un mondo sempre più asfissiante nel non donarle quell'amore e quella normalità a cui l'aveva strappata in tenerissima età la violenza di un genitore diversamente doppio (padre suo e anche del figlio). Di Pina, Di Caprio resti-

tutto il mondo: esperti in neuroscienze, biologia, genetica, statistica, epidemiologia, scienze sociali e comportamentali, nosologia e sanità pubblica (American Psychiatric Association, 2013).

¹⁰⁹ Nato sull'esempio dell'*Edinburgh Fringe*, il più grande evento delle arti teatrali ad accesso libero al mondo, il Roma Fringe Festival risulta di estremo interesse per saggiare tendenze del teatro italiano indipendente.

tuisce con generosità la passione e, attraverso la memoria di lei, investe il pubblico con emozioni e sofferenze senza soluzione di continuità. Il 'problema' teatrale sorge nel momento in cui cerca invano la complicità dello stesso pubblico con ammiccanti momenti di ironico sarcasmo e finisce per annaspare nel disperato tentativo di dare ritmo, complessità e profondità a una narrazione banalmente intrecciata con i diversi piani psicologici e la bipolarità di Pina. L'allestimento avrebbe necessitato di una recitazione ben più matura nel gestire le sfumature e lo squilibrio della protagonista e viene ad assumere una doppia inconsistenza: la prima è visiva ed è relativa a una densità scenografica mai autenticamente metaforica perché colma di soluzioni inutili e didascaliche (dalla doppia scritta «Sto bene» ai cambi di costume, dai quattro vasi alle tre sigarette, dalle due sedie all'unico ombrellino); la seconda è verbale ed è propria di una confusione drammaturgica sopra i limiti di guardia nel provare a individuare la doppiezza psicologica del personaggio attraverso un incoerente flusso di coscienza e che si riduce alla semplice inflessione dialettale. A rendere insopportabile uno scenario teatrale di per sé già desolante è però la leggerezza, se non proprio la superficialità, con cui *Monologo schizofrenico (due voci sul T.S.O.)* sposa una visione romantica della follia, mette in un unico calderone dal disturbo bipolare alla depressione, dall'aspirina al Prozac ed enuclea esplicitamente una posizione - vecchia almeno due secoli - secondo la quale l'alterazione psichica sarebbe la semplice conseguenza di incomprendimento e/o la mancanza di affetto. Di Caprio inciampa nell'exasperazione di alcuni luoghi comuni che, pur drammaticamente veri in alcuni contesti, proprio per essere messi in crisi avrebbero bisogno di non essere generalizzati in un atteggiamento manicheo che interpreta il degente psichico quale generica vittima di un non ben identificato potere coercitivo e gli operatori sanitari quali spietati carnefici. A ricordarci che l'abuso e il malfunzionamento del T.S.O. possano costituire zone d'ombra non serviva l'operazione di Di Caprio, la quale, come se non bastasse, si dimostra del tutto inefficace nell'aggredire in maniera lirica o documentata problematiche reali quali la spersonalizzazione e l'alienazione del paziente, il trauma dovuto a pesanti terapie psicofarmacologiche, la stigmatizzazione e la mortificazione pubblica di individui che pure si trovano in uno stato di allucinazione, delirio, confusione e aggressività e nei confronti dei quali la rete di protezione familiare si dimostra inadeguata perché priva non di amore, ma delle necessarie competenze professionali. Nessun riferimento alla facile identificazione tra disturbo mentale e pericolosità che è comune nel caso di persone sole o all'assenza di un servizio di salute mentale e di maestranze coerenti con le recenti tendenze della psichiatria contemporanea. Linee che, almeno per principio, riconoscono

nella delimitazione dell'indispensabile trattamento farmacologico, nella riduzione degli aspetti sedativo-repressivi e nella riabilitazione funzionale i cardini di un intervento di recupero sociale e personale del soggetto. Nei confronti di un quadro così delicato, lo spettacolo paga il modo in cui non articola artisticamente la propria definizione del T.S.O. «come il carcere ma senza avvocati che si sbracciano per la tua causa [...] ricovero coatto, a seguito del quale, mai nessuno è guarito; qualcuno è morto; qualcuno ha iniziato a soffrire di disturbi psichici». *Monologo* finisce maldestramente per scimmiettare il virtuoso riflesso dell'antipsichiatria negli anni 60/70 del secolo scorso, quando, per esempio, Basaglia, Foucault e altri contestavano l'invasione del dispositivo psichiatrico quale strumento di controllo delle devianze dalle norme socio-culturali o la classificazione dell'omosessualità nel novero delle malattie mentali, e mostra quanto di questo quadro storico e culturale l'autrice sia del tutto miope.

Un ulteriore esempio, applicato al contesto iberico, può aiutare a comprendere quanto sia difficile connettere criticamente l'arte alla questione della normalizzazione dell'individuo: la parabola psichica del Re protagonista di *Lear* (*desaparecer*) inscenata al Teatro Corral de Comedias de Alcalá de Henares nel 2020. La vicenda è nota con l'anziano sovrano di Britannia che decide di abdicare e, probabilmente per vanità, vuol spartire il proprio regno in relazione all'amore incondizionato che le sue figlie sapranno dimostrargli. Deluso dall'inaspettato *nothing* dell'adorata Cordelia¹¹⁰ e accecato dalla rabbia per non aver ricevuto l'affetto che pensava di meritare, Lear cova odio con la stessa intensità con cui voleva essere amato e finisce per implodere in una fine tragica e senza possibilità di catarsi. La questione è però più complessa di come appaia: l'amore di Cordelia è sì minuto ma è allo stesso tempo assoluto nella sua sincerità e Shakespeare, intrecciando vicende familiari e politiche, le ragioni del cuore e la Ragion di Stato, dà forma a una drammatica e lucidissima sovrapposizione/contrapposizione tra natura e civiltà. In *Re Lear*, l'essere umano vuole titanicamente l'assoluto, ma si scopre fatalmente destinato al nulla: ecco che l'amore - quale miglior metafora di un'eternità possibile? - assume un significato profondamente contemporaneo nel presentarsi 'doppio' in un intrinseco legame con il proprio opposto (l'odio). Le possibili letture sono, come è evidente, incalcolabili e quello che interessa alla compagnia [*los números imaginarios*] prodotta da *bellabatalla*¹¹¹ è prendere a pretesto il capolavoro shakespeariano-

¹¹⁰ Seconda scena, I atto: il dialogo tra padre e figlia segna l'inizio del *Re Lear* in quanto tragedia. Prima la risposta di Cordelia alla richiesta di amore del genitore («Nothing, my lord»), poi la reazione di Lear («Nothing?») e infine il successivo scambio (Cordelia: «Nothing», Lear: «Nothing will come of nothing: speak again»).

¹¹¹ Fondata nel 2016, *bellabatalla* dal 2017 produce tutte le proposte di [*los números imaginarios*], compagnia diretta da Carlos Tuñón specializzata in creazione collettiva e teatro immersivo e «en experiencias teatrales que buscan cambiar la

no - anche sacrificandone la valenza prettamente tragica - per condurre emotivamente il pubblico a una riflessione sul valore del tempo nelle relazioni umane. Pur essendo nato da momenti di creazione collettiva con finalità di inclusione sociale tra attori professionisti e persone con diversi gradi di disfunzione psichica (il laboratorio *Diálogo posible con el alzheimer*) e pur prevedendo la partecipazione di quest'ultimi da parte dei primi su invito durante le scene di ballo (invito esteso anche a ogni spettatore), *Lear (desaparecer)* è un allestimento ibrido che non intende assumere una funzione solamente terapeutica. Quello che interessa alla compagnia [*los números imaginarios*] non è proporre una rivisitazione o una riduzione del concetto di potere nella sua violenta relazione con la follia e con l'amore, quanto guidare didatticamente la riflessione individuale e originare in ogni astante, la presa di consapevolezza su una tematica ben precisa («¿qué es desaparecer para nosotros? ¿Cómo acompañar al otro si deja de 'ser'?»), Bellabatalla, n.d.), ma allo stesso tempo antropologicamente 'ampia'¹¹².

Caratterizzato da una struttura drammatica libera con ampi momenti di improvvisazione e da una modalità pseudo immersiva di interazione tra palco e platea, lo spettacolo si organizza fundamentalmente su due assi, il primo dei quali è relativo alla scomposizione dello spazio. L'azione si svolge infatti nella sala del Teatro Corral de Comedias liberata da sedie e poltrone. La platea viene 'accerchiata' dal pubblico (che alterna, senza soluzione di continuità, osservazione e partecipazione nei momenti in cui si danza) e al suo interno i confini tra attori e spettatori sono labili e onirici, sospesi tra realtà e fantasia, anche se il disegno luce non appare particolarmente raffinato, mentre le musiche risultano ricercate (da *Alle prese con una verde milonga* di Paolo Conte alla 'preghiera' di Scott Walker *Farmer in the city*). Nel suo complesso, l'allestimento comunque riesce a esaltarsi nelle naturalmente suggestive atmosfere interne del Teatro Corral de Comedias. Il secondo asse è quello della prossimità al testo. La fedeltà alla parola corrisponde cronologicamente a circa la prima metà dello spettacolo (la durata può variare a seconda del contributo del pubblico e delle improvvisazioni) e va dall'ingresso in sala, quando ci si vede consegnato un quotidiano con la cronaca del giorno dell'abdicazione da sfogliare collettivamente e si viene invitati a completare al microfono la frase «en mi reino veo» (ognuno può decidere se e quando prendere parola, e cosa leggere) e si conclude quando Lear interroga le figlie - e in realtà, con esse il pubblico. Successivamente

relación convencional con el público y moverlo hacia territorios inesperados» (¿Quién es esta peña?, n.d.)

¹¹² «La obra no habla únicamente de la vejez, sino de cómo una sociedad se relaciona con la ancianidad y sobre cómo se establece el diálogo entre las diferentes generaciones. Shakespeare lo expuso en su momento a través de un rey al que repudian sus propias hijas cuando ya no les sirve para nada. Nosotros hemos pensado en el alzheimer como el punto de partida que nos pone hoy sin remedio en ese disparadero» (Vidales, 2019)

Lear (desaparecer) decide di oltrepassare lo specchio, di abbandonarsi totalmente e liberamente alle suggestioni sensoriali, immaginifiche e ludiche ed entrare a gamba tesa sulla questione delle conseguenze e della condizione di chi, persa la memoria, rischia di vedere compromessa - se non fosse per l'intervento e la cura dei propri cari - la propria dignità. Alcune soluzioni intrigano, come l'utilizzo plastico e scenografico della carta di giornale con cui il cast e il pubblico giocano dopo averla fatta straccetti (una riuscita allegoria della crisi della memoria: «la memoria para nuestro Lear no es algo compacto, sino fragmentado, es un conjunto de recuerdos a veces inconexos, un nido de palabras que el protagonista intenta desenredar», Vidales, 2019), mentre altre rientrano nel canone di un allestimento che, posta sottotraccia la propria costruzione narrativa, si annuncia quale esperienza integrale di danza, musica e partecipazione provocata e non organizzata del pubblico. Da quest'ultimo punto di vista, per *Lear (desaparecer)* iniziano però a palesarsi segnali di fragilità drammaturgica e scenica sia sul piano della scrittura, sia su quello dell'interpretazione. La percezione di un utilizzo non coerente del testo originario non è ovviamente dovuta alle libertà che Tuñón si prende, ma al modo in cui piega Shakespeare all'esigenza di dilatare i tempi in una durata apparsa del tutto ingiustificata e alla poca qualità con cui gli attori - non gestendo la dialettica tra l'essere persona e l'essere personaggio - hanno dato luogo a una stucchevole sensazione di falso realismo intriso di un manierismo poetico in cui semplicemente si 'folleggia' tra sguardi sognanti e si ricerca con sarcasmo la complicità con il pubblico. Ma se Tuñón pare 'colpevole' nel lasciar sovrastare la stessa rappresentazione da un eccesso di meta-teatralità, è stata l'interpretazione forzosamente spontanea degli interpreti a risultare ben lontana dal saper plasmare nei toni e nei gesti l'auspicata composizione a-razionale di quello spazio-soglia vissuto da chi esperisce simultaneamente una mancanza (ciò che si è perso e di cui ormai non ha più memoria) e una resistenza (ciò che si ha ancora ma chissà per quanto). *Lear (desaparecer)* non è più la tragedia esistenziale del singolo, dello sconfitto in sé (come sovrano) e per sé (come padre), ma purtroppo non è ancora la restituzione fenomenologica del declino di un essere umano che, perso il passato, non rinuncia all'aspettativa del futuro e vuole comunque aprirsi a una esistenza non ai margini nel presente per nella drammatica consapevolezza di quanto sia ardua la lotta per conservare il proprio anelito vitale di affetti e solidarietà, vicinanza ed empatia.

3.2 / SCENARI E PROSPETTIVE DEL TEATRO NELL'ECOLOGIA LENZIANA

Nella pluralità del Contemporaneo, troviamo molti artisti (o compagnie) che - con diversa efficacia e consapevolezza - intrecciano l'espressione ar-

tistica con la riflessione estetico-filosofica sulle pratiche abitative e di 'soggettivazione' dell'esserci-nel-mondo. Oltre ai già citati Antonio Sinisi e Ricci/forte, vanno menzionati il duo Consuelo Battiston e Gianni Farina (Menotti, n.d.), la Compagnia Bertozzi (Bertozzi, n.d.) e Projecte Ingenu, compagnia catalana residente nello spazio Nau Ivanow (Project Ingenu, n.d.). La scelta di questa ricerca cade però su una realtà capace di farsi raffinatissima interprete di un 'nuovo collegamento' tra arte e persona e di proporre un audace ripensamento della collettività attraverso un'arte, a sua volta, attiva nella società con i propri processi creativi e organizzativi. Si tratta dell'*ensemble* Lenz di Parma, la cui pluridecennale attività di esplorazione dei linguaggi contemporanei si accosta a un profondo radicamento nel proprio tempo e a un pensiero critico capace di riflettere negativamente sulla produzione dei discorsi e delle pratiche sociali e culturali di formazione disciplinare del soggetto occidentale. Metodologicamente, Lenz fa sì che gli elementi materiali/immateriali, concreti/virtuali, umani/tecnologici, naturali/culturali dei propri allestimenti non siano in contrapposizione ma si 'accostino' nella trasfigurazione di una rinnovata tensione/visione/utilizzazione complessiva. Dal punto di vista ideologico, poi, Lenz agisce per dissimulare arcaiche abitudini di pensiero che agiscono in funzione patriarcale e neoliberista e per disinnescare forme di rappresentazione e di costruzione di ecosistemi omologanti e antropocentrici.

La dissonanza al pensiero disciplinante e un'orgogliosa audacia etica, la volontà sperimentale e l'attraversamento (trans)disciplinare, lo smascheramento della tradizione e la ripetizione nella differenza come parte del proprio codice linguistico sono i cardini di un'azione teatrale che Lenz declina in una proposta che include antropologia, estetica, etica e politica. La confluenza tra estetica ed etica e la piegatura dell'arte nell'antropologia sono però talmente dirompenti da 'attenuare' la spaziatura politica del teatro lenziano, attitudine che sarebbe invece stata più 'gradita' a Rancière, con cui pure Lenz condivide un'aria di famiglia. Infatti, a parere del filosofo francese, l'*ethical turn* dell'estetica e della politica indicherebbe la più generale tendenza alla sottomissione della collettività ai valori individualistici (l'etica) da parte dei loro principi e delle loro pratiche: questa torsione dell'estetica e della politica identificherebbe che una pericolosa deriva (etico-estetico-politica) del consenso sarebbe avvenuta dal momento che «si considera l'etica come un'istanza generale di normatività, tale da permettere di giudicare la validità delle pratiche e dei discorsi all'opera in sfere particolari di giudizio e di azione» (2009, p. 107). Rancière intende la politica non in termini di verità o come lotta interna ai rapporti di potere dati, ma come conflitto finalizzato alla creazione di spazi rivoluzionari in cui chi non conta

può – proprio perché non conta – iniziare a far valere la propria posizione. La pratica politica è un processo non consensuale del dissenso che agisce contro la società e il suo soggettivare l'altro in forma giuridica. L'estetica, in questo senso, rappresenta un momento fondamentale per immaginare e agire il dissenso e per disarticolare la tendenza moderna alla de-politicizzazione della sfera pubblica. L'estetica, l'etica e la politica riguardano in maniera diversa il tempo e lo spazio nei termini di divisione del sensibile e di organizzazione dei corpi individuali nello spazio materiale e simbolico della comunità. La maniera attraverso cui il soggetto diviene visibile e pensabile è quella in cui la visione, il linguaggio e l'interpretazione li mettono al loro posto: dunque, l'esperienza estetica manifesta una vocazione politica non tanto in virtù dei processi relazionali che è capace di innescare, ma perché, nella prospettiva di Rancière, entrambe (estetica e politica) condividono il contesto in cui agiscono, ossia l'*aisthesis* intesa come configurazione del mondo sensibile comune (Paolo Godani, in Rancière, 2009). Il rapporto tra estetica e politica è allora e più precisamente «il rapporto tra questa estetica della politica e la politica dell'estetica, cioè la maniera in cui le pratiche e le forme di visibilità dell'arte intervengono esse stesse nella partizione del sensibile e nella sua riconfigurazione, ritagliando spazi e tempi, soggetti e oggetti, comune e singolare» (Rancière, 2009, p. 38)

Questa posizione è in buona parte condivisibile sia quando afferma che «la politica o l'arte sono oggi sempre più sottomesse al giudizio morale circa la validità dei loro principi e delle conseguenze delle loro pratiche» (p. 107), sia riconosce che nella contemporaneità agisce una tensione manichea tra «una visione che mette al servizio del legame sociale e un'altra che la destina alla testimonianza interminabile della catastrofe» (p. 116). Rancière è invece meno convincente quando giunge quasi a pensare l'etica e la sua «strumentalizzazione come zona strategica in cui si appiattisce il conflitto tra politica ed estetica» (Bishop, 2020, p. 40).

Infatti, le soggettività e le comunità minute - scomparse nelle grandi narrazioni ed edulcorate in quelle piccole, ma sempre presenti nella propaganda a favore delle minoranze - diventano in Lenz protagoniste di un'attualità 'estrema' dal momento che, non più inascoltate, costituiscono i pilastri di una visione antropologica autenticamente inclusiva e includente. Ri-orientare l'*habitus* in un 'nuovo' mondo sensibile smontando/rimontando strategie discorsive e visive dell'immaginario individuale e collettivo, rappresenta per Lenz una prospettiva tanto estetico-teatrale, quanto etica perché è forte la consapevolezza di come non sia più rinviabile l'intervento dell'arte nell'attuale situazione di catastrofe planetaria. Attraverso una capillare

esplorazione di singole creazioni lenziane, si vedrà come l'*ensemble* enuclei la propria attività attraverso sorprendenti modalità di lavoro e un'organica alleanza tra critica filosofica e creatività artistica, il che costituisce un *unicum* nel panorama italiano e forse in quello internazionale. Re-inventare forme, concetti e relazioni concrete in senso alternativo e rivoluzionario rispetto a quanto imposto dalla perversione di un neoliberalismo sempre più 'estetico/umanistico' significa per Lenz porre la centralità e il contenuto di verità dell'attore sensibile, dello spettatore¹¹³ e della loro «influenza di reciproca rifrazione» con chi è artefice della creazione teatrale (Pititto, n.d.).

Attore sensibile, va specificato, è un neologismo coniato da Maria Federica Maestri e Federico Pititto per indicare «il raggiungimento di uno stato di verità-nella-finzione da parte dell'attore» che «ha poi rappresentato, nel tempo, il primo traguardo di ogni vera esperienza teatrale». Il duo ricorda come tale definizione non sia solo tecnica, ma corrisponda alla «incessante ricerca di un metodo utile a rendere sempre più labile il confine tra realtà e rappresentazione» che «ha posto e pone ancora la questione etica fondamentale per ogni atto teatrale». Anche «la finzione più esplicita ha l'intento di sostituirsi alla realtà così come la più problematica e cruda verità ha per fine ultimo l'improbabile scomparsa di quel confine. Il teatro non è la vita a meno che la vita non sia il teatro». Secondo Lenz «c'è un solo attore per il quale questa equazione potrebbe essere vera: l'attore che non conosce quel confine, l'attore che non gioca un ruolo ma se stesso, l'attore che abita la scena come la vita». Lenz considera che, anche «tra gli stessi attori normalmente dotati la sua presenza» sia «stata di energica riscossa e di salutare straniamento» dal momento che «il passaggio reciproco di sapienze razionali e naturali ha innalzato la qualità della creazione artistica: differenti abilità di movimento e gesto hanno aumentato gli strumenti di lavoro, sonorità vocali inaspettate hanno aperto nuove vie di ricerca, una stupefacente creatività diversa ha scardinato ogni metodo ritenuto efficace». Le conseguenze sono dunque travolgenti: «i continui scarti dal previsto, dal facile, dall'ovvio hanno rimesso in moto la relazione umana nei momenti di incontro come in quelli di scontro così indispensabile per il lavoro teatrale». Il linguaggio della sensibilità di cui sono portatori è motivato dal fatto che «non sono insensibili a niente anche quando sembrano interrompere ogni forma di comunicazione. Noi invece applichiamo spesso, e consapevolmen-

¹¹³ Secondo Maestri è fondamentale che «la funzione dello spettatore sia ridefinita in recettore-eccitatore. Che il concetto di pubblico sia sostituito da una pluralità di soggetti trasmettitori di segnali artistici, inquilini di uno spazio largo e intimo ma non domestico, attivatori non condizionati dal concatenamento di visioni ordinarie, ma estensori proliferanti di nuovi mondi» (2020, p. 63). Pititto completa la riflessione, ricordando che «gli spettatori itineranti, interni alla scena, in piedi o seduti su seggiolini richiudibili e portatili, a distanza ravvicinata con l'azione teatrale o coreografica sono forme differenti di disposizione nello spazio scenico» (2020, p. 62).

te, forme di insensibilità (indifferenza, chiusura) verso ciò che ci sembra nocivo, noioso, superfluo e così via». Ecco, quindi, «che attore sensibile può sostituire efficacemente altre formulazioni più attinenti al campo scientifico-pedagogico come: disabili intellettivi o fisici, diversamente abili, con abilità differenti, diversi, ecc» (Pititto, n.d.).

Le performance nella scena lenziana creano un singolare vortice in cui le immagini si fanno tempo: al suo interno, complice anche la concomitante imago-turgia (Lenz Rifrazione, n.d), le immagini sono «senza posa, correndo l'una dietro all'altra e rinviando l'una all'altra attorno a un punto di indiscernibilità». Citando Deleuze, è questa «la coalescenza tra immagine attuale e immagine virtuale, l'immagine a due facce, attuale e virtuale insieme» che «non sopprime la distinzione delle due facce, ma la rende indefinibile, poiché ogni faccia assume il ruolo dell'altra, in una relazione che si può definire di presupposizione reciproca, o di reversibilità» (2017, p. 82-83).

In questa perturbante ecologia, richiamando quanto Deleuze affermava per il cinema, l'attore sensibile è fatto «in mille pezzi come se il portatore del nuovo mondo fosse trascinato e disperso dallo scoppio di ciò che dà vita alla molteplicità» (1997, p. 120). Più per facilitarne la lettura che per un'effettiva distinzione, il capitolo è organizzato secondo gruppi tematici e senza curarsi della scansione cronologica della messa in scena. Si vedrà, poi, che a manifestarsi nell'attraversamento lenziano del contemporaneo «non è più l'ideale e l'armonia», in quanto «il suo aspetto liberatorio risiede ormai solo nel contraddittorio e nel dissonante» (Adorno, 2009, p. 113). Secondo Maestri, «il passato prossimo è stato un tempo complesso di riflessioni obbligate e di revisioni forzate dei propri processi creativi. Per essere il teatro di domani è imprescindibile ridefinire la propria identità. Chi siamo? Ricercatori-reattori-rivelatori e, solo al termine del processo creativo, produttori di opere» (2020, p. 64). Integrando questa posizione, per Pititto «quando l'arte attraversa l'uomo e la sua origine è sempre un altro uomo - il suo percorso muta. È questo continuo mutare che», a suo avviso, «restituisce all'arte la propria vitalità, la propria appartenenza sia al passato sia alla contemporaneità. Nel teatro di ogni tempo l'uomo-attore ha rappresentato di fronte all'uomo-spettatore la rifrazione della propria bellezza». Ecco, che «la deviazione prodotta dal teatro ha permesso all'uno e all'altro nonostante la comune appartenenza di vedersi in campi diversi: l'attore assumendo la parte oscura, segreta e totalmente libera dell'uomo, e l'uomo a guardarsi agire e dire senza limiti né riguardi, libero nella forma e nell'espressione artistica» (n.d.).

3.2.1 LINGUAGGIO TEATRALE COME STRUMENTO DI BIOPOTERE

Un nucleo tematico essenziale presente in tutte le creazioni lenziane è quello dell'analisi delle strutture del linguaggio e della cultura intesi quali dispositivi disciplinari della società occidentale. Di conseguenza, risulta necessario un inquadramento teorico del concetto di biopotere.

Pur privo di una trattazione specifica, il concetto ha trovato per la prima volta diritto di cittadinanza in Friedrich Nietzsche con la coraggiosa presa d'atto della morte di Dio, il riconoscimento della precarietà endemica della vita e la scomunica di ogni concezione finalistica della storia e dell'evoluzione umana («L'uomo è una corda, tesa tra il bruto e il superuomo, — una corda tesa su di una voragine» 2015, p. 9). A introdurlo esplicitamente nel dibattito contemporaneo è però stato Michel Foucault con *La volontà di sapere* (2013) e la ricostruzione della traiettoria di un 'potere sulla vita' lungo uno sviluppo che si sarebbe concretizzato su due fondamentali linee di fuga tra loro diverse, ma non contraddittorie¹¹⁴: la prima, relativa al «potenziamento delle attitudini» (2012, p. 123) avvenuto tra Seicento e Settecento in seguito all'attenzione (inizialmente 'condivisibile') sul corpo come 'organismo' di cui curare le virtù e la prestanza promossa dalla nuova società liberale; la seconda, all'ottica di uno 'sfruttamento lavorativo' di quelle stesse virtù da parte del mercantilismo capitalista di allora. «Uno dei poli, il primo, è stato centrato sul corpo in quanto macchina: il suo *dressage*, il potenziamento delle sue attitudini, l'estorsione delle sue forze, la crescita parallela della sua utilità e della sua docilità, la sua integrazione a sistemi di controllo efficaci ed economici, tutto ciò», secondo il Foucault, «è stato assicurato da meccanismi di potere che caratterizzano le discipline: anatomopolitica del corpo umano» (p. 123).

Tra queste linee, nel primo volume della monumentale *Storia della sessualità* (pubblicata tra il 1976 e il 1984), il filosofo francese individuò però una singolare convergenza¹¹⁵. Infatti, sulla scia di quelle linee, a partire dal XVII secolo, sarebbe avvenuta la formazione delle attuali società moderne caratterizzate da dispositivi di gestione politica della vita, dalla «definizione di un profilo di normalizzazione da parte delle pratiche mediche e sociali»,

¹¹⁴ La «critica non è trascendentale e non si propone di rendere possibile una metafisica: è genealogica nella sua finalità e archeologica nel suo metodo. Archeologica - e non trascendentale - nel senso che non cercherà di cogliere le strutture universali di ogni conoscenza o di ogni azione morale possibile; ma cercherà di trattare i discorsi che articolano ciò che noi pensiamo, diciamo e facciamo come altrettanti eventi storici. E tale critica sarà genealogica nel senso che non dedurrà quello che ci è impossibile fare o conoscere dalla forma di ciò che noi siamo; ma coglierà, nella contingenza che ci ha fatto essere quello che siamo, la possibilità di non essere più, di non fare o di non pensare più quello che siamo, facciamo o pensiamo» (Foucault, 2012, p. 25).

¹¹⁵ Attraverso una metodologia inedita che incrociava documenti d'archivio, fonti letterarie, rapporti di polizia, trattati di medicina, delibere amministrative, classici del pensiero filosofico, la proposta di Foucault abbracciava aspetti cognitivi e corporei e agì speculando tanto sulla concretezza sistemico-individuale delle relazioni, degli spazi e delle attitudini, quanto sulla dimensione sociale dei loro 'movimenti' e dei loro 'volumi'.

dalla «instaurazione di un modello di comportamento attraverso il diffondersi del sistema disciplinare» e dalla «formazione di una coscienza epistemologica tramite la regolamentazione del linguaggio, del lavoro e della vita» (Catucci, 2019, p. 134). Tra i *focus* privilegiati di Foucault vi fu certamente quello delle pratiche discorsive e della 'norma' in quanto «a partire ormai dall'età classica le strategie del potere funzionano basandosi più sulla tecnica che non sul diritto, più sulla normalizzazione che non sulla legge, più sul controllo che sulla punizione». Questo «sapere non è semplicemente qualcosa di 'sottomesso' o di 'utile' al potere, ma ne è una condizione di esercizio, un elemento integrato». Se «è sparso dappertutto [...] non è perché 'inglobi tutto', ma perché 'viene da ogni dove', perché è immanente a ogni altra forma di relazione sociale, e perché anche la resistenza che gli si oppone fa parte dei giochi che lo costituiscono» (p. 90).

La costituzione della 'norma' sarebbe così il fulcro su cui il biopotere ha potuto dispiegare discorsi e orientare il dibattito pubblico e le autocoscienze sulle 'definizioni': quali sono gli strumenti concettuali e attraverso quali tecnologie si definisce la 'normalità'? Come si strutturano e quali sono i parametri negoziabili? A quale titolo e fino a che punto è possibile farlo? Chi ha il diritto o meno di farlo? Sono «dispositivi che costituiscono l'individuo come oggetto e come strumento del potere-sapere» e che conducono «intorno a un processo che tende a standardizzare la singolarità all'interno di un sistema di uguaglianza formali». Dunque, «una volta che sia stato prodotto ed elevato a regola un certo grado di omogeneità fra gli individui, tutte le loro differenze potranno essere infatti misurate, descritte ed eventualmente corrette in base a un modello di normalità» (p. 101).

Il biopotere si intreccia 'strutturalmente' (senza necessariamente identificarsi) con la biopolitica in virtù del fatto che edifica meccanismi normativi non solo di 'ordine' individuale e sociale, ma anche di 'organizzazione dei margini' in cui il (loro) 'disordine' risulta tollerabile, se non proprio funzionale. Da questo punto di vista, a connotare il cruciale momento di passaggio dall'*Ancien Régime* alla Società di Diritto furono il sorgere di una 'prescrizione positiva' di norme diffuse a livello sociale e il 'profilo' di un potere funzionante attraverso discipline tendenti al controllo particolareggiato di ogni aspetto della vita individuale¹¹⁶. È determinante per intendere la ra-

¹¹⁶ Nella nuova società «le discipline sono metodi di addestramenti, di cura del corpo e di impiego del tempo. Sono procedure di organizzazione del lavoro» che tendono «ad aumentare l'efficienza degli individui per coinvolgerli in un processo di assoggettamento costante» e che solo tra XVII e XVIII secolo «diventano 'formule generali di dominazione'». Sono «diverse dalla schiavitù, perché non fondate sull'appropriazione dei corpi, diverse dal vassallaggio, il cui rapporto di sottomissione investe più i prodotti del lavoro che non le singole operazioni del corpo, diverse dalle tecniche monastiche, nelle quali l'ascesi impone rinunce, e non accrescimento dell'efficienza fisica». Queste «discipline nascono da una [...] 'arte del corpo umano', che ritiene di poterlo rendere tanto più utile quanto più è docile» (Catucci, 2019, pp. 98-99).

dicalità della proposta di Foucault e il modo in cui il biopotere ha elaborato inedite modalità (discorsive) attraverso le quali il corpo ha potuto riconoscersi come 'io' (e/o i corpi al plurale come 'noi') riconoscere che la politica moderna non solo ha investito il corpo individuale e quello sociale, ma è proprio sulla gestione e sulla definizione delle loro nozioni in quanto 'organismi' che sta agendo in quanto potere¹¹⁷. Al fine di strutturare l'essere umano come 'soggetto' è stato necessario ri-costruirlo quale 'oggetto' di una specifica forma di conoscenza e instaurare 'discorsi' di una sua legittimazione (il soggetto-individuo) all'interno - e/o all'esterno - di determinanti ambienti e contesti significanti (il lavoro, la famiglia, la sfera privata, la collettività). «La vecchia potenza della morte in cui si simbolizzava il potere sovrano è ora ricoperta accuratamente dall'amministrazione dei corpi e dalla gestione calcolatrice della vita» e, secondo Foucault, si ha «una esplosione di tecniche diverse e numerose per ottenere la subordinazione dei corpi e il controllo delle popolazioni» con uno «sviluppo rapido nel corso dell'età classica delle varie discipline - scuole, collegi, caserme, ateliers; emergenza anche, nel campo delle pratiche politiche e delle osservazioni economiche, dei problemi di natalità, di longevità, di salute pubblica, di habitat, di migrazione» (Foucault, 2013, p. 123).

Siamo così, secondo Foucault, sul solco dell'attuazione di strumenti *ad hoc* finalizzati a quel trattamento scientifico e sociale della vita in termini di biopolitica, concetto che, insieme a quello di biopotere, è stato elaborato sistematicamente in *Diritto di morte e potere sulla vita* (2013, pp. 102-121) e altri testi (2004, 2005, 2020) dove si individua un momento determinante per la contemporaneità nel passaggio dalla 'società sovrana' alla 'società disciplinare'¹¹⁸. Questa società ormai si interessa di 'salute pubblica', 'benessere individuale' e 'istruzione' e ha a cuore l'espansione della vita secondo modalità di cui assume su di sé la gestione in funzione di un 'interesse nazionale': secondo Foucault tale salto di qualità avvenne all'incirca nella metà del XVIII secolo¹¹⁹, quando l'attenzione e la cura vennero concentrati

¹¹⁷ La 'fabbricazione' del corpo in termini biologici e le rapide trasformazioni della scienza clinica avvenute tra XVII e XIX secolo risultano paradigmatica di quella che Foucault definisce 'età di Bichat' in cui si preparò la svolta della scienza clinica verso quel metodo anatomico-patologico del suo statuto moderno con l'instaurazione della nuova 'figura' del cadavere. È attraverso il cadavere percepito e 'spiegato' come 'strumento' (fondamentale per il progresso della conoscenza) che la morte venne per la prima volta relativizzata dall'essere un evento assoluto a 'discorso' che non rappresenta più la vita per contrarietà ma la premessa per il suo stesso potenziamento 'medico'.

¹¹⁸ Transizione da 'sovranità' concepita come ritualizzazione della morte da parte di un monarca praticamente incontrastato nel disporre della morte altrui a 'società giuridica' che coinvolge ««istituzioni, processi economici e sociali, forme di comportamento, sistemi di norme, tecniche, tipi di classificazione, modi di caratterizzazione» (Foucault, 1971, p. 61).

¹¹⁹ In realtà, già in *Repubblica* e in *Politica*, Platone e Aristotele avrebbero descritto legislazioni cittadine molto dettagliate di regolamentazione delle vite, delle diete, degli stili sessuali, di gestione delle nascite, dell'educazione, dell'aborto e addirittura dell'eutanasia dei 'difettosi' allo scopo di salvaguardare la comunità «sana, robusta e ben conformata» (Foucault, 2011a, p. 63). Va, però, sottolineato come, pur riconoscendo l'esistenza di tracce di biopotere in epoca greca ed ellenistica e la possibilità di cogliere «de derivazioni dirette e le strettissime continuità [...] fra le prime dottrine cristiane e la filosofia morale dell'Antichità» (p. 20), Foucault non proponga mai una struttura storica omogenea o un ingenuo parallelismo.

«sul corpo-specie, sul corpo attraversato dalla meccanica del vivente e che serve da supporto ai processi biologici: la procreazione, la nascita e la mortalità, il livello di salute, la durata di vita, la longevità con tutte le condizioni che possono farle variare». Ecco che «la loro assunzione si opera attraverso tutta una serie di interventi e di controlli regolatori: una bio-politica della popolazione» (2013, p. 123).

Dal diritto di morte che qualificava il potere antico e dall'*Ancien régime* in cui «la sovranità faceva morire e lasciava vivere. Ora appare invece un potere di regolazione, il quale consiste, al contrario, proprio nel far vivere e nel lasciar morire» (2020, p. 213). Per questo, nonostante il biopotere possa essere inteso anche come esercizio gerarchico e verticale, la sua adeguata comprensione - nonché il suo 'successo' - è possibile solo ammettendo l'esistenza di stili di vita (inter)soggettivi che vengono prodotti 'dal basso' e che sono generati (performati) da abitudini e comportamenti interiorizzati. Alle pratiche politiche di biopotere corrispondono 'innovazioni' che si dispiegano tanto dal punto di vista tecnologico, quanto da quello dell'immaginario e che si sono incarnate attraverso 'psicologie', 'pedagogie' e l'edificazione del *common sense* della Modernità (centrato sull'ideale liberale dell'autonomia individuale) in una serie di dispositivi finalizzati alla sua 'docile' istituzionalizzazione, come la famiglia, l'istruzione, l'igiene e la sessualità (tutti momenti in cui la soggettività viene ancora 'forgiata'). La coercizione dall'alto è, di fatto, subordinata all'autodisciplina¹²⁰.

Rimane centrale la consapevolezza di come quello che viene comunemente considerato 'progresso' sia solo in parte positivo e di come la biopolitica, di cui il biopotere è un elemento qualificante, stia invece sviluppando un controllo burocratico crescente e funzionale alle esigenze economicistiche del sistema capitalistico con il progressivo confinamento delle libertà individuali in una sfera sempre più privata (fatto ironico, se si pensa che proprio libertà e individualità costituivano i capisaldi ideologici del liberismo)¹²¹. Dal *côté* pubblico e statale, l'azione giuridica e amministrativa sem-

¹²⁰ Rispetto alla formazione di pratiche e discorsi attraverso i quali si è sviluppato il fenomeno del potere sulla vita (biopotere), Foucault ha chiarito come il suo obiettivo fosse quello di «studiare il liberalismo come quadro generale della biopolitica» (2005, p. 33) e come la sua fosse un'ottica di emancipazione rispetto al lato oscuro del processo di 'medicalizzazione' che governa il potenziamento della salute individuale e del benessere collettivo. Foucault insistette continuamente, pur con varie oscillazioni terminologiche, sul carattere critico della filosofia, su un Illuminismo che, per non legittimare il potere e il sapere dato, deve offrire un «invito a smarrire le proprie certezze» (2011, p. 7) per «cominciare a sapere come e fino a qual punto sarebbe possibile pensare in modo diverso» (p. 7) e per riflettere «sull'oggi come differenza nella storia e come motivo per un compito filosofico particolare» (2012, p. 18).

¹²¹ Non va dimenticato come nel XVIII secolo la recessione economica europea abbia determinato il sorgere del tema della popolazione come fattore produttivo della ricchezza statale e al concomitante processo di separazione dalla confusa massa degli internati di tutti coloro che invece erano abili e recuperabili, dando avvio alla concezione di integrazione della 'salute pubblica' tra gli 'strumenti' in grado di far fronte alla carenza di manodopera causato dalle ricorrenti pandemie di quei tempi. «Per dirla con una metafora un po' brutale, ai polli di allevamento non si fa mancare nulla in termini di alimentazione e cura della salute, ma solo per tirargli il collo al momento opportuno» (Campa, 2005, p. 128).

bra allora concentrarsi su aspetti 'legali e 'statistici' solo in apparenza neutri: essa, in realtà, si rivela estremamente invasiva e determinante occupandosi di controllo demografico, di contenimento delle spinte eversive e di delineare i margini epistemologici sulla base dei quali si inizia a parlare di soggetto in senso moderno. Non essendo male o bene in assoluto, lo sviluppo della biopolitica può essere compreso archeologicamente, nella sua genealogia e nelle sue caratteristiche e Foucault individuò – come visto - il punto di cesura tra l'epoca pre-moderna e quella moderna nel momento di emersione/passaggio dal potere quasi arbitrario del sovrano di controllare la morte alla legislazione moderna dei diritti civili e politici e del gestione/controllo amministrativo, che 'protegge/potenzia' la vita¹²².

«L'era di un 'bio-potere'» (2013, p. 123) non corrisponde minimamente all'immagine tradizionale di un potere che esclude e interdice, che punisce i corpi e che si espone alla visione 'pubblica'. Si tratta, piuttosto, di un potere che agisce attraverso formazioni discorsive che producono 'verità', che impone processi di 'inclusione' e 'normalizzazione' nei propri domini di sapere e la cui presenza, in realtà, sembrerebbe essere rintracciabile fin dall'età greco-classica con la distinzione tra *zoé* (principio della vita) e *bíos* (temine che indica le modalità specifiche di 'attuazione' di una vita sempre qualificata da un aggettivo)¹²³.

Se la politica non è banalmente esercizio del potere, facoltà di dichiarare guerra o pace, amministrazione dell'economica o onere di governare il dissenso, ciò accade perché in essa si situa il luogo della gestione e della contrapposizione tra *bíos* e *zoé*. «Nella biopolitica moderna, sovrano è colui che decide sul valore o sul disvalore della vita in quanto tale» (1995, p. 157) e da cui si irradia un'azione di inclusione e esclusione che determina chi verrà ammesso nella comunità e chi invece ne sarà escluso. Questa posizione ha portato Giorgio Agamben a concepire la 'produzione' della 'nuda vita' - vita uccidibile e non sacrificabile - quale prestazione fondamentale della sovranità nell'ordinamento giuridico nella forma della sua esclusione. In

¹²² «La creazione, nel corso dell'età classica, di questa grande tecnologia a due facce - anatomica e biologica, agente sull'individuo e sulla specie, volta verso le attività del corpo e verso i processi della vita - caratterizza un potere la cui funzione più importante ormai non è forse più di uccidere ma d'investire interamente la vita» (Foucault, 2013, p. 123)

¹²³ «I Greci non avevano un unico termine per esprimere ciò che noi intendiamo con la parola vita. Essi si servivano di due termini, semanticamente e morfologicamente distinti, anche se riconducibili a un etimo comune: *zoé*, che esprimeva il semplice fatto di vivere comune a tutti gli essere viventi (animali, uomini o dèi) e *bíos*, che indicava la forma o maniera di vivere propria di un singolo o di un gruppo. Quando Platone, nel Filebo, menziona tre generi di vita e Aristotele, nell'Etica nicomachea, distingue la vita contemplativa del filosofo (*bíos theōrēticós*) dalla vita di piacere (*bíos apolausticós*) e dalla vita politica (*bíos politicós*), essi non avrebbero mai potuto servirsi del termine *zoé* (che, significativamente, in greco manca di plurale) per il semplice fatto che per entrambi non era in questione in alcun modo la semplice vita naturale, ma una vita qualificata, un particolare modo di vita» (Agamben, 1995, p. 3)

tale prospettiva la biopolitica non sarebbe traducibile come *bíos politikós*, ma andrebbe concepita come politica sulla vita¹²⁴.

Potrebbe essere forzato affermare che ogni politica sia biopolitica e che ogni potere sia biopotere (per esempio, l'utilizzo dei vaccini in tempo di pandemia 'eccede' dalla biopolitica), ma si può comunque ammettere che una riflessione estetica possa rientrare all'interno di un discorso su problematiche legate al biopotere essendo la restituzione scenico-pratica delle attività teoriche degli artisti un processo che riguarda la possibilità che una determinata relazione tra *bíos* e *zōé* possa essere inscenata in spettacoli e *performance* in senso esclusivo o estensivo.

Homines sacri del nostro tempo, gli attori sensibili di Lenz rappresentano un'umanità che non 'vale' nulla, un costo sociale che gode di diritti elementari solo nella misura in cui viene confinata in spazi 'protetti'. Contrastando i processi di autoimmunizzazione tipici di una società decadente e di una civiltà in fase di arretramento¹²⁵, l'umanità sensibile in Lenz tocca esteticamente perché interpella e chiama a fare i conti con chi la 'norma' ha abbandonato oltre i confini tra 'noi' e 'loro' ed è stato escluso dalle forme di partecipazione alla vita pubblica, ma non intende alienarsi e 'mostrarsi invisibile' rispetto all'autenticità della propria condizione e, di conseguenza, non vuole essere spendibile propagandisticamente ed elettoralmente. Da questo punto di vista, si potrebbe riconoscere il 'potere' destabilizzante dell'attore sensibile lenziano nel fatto che esso rappresenta ambigualmente «ciò che non può essere incluso nel tutto di cui fa parte e non può appartenere all'insieme in cui è già sempre incluso» (Agamben, 1996, p. 32). Di fronte a questa sfida epocale, Lenz non solo accetta ma provoca il 'contagio' e, nei suoi allestimenti, concepisce la presenza degli attori sensibili proprio per arginare le crisi da rigetto e mostrare, niccianamente, la capacità del corpo individuale e sociale di aumentare la propria potenza di vita e di scardinare la 'comunità dei sani'. Tale comunità, che si è arbitrariamente autodefinita in termini trascendentali e che anela a immunizzarsi, si sta infatti autostrutturando in maniera esclusiva rispetto a un'idea di 'spazio' occupato solo da determinate e definite forme di vita e alla cui porta viene lasciato

¹²⁴ «L'implicazione della nuda vita nella sfera politica costituisce il nucleo originario - anche se occulto - del potere sovrano. Si può dire, anzi, che la produzione di un corpo biopolitico sia la prestazione originale del potere sovrano. La biopolitica è in questo senso antica almeno quanto l'eccezione sovrana. Mettendo la vita biologica al centro dei suoi calcoli, lo Stato moderno non fa che riportare alla luce il vincolo segreto che unisce il potere alla nuda vita, riannodando così [...] col più immemorabile degli *arcana imperii*» (p. 9)

¹²⁵ Roberto Esposito rielabora con originalità la nozione di biopotere e afferma che «da politica entra a pieno titolo nel paradigma immunitario quando assume la vita come contenuto diretto della propria attività» (2002, p. 134). Il biopotere è la 'cura' dedicata dalla politica nei confronti della vita e comporta che «la vita deve essere separata e chiusa in spazi di progressiva desocializzazione che la immunizzino da ogni deriva comunitaria» (p. 168). Il paradigma immunitario contiene, tuttavia, oltre che una spinta autodistruttiva - dovuta a una radicalizzazione autoimmunizzante della biopolitica - anche una possibile «apertura nel suo rovescio comune» (p. 170).

chiunque non vi rientri secondo 'norma'. Ricorda Esposito che «il corpo si sospende - si interrompe e si raddoppia - in vista della propria durata. Si espone a ciò che gli sta fuori per salvare ciò che ancora porta dentro. Entra in rapporto problematico con l'altro per proteggersi da se stesso - dalla sua naturale tendenza alla consumazione» (2002, p. 178).

La comicità che dissimula la realtà può già rappresentare una via di fuga dai meccanismi del biopotere, ma l'atteggiamento critico di Lenz vuol proporre un teatro riflessivo che, pur accogliendo l'ironia, intercetta archeologicamente le condizioni del presente, le tratta artisticamente e provoca il sorgere di margini operativi di un autentico riscatto dalle tradizionali linee gerarchiche fra 'noi' e 'loro', tra 'normali' e 'sensibili'.

PROMESSI SPOSI. Ritenuto il più famoso e letto romanzo in lingua italiana, sottoposto a continue verifiche prima della pubblicazione definitiva (fra il 1840 e il 1842), *I promessi sposi* di Manzoni (2014) occupa un posto peculiare e unico nel panorama culturale italiano e, nella versione di Lenz del 2014¹²⁶, rappresenta una delle creazioni più lucide nel delineare - in una teatralità negativa - il dolore degli ultimi. Anche se la sua popolarità è accompagnata da una proporzionale non consapevole dei rimandi interni e delle straordinarie interazioni tra personaggi e ambienti (che caratterizzano descrizioni sceniche e psicologiche di rara finezza), quella di Manzoni è un'opera che, in Italia, chiunque può dire di conoscere. Tra l'altro essa è, al pari della *Divina Commedia*, il testo fondativo della lingua e della cultura italiana¹²⁷ essendo lettura istituzionalizzata e obbligatoria del ciclo scolastico secondario. Dunque, al di là della semplicistica interpretazione de *I promessi sposi* manzoniani come reazionaria testimonianza del realizzarsi della Volontà divina, siamo in realtà di fronte a un progetto poderoso nel determinare un ben più articolato modello tanto storico/ideale, quanto pedagogico/culturale. Scritto a garanzia della sacralità dell'autorità (qualunque sia) attraverso la separazione della virtù personale da quella sociale, il romanzo incarna un'operazione culturale trionfante e con conseguenze permanenti dal punto di vista materiale (il manzoniano 'utile per scopo'¹²⁸), anche se con-

¹²⁶ «Il romanzo che ha fondato la nostra italianità è [...] un labirinto di stanzini dove [...] le pareti sono trasparenti, velate e retinate: sta allo spettatore, che può muoversi intorno al cubo scenico al centro di uno spoglio stanzone, scegliere cosa guardare, cosa ascoltare, se sfocare i corpi e le immagini avvicinandosi troppo al reticolo delle cortine o se vedere allontanandosi o sbirciando dagli angoli aperti; se seguire la trama o perdersi nei dettagli, nelle assenze, nelle visioni. Gli attori spesso passano da un ambiente all'altro, con la loro lingua faticata, che riduce il *plot* a qualche frase» (Marino, 2014b).

¹²⁷ Giovanni Gentile, il più influente filosofo in epoca fascista e Ministro della Pubblica Istruzione dal 1922 al 1924, pubblicò nel 1928 una raccolta di saggi intitolata *Manzoni e Leopardi* (Gentile, 1960). In essa, il romanzo de *I promessi sposi* venne celebrato quale precursore letterario del Risorgimento ed esempio del rinnovamento della coscienza e dei valori nazionali (poi realizzati da Mussolini e dal fascismo).

¹²⁸ «La letteratura [...] debba proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo» (Manzoni, n.d.)

traddittorie da quello ideologico¹²⁹. Ne *I promessi sposi* si mostra infatti l'insanabile doppiezza che riflette la speculare/paradossale tendenza dell'Occidente a muoversi tra reazione e rivoluzione: l'autore, da un lato, afferma l'esistenza di una provvida sventura che sublima le sofferenze degli ultimi ed eleva la povertà materiale a *status* spirituale (es. il *bobémien*), mascherando la legittimazione ideologica dello sfruttamento delle classi dominanti sulle loro aspirazioni; dall'altro, riconosce il protagonismo e promuove la riscossa da parte di chi si trova realmente immobile in fondo alla scala sociale. Nell'epoca della piena secolarizzazione, le contraddittorie intenzioni de *I promessi sposi* permangono attuali e nella declinazione di Lenz lo diventano in maniera esemplare, manifestando l'ineluttabile rassegnazione e la fragile soggettività a cui la civiltà post-industriale ha destinato l'individuo post-moderno. L'incontrastata affermazione planetaria dell'immaginario neoliberalista ha infatti imposto l'idea secondo la quale il merito non solo - o non tanto - prevale sulla ricerca dell'uguaglianza ma viene anche 'naturalizzato', posto al di sopra di ogni sospetto e scollegato dal riconoscimento di come in realtà (il merito) possa essere ereditario rispetto all'estrazione etnico-socio-culturale di appartenenza. È tale complessità a emergere nel cuore di questo allestimento inscenato da «ex lungodegenti psichici e persone con disabilità intellettiva e scomposto in ventiquattro quadri performativi e visuali installati negli spazi di origine industriale del Lenz Teatro di Parma» (Lenz Fondazione, *I Promessi sposi*, n.d.). L'ecologia scenica è caratterizzata dalla simultaneità di elementi musicali, video e recitativi. «La ricerca musicale di Andrea Azzali è realizzata sul *Requiem* di Giuseppe Verdi», il cui «metodo di lavoro si è sviluppato su due differenti procedimenti che conducono ad un unico risultato». Il primo metodo è «la ri-drammatizzazione del *Requiem* all'interno della drammaturgia de *I Promessi Sposi* [...], il brano *Lacrymosa* genera due differenti *textures*, il suono originale viene parcellizzato e catturato in una microstruttura spazio-temporale sovrapposta ad altre micro strutture che insieme vanno a generare un magma sonoro denso». Il secondo «più tradizionale, porta ad una riscrittura della partitura originale nelle sue prime dodici battute ri-assemblate in un nuovo elemento che rinvia ad un ricordo-oblio della struttura originaria». Questo «continuo rimando corre di pari passo con lo svilupparsi delle sequenze teatrali che delineano la nuova scrittura narrativo/segnica sul doppio binario personaggio-attore sensibile» (n.d.).

¹²⁹ Rivoluzionaria quando opera il ribaltamento della storia e delinea un inedito protagonismo degli umili, l'anima de *I promessi sposi* è però altrettanto reazionaria. La sua natura confessionale è individuabile in particolar modo nel ruolo della Provvidenza: la fiducia nell'intervento risolutore di Dio sarà motivo di giustificazione delle sofferenze e di affidamento della felicità a un futuro ultraterreno, a un 'continuamente domani'.

Nella labirintica composizione scenografica costituita da pseudo-celle abitate dai personaggi manzoniani e coperte da veli sovrapposti, al pubblico viene offerta la possibilità di orientare volontariamente la propria attenzione e di muoversi liberamente incontrando «due Lucia, tre monache di Monza (bambina-donna-vecchia)» e, nella «fusione schizofrenica con alterazione timbrica», un «unico attore dell'Innominato e del Cardinale Borromeo, l'allegato arbitrario della morte di Don Rodrigo ripresa dal 'Fermo e Lucia', il tremore coreografico di Don Abbondio e il suo interrogarsi sull'amore fisico» (n.d.). Creando le condizioni affinché lo sguardo di ogni singolo spettatore possa (intra)vedere diversamente e a differenti livelli di profondità, tra installazione scenografica e 'interpretazione personale' del testo originario (su cui gli attori convergono mantenendo intatta la riconoscibilità delle singole vicende) si realizza un audace tentativo di armonizzazione 'dissonante' in «una composizione di frammenti originali, dissertazioni a braccio, rielaborazioni filtrate da memorie differenti, substrati di episodi di vita realmente vissuti o immaginati, concerto polifonico di dialoghi metafisici e metapsicologici ma continuamente rientranti di nuovo uscenti nella corsia maestra del rimando testuale originario» (n.d.)

Questo bilanciamento estetico attraversa ventiquattro quadri performativi e ne restituisce la sostanza drammaturgica, realizzandosi grazie a una struttura formale capace di lasciar emergere dirompente la reale presenza esistenziale di ogni singolo personaggio/attore. A dispetto di una coerenza narrativa 'personalizzata' dagli interpreti e sempre riconducibile a precisi riferimenti testuali, si impone con vigore/rigore il modo in cui ogni astante mantiene il proprio carattere drammatico e lascia trasparire un'emotività tinta di «incredibile credibilità contemporanea». Tra esposizione (testuale) e realizzazione (scenica), tra registrazione (vocale, video) e interpretazione (fisica), Lenz costruisce un contrappunto ritmato, una cadenza sorprendente vista la fragilità psicologica degli attori in scena e la confusione a loro attorno determinata da spettatori indipendenti nella scelta del posizionarsi rispetto a essi e gli uni dagli altri. La stessa «visione dello spettatore è libera e deambulante, invitata a sostare frontalmente allo svilupparsi dell'azione principale ma con ampia possibilità di mutare il proprio punto di vista, attardarsi o precedere la sequenza in atto essendo la scena fisica e virtuale permanentemente attiva senza soluzione di continuità o intervalli» (n.d.)

Dal canto loro, gli spettatori - che pure sono padroni di muoversi in propria autonomia all'interno dell'allestimento - si scoprono per contrarietà nella condizione esistenziale di dover assistere alla vita e di accettarla senza possibilità di scelta. Non si tratta di una (contraddittoria) libertà eterodi-

retta di esplorazione o di un vagare senza meta: la condizione a cui Lenz sta chiamando il pubblico è quella di un'assunzione di responsabilità che, nel caso di un allestimento come *I promessi sposi*, porta il corpo spettatoriale ad abitare l'ecologia scenica in maniera consapevole e non ipocrita. Come partecipanti impotenti e in disagio di fronte a un destino da cui si è scelti, si è invitati a prendere posizione psico-fisica rispetto al punto di vista da cui guardare lo svolgersi performativo e, in questo modo, portati a provare l'esperienza di una prospettiva interpretativa personale di solitudine nella moltitudine, scoprendo di non poter in alcun modo spogliarsi della propria soggettività ed entrare in modo positivo nell'intersoggettività di una relazione autentica con gli altri (altri spettatori, altri performer). L'abisso teatralmente creato è insuperabile perché non dipende dalla quantità di forza di cui si può disporre in quanto individui. In altre parole, affrancarsi dalla 'solitudine' non dipende dal livello di conoscenza/competenza/capacità rispetto a *standard* imposti per diritto o per tradizione. Finché si rimane individui si è 'servi' del desiderio di eliminare l'incongruenza e si naufraga di fronte alla scoperta che l'errore fa parte integrante del mondo (teatrale e, di riflesso, reale): l'errore è infatti tutt'altro rispetto al 'campo' in cui l'Occidente disincantato ha confinato l'immaginazione e i sentimenti quando si mostrano privi di controllo, scevri di razionalità e di usabilità in senso economico-strumentale. Errore è il nome entro il quale l'organizzazione sociale e politica globalizzata ha provveduto a etichettare come distruttive le pretese della singolarità e *I promessi sposi* di Lenz è esemplare nel drammatizzare questa 'nostra' realtà; realtà nella quale guardare chi è diverso (gli attori sensibili lenziani e, per estensione, chiunque non *standard*) può perversamente farci sentire 'a proprio agio'; realtà nella quale il soggetto è spersonalizzato perché non si cura più dell'altro; realtà dalla quale si è alienati perché incapaci di occuparsi-del-mondo. In altre parole, questa realtà di cui *I promessi sposi* ci spinge a prendere consapevolezza è quella in cui l'alterità è ormai stornata in una contemplazione falsa/sterile e dove la libertà viene svuotata di senso in un concetto distruttivo e non informativo. In questo senso, l'ambientazione de *I promessi sposi* in una fabbrica risulta illuminante perché in essa trova accoglienza l'idea di una società che si concepisce in termini di produzione e consumo, che pensa di aver superato la concezione di cittadino (già alienante rispetto a quella di essere vivente) in quella di consumatore, e che vede così disperdere i propri figli e le proprie figlie nell'illusione di aver creato l'eternità attraverso l'istituzione di una memoria universale e perenne in nuovi strumenti digitali (Sisto, 2020).

Se il contesto pare apocalittico, non tutto è perduto e ne *I promessi sposi* di Lenz si intravede il potenziale di un'arte negativa capace di promuovere

forme di espressione nuove/libere/creative e di un'estetica teatrale in grado di assumersi l'onere di far ritrarre la persona da quel Sé che, in una società globalizzata in senso puramente economico-strumentale, rappresenta la negazione degli istinti e dei valori più vicini alla vita. La corallità de *I promessi sposi* - proprio perché proposta nell'assoluta e più intima solitudine esistenziale degli umili - assolve un duplice compito e manifesta con efficacia la sinergia tra una teoria critico-negativa dell'arte e una prassi di reale alternativa al mondo: da un lato, il primo (compito) afferisce alle umanità 'composite' da cui viene messa in scena e alla modalità anarchica di allestimento e di esplorazione spettatoriale (è così che Lenz disinnesci nell'estetica teatrale il metro consumista e neo-liberale della *performance* standardizzata); dall'altro, il secondo lascia esperire per contrarietà una concezione di vita che non disprezza tutto ciò che viene propagandato antropologicamente/strumentalmente contrario a sé (povertà, derisione e disprezzo, sofferenza, morte, malattia e follia).

ADELCHI. A testimoniare come l'indagine sul linguaggio quale strumento di costruzione dell'immaginario e di gestione del potere¹³⁰ trovi in Alessandro Manzoni un referente non casuale è un successivo allestimento andato in scena nel festival Natura Dèi Teatri che Lenz organizza con cadenza triennale. A essere presa in 'prestito', in questo caso, è la tragedia *Adelchi*¹³¹ dal nome dell'ultimo principe dei Longobardi che morì chiedendo clemenza a Carlo Magno per il padre Desiderio, il quale aveva mosso guerra ai franchi per vendicare l'onore della figlia Ermengarda.

Creatura letteraria e morale incompiuta rispetto all'ipotetica perfezione raggiunta ne *I promessi sposi*, significativamente priva di quella Divina provvidenza che là ne rappresentava una presenza chiave dal punto di vista narrativo e ideologico, *Adelchi* è un'opera segnata dall'ineluttabilità della sofferenza e votata all'idea che l'esistenza non possa mai avere lieto fine.

¹³⁰ «Mettendo al centro della propria indagine performativa gli autori fondativi della cultura italiana, Lenz si impone una riflessione profonda sulla potenza poetica e la retorica della lingua [...] si sostanzia la ricerca pluriennale di un 'verbo' pedagogico che renda le persone affette da disturbi dello spettro autistico in grado di esprimere le emozioni silenziate attraverso le stimolazioni drammaturgico-sensoriali dell'esperienza teatrale. [...] si ribalta la prospettiva dalla quale guardare alla sensibilità: gli apparenti limiti cognitivi e comportamentali delle persone sensibili non sono più sintomi di un deficit patologico ma divengono elementi da elaborare e tradurre in linguaggio estetico contemporaneo, attraverso il confronto e l'agone [...] con i classici» (Lenz Fondazione, *Adelchi*, n.d.)

¹³¹ «Veli bianchi segnano quattro ambienti, questa volta frontali al pubblico. Davanti ci sta una sedia con una racchetta da tennis; dietro una poltrona con un uomo che indosserà i panni (metaforici) dei potenti, Desiderio, il padre re longobardo di Adelchi e Ermengarda, e Carlo Magno, il marito che ripudia Ermengarda, il nemico che sconfigge Adelchi. In fondo un letto coperto da una plastica che [...] diventerà involucro di *package* per ricoprire il corpo sofferente della protagonista, come nelle opere dello scultore Christo, che avvolge palazzi e monumenti. E c'è poi un corridoio laterale che permette a questi ectoplasmici di avvicinarsi, di manifestarsi. Ermengarda è affidata alla presenza mite, intensa, ricettiva di Carlotta Spaggiari, 'attrice con sindrome dello spettro autistico', ci informano le note di sala» (Marino, 2014)

In *Adelchi* prevalgono infatti un invasivo pessimismo giansenista e la convinzione secondo cui non saranno mai realisticamente possibile la conciliazione spirituale e la sintesi reale di sofferenza e giustizia perché il libero arbitrio non esiste e la salvezza umana è possibile solo per grazia divina. Se ne *I promessi sposi*, l'essere umano è giudicato a seconda delle proprie azioni/intenzioni, in *Adelchi* è votato alla sconfitta, al dolore subito o a quello inferto («ad innocente opra non v'è: non resta che far torto, o patirlo», Manzoni, 2001, atto quinto, scena ottava). Nel transitare dal letterario manzoniano al teatrale lenziano, sono individuabili cinque elementi centrali nell'operazione drammaturgica: 1) la violenza del dominio e il dolore arrecato agli innocenti (Ermengarda, sposata e ripudiata per finalità politiche dall'amato Carlo); 2) il senso della vita a cui si giunge solamente con e nella morte; 3) il corpo e l'anima delle donne mortificato e piegato alle esigenze del patriarcato; 4) l'individualità della coscienza che soccombe di fronte allo Spirito Assoluto della Ragion di Stato; 5) la parcellizzazione delle esistenze e la frammentazione della comunicazione interpersonale.

Ricomposti come presenze e proiezioni trasfiguranti e trasfigurate tra palco e platea, questi cinque elementi trovano un'omogenea restituzione drammaturgica nei giochi impossibili tra fratello e sorella, nelle voci spezzate tra madre e figlia e nelle relazioni metaforiche tra padre e figlia. L'apparente semplicità dei tecnicismi¹³² non deve però celare l'estrema complessità di incastro e gestione dei tempi e nelle dinamiche performative. Composta dai binari 'esistenziali' di tre spazi lineari, paralleli e divisi da un velo trasparente, la scena risulta tanto essenziale, quanto simbolicamente densa nell'imprimere una complessiva percezione di separazione e lacerazione. Inoltre, ragionare sulla connotazione estetica di *Adelchi* disvela una delle 'rifrazioni' che rende unico il progetto di Lenz, vale a dire la capacità di far convergere intuizioni e soluzioni drammaturgiche di assoluto livello (dagli echi shakespeariani nella figura di Ermengarda all'omogenea presenza dell'*ensemble*) con l'apertura della creazione oltre angusti confini artistici o limitanti definizioni terapeutiche.

In particolare, quest'ultimo aspetto, quello della 'apertura', risulta interessante per corroborare la necessità di una riflessione estetica e, infatti, questa tesi - in accordo con Jacques Lacan - riconosce l'arte come 'organizza-

¹³² «Ermengarda è [...] Carlotta Spaggiari, formatasi nei laboratori teatrali di Lenz rivolti a persone con disturbi dello spettro autistico, e già Monaca di Monza bambina ne *I Promessi Sposi*. Carlo Destro, già Fra' Cristoforo nei *I Promessi Sposi*, affronta il difficilissimo ruolo del giovane Adelchi, dell'eroe 'morale', figura fondamentale nella poetica manzoniana; insieme a lui, Franck Berzieri, interprete di numerose creazioni di Lenz, impegnato nel duplice ruolo del padre Desiderio e di Carlo Magno, entrambi attori con sensibilità psichica che si sono formati nel laboratorio permanente realizzato in collaborazione con Ausl di Parma - Dipartimento Assistenziale integrato di Salute Mentale» (*Adelchi* n.d.)

zione del vuoto'¹³³, il cui 'problema' non è quello di indagare l'opera assimilandola a un sintomo. All'opposto, si tratta di superare una visione patografica (della creazione artistica e del suo rapporto fantasmatico con l'artista) e ciò a cui Lenz fa assistere non è 'semplicemente' teatro, ma neanche riabilitazione; così come non è interpretazione, tanto meno espressione quella dei performer sensibili e non è alternativamente finzione o realtà ciò a cui il pubblico assiste/partecipa. Attraverso la qualità dei vari Carlotta Spaggiari, Carlo Destro e Franck Berzieri, etc., ad essere ammirata è la straordinaria sinergia nell'irraggiungibile orizzonte della vita di un'umanità che ricerca sé stessa e che, dopo aver esplorato le strade messe a disposizione dalla norma (che li vorrebbe 'continuamente altrove'), ha potuto scegliere l'arte per prendere forma, mutarla in nuovi 'corpi' e manifestarsi senza scimmiettare ipotetiche normalità o enfatizzare una condizione aliena.

Sono forme e corpi che si offrono artisticamente impattando l'idea che un diversamente abile possa approcciarsi al teatro solamente rendendo invisibile l'autenticità della propria condizione e debba trovare per la propria alterità una collocazione credibile rispetto alla decisione insindacabile di chi si fa metro di normalità. Dunque, tornando all'aspetto dell'apertura, quello lenziano è teatro ed è riabilitazione, quella degli attori sensibili è interpretazione ed è espressione, ciò cui si assiste è consapevole finzione ed è realtà immediata. La creazione lenziana, l'Oltreteatro, è esponenziale esposizione al rischio, potente manifestazione delle mancanze umane e del corrispondente anelito che le determina in positivo e non più come errore ed è esempio di quello che la cultura potrebbe essere ma che spesso non è, in un mondo regolamentato da codici (scritti e orali) improntati sui canoni di un aggressivo individualismo (*mors tua, vita mea*); dunque è (ri)costruzione di un modello di linguaggio non disciplinante e coercitivo, ma anarchico e creativo, il cui 'tentativo' rappresenta l'intima essenza di Lenz e di una pratica artistica che da oltre un decennio organizza con l'Ausl di Parma - Dipartimento Assistenziale integrato di Salute Mentale laboratori per persone con sensibilità speciali. È un'utopia capace di ricordarci che «l'importante è imparare a sperare»¹³⁴, che finalmente «nella società totale l'arte deve portare il caos nell'ordine piuttosto che il contrario» (Adorno, 2009, p. 97) e che l'arte sia come «magia liberata dalla menzogna di essere verità» (2015, p. 247), dalla «menzogna affermativa di attribuire all'esistenza un qualche

¹³³ Per una trattazione non definitiva o sistematica, ma significativa si veda Lacan, 1994, p. 165.

¹³⁴ Val la pena riportare con maggiore ampiezza la citazione: «L'importante è imparare a sperare. Il lavoro della speranza non è rinunciatario perché di per sé desidera aver successo invece che fallire. Lo sperare, superiore all'aver paura, non è né passivo come questo sentimento né, anzi meno che mai, bloccato nel nulla. L'affetto dello sperare si espande, allarga gli uomini invece di restringerli, non si sazia mai di sapere che cosa internamente li fa tendere a uno scopo e che cosa all'esterno può essere loro alleato. Il lavoro di questo affetto vuole uomini che si gettino attivamente nel nuovo che si va formando e cui essi stessi appartengono. [...] nel suo nocciolo la speranza [...] è insegnabile» (Bloch, 1994, p. 5).

senso di essere verità» (2009, p. 146). Quella di Lenz è un'utopia ideologica, ma non totalizzante in quanto legata non al pensiero dominante (o maldestramente alternativo), ma a una rivoluzionaria esperienza di reale superamento dell'alienazione/solitudine dell'essere umano attraverso un autentico esercizio di amore per la vita nella sua contraddittoria vastità¹³⁵.

Sulla questione generale del teatro come parte di una più complessiva riabilitazione si rende necessaria una puntualizzazione per evitare di confondere altre esperienze, come quella del Teatro dell'Oppresso, che, pur essendo di indiscutibile valore, sono distanti dalla proposta di Lenz.

3.2.2 PARENTELE APPARENTI: IL TEATRO DELL'OPPRESSO

Con Teatro dell'Oppresso si intende principalmente «una vocazione per tutti gli esseri umani [...] un sistema di esercizi fisici, di giochi estetici, di tecniche di immagine e di improvvisazioni particolari», che fanno «dell'attività teatrale uno strumento efficace per la comprensione e la ricerca di soluzioni a problemi sociali e personali» (Boal, 2010, p. 28). Elaborato dal regista brasiliano Augusto Boal, «lo scopo del Teatro dell'Oppresso non è di arrivare all'equilibrio rassicurante, ma al disequilibrio che porta all'azione. L'obiettivo è quello di dinamizzare. Questo si ottiene attraverso l'azione concreta, in scena: l'atto di trasformare è trasformatore! Trasformando la scena io stesso mi trasformo» (p. 95). I suoi destinatari sono tutti coloro che, per motivi diversi, si trovano in condizione di inferiorità e necessitano di (ri)prendere coscienza di sé, ri-elaborare la propria situazione di sottomissione e conflitto nei confronti di oppressori esterni e/o interni e così tornare a una condizione di autentica cittadinanza.

Questa prospettiva ha trovato un proclama esemplare nel *Mensaje Internacional* proclamato da Boal al *Día Mundial del Teatro* del 2009 («Actores somos todos nosotros, el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!») dal momento che «in un incontro di Teatro dell'Oppresso non c'è spettatore, ci sono osservatori attivi, spett-attori» (2010, p. 41) che, 'mettendosi in scena', riescono ad auto-analizzare le proprie problematiche, trasformare sé stessi e agire sulla realtà che stanno vivendo. Boal fa della semplicità l'anticamera dell'efficacia in quanto «il Teatro dell'Oppresso ha due principi fondamentali: aiutare lo spettatore a trasformarsi in protagonista dell'azione drammatica affinché possa, successivamente, estrapolare nella sua vita reale le azioni che ha provato nella pra-

¹³⁵ Non a caso, è forte la parentela con la posizione di Foucault: «affrancandosi da una critica preliminare della conoscenza e da una domanda primaria sul rapporto all'oggetto, la filosofia non si è liberata dalla soggettività come tesi fondamentale e punto di partenza della sua riflessione. Al contrario vi si è imprigionata, ponendosela di fronte appesantita, ipostatizzata e chiusa nella struttura non superabile del *menschliches Wesen* (essenza umana), in cui veglia e si raccoglie in silenzio quella verità estenuata che è la verità della ragione» (2010, p. 93).

tica teatrale» (p. 41). Dunque, il Teatro dell'Oppresso ha un linguaggio scenico proprio ed è un mezzo di conoscenza del sé che vuole operare una concreta trasformazione della e nella realtà interiore/relazionale/sociale e che si struttura attraverso diverse tecniche e strumenti che hanno il fine di rendere il singolo protagonista dell'azione (doppiamente drammatica), allenandolo a riconoscersi quale agente attivo nella propria esistenza individuale e sociale in quanto «nessuno può essere ridotto alla condizione di oggetto assoluto. L'oppressione produce nell'oppresso due tipi di reazione: la sottomissione e la sovversione. Ogni oppresso è un sovversivo sottomesso» (p. 41). Pur dando forma a spettacoli, il Teatro dell'Oppresso è allora più «un sistema di Esercizi, Giochi e Tecniche basate sul Teatro Essenziale per aiutare uomini e donne a sviluppare ciò che loro già hanno dentro se stessi» (2010, p. 150) e si caratterizza per un approccio complessivamente inquadabile nell'esperienza di Grotowski (la comunità-laboratoriale) e con lo straniamento critico di Brecht¹³⁶.

Le tecniche del Teatro dell'Oppresso non vengono mai stabilite a priori, ma sempre sulla base delle caratteristiche e delle aspettative dei partecipanti, le quali di fatto individuano tanto i temi che poi verranno rielaborati, quanto la scelta della metodologia di *performance*¹³⁷. Tra i numi tutelari di Boal, un posto speciale è occupato da Paulo Freire¹³⁸ dal momento che il teorico dell'educazione ha parlato di 'coscientizzazione' in termini di potenziamento (delle conoscenze e delle risorse dei gruppi) e facilitazione (di un processo di apprendimento che deve essere critico, dialogico ed emancipante¹³⁹). Sulla scorta della sua ricerca pedagogica, Boal intese esplicitamente il teatro come il luogo in cui si esercita un approccio maieutico, che non

¹³⁶ «Il Teatro Essenziale consiste in tre elementi: il Teatro Soggettivo, il Teatro Oggettivo e il Linguaggio Teatrale. Ogni essere umano è capace di recitare-agire: dobbiamo necessariamente produrre azioni e osservare queste e i loro effetti sull'ambiente. Essere Umano vuol dire essere Teatro: la coesistenza dell'attore e dello spettatore nello stesso individuo. Questo è il Teatro Soggettivo. Quando gli esseri umani limitano sé stessi nell'osservare un oggetto, una persona o uno spazio, rinunciando momentaneamente alla capacità e necessità di agire, l'energia del loro desiderio di agire è trasferita a quello spazio, persona o oggetto, creando uno spazio nello spazio: uno Spazio Estetico. Questo è il Teatro Oggettivo. Tutti gli esseri umani usano, nella vita quotidiana, lo stesso linguaggio che gli attori usano sul palco: voci, corpi, movimenti ed espressioni; traducono le proprie emozioni e desideri nel Linguaggio Teatrale» (Roberto Mazzini, in Boal, 2010, p. 150)

¹³⁷ Giochi-esercizi (un insieme di procedure per il riconoscimento della comune condizione dei partecipanti sulla base di sentimenti di fiducia, sensibilizzazione e de-meccanizzazione), Teatro immagine (finalizzato all'osservazione dell'altro e all'esposizione del sé corporeo), Teatro forum (rappresentazione di situazioni oppressive facilmente riconoscibili su cui il pubblico può incidere con la propria scelta responsabile), Teatro invisibile (azione sul pubblico che, coinvolto a sua insaputa in luoghi non convenzionali, è portato a rendersi conto di come le proprie azioni e i propri pensieri vengano orientati inconsciamente da valori e principi gerarchici eterodiretti) e *Flic-dans-la-fête* per i conflitti interiori (il poliziotto nella testa).

¹³⁸ Brasiliano, nel 1961 fondatore del Movimento di Cultura popolare, esule politico dal 1965, Freire ha concentrato la propria attività sui problemi dell'alfabetizzazione nel Terzo Mondo e, tornato in patria, è stato promotore della riforma delle scuole superiori, morendo nel 1997 prima di portarla a termine. Tra i suoi testi più conosciuti Freire, 2002.

¹³⁹ La 'coscientizzazione', secondo Freire, permette al nuovo sapere degli oppressi di problematizzare la 'posizione educativa' e i mezzi utilizzati dagli oppressori per consolidare la propria collocazione di primato. Nel percorso verso 'coscientizzazione', il conduttore non è un leader, ma un facilitatore che riesce a problematizzare e disvelare le difficoltà in cui ci si trova e a fare dell'educazione un processo circolare e acefalo.

pone risposte, ma propone domande, e dove si creano le condizioni di una ricerca collettiva per la soluzione di problemi reali.

Seguendo la scia di Boal, si scopre che l'oppresso di oggi non è definibile in maniera univoca, che lo si può essere dal punto di vista sociale, culturale, economico, etnico, di genere, etc. e che più genericamente tale termine individua chiunque si trovi in una condizione di minorità o deprivazione del fondamentale diritto alla partecipazione attiva alla vita in tutte le sue forme, in particolare quelle relazionali, sociali o politiche¹⁴⁰.

Il nodo che potrebbe rendere qualsiasi contesto uno specifico luogo di oppressione è il modo in cui al suo interno alcuni valori - come il rispetto della differenza, la parità di accesso ai diritti, la questione di genere - non vengono ammessi ed è per questo che il Teatro dell'Oppresso assegna al dialogo un ruolo teorico e pratico centrale: quando le relazioni umane ne sono prive, alcune categorie - a vario titolo privilegiate - possono trarre vantaggio dal proprio *status*, finendo per condizionare in maniera oppressiva chi si trova in una posizione specularmente subordinata¹⁴¹. Strappato dalla perversa spirale che degenera il dialogo in monologo (dell'oppressore), la relazione verbale svolge un ruolo doppiamente positivo perché riesce tanto a ri-orientare la soluzione dei conflitti, quanto a disvelare una condizione (di oppressione), spesso subita in maniera inconsapevole. Se contro il popolo brasiliano degli anni 60/70, l'oppressione era tanto violenta quanto manifesta, il fatto che in Occidente la coercizione venisse invece esercitata in maniera latente, più sottile e interiore, ha portato l'attività di Boal a svilupparsi e ad attecchire rapidamente anche al di là dell'Oceano, soprattutto in Francia e Regno Unito. Il Teatro dell'Oppresso, più che una visione teorica ed estetica dell'arte, si muove ai confini tra arte ed educazione, tra terapia ed attivismo. «Il Teatro dell'Oppresso si sviluppa in tre branche principali: educativa, sociale, terapeutica» (2010, p. 28) ed è una prassi del corpo-pensante, una concezione merleau-pontiana semplificata dell'essere umano come chiasma di visibile e invisibile, la cui capacità di apprendimento e di trasformazione opera simultaneamente attraverso la relazione di carne, mente, emozione. Non inserendosi in maniera ufficiale all'interno dei percorsi clinici, la tecnica del Teatro dell'Oppresso non può però essere considerata una terapia, ma può strutturarsi come un grimaldello pedagogico finalizzato a una liberazione collettiva e individuale che poggia sulla

¹⁴⁰ «Nelle cellule più piccole dell'organizzazione sociale (la coppia, la famiglia, il vicinato, la scuola, l'ufficio, la fabbrica) così come negli avvenimenti più piccoli della vita sociale (un incidente all'angolo della strada, il controllo di identità nella metropolitana, una visita medica) sono contenuti tutti i valori morali e politici della società, le sue strutture di dominio e di potere, i suoi meccanismi di oppressione» (2010, p. 41).

¹⁴¹ Questa concezione dei condizionamenti 'inconsci' degli oppressi elaborata da Boal a partire dagli anni 50 risulta particolarmente vicina al concetto di 'maschera sociale' di Luigi Pirandello.

presa di coscienza autonoma di ogni spett-attore. Non caso l'ultima sistematizzazione pratica lasciata in eredità da Boal al Teatro degli Oppressi è stata il Teatro-Legislativo, un'esperienza che ha visto la luce per la prima volta a Rio de Janeiro dove, dal 1993 al 1996, il regista venne eletto deputato per il Partito dei Lavoratori alla *Camera dei Vereadores* (Consiglio comunale)¹⁴². Gli sviluppi del Teatro dell'Oppresso sono però controversi e la sua rapida diffusione non appare esente da tratti problematici.

Se, per un verso, anche a testimonianza del suo radicamento e del suo riconoscimento, sono nati luoghi come il *Centre du Théâtre de l'Opprimé* di Parigi e nell'ottobre 2009 si è svolto a Graz in Austria l'ultimo Festival Internazionale del Teatro degli Oppressi, dall'altro sono emerse con chiarezza «che ci sono preoccupazioni da parte di alcuni esponenti», come «che alla morte di Boal si scivoli rapidamente in un uso commerciale del TdO o come dice il figlio di Boal, Juliàn, nell'uso del TdO addomesticato, come 'entertainment for the oppressed'». Insomma «che non si cerchi più di usare il TdO per cambiare le situazioni di oppressione, ma per intrattenere gli oppressi che ne soffrono» (2010, p. 149).

Collegando la questione del teatro a quella dei diritti dei lavoratori oppressi e intuendo il rischio di un assorbimento delle tecniche di liberazione da parte del sistema economico-produttivo, Boal stesso aveva riconosciuto che «ci sono alcuni gruppi che si dedicano a lavorare in favore delle imprese, obbedendo ai loro comandi, cercando di adattare i loro lavoratori a corrispondere meglio al proprio ruolo, così che possano diventare più fruttuosi, più lucrativi». Anche «se loro usano, in forme frammentarie, alcuni degli esercizi, giochi e tecniche che noi abbiamo creato, in aggiunta ai loro abituali *role-play*, loro cercano di consolidare una situazione di oppressione - esattamente l'opposto della nostra filosofia» (GIOLLI, n.d.).

Accanto al Teatro degli Oppressi esistono poi ulteriori tecniche¹⁴³ ed esperienze che catalizzano nella ricerca teatrale processi di crescita e di sensibilizzazione e che pongono il percorso artistico su un tracciato dedito allo sviluppo del potenziale umano e all'interazione sociale. Uno straordinario esempio di realizzazione di un'esperienza psicoterapeutica è il Teatro della Trasformazione¹⁴⁴ della Compagnia Teatrale Papalagi, che val la pena citare

¹⁴² In quella occasione Boal coordinò un progetto nel quale determinati gruppi sociali di oppressi (donne, senza-terra, disoccupati, omosessuali, abitanti delle favelas, anziani) poterono tradurre il TdO in concrete proposte di legge successivamente portate alla discussione della Camera secondo una forma di democrazia che Boal non intendeva diretta o delegata, ma come transitiva in quanto si occupava di connettere con maggiore efficacia le Istituzioni coi bisogni reali dei cittadini.

¹⁴³ Come lo psicodramma e la drammaterapia che, però, essendo delle psicoterapie, seguono protocolli clinici e prevedono la presenza di professionisti sanitari e psichiatrici, dunque esulano dal contesto di questa ricerca.

¹⁴⁴ Nata come evoluzione di una decennale attività in collaborazione con Enti preposti alla cura psicofisica (Centro diurno Tuiavii di Tiavea di Fornaci di Barga, Centro di Salute Mentale della Valle del Serchio), la Compagnia porta avanti un percorso di svincolo dai canali istituzionali del servizio di salute mentale, nella convinzione che i propri lavori abbiano ma-

proprio per la sua decisiva differenza rispetto all'ecologia teatrale di Lenz. *Le voci della metamorfosi*, spettacolo andato in scena al Teatro Colombo di Valdottavo a Borgo a Mozzano nel 2013. Pur mantenendo intatta la finalità sociale tipica dell'esperienza rituale del teatro (dalle prove alla messa in scena) di crescita privata attraverso l'esposizione al pubblico, l'allestimento rappresenta un progetto ambizioso in parte anche dal punto di vista artistico. L'assunto di base è che i cosiddetti diversamente abili non debbano trovare nel teatro una collocazione solo a patto di rendere 'invisibile' l'autenticità della propria condizione (magari utilizzandoli come attori in parti marginali o facendo loro interpretare ruoli 'eccentrici'). Alla struttura a episodi portata sul palco del Teatro di Colombo dai Papalagi e dal suo mentore/regista/attore Satyamo Hernandez, va idealmente riconosciuta la cifra del teatro povero di Grotowski a cui si trova accomunato nella concezione secondo la quale il lavoro attoriale e registico sarebbe essenzialmente un intimo percorso psicofisico (uno tra i possibili) capace di promuovere lo sviluppo della *energheia* (aristotelica capacità di attuare la propria forma) collettiva e individuale. Siamo, dunque, di fronte a un evento che brilla in modo particolare proprio pensando al cammino della sua preparazione, a quelle prove che, pur dovendosi concludere necessariamente con un prodotto da sottoporre al giudizio del pubblico, costituisce il senso più profondo del viaggio che gli attori (a teatro come nella vita) compiono nella libera ricerca e/o nel consolidamento della propria identità. Nel caso di questo allestimento e della sua caratura artistica, a colpire particolarmente sono state la pertinenza delle scenografie e dei costumi (realizzati in parte dallo stesso *cast*), le musiche in *new age style* e, soprattutto, la padronanza scenica di interpreti in grado di non perdere mai la direzione narrativa, la via maestra necessaria per portare a termine una messa in scena che - nonostante il rischio di un drammatico 'smarrimento' costituito da momenti anche frenetici - come la partita di calcio e la scelta di Prometeo - è stata mantenuta con grande capacità di adattamento rispetto quegli imprevisti che rappresentano intrinsecamente l'evento dello stare sul palco (del teatro come della vita). La trama dipana in ordinata successione il filo conduttore di esperienze intime e profonde, dal sentire la paura degli altri alla vergogna, alla solitudine, al sentirsi addosso l'incomprensione e a un incolmabile bisogno d'amore. È questo il tentativo di mostrare negativamente attraverso il teatro il volto di un destino caotico che accomuna tutti e che giunge significativamente a *climax* con la figura di Prometeo. Il caos, allo stesso tempo intimo e scenico, viene espresso con urla che sembrano uscire dalla coscienza dei personaggi e che invadono la nostra, ma anche da voci som-

turato una valenza artistica parallela alla funzione di recupero.

messe e assordanti che, provenendo dagli attori entrati in platea alle spalle del pubblico, sembrano mettere di fronte all'evidenza di accuse che chiunque - magari in maniera latente - potrebbe aver vissuto o espresso («cercati un lavoro, non ti voglio vedere, fallito vai via, non vali niente!»). Le continue incursioni oltre la quarta parete ribadiscono con semplicità ed efficacia come, attraverso la sublimazione artistica, la realtà sia fluida e come, nel suo scorrere, non sussista alcuna forma vitale cristallizzata. Da parte sua, il protagonista Prometeo, il titano a cui la mitologia attribuisce il ruolo di benefattore dell'umanità, è rappresentato in maniera originale come ingordo ed egoista, quale metafora di un'individualità che non riesce a scegliersi e in quanto simbolo da cui liberarsi essendo esempio di incoscienza e leggerezza (umanità che aspetta che qualcuno si immoli per la sua causa, invece che prendersi le proprie responsabilità). Se il cerchio delle responsabilità non si esaurisce all'ambito personale, ma lega nel libero arbitrio tutti i viventi, ecco che Prometeo posto di fronte all'*aut aut* tra Inferno e Paradiso (per sé e i suoi compagni), fallito il tentativo di avere tutto (donare il fuoco agli umani e 'farla franca'), finisce per creare nel proprio animo strazianti forze antitetiche e catene con le quali lascia che i suoi compagni lo incatenino al centro della scena e alle proprie non-decisioni. La tempistica drammaturgica è a tratti disomogenea e iperlineare, ma lo spettacolo si offre potente nella forma e nei contenuti e fa della necessità di seguire una linea narrativa forte e netta (scandita dalla evidente regolarità ritmica delle musiche dello stesso Hernandez) una virtuosa bussola capace di dirigere rettamente i propri interpreti (una compagnia mista di ben 17 membri tra attori e attrici con utenti ed operatori del centro di salute mentale, operatori teatrali ed altre persone) e di affermare un'idea positiva del cambiamento. Se la metamorfosi è l'unica modalità reale dell'essere libero al di là delle costrizioni imposte dall'esterno e di quelle sentite all'interno (Gregorio Samsa e Prometeo), allora va recuperata l'apertura a una vita autentica, all'affermazione palese del potere della diversità di sconfinare oltre le potenzialità umane, altrimenti limitate se costrette all'omogeneità. Il messaggio, politicamente corretto, potrebbe patire un inteatramento non privo di sbavature, ma per la sincerità dei suoi interpreti risulta comunque di straordinaria efficacia simbolica (per chi assiste) e reale (per i suoi interpreti).

Pur avendo in comune un significativo afflato per la potenzialità trasformativa dell'arte performativa, quello che rende l'attività di Lenz profondamente diversa dal Teatro degli Oppressi o dal Teatro della Trasformazione è la questione della forma teatrale. Di fatto, Boal o Hernandez utilizzano il teatro in maniera strumentale con finalità che sono esplicitamente di carattere politico/riabilitativo e marginalizzano la questione della forma (che è pret-

tamente estetica) nel senso che non dotano di autonomia il dispositivo, le tecniche e gli elementi che afferiscono al teatro. È già stato fatto notare come l'opera d'arte (in senso adorniano) sia tale solo nella misura in cui risulta avere una specifica configurazione formale e come sia necessario che l'organizzazione dei materiali di cui si compone sia scevra di finalità ideologicamente/inconsapevolmente pre-determinate. Solo in questo modo, infatti, quella d'arte può distinguersi e contrapporsi ad altre 'opere' della società contemporanea/consumistica/identitaria. Una specifica configurazione formale 'dona' infatti la corretta 'collocazione' nel mondo perché realizza un distanziamento che equivale a presa di posizione e mette in discussione l'ordine costituito: «l'arte prende posizione nei confronti dell'empiria proprio attraverso la distanza da quella» (Adorno, 2009 p. 207) e deve essere autonoma da qualsiasi posizione politica o economica per essere immune dal rischio di confondersi indistintamente con un mondo rispetto al quale deve mantenersi critica. Tale autonomia le proviene proprio dalla forma che ne organizza il contenuto perché dal «carattere duplice dell'arte, come autonoma e come 'fatto sociale', si comunica incessantemente alla zona della sua autonomia» (p. 9). Questo significa che alla dialettica di identità/differenza nella relazione tra forma/contenuto corrisponde un rapporto analogo a quello tra autonomia/eteronomia, il quale è fondamentale che non venga assolutizzato in nessuna delle due posizioni. Infatti, «tanto è banale la separazione di forma e contenuto [...] quanto è debole la conferma astratta della loro identità: solo quando questi due aspetti vengono distinti possono essere definiti come un unico tutto. In quanto mediati essi vengono mantenuti pur nella loro distinzione» (Adorno, 1966, p. 207).

Quando è lontana dai fatti del mondo e si configura come forma pura, l'arte precipita irresponsabilmente nel soliloquio, nel disinteresse e nella mancanza di empatia perché al manierismo della forma consegue paradossalmente una conciliazione col 'vigente'. Quest'arte assume una posizione di propaganda ideologica finalizzata al consolidamento dello *status quo* e questo significa anche che «in virtù della sua rinuncia all'empiria — rinuncia che è insita nel concetto di arte, dunque non una semplice evasione bensì una legge ad essa immanente — l'arte sanziona il predominio appunto dell'empiria» (Adorno, 2015, p. 4). All'opposto, la radicale eteronomia dell'opera e l'annichilimento della forma portano a una confusione tra vita e arte che sarebbe ipocrita, come accaduto al dissacrante Dadaismo che, per l'incapacità di distaccarsi e testimoniare il mondo, ha finito per fare il gioco dell'immaginario dominante, il quale, a sua volta, dopo un iniziale scoramento, ha saputo fagocitare quelle esperienze nella società dei consumi e dello spettacolo. Se intende contrastare le storture di un mondo che

include la diversità solo a fini consumistici, l'arte deve dissonare rispetto al vigente ed è proprio il suo 'apparato formale' a permetterle di differenziarsi dal mondo (e così farsi arte). La forma è ciò che con la propria apparizione 'sedimentata' testimonia la storia reale del mondo e, con essa, l'unico elemento della dimensione temporale dell'essere umano che può autenticamente toccarlo: «se l'arte si oppone all'empiria mediante il momento della forma — e la mediazione di forma e contenuto non è concepibile senza la loro distinzione — allora la mediazione va ricercata abbastanza in generale nel fatto che la forma estetica è un contenuto sedimentato» (2015, p. 9).

Occupandosi dei processi di soggettivazione nella società liquida contemporanea, Zygmunt Bauman aveva riscontrato l'esistenza di alcuni aspetti sociali eterodiretti e standardizzati che inficiano la possibilità dell'individuo di assumere una forma autentica e stabile. In particolare, a determinare la fluidità della soggettivazione e a destabilizzare la psiche sarebbero la possibilità di ricorrere a individualità offerte a buon mercato e l'estrema facilità, se non proprio 'naturalzza', con cui ci si accosta a modelli di pensiero e di comportamento stereotipati. Tuttavia, «molto spesso il viaggio alla scoperta di sé si perde in una fiera globale in cui le ricette per l'individualità vengono offerte a buon mercato ('non ne troverete una migliore'), in cui qualsiasi kit di montaggio esposto in vetrina è in realtà un prodotto industriale di massa all'ultimo grido». Allora «è deludente vedere come il valore delle caratteristiche meno comuni - quelle veramente individuali - del proprio io possa essere riconosciuto solamente dopo che esse son state convertite nella valuta più comune, più largamente usata» (2007, p. 7).

Questi modelli non colmano 'realmente' l'interiorità (cognitiva ed emotiva) e la liquidità di questa condizione esistenziale determina una «mancanza di significato» che «impedisce la pienezza della vita, ed è pertanto equivalente alla malattia» (Jung, 2008, p. 399). In Italia, un'analogia polemica nei confronti dei fenomeni di acculturazione consumistica e massmediatica, nonché di omologazione al *mainstream*, ha avuto in Pier Paolo Pasolini un interprete di assoluta radicalità. Allargando il campo di riflessione dalla cultura alla politica e alla società, l'intellettuale bolognese aveva infatti affermato che il «fascismo non è stato sostanzialmente in grado di scalfire l'animo del popolo italiano, il nuovo fascismo attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione (specie, appunto, la televisione) non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre» (Pasolini, 2005, p. 25)¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Così si spiega perché «nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della società dei consumi. Il fascismo proponeva un modello reazionario e monumentale, che però restava lettera morta. Le varie culture particolari (contadine, sottoproletarie, operaie) continuavano imperturbabili a uniformarsi ai loro antichi modelli; la repressione si limitava ad ottenere la loro adesione a parole. Oggi, al contrario, l'adesione ai modelli imposti dal centro è totale e incondizionata. I modelli culturali reali sono rinnegati. L'abiura è compiuta. Si può dunque affermare che la 'tolleranza' della

Questa polemica afferisce a una più complessiva riflessione sulla formazione dell'individuo nel mondo contemporaneo sulla quale, come è noto, anche Adorno aveva concentrato le proprie attenzioni denunciando come «la *Bildung* oggi sia diventata *Halbbildung* socializzata» (2010, p. 54) e la formazione con-formazione. Trovare un senso autentico/profondo dell'esistenza e non considerare l'essere umano come un vaso da riempire con contenuti predefiniti significa contrastare alle fondamenta l'approccio esistenziale postmoderno che, nel suo svilupparsi in modalità consumistiche, pare interessato al perpetuare e incrementare la fluidità. Inquadrata la questione in termini di dialettica tra *Halbbildung* - «lo spirito colpito dal carattere feticistico della merce» (p. 31) - e *Kultur*, il filosofo francofortese criticò profondamente i modelli pedagogici allora moderni affermando che «la *Bildung* non è altro che la *Kultur* (cultura) dal lato della sua appropriazione soggettiva» (p. 9). Tali modelli, secondo Adorno, non riconoscono valore alla dimensione spirituale della vita perché sono privi di responsabilità verso le norme tramandate dalla tradizione, castrano la produzione individuale della cultura e conformano alla visione unilaterale dell'esistenza capitalistica risultando, di conseguenza, deleteri per l'esistenza stessa. Rispetto al passato «le idee a cui si estendeva la *Bildung* e che le infondevano vita hanno perso ogni vigore». Esse «non attraggono più gli uomini come conoscenze - come tali appaiono arretrate rispetto alla scienza - né si impongono loro come norme di comportamento» dato che «la libertà e l'umanità hanno perso la loro capacità di penetrazione, poiché non è più assolutamente possibile conformare ad esse la propria vita». Dunque «le figure spirituali che li incarnano si sono rivelate in larga misura come logore, retoriche, ideologiche. I beni di cultura si sono sbriciolati non solo per quelli che non sono più colti, ma anche in se stessi, nel loro contenuto di verità». Quest'ultimo «non è invariabile ed eterno, come voleva l'idealismo, ma ha la sua vita nella dinamica storico-sociale, come gli uomini, e può perire» (pp. 32-33).

Se è vero che in questo modo le «masse sono fornite, attraverso innumerevoli canali, con dei beni formativi che prima erano riservati al ceto elevato» (p. 55) e «la *Halbbildung* ha aperto a tutti il regno misterioso», allo stesso tempo il suo trionfo ha abbassato il discorso pubblico su tutti i livelli e ha favorito la focalizzazione del soggetto su se stesso e il «narcisismo collettivo» (p. 40) come conseguenza della mancata comprensione di ciò che gli succede attorno. Conformismo, standardizzazione e livellamento, circolazione di *cliché* e valori preconfezionati sono l'esito di una cultura (*Kultur*) e di una formazione (*Bildung*) ormai scadute inesorabilmente a semi-cultura e semi-formazione di massa (*Halbbildung*). Per questo la *Halbbildung* «si acideologia edonistica voluta dal nuovo potere è la peggiore repressioni della storia umana» (2005, p. 22).

compagna alla paranoia, alla mania di persecuzione» (p. 43), oggi, per esempio, visibile nelle teorie del complottismo legate al fenomeno dei social, ed «è tendenzialmente sorda e refrattaria alle parole altrui: ciò che rende così difficile la sua correzione pedagogica» (p. 47), La promozione di una cultura ridotta a insieme di informazioni indotte/sconnesse/particolari, ma anche la potenza di fuoco di un'industria culturale quale principale strumento di formazione di coscienze anonime: rispetto alla partecipazione culturale delle masse e alla loro acculturazione consumistica, Adorno non indica come uscire da questa *impasse*, ma ribadisce il valore fondamentale della *Kultur* come potenziale critico capace di portare il soggetto a non godere parassitariamente dei cosiddetti beni culturali. In tal senso, risulta fondamentale recuperare il 'senso negativo' dell'estetica dell'arte teatrale in quanto la *Halbbildung* sarebbe, di fatto, il destino della cultura nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Si tratta di una tendenza storico-dialettica della *Bildung* e dell'arte che si massifica realizzando ipocritamente il proprio ideale egualitario attraverso una sua diffusione astrattamente universale. Il dis-valore di questa finta democratizzazione segue al fatto che «nelle condizioni dominanti la diffusione inconsiderata della *Bildung* si identifica direttamente con la sua distruzione» (p. 34): i contenuti di verità diventano 'beni culturali', il loro valore viene regolato dal mercato e non dal valore di testimonianza storica, il rapporto con il passato diventa sterile, quello con il presente improduttivo. *Bildung* come formazione è poi il termine che Goethe aveva utilizzato per esprimere la mobilità della forma, la preferenza accordata al processo sul risultato e, dunque, la possibilità di trasformazione di qualcosa che sta producendosi. La preferenza di *Bildung* su *Gestalt*, termine che per Goethe intendeva un'astrazione dal movimento e un tutto-unico di «quanto è stabile, isolato e fisso nel suo carattere» (Sacco, 2018, p. 72), voleva dunque smontare «la consuetudine di appiattare il divenire sull'essere» (Gadamer, 1983, p. 33).

Infine, va ricordato come, dal punto di vista del linguaggio, il teatro terapeutico lavori in contesti protetti e operi in un'ottica - se non proprio di normalizzazione - di istituzionalizzazione attraverso processi di *empowerment* e 'rientro' in una condizione socialmente accettabile. Vedremo come l'Oltreteatro lenziano agisca invece sullo scardinamento interno dello *status quo* e si realizzi (esemplarmente in *Kinder*) in una prospettiva di co-assunzione della responsabilità artistica da parte dell'intero cast artistico. L'esperienza estetica va dunque concepita in maniera estensiva rispetto ai contesti di riabilitazione e alle attività laboratoriali creative per i pazienti (ceramica, pittura, musico-terapia, teatro, danza), pratiche che vanno viste in positivo in quanto stimolano l'apertura all'altro e al mondo esterno in una visione,

però, clinica e diretta prioritariamente da psicologi, terapeuti e psichiatri professionisti. Da questo punto di vista, il rigore con cui Maestri e Pititto elaborano la propria teoria è discriminante rispetto a qualsiasi altra esperienza di arte-terapia in cui la componente estetico-teatrale è spesso fondamentalmente ludica e di 'appoggio' alla cura psico-fisica. Lo dimostrano, per esempio, l'insistere dell'indagine di Lenz sui grandi autori dell'immaginario occidentale e l'incessante sperimentazione sui meccanismi estetici che ha portato, per esempio, all'elaborazione del termine di imagoturgia e alla concettualizzazione dell'attore sensibile. Questo significa che, in un mondo ideale, se il disagio psico-fisico e l'oppressione dovessero sparire, sparirebbe anche gran parte della ragione d'essere di esperienze come quella di Boal e di Hernandez, le cui tecniche sono subordinate all'emersione/soluzione di quelle condizioni. Lenz, invece, poggiando sulla questione della forma scenica, troverebbe comunque altre 'suggestioni' di applicazione e sviluppo.

3.2.3 SOGGETTIVAZIONE DELL'ESSERE OCCIDENTALE

Tornando all'indagine lenziana, tra i padri della Patria, accanto ad Alessandro Manzoni troviamo Giuseppe Verdi¹⁴⁶, maestro internazionale per tecnica ed eleganza esecutiva, incarnazione dell'orgoglio e dello Spirito di una Nazione. Non sorprende, dunque, che in occasione della prima partecipazione di Lenz all'illustre Festival Verdi di Parma nel 2015 sia stato allestito *Verdi Re Lear - L'opera che non c'è*¹⁴⁷, un 'impossibile' omaggio al cigno di Busseto. Sfuggendo alla 'tentazione' del didascalico o dello sperimentale e compensandosi in un compiuto equilibrio tra ricerca estetica ed analitica esistenziale, quello raggiunto con *Verdi Re Lear* è ancora una volta uno stupefacente formalismo 'negativo'.

VERDI RE LEAR – L'OPERA CHE NON C'È. L'obiettivo è più circostanziato rispetto all'ampiezza delle riletture manzoniane, dal momento che, con *Verdi Re Lear*, si tratta di 's-piegare' il modo in cui l'identità culturale e sociale italiana posttrisorgimentale si palesò come 'problematica' fin dall'Unità del 1861. In particolare, lo fu (problematica) per l'innaturale 'ovvietà' con cui venne imposta dalle classi dirigenti piemontesi, ovvietà che

¹⁴⁶ A testimonianza della vicinanza morale e ideale (si incontrarono in presenza solamente da anziani), ricordiamo che il 22 Maggio 1874, Giuseppe Verdi diresse personalmente e per la prima volta *Messa da Requiem*, nella Chiesa di San Marco a Milano, composta proprio in onore dello scrittore scomparso l'anno prima.

¹⁴⁷ «È un esito che transita in una duplice installazione scenica, allestita in due sale distinte, dove si replica contemporaneamente la performance, e gli spettatori che si spostano casualmente da un luogo all'altro. Non c'è una consequenzialità narrativa [...]. I due quadri vivono di vita propria, indipendenti ma in simbiosi [...] Entrambe le scene sono raccolte in un involucro di drappi in trasparenza, stratificati su più livelli, sono l'habitat di materiali visivi [...] video che simultaneamente evocano un'assenza, un re nato ma senza mai essere stato concepito, volti sospesi appartenenti a territori sfuocati, immaginati ma mai decriptati [...]. Le due installazioni si distinguono per un binomio colore opposto al bianco e nero, e per una ambientazione simulacro monumentale opposta a una squadrata sala ospedaliera, dove due file di letti accolgono i corpi dei performer avvolti in pesanti coperte nere. Mentre l'unicità della rappresentazione si manifesta nei magnetici echi di suoni, voci e sospiri, e in una liturgia salmodiante» (Alfieri, 2015).

era figlia di necessità politiche paternalisticamente propagandate come un 'bene comune', ma che rappresentavano l'espressione ideologica del blocco storico dominante (la borghesia). Con un drammatico ribaltamento di priorità (prima l'Italia, poi gli italiani¹⁴⁸) e con un radicale atteggiamento di *realpolitik* assunto dalle élites piemontesi, l'Unità fu 'vissuta' dal basso quale dominio da parte di chi, pensando che 'fatta l'Italia, fare gli italiani' fosse una sorta di *mission* laica (Giuseppe Mazzini), economica (il Conte di Cavour) o religiosa (Alessandro Manzoni) ed edificò una sorta di primato storico dell'essenza sull'esistenza, del dover essere sull'esserci. Se, per quanto discutibile, è una convenzione canonicamente accettata quella che indica nell'età risorgimentale e nella seconda metà del XIX secolo l'avvio della Storia d'Italia, a essere protagonista dei discorsi di storici, intellettuali e politici non fu solamente la questione materiale dell'unità di popolo e nazione, ma anche quella immateriale delle ideologie patriottiche, dei movimenti popolari e ideali e della circolazione di merci e persone.

Destruendo teatralmente il complesso rapporto tra cultura e potere e tra immateriale e materiale, la drammatica antinomia tra Italia e italiani diventa per Lenz occasione per dispiegare le origini culturali della nostra storia, il cui conformismo (anche nell'arte) ha ridotto al soliloquio un intero mondo di *fools* ritenuto non funzionale ai meccanismi e ai dispositivi di produzione. Da tali premesse archeologiche, ma con un inedito privilegio accordato alla resa estetico-musicologica, questo *Verdi Re Lear* si presenta come un ambizioso progetto di realizzazione dell'opera di Giuseppe Verdi, «mai musicata e di cui esiste solo il libretto di Antonio Somma contenente le correzioni dello stesso compositore» (Lenz Fondazione, *Verdi Re Lear*, n.d.), che vede la collaborazione artistica con il compositore di elettronica Robin Rimbaud/Scanner e il Conservatorio A. Boito di Parma.

Verdi Re Lear si dipana in due momenti performativi, l'uno simultaneo all'altro nelle sale di Lenz Teatro, a cui lo spettatore è invitato ad assistere in maniera alternata. L'identità scenica viene dunque scollegata e quella del corpo spettatoriale confinata (al momento del cambio tra i due atti); al tempo stesso, la creazione trova una prima 'formale' ricomposizione nella comune frontalità della prospettiva di visione. La dimensione itinerante, che ne *I promessi sposi* costituiva la declinazione immersiva della co-responsabilità del pubblico, viene così spezzata nel transitare tra i due allestimenti, che sono distinti e interrotti al passaggio di sala, ma non per questo 'in-

¹⁴⁸ «Pur troppo s'è fatta l'Italia, ma non si fanno gl'Italiani» (D'Azeglio, 1891, p. 5). Con questa frase, Massimo D'Azeglio, scrittore, patriota, politico e Presidente del Consiglio del Regno di Sardegna dal 1849 al 1852, enfatizzava la situazione di una l'Italia geograficamente e politicamente unita dal 1861, ma frammentata in regioni e popolazioni locali ancora fortemente differenziate per tradizioni e dialetti.

compiuti'. Se la casuale successione diacronica dell'ordine di visione (sorgo) scardina aprioristicamente ogni 'aspettativa' sull'intreccio narrativo, in realtà non ne nullifica l'unità dell'intenzione estetica di fondo¹⁴⁹.

Dunque, si tratta di due allestimenti nell'allestimento, in ognuno dei quali i gruppi (di spettatori) sono accolti da cast e installazioni diverse. Ad abitare i due ambienti - al netto della diversità degli atti - sono 'erranti' in un mondo al quale sono stati con-segnati per inscenare «la materialità dei corpi che, dialogando con l'immaterialità dell'immagine, genera un'immagine-sogno» (n.d.). Entrambe le scenografie sono poste oltre velari trasparenti (sui quali - a seconda della sala - si vedono agire corpi e/o volti in proiezione) e colpiscono per la diversa efficacia dell'impatto visivo. Tuttavia, mentre i performer si disvelano come brandelli di corpi che s-ragionano di e in termini di follia o come essenti che resistono al naufragio dell'ego e alla deriva dei sentimenti in un rapporto asintotico tra libertà e dovere, a impressionare, anche tenuta in considerazione la commistione di sensibilità in scena, è la loro comune capacità di concorrere alla costruzione di una veste operistica povera. 'Citando' Foucault, «dove c'è opera non c'è follia, e tuttavia la follia è contemporanea dell'opera, poiché inaugura il tempo della sua verità. L'istante in cui nascono e si compiono insieme l'opera e la follia e l'inizio del tempo in cui il mondo si trova citato in giudizio da quest'opera e responsabile di ciò che è davanti a essa (2011b, p. 737).

Un contributo decisivo alla costruzione ecologica lo offrono poi la densità sonora delle rivisitazioni verdiane di Scanner e la sua capacità di vestire letteralmente i volti e le interpretazioni con differenti tonalità caratteriali e drammatiche attraverso la partitura musicale. Nel convegno *Teatri Del Suono, convegno su Verdi Re Lear* organizzato da Lenz Fondazione per il Festival Verdi 2015, Enrico Pitozzi, docente dell'Università di Bologna e conoscitore di lungo corso dell'attività lenziana, ha affermato che se «quella di Verdi, in altri termini, è la composizione vera e propria di un coro di voci, materia sonora attraverso la quale liberare *la potenza creatrice della musica*» (Lenz Fondazione, Verdi Re Lear, n.d.), allora «è qui che Lenz compie un passo decisivo nella direzione di Verdi», perché «di questo si tratta, di un *Re Lear* concepito nello spirito della musica di Giuseppe Verdi. I cantanti presenti in scena - due attrici in funzione di Fool/Mica e Cordelia/Delia, un attore

¹⁴⁹ «La concatenazione temporale di due piani spaziali separati conserva, esalta la duplicità dell'immagine semi-virtuale di quest'opera che collega reale e non reale, tracce e desideri: la materialità dei corpi, dialogando con l'immaterialità dell'immagine, genera un'immagine-sogno. Costruita per strappi, sottrazioni, salti, l'immagine semi-virtuale produce un continuo sganciamento dall'immagine coerente del mondo; analogamente gli spettatori in fruizione delocalizzata, in transito soggettivo, nel passaggio da spazio a spazio, perdono l'unità e la linearità drammatica della visione tradizionale. In totale assonanza con la forma artistica del lavoro - dare forma scenica ad un desiderio - ricompongono una propria personale opera-ricordo» (Maestri, n.d.)

Lear in video, due baritoni a dar forma al *doppio* Lear in scena, una soprano Nerilla, e una mezzosoprano Rosane/Delia - sono disposti come attivatori sonori, voci che letteralmente *appaiono* come da un aldilà, figure che attualizzano la potenza del canto». Ad accompagnare questo lavoro «c'è un velo, al contempo materiale - il tulle - e immateriale, quasi metafisico [...] perché la musica qui, nella geometria del pensiero verdiano, è l'immagine della ragione o meglio, come dice Gilles Deleuze, *la ragione in atto*. La musica ha il potere [...] di innestare il *movimento* delle cose; fa letteralmente esistere le cose a partire dal loro fondo oscuro, innominabile» (n.d.).

Verdi Re Lear è una rappresentazione «impassibile e si divide, si sdoppia, senza rompersi, senza agire, né patire» (Deleuze, 2014, p. 134), che, nonostante una diversa impressione di omogeneità, dalle adamantine geometrie e coralità della Sala Est all'intensità plastica della Sala Majakovskij, si pone in perfetta coerenza con il progetto di Lenz di testimoniare la forza/urgenza/potenzialità dell'arte quale strumento espressivo/contesto non coercitivo in cui ognuno può 'soggettivare' il pindarico diventa ciò che sei.

ROMEO AND JULIET CONCERT. Al Natura Dèi Teatri svoltosi in concomitanza con i 4 secoli dalla morte di William Shakespeare, è andato in scena anche *Romeo and Juliet concert*, un allestimento con il quale Maestri e Pititto hanno mostrato di saper ampliare la propria visione dal contesto nazionale a quello europeo avendo la perfetta consapevolezza che, al di là o al di qua dei racconti istituzionalizzati/canonici della nostra civiltà e del nostro tempo occidentali, il teatro possa ri-aprire 'mondi diversi' in cui l'incontro tra le differenze e tra 'altri' non è la catastrofe contemporanea, ma il coraggioso addentrarsi all'interno di un territorio inedito e seminale¹⁵⁰. Se la tematica drammaturgica di partenza è la terra di mezzo tra amore/morte, vale a dire l'inutile/drammatica passione dell'essere umano per l'eternità e l'assoluto descritta in una delle più importanti tragedie shakespeariane¹⁵¹, in *Romeo and Juliet concert* il terreno della sperimentazione teatrale - per la quale Lenz si avvale della collaborazione della compositrice Carla Delfrate - è quello della lingua come strumento acusmatico e oggetto sonoro¹⁵².

¹⁵⁰ Il personaggio di Shakespeare «si origliano mentre parlano da soli o con altri. Questo modo di autoascoltarsi è la via principale all'individualizzazione [...] Origliando i propri discorsi e riflettendo su quelle espressioni, mutano e passano a contemplare un'alterità nell'io, o la possibilità di tale alterità» (Bloom, 2003, p. 79). Sconcerta la coerenza di questa citazione sconcerta con la prospettiva di analisi di questa tesi la coerenza con l'analisi della poetica lenziana.

¹⁵¹ Sono enormi l'influenza e l'eredità di Shakespeare nella composizione culturale e spirituale della 'vecchia' Europa. A posteriori in ognuna delle sue *pièce*, e nel suo *corpus* generale, emerge con estrema chiarezza come e quanto un'intenzione teatrale abbia saputo plasmare le coscienze individuali su determinati ideali disciplinari. A tal proposito, lo stesso Bloom ha chiarito come si possa parlare 'invenzione dell'uomo' nei termini di un processo euristico attinente alla scoperta del linguaggio (invenzione, per esempio, al pari di Thomas Edison della lampadina). Andrea Cortelless ricorda che ciò che «Bloom ritiene abbia inventato Shakespeare è il dialogo dell'uomo con se stesso» (Bloom, 2013).

¹⁵² «Per sole voci d'attrice, è un'opera tesa a esaltare l'espressività e la sonorità della parola tragica dell'opera attraverso una partitura e una resa scenica aspre ed estreme. La lingua-monumento [...] compie il destino tragico dei due eroi, l'atto

Se Shakespeare aveva già impresso nell'amore l'indissolubile sigillo del drammatico collegamento tra possesso e passione (*The tragedy of Othello. The Moor of Venice*), dato legittimazione all'antisemitismo nel pesante stereotipo dell'ebreo usuraio/avido/spietato (*The Merchant of Venice*) e rappresentato il non rappresentabile, ossia l'eccesso che scardina e sconsacra ogni contenimento della natura nella personalità umana (*King Lear*), fu un altro dispositivo di biopotere a rivelarsi in *Romeo and Juliet*, quello solo in apparenza sognante, innocuo e speranzoso dell'amore adolescenziale.

L'epopea degli infelici amanti di Verona fu una vera invenzione antropologica e questo riconoscimento porta a rivalutare *Romeo and Juliet* rispetto alla scarsa considerazione di cui generalmente gode rispetto al *pantheon* shakespeariano. Con l'affermazione di un sentimento infinito e travolgente, irrazionale e incurante di ogni opposizione a sé, di un sogno eterno che anche gli adulti potranno poi rimpiangere per scaldare le notti fredde del dovere e del senso di responsabilità, il Bardo impose nell'immaginario occidentale un discorso volto a castrare, definire e disciplinare le condizioni di verità o meno della specifica esperienza del vero amore. L'amore, da 'Shakespeare in poi', nella sua forma autentica, è scevro da compromessi, con la A maiuscola e diviene l'assolutamente altro rispetto al calcolo razionale: l'esito cui giunse l'autore non fu semplicisticamente inscrivibile alla sfera della psicologia o dell'emotività, ma investì anche quella antropologica¹⁵³. Nella loro creazione, Maestri e Pititto mantengono il rapporto originario che anima i due protagonisti tra l'universale-eterno (il tragico, l'Amore) e l'attuale-particolare (la disperazione e la morte), ma ne affidano la messinscena a interpreti unicamente femminili. La neutralizzazione di Romeo è dunque attuata attraverso la privazione dell'evidenza del suo corpo e la sua messa tra parentesi e, in tal modo, si consegna l'intero onere della rappresentazione alla restituzione prismatica di una lingua che, nel parlato e nel canto, si traduce scenicamente nel corpo amorfo di una Juliet frantumata in cinque personaggi de-psicologizzati. Romeo e Giulietta sono individui piegati l'uno sull'altro, nella tragedia e nella morte, e la riduzione drammaturgica in echi e umori sonori li rende protagonisti di un dramma che deflagra nella drastica ed emotiva particolarità attoriale resa attraverso l'universalità del fonemico. Per quanto concerne lo spazio, *Romeo and Juliet concert* si or-

originario delle loro labbra e della loro lingua [...]. Nel *Concerto* il testo è vittima della sua nuda sillaba» (Lenz Fondazione, *Romeo and Juliet concert*. n.d.)

¹⁵³ Concezione ideale e pura ma posta non in un platonico iperuranio, quanto in un contesto 'pieno', terreno e immamente alla sessualità, l'amore shakespeariano di questa tragedia può essere considerato infinito solo nella misura in cui si riconosce come un processo concreto volto al continuamente domani e mai attuabile nell'oggi. Il traboccante e reciproco trasporto che avvolge i due amanti trasfigura nelle sembianze di un archetipo quello che, in realtà, è il prodotto tragicamente ideologico di una forma amorosa. Un prodotto, dunque, irrealizzabile proprio perché concepito strutturalmente nei termini contraddittori sopra indicati e, pertanto, fatalmente destinata o allo scacco (della morte) o alla rinuncia (nella vita).

ganizza attraverso una scenografia di tre spazi paralleli sezionati da veli trasparenti. Al loro interno, la pulizia formale e l'armonia dinamica di Valentina Barbarini, Alessia Galeotti, Sandra Soncini, Elena Sorbi e Carlotta Spaggiari appare paradossalmente costretta nella gestualità a utilizzare geometrie guidate, variabili e divergenti. Il risultato è un rimando metaforico, potente e limpido a una nicciana concezione di bellezza in cui l'apollineo accompagna il dionisiaco nella viscerale e fatale doppiezza del sentimento amoroso e nel sublime stato di felicità che si 'immagina' albergare in esso. Tra le pieghe di una storia d'Amore che naufraga nel momento in cui pensa di non potersi che consumare nella morte e che si struttura in una «deriva sonora e ritmica della drammatizzazione» (*Romeo and Juliet concert*, n.d.) emerge l'ambiguità di un desiderio necessariamente frustrato. L'Amore, ormai disgiunto dal soggetto che lo declama (la voce presente di Juliet) e dall'oggetto che si reclama (la carne assente di Romeo), spalanca l'abisso che separa la volontà dalla realtà e che consegna il mondo dell'adolescenza a un destino di infelicità e quello adulto di autocommiserazione. Ogni oggetto e ogni soggetto scenico viene trasfigurato in da una vocalità dura e scontrosa che stravolge quanto già in Shakespeare abitava come qualcosa di più di un'intuizione di straordinaria contemporaneità¹⁵⁴: emerge infatti la prospettiva del linguaggio come 'frattura' che istituisce il mondo di cui possiamo avere esperienza e il risultato è impressionante. Quella che nelle intenzioni shakespeariane era una freudiana necessità pulsionale (amore o morte, *tertium non datur*), in questo allestimento diventa l'oscura espressione linguistica di un conflitto antropologico tra significato e significante incarnato da Giulietta («Rinuncia al tuo nome, Romeo, e per il nome, che non è parte di te, prendi me stessa») e Romeo («Chiamami soltanto amore e io sarò ribattezzato; d'ora innanzi non sarò più Romeo»). Il primo, il significato, è l'utopico impulso verso un oggetto d'amore di cui in scena non ci sarà alcuna traccia (privato anche della controparte fisica del maschile); il secondo è la dimensione prelogica di parole scomposte in uno spartito sonoro in cui saranno frequenti interruzioni, interrogativi e inquietudini, uno spartito cantato da chi non ha altra scelta che soccombere di fronte al proprio totalizzante/nullificante desiderio di amore e di essere. L'impossibile sintesi tra significato (Amore) e significante (canto), rappresentata dalla momentanea persistenza emotiva di un vocalità spezzata e dispersa nel fragile legame del fonema, anima gli amanti di una passione infinita nel senso dell'incompiutezza e pone la singolarità dell'attrice nell'assoluta solitudine scenica. Dal punto di vista dell'aura performativa, *Romeo and Juliet concert* assume poi le vesti di una vera e propria contestazione di chi si pone con su-

¹⁵⁴ Malcolm nel *Macbeth* dirà «date parole al vostro dolore altrimenti il vostro cuore si spezza» (Shakespeare, 2016)

perbia nella condizione del soliloquio artistico e pensa che sia un merito di cui vantarsi il fatto di sganciare lo spettacolo dalla (necessaria) fruizione nella mente e nel cuore dello spettatore per assolutizzarlo in un criptico sperimentalismo. L'inganno auto-inflitto dagli amanti suicidi diventa infatti per Lenz l'occasione per lanciare un monito: ciò cui si sta assistendo è sì un artificio ma non è un falso perché ciò che si consuma sul palco è un evento reale che potrebbe accadere in un altrove spazio-temporale ritrovandosi a vivere senza amare. Teatralmente questo significa ascoltare quel simulacro sonoro con cui Lenz materializza, in una lacaniana 'estetica del vuoto', la castrazione simbolica di una vita che, come suggerito da Shakespeare, vede nell'arte l'unica modalità in cui la stessa vita può sopravvivere a sé stessa senza negare la propria dimensione tragico-caotica. In continuità con questa 'estetica del vuoto', in Lenz «l'arte non imita il visibile, ma rende visibile» (Merleau-Ponty, 1996, p. 112) in quanto «l'arte è e deve sempre restare altra dalla vita e ogni tentativo di assegnare all'arte il compito di trasformare la vita è giudicato velleitario. La confusione tra arte e vita infatti finisce col misconoscere ciò che fa di una *res* un'opera d'arte» (Adorno, 2013, p. 257).

Ampliando il discorso dall'orizzonte psicoanalitico, si può ricavare dalle riflessioni di Lacan come il vuoto non sia una mancanza di percezione, ma il modo in cui l'opera d'arte si relaziona ('borda') con il reale della Cosa. L'estetica lenziana del vuoto è in senso 'forte' un'estetica del reale, un'estetica immanente al reale, che tuttavia elude il culto di quello che, in occasione dell'estetica del performativo, abbiamo individuato essere centrale nel teatro contemporaneo, ossia il principio di esposizione. La lenziana estetica del vuoto è allora più estesa rispetto a quella di Lacan, secondo il quale il vuoto 'borda' la realtà della Cosa senza realizzarne l'incontro. Infatti, Lenz riesce nella duplice impresa di preservare la fondamentale distanza tra opera d'arte e realtà e, al tempo stesso, di circoscrivere la realtà stessa in virtù della presenza autentica dell'essere umano (artisti e spettatori). Essendo alle prese con un'organizzazione del 'vuoto' (l'allestimento), il momento dell'incontro tra soggetto e oggetto teatrale è reso possibile dal fatto che entrambi sono, allo stesso tempo, presenti e assenti l'uno all'altro. *Romeo and Juliet concert* si iscrive in una prospettiva di totale omogeneità rispetto alla poetica inclusiva e negativa di Lenz dal momento che riduce (ai limiti del 'nulla') aspetti che solitamente la caratterizzano (es. l'imagoturgia) per concentrare il proprio incessante sforzo sulla 'ecologia verbale' e così rimodulare teatralmente l'atroce angoscia vissuta da chi ricambia e si vede ricambiato un desiderio d'Amore, ma - essendo destinato allo scacco e alla morte - non può provare alcuna soddisfazione o felicità. La coerenza con

cui Lenz accosta le dissonanze dell'arte a quelle della vita, si è poi materializzata in *Purgatorio*¹⁵⁵, inscenato nell'ennesimo contesto altamente simbolico, dell'Ospedale Vecchio di Parma¹⁵⁶.

PURGATORIO. Creato nell'anno conclusivo del triennio 2015-17 di Natura Dèi Teatri, dedicato al tema concettuale della Scia, si tratta di un allestimento esemplare nell'indagare il senso storico/concreto dell'opera teatrale. Ricordano le note di regia che, «il lavoro dell'artista» è quello su un «corpo che corre e attraversa, lascia scie che hanno durate differenti [...] un tempo breve [...] lungo e [...] per sempre. La scia traccia il tempo, la durata dell'opera d'arte e la potenza del suo corpo nell'attraversare lo spazio, la forza della sua corsa» (Lenz Fondazione, Intro, 2017).

Manzoni, Shakespeare e Verdi: al *parterre* non poteva mancare il Sommo Poeta e, anche nell'indagine della *Divina Commedia*, l'opera italiana più nota al mondo (Giuliani, 2006), si palesano in maniera trasparente e plastica due aspetti cruciali della ricerca di Maestri e Pititto, aspetti la cui distinzione risulta opportuna solo in fase di analisi o teoria, essendo in realtà indissolubilmente piegati l'uno sull'altro. Il primo si radica nella coerente sovrapposizione di un grande monumento mentale come la cantica dantesca a un grande monumento fisico come l'Ospedale Vecchio. Questo aspetto riguarda l'instabile equilibrio di un'intenzione drammaturgica che si innerva sul senso dell'artista e si enuclea secondo il caratteristico linguaggio della sensibilità. Va messo in evidenza come tale intenzione superi la semplicistica concezione del metateatrale e del *site-specific* perché non riduce la sensibilità a una condizione biologica (che comunque non ignora) o a un anelito romantico. Il senso dell'artista nel linguaggio lenziano della sensibilità si iscrive piuttosto in un'originale e reale spaziatrice dell'arte contemporanea in una prospettiva definibile di Oltreteatro e di cui si può anticipare che 'richiama' la reciproca disponibilità alla contaminazione di responsabilizzazione e apertura tra pubblico, artista e contesto. Il secondo aspetto si pale-

¹⁵⁵ «Un site-specific performativo musicale [...] il pubblico presente affronta a passo flemmatico un cammino nella penombra degli spazi dismessi, scortati dai penitenti dei giorni nostri personificati dai performer, gli imprescindibili attori sensibili fermentate radicati nella compagnia, e da alcuni attori delle compagnie dialettali della città ducale [...] il lavoro ci immerge in un incedere itinerante, suddiviso in stazioni, colmate dal sopraggiungere degli interpreti, ognuno con la sua lucina tra le mani, che come un vassoio di pietanze imbandisce di visioni, preghiere e cerimonie scorporati dalle varie cornici di peccati e peccatori del Purgatorio. Una comunità esule, in transito oscillante verso la parete di fondo della lunga crociera, abitata in videoproiezione dalle simbologie numeriche del divino metafisico» (Alfieri, 2017).

¹⁵⁶ «Nell'anno del recupero alla città del Pons Lapidis - il Ponte Romano o Ponte di Teodorico che ne collega le due parti storiche - proporre una profonda riflessione su architettura, comunità e cultura, tramite un'indagine drammaturgica e installazioni performative site specific, significa collegare idealmente due periodi fondamentali della storia di Parma [...] I parmigiani dell'Oltretorrente avevano un forte attaccamento al loro Ospedale, tutto al di là dell'acqua del torrente Parma - la Parma Vecchia - formava una sola grande famiglia con esso. La struttura occupava una parte non piccola della sua area e dava pane e lavoro ad un numero consistente dei suoi abitanti, tutto il suo personale infermieristico e di fatica era di Parma Vecchia. L'Ospizio degli Esposti e l'Ospedale della Misericordia - che costituivano l'Ospedale Vecchio — formavano un organismo [...] per una vita autosufficiente» (Lenz Fondazione, Purgatorio, 2017).

sa nel momento in cui Lenz concretizza quella terra di mezzo nella quale il Sommo Poeta «raffigurò la condizione umana nelle diverse situazioni in cui [essa] si rapporta con il mondo fisico, l'estasi, il vivere quotidiano in tutte le sue manifestazioni sociali, etiche e filosofiche» (Lenz Fondazione, Festival Natura Dèi Teatri, 2017). Appare, infatti, evidente la non banale/scontata capacità logistica messa in campo da tutte le maestranze lenziane (un complessa 'architettura' costituita da organizzatori, amministrativi, oltre che da artisti) nel riportare a nuova/vera vita scenari variamente impermeabili all'esterno perché ritenuti inutili e improduttivi. Soffermandosi sulla fondamentale e strutturale importanza del contesto di allestimento, Maestri e Pititto ricordano che «l'intera struttura dell'Ospedale Vecchio era organizzata intorno alla grande Crociera a forma di croce greca sormontata da una cupola, su ispirazione di analoghe strutture quattrocentesche» (Lenz Fondazione, Press, 2017). Del contesto - da cui arrivano suggestioni spesso eclatanti anche quando (s)velate dal didascalico (es. *Il Furioso 2*) - bisogna enfatizzare, in primo luogo, la posizione inclusiva della sensibilità lenziana rispetto alle contraddizioni assunte nei confronti dell'improduttivo dal mondo contemporaneo e, in secondo luogo, il modo in cui tale posizione si formalizza in ambienti performativi di folgorante e spaesante bellezza, in virtù di una progettualità rigorosissima fin dal concepimento. Esito di un percorso che pensa l'arte come Materia del Tempo, *Purgatorio* è l'*incipit* di un progetto biennale sulla Divina Commedia in tre *site-specific* performativo-musicali realizzati in tre luoghi significanti della città di Parma come, dopo l'Ospedale Vecchio, il Ponte Nord (*Paradiso*) e il Termovalorizzatore (*Inferno*, al momento di difesa di questa tesi non ancora realizzato).

Dunque, la riscrittura scenico-drammaturgica dell'installazione lenziana colloca *Purgatorio* in uno dei complessi monumentali più importanti e simbolici della storia recente di Parma. È una scena scabra, dai colori freddi e minimalista quella che accoglie gli astanti. Di questo Regno mortale¹⁵⁷, nel quale gli abitanti sono solo di passaggio e gli espianti sono posti di fronte a *exempla* del vizio punito e della virtù mancata, ognuno dei quali introdotto dal canto degli angeli custodi delle sette cornici, Maestri e Pititto mantengono intatto il patrimonio dantesco e trasfigurano i sette peccati capitali nel lineare cammino del protagonista lungo il corridoio dell'Ospedale. Si svolge dunque un «percorso verso la Bellezza, verso le Stelle» (2017) che non parte dal luogo in cui le anime non hanno più alcun controllo del proprio destino (nel Paradiso o nell'Inferno tutto è ormai stabilito), ma da

¹⁵⁷ Si tratta dell'unica cantica 'sinceramente' terrena: il Purgatorio è il luogo dove la gravità dovuta al peso dei peccati è inversamente proporzionale al percorso di ascesa nella purezza e dove di esperisce il trapassare del giorno nella notte e del buio nel farsi luce.

quello in cui «i peccatori penitenti sono più vicini all'uomo contemporaneo». Il Purgatorio è infatti un luogo scevro dal manicheismo morale ed è un percorso necessario per avviarsi alla salvezza, raggiungere il Paradiso o sprofondare all'Inferno. I versi - declamati con estremo rigore nello stretto *volgare* parmense e raccordati all'inizio di ogni cornice da introduzioni angeliche in italiano - accompagnano il 'disordine controllato' dei movimenti performativi. La sensazione è il 'caos calmo' di un percorso fisico-narrativo di fluida passione, con il pubblico ai lati della scena sedotto da/abbandonato a una difficoltà di comprensione testuale solo apparente vista la celebrità della cantica. L'aderenza alla Terra¹⁵⁸ di chi dal passato continua ad agire nel presente (la *gens* parmense), dunque l'essere «ponte tra tradizione e contemporaneità», viene assicurata dalla scelta di co-affidare la costruzione e l'espressione del testo alle locali Compagnie dialettali. Va poi sottolineato come la scelta di aprire la costruzione drammaturgica all'esterno (in termini di spazio e di maestranze non lenziane) non sia affatto un 'dettaglio' marginale, ma rappresenti un voto di fiducia particolarmente significativo perché contribuisce a coinvolgere nell'operazione artistica la partecipazione del cittadino interessandolo al recupero e alla valorizzazione del proprio patrimonio culturale e urbanistico. Rendere l'esterno co-protagonista dell'evento spettacolare restituisce infatti la cifra anarchica del processo creativo lenziano e l'efficacia con cui, in un regime di corresponsabilità, l'*ensemble* elude la caduta in un'asettica autoreferenzialità, tendenza in cui molta della cosiddetta sperimentazione teatrale spesso annaspa. Proprio il fatto che, all'interno dell'ecosistema storico-artistico rappresentato da *Purgatorio*, la rispettosa rifrazione dell'originaria opera dantesca sia passata dalla co-responsabilizzazione dei custodi del volgare locale, mostra quanto sia salda nella poetica di Lenz la volontà di indicare come il concreto ripensamento del senso dell'arte passi dal complicatissimo bando di ogni chiusura dell'esperienza artistica. Il tempo dell'essere umano, nel senso del ricono-

¹⁵⁸ Assumendo la parola Terra nel senso datole da Martin Heidegger (2004), per evitare di addentrarci nei reconditi meandri del suo complesso pensiero, si farà riferimento all'estrema ma chiara sintesi proposta da Alessandro Alfieri: «Heidegger, in un celebre saggio intitolato *L'origine dell'opera d'arte*, esponeva la sua complessa teoria relativa all'arte e al suo rapporto con la verità. Il saggio si basa sul binomio 'terra' e 'mondo': l'opera per il filosofo tedesco 'pone-qui-una-terra' e 'apre-un-mondo', facendosi luogo esemplare dell'apertura della verità, concepita come 'orizzonte' all'interno del quale l'uomo vive. In quanto 'cosa', l'opera d'arte occupa uno spazio concreto, si impone come presenza materiale, ma al contrario delle altre cose, essa si 'ritrae' eternamente, mantiene sempre uno scarto rispetto alla comprensione, continua a interpellare la riflessione mantenendo la sua natura di enigma. Contemporaneamente, però, l'opera d'arte, quando è autentica ed efficace, 'apre' il mondo che noi abitiamo, non è rappresentazione di un modello esterno, non è copia del reale, tanto meno mera documentazione. L'arte instaura essa stessa categorie di comprensione, principi concettuali, definizioni che orientano l'esistenza. Per questo l'arte è prima della verità, poiché essa, fondando un certo linguaggio, definendo un certo orizzonte, è l'origine della verità, la definisce lei 'prima' della nostra stessa riflessione su suo riguardo» (n.d.). Dunque, in contrapposizione alla metafisica della semplice-presenza che pensa l'essere come l'ente, l'arte è un darsi perché apre un mondo storico dal momento che offre una totalità di significati e una nuova prospettiva sull'ente, ma mantenendo in sé una inesauribile *surplus* di significato. Al tempo stesso, l'arte è un ritirarsi in quanto pone la terra da cui costitutivamente proviene. L'arte è quindi uno strumento particolare, che non esaurisce il proprio senso nella propria utilizzabilità.

scimento dell'umbralità umana e della sua atavica ossessione per il suo scorrere, è centrale anche in *Verdi Macbeth*¹⁵⁹, allestimento dedicato al «più sfortunato tra i protagonisti shakespeareiani» (Bloom, 2003, p. 415).

VERDI MACBETH. Follia, volontà di un controllo totale sul corpo e sulla mente non bastano a definirne il *main character*, perché Lenz vuole restituirne qualcosa di più audace, vale a dire il complessivo piano strutturale di una 'crisi' che il Bardo di Stratford-upon-Avon aveva già parcellizzato in una terra di confine tra dimensione esistenziale (*The tragedy of Julius Caesar*), antropologica (*The life and death of King Richard III*) o politica (*Antony and Cleopatra*). Lenz accoglie l'intuizione verdiana di un Macbeth come figura al di là del tempo e dello spazio e lo dispiega oltre l'essere emblema della tragica e ambivalente configurazione di un potere personale che, immaginandosi assoluto, travolge con la propria ambizione ogni barlume di umanità. Dal punto di vista tecnico-teatrale, la drammaturgia di *Verdi Macbeth* contamina suggestioni dall'opera originaria a quella di Francesco Maria Piave e Andrea Maffei, mentre la riscrittura di Pititto e l'ambientazione scenica di Maestri eludono la possibilità mimetica della catarsi, facendo, dal punto di vista estetico, della loro traduzione tutt'altro che un tradimento¹⁶⁰.

Se le streghe sono uomini cinti da corpetti femminili e non donne barbute, la proiezione all'esterno dell'interiore nerezza dei protagonisti palesa la devastazione di chi, vittima delle proprie pulsioni, è ormai incapace di sganciare il desiderio dalla consapevolezza della propria colpa. I Macbeth di Lenz non descrivono tanto l'immediata trascendenza dell'Io-tragico per il Mondo o la 'semplice' angoscia nei confronti di una vita che ci pone continuamente di fronte alla necessità di una scelta, atto che per chi come i Macbeth è incatenato al destino delle proprie responsabilità risulta impossibile. *Verdi Macbeth* enuclea più approfonditamente l'immanente alienazione nel tempo di chi si percepisce sempre differente da sé perché esperisce la durata di un presente incastrato in un passato ormai andato e in un futuro che mai verrà: «l'ineluttabilità del ciclo morte-vita nella *Physis* - principio e causa di tutte le cose - non attenua, non elude la responsabilità della colpa, ma ne dissolve la retorica eroica» (*Verdi Macbeth*, n.d.). Abitata da Baschieri, Sivieri, Fraschini e Benvenuti e oltre sessanta coristi del Coro del Teatro

¹⁵⁹ «Una visione che parte dalla dimensione chiusa [...] di uno spazio composto da ventiquattro terrari abitati da migliaia di grilli e insetti vivi, recinto ideale dove si muovono i personaggi - anche loro 'in gabbia' come gli insetti» (Rigolli, 2018).

¹⁶⁰ «Nel 1923 il filosofo tedesco Walter Benjamin ha scritto un saggio sulla 'traduzione' rivolgendosi in particolar modo all'ambito letterario e filosofico; secondo Benjamin il traduttore 'non deve tradurre per il lettore ma per mantenere in vita l'originale'. In altre parole, la traduzione non è uno snaturamento del testo originale e un allontanamento dalla sua verità, bensì un modo per metterne in luce il senso profondo che sfugge alla comunicazione abitudinaria ed è necessaria per fare emergere una rinnovata dimensione di senso [...] non è sempre un oltraggio nei confronti degli 'antichi maestri' (anche se spesso si scade nella paccottiglia dell'attualizzazione insensata), ma può essere un'operazione ermeneutica ed espressiva assai efficace per riattualizzare il senso recondito delle opere, facendone emergere nuove prospettive» (Alfieri, 2018).

Regio di Parma diretti da Martino Faggiani e da Massimo Fiocchi Malaspina, l'ambientazione è completata dall'imagoturgia di cancelli e alberi deformati che «prendono il posto del castello, della fitta foresta di Birman che avanza» (n.d.). Ogni proiezione, «goccia di lacrima penitente per quel che è già successo, anche se deve ancora accadere Il Fatto, l'assassinio, il tradimento, il potere, la profezia», asseconda con giochi di ombre e rifrazioni cromatiche un pallido clima di vuoto e di morte continuamente annunciata. Lo spazio è costruito con «ventiquattro terrari abitati da migliaia di grilli e insetti vivi [...] riproduce la struttura architettonica dell'antico santuario dedicato al culto di Hecate - divinità che regna sui demoni e sui morti - funzione drammatica fondamentale dell'opera shakespeariana» (n.d.).

Non c'è dunque una reale sovrastruttura scenografica, ma esiste un luogo di vita le cui atmosfere e dinamiche si mostrano - con trasparente metateatralità - impressionate da un ritmo fisico e verbale fatto di pause e di armonie contrappuntate dall'impostazione accademica dei cantanti lirici. La visione di Maestri e Pititto esilia la psiche macbettiana nella più completa solitudine morale, lascia che essa graviti attorno alla consapevolezza della propria natura corrotta e la 'precipita' nell'autoinflizione di un tormento imperituro e soffocante. L'inarrestabile abisso in cui sprofonda Macbeth, da specchio di un dispositivo di coercizione dell'identità (gli Altri da Macbeth, anche quelli soprannaturali, vengono sempre e comunque visti con sospetto), diventa espressione poetica di un'essenza segreta e perturbante, vale a dire dell'ossessione umana per il tempo cronologico, per quella disumana scansione di una matematica senza fine e senza scopo che spersonalizza ogni soggettività. Per chiarire questa prospettiva 'bergsoniana' e ribadire il valore non oggettivo/univoco, ma creativo del tempo, risultano illuminanti due elementi.

Il primo è il ribaltamento con cui Lenz strappa dalla bocca di Sir Macbeth i più celebri versi della tragedia e li consegna alla Lady («io avevo da morire, qui o dopo: sarebbe arrivato certo il tempo, per dirla la parola - Do-mani, e do-mani, e do-mani», «Macbeth ha ucciso il Sonno», n.d.), come a ribadire come tra i due non ci sia alcuna 'differenza' e di come siano 'identici' nei confronti del destino e del tempo. Nelle sontuose restituzioni canore del soprano Diaz e dell'interprete Sandra Soncini, la protagonista femminile letteralmente si sdoppia rimanendo uguale nel dialogo con sé stessa¹⁶¹. E mentre l'una canta e l'altra 'dice', Macbeth è la maschera di dionisiaca angoscia con gli occhi cavi della follia che dipinge il volto del baritono Kwon.

¹⁶¹ La scelta di stornare la dualità dei protagonisti da ogni possibile riduzione di stampo freudiano non intende semplicemente ribadire in Lady Macbeth la mera manifestazione psichica del lato oscuro di un sol uomo. Sdoppiare Lady Macbeth rimanda infatti anche all'esteriorizzazione dell'interiorità più intima e allo spaesante sdoppiamento dell'Identità nell'Altro.

Il secondo elemento in realtà riprende il primo teatralizzandolo all'ennesima potenza con il visionario insistere sulla continua ripetizione dell'identico, sul perenne lacrimare della molteplicità dei grilli sull'unica nota del loro frinìo d'amore («Una nota, una sola, ripetuta. Il raschiatore attraversa la lima e vibra la nota. Gli strumenti sono nel corpo, appoggiati alla schiena - *Gryllus campestris* - e la nota suonata è per lei, la femmina», n.d.).

L'allestimento di Lenz restituisce compiutamente il senso di crudele allucinazione di chi è schiacciato nell'*hic et nunc* dal peso di una speranza ormai perduta. La glaciale geometria scenografica in cui vengono imprigionati i grilli risulta potenziata dal dis-assemblaggio finale dell'installazione. Lo smontaggio dei terrari - con tutto attorno il peregrinare di oscuri *characters* che scivolano per terra, invadono le scene e si disperdono con soluzione di continuità - restituisce infatti l'impressione di un contesto volumetrico ancora più denso e opprimente. E se il racconto incalza, il putrido tanfo campestre del finale torna a impregnare l'aria, il dramma consuma i propri personaggi e un senso di vacuità pervade un ambiente inondato da effetti sonori martellanti e da proiezioni visive prismatiche, con ogni cosa, a partire da Lady Macbeth, che tende a spogliarsi per disgregarsi. Dunque, con *Verdi Macbeth*, Lenz si confronta polemicamente con il paradigma della frammentazione post-moderna, con un soggetto che ha perso ogni via maestra, si scopre non più 'unico', ma solo, e la cui coscienza non solo è sdoppiata nel e dal dentro-fuori, ma è addirittura incapace di determinarsi nell'intersoggettività. Maestri e Pititto colgono l'implicazione radicale e radicante di questa prospettiva ed eludono il banale riferimento a un relativismo come nuovo generico *mal du siècle*. La società organizzata nel e per il consumo ha dato forma all'inadeguatezza dell'Io nei confronti non tanto dell'Altro, quanto di Sé Stesso. Annientato nei propri deliri e reso nostalgico di un tempo in cui poteva sognare, il Soggetto Lenziano nel Macbeth diventa simulacro dell'indeterminazione di chi vive il proprio mondo e il rapporto con lo Straniero nella totale solitudine e in un eterno presente colmo di presenze umbratili, improntato a una solitudine interiorizzata. Il soggetto è incapace di dare senso stretto alla propria esistenza ed è totalmente disfunzionale nel momento in cui appercepisce l'impossibilità di non sentirsi negativamente gravato dal giudizio altrui e da una morale eterodiretta.

3.2.4 EST-ETICA DELL'ACCOGLIENZA

L'indagine sulle convenzioni risorgimentali di una Nazione instabile come quella italiana, la dissertazione est-etica su ciò che è vivo e ciò che è morto di Alessandro Manzoni e la riflessione sulla spaziatura anarchica della lingua italiana permettono di enucleare alcuni tratti fondamentali del senso

lenziano dell'arte. Nelle analisi dei prossimi allestimenti, emergerà infatti come il sentiero spezzato (Heidegger, 1968) e rizomatico¹⁶² della storia e dell'esistenza e il protagonismo degli attori sensibili convergono in una scrittura scenica errante, abitata da figure archetipiche e animata da processi di soggettivazione 'individualmente collettivi' (Nancy, 1996). La poetica antropologica di Lenz incontra suggestioni di carattere estetico e filosofico di alto livello e con *Furioso* si ammira la capacità di accostare con aderenza i testi originari a una duplice demolizione, quella del principio di un'arte anacronisticamente piegata sul dualismo visione/narrazione e quella riduzionistica dell'opera quale manifestazione nevrotica di un artista.

FURIOSO #1 – LA FUGA. L'ISOLA. Il progetto su Ludovico Ariosto ha previsto una forma scenica installativa a episodi, creati in relazione a spazi artistici e monumentali non teatrali. Quella che si propone in questo momento è l'analisi della sua prima parte¹⁶³ relativa a *La fuga* (di Angelica verso la libertà) e a *L'Isola* (della strega Alcina dove il tempo sembra essersi fermato). Si tratta di una creazione dove a di-svelarsi non è l'eccezionalità del diverso o la bizzarria del genio, ma un processo artistico che non può essere assimilabile a prodotto. Se il processo creativo lenziano scaturisce da una proposta estetica mai avulsa dal contesto abitato, va chiarito come a essere parte integrante di tale contesto non siano solo lo spazio e il tempo di allestimento, ma anche le individualità sensibili che performano al suo interno. Trasfigurandosi in uno spettacolo itinerante e radicandosi fin da concepimento nella concretezza *site-specific* di un complesso museale¹⁶⁴, i personaggi si duplicano senza mai diluire il proprio portato emotivo e senza smettere di restituire una sensazione di libertà opportunamente intesa non come ideale/astratta potenzialità di essere qualsiasi cosa, ma come attualizzarsi di immaginazione/personalità/creatività in una situazione teatralmente concreta. Considerato tra i maggiori poemi rinascimentali (con

¹⁶² «Il rizoma ha un 'oltre', un 'esterno', un elemento sempre ulteriore che permette una rottura [...] ogni volta che le linee segmentarie esplodono in una linea di fuga, ma la linea di fuga fa parte del rizoma» (Deleuze, Guattari, 2017, p. 45).

¹⁶³ «Il primo episodio - intitolato La Fuga - ha per protagonista Angelica, affannata a scappare dai paladini, primo fra tutti Orlando; ma anche Bradamante che, all'opposto, è impegnata nella ricerca del fuggitivo Ruggero. L'azione inizia all'esterno del museo, nel porticato chiuso da tendoni sui quali sono proiettate le immagini dei personaggi; e poi nel prato antistante. Si passa, dunque, all'interno, in una sala colma di attrezzi in ferro - molti dei quali oramai arrugginiti - e al centro della quale agiscono le due attrici che impersonano Angelica: la donna non scappa soltanto da Orlando e dagli altri uomini, che le suscitano ribrezzo, ma altresì da quell'enormità di forbici, coltelli, chiavi. Oggetti che si tramutano in simboli di costrizione, violenza, soffocamento: lo spazio e le cose che in esso sono contenute divengono però concreto correlativo della metaforica prigione in cui Angelica si sente intrappolata. Attori e pubblico, così, respirano a pieni polmoni uscendo dalla casa e ritornando sul prato e poi sotto il porticato, luoghi dove è agita la seconda parte del progetto, L'isola, incentrata sul personaggio della maga Alcina. Divenuta qui un'anziana *maitresse* con sgargiante abito orientaleggiante, la donna appare incapace di vedere e dunque accettare il proprio decadimento fisico [...] l'ultima scena - in video - mostra Alcina distesa sul letto che fu di Guatelli stesso, accanto a lei due giovani cavalieri, angeli della morte» (Bevione, 2015)

¹⁶⁴ Si tratta del museo etnografico Guatelli in provincia di Parma. Il Guatelli ospita una collezione di 60.000 oggetti correlati alla vita contadina raccolti da Ettore Guatelli (utensili della cultura contadina, ma anche oggetti di uso quotidiano, giocattoli, scarpe, ceramiche e tanto altro) e disposti decorativamente sulle pareti.

tratti già barocchi), *L'Orlando Furioso* godette di tale considerazione presso i contemporanei che nel *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* di Miguel De Cervantes Saavedra sarà tra i pochi libri a essere risparmiato dall'incendio della biblioteca provocato dal curato e del barbiere nel tentativo di salvare dalla pazzia l'illustre concittadino. Non a caso, quello di Ariosto è «il libro dell'eroismo e della pazzia, sparsi a rizoma per tutta l'opera, la follia di orlando eccessiva e paradossale, esagerata, che esplode nell'invincibile cavaliere puro e perfetto, sano di mente e di principi» (Lenz Fondazione, *Il Furioso* (2) #6 La Follia, n.d.). Il processo teatrale assume una dimensione autenticamente trasformativa perché, in relazione sia ai performer, sia agli spettatori, «dice qualcosa a qualcuno come se fosse detto in modo particolare a lui, come qualcosa di presente e di contemporaneo» (Gadamer, 1986, p. 203). L'esperienza estetica attivata da Lenz, nella misura in cui è integrata «nella piena autocomprensione di ciascuno» (p. 203), sarà dunque 'vera' nella sua attualità ermeneutica. Proponendosi di spaziare esteticamente la distanza tra artista e spettatore, essa «contribuisce a rendere l'estraneità accessibile, integrandola nella totalità del proprio orientamento nel mondo e della propria autocomprensione» (p. 203). Alla luce dell'incontro tra l'immaginazione dello spettatore e la rappresentazione dello spettacolo, in *Furioso 1* la 'comprensione' del gioco teatrale innesca il proprio contenuto di verità in un senso che potrebbe essere definito 'ludico' in quanto ribadisce come «ciò che ci viene incontro nell'esperienza [...] e nella comprensione del senso [...] ha davvero qualcosa della verità del gioco» (Gadamer, 1983, p. 558). Infatti, il gioco performativo rappresenta per lo spettatore una provocazione cognitiva, un invito a relazionarsi all'evento teatrale come un 'momento da comprendere', un momento che sta modificando chi compie tale esperienza direttamente (il performer), che porta chi la vive in seconda persona a 'ritrovarsi' (il pubblico) e che conduce entrambi alla conferma di una comune umanità. Il parallelismo tra comportamento ludico e immersione teatrale avviene per Lenz sulla base dell'«assegnare regole nella forma del fare libero» (p. 243): ogni soggetto è impegnato a rendere ogni altro soggetto partecipe dello stesso 'contesto' e, nel teatro i giocatori «non fanno la loro parte come in qualunque altro gioco», ma «essi, piuttosto, recitano i loro ruoli, li rappresentano per lo spettatore» (p. 243). Ecco che, allora, la caratteristica mediale del gioco - il fatto che «ogni giocare è un esser-giocato» (p. 237) - vale anche per il dispositivo teatrale dove il 'primato' delle regole sulla coscienza del 'giocatore' costituisce sì la traccia di ogni 'mossa' ma senza che ciò lo porti ad annullarsi. Accade tutt'altro, visto che 'giocare/performare' nell'ecologia lenziana comporta una circo-

larità dal gioco al giocatore in uno 'spazio di risonanza'¹⁶⁵ «nel quale spesso in modo sorprendente e spesso in modo estraneo ravvisiamo noi stessi: come siamo, come potremmo essere e che cosa ne è di noi» (Gadamer, 1986, p. 182). La tensione ludico-teatrale schiude una dimensione più inclusiva dell'oggettivazione del reale perché dispiega la possibilità del mondo simbolico e «nella rappresentazione del gioco viene in luce ciò che è. In essa viene tratto in luce ciò che altrimenti sempre si sottrae e si cela» (1983, p. 144). Quando ciò accade, quando si gioca nello spazio risonanza del teatro, a essere testimoniata è la piena legittimità di 'ciò' che il sapere normalizzante e l'economicismo contemporaneo ha espulso come inefficiente e improduttivo. Se «il fare dell'uomo conosce una straordinaria varietà di tentativi e di rinunce, riuscite e fallimenti», allora «l'arte ha precisamente inizio solo dal momento in cui risulta possibile anche ciò che tale non è» (p. 180). Lungi dal trasportarci in un mondo illusorio o romanzato, *Furioso 1* chiama ogni astante a partecipare a una realtà altra di cui si fa testimonianza secondo rinnovati valori di una libertà regolata e di una realtà fatta di identità cangianti che si muovono tra differenze e ripetizione nel primato della creatività. La forza delle figure primordiali che animano e generano questa creatività sono di 'adattamento' al contesto ed ecco che i quadri narrativi si succedono densi e incastonati tra coreografie di personaggi e proiezioni mai casuali o ridondanti. Questa potenza creativa non va riferita alla perturbazione del piano psichico dei performer o allo strapotere dell'inconscio puro di un artista portatore di un disagio o di una disfunzione che potrebbe 'capitare' a chiunque. Tale forza va, invece, riferita all'essere in grado di attingere a una dimensione archetipica attraverso un'immersione nel reale, nel caso specifico attraverso la relazione tra i soggetti (performer e spettatori) che si ritrovano nell'incredibile Museo Ettore Guatelli, un luogo dove l'accumulo degli oggetti rende dominante la spersonalizzazione in un senso totalmente contrario a quello industriale (in questo caso si tratta di un accumulo artigianale di oggetti ormai 'inutili'), ma in cui, e allo stesso tempo, la compartecipazione/condivisione delle ironiche vicende di Angelica, Orlando, Alcina e Ruggiero diventa occasione per riflettere criticamente sulla lotta per la vita, l'amore e la morte. L'ironia prende forma nel lasciare che attori precari, ma dal grande rigore scenico e dall'intensa drammaticità possano permettersi delle libertà, anzi che vengano invitati a prendersela. L'ironia nasce dunque da un atto di fiducia e di corresponsabilità che, oltre ad avere un enorme valore simbolico, costituisce l'aspetto centrale di questo allestimento e che, proprio per questo motivo, riprova come la ricerca di Lenz non abbia alcuna intenzione di crogio-

¹⁶⁵ Per la sociologia relazionale basata sulla reciprocità tra soggetto d'esperienza e mondo di Hartmut Rosa, la metafora è centrale: «la risonanza dipende dalla capacità di essere abbastanza aperti e insieme sufficientemente chiusi» (2020, p. 67).

larsi nell'intransigenza di un metodo strutturato e affidabile. Visionaria per come addita negativamente la realtà e virtuosa per come plasma le condizioni di rigenerazione dallo *status quo*, l'ironia in questo *Furioso* è dunque reale e non solo letteraria e ribadisce il senso specifico del processo lenziano di un'arte che diviene la più elevata occasione e manifestazione di trasformazione/soggettivazione. Interpretando il momento teatrale per conferire alla propria personalità un'assoluta pienezza di senso comunitario, come evidente nel caso della 'contestualizzata' imprevedibilità di Paolo Maccini/Astolfo o di Delfina Rivieri/Alcina (a cui Pititto e Maestri chiedono di dialogare con l'imprevisto che può nascere dal rapportarsi con un luogo così denso e riconoscibile di memorie strumentali), gli artisti sensibili utilizzano le proprie stesse disposizioni personali come terreno nutritivo, impiegano le proprie energie secondo il proprio bioritmo e modellano spontaneamente sé stessi secondo ciò che vogliono divenire. Ma il ruolo pro-attivo dell'arte negativa di Lenz non si esaurisce agli 'effetti' trasformativi sui propri performer perché attraverso i loro occhi, una creazione come *Furioso 1* ne dona allo spettatore di altri e nuovi rispetto a quelli comuni, occhi che potrebbero non distinguere ciò che è norma per abitudine da cosa è naturale perché di ognuno. Ed è allora che, accanto all'ironia, emerge la commozione come ulteriore aspetto centrale nella poetica lenziana, l'empatia di chi ci parla con mille voci e, innalzando il destino personale a destino universale, sembra voler mostrare nell'arte la presenza di quelle ideali forze soccorritrici a cui l'umanità ha sempre attinto per sfuggire al pericolo delle sue notti più lunghe. *Furioso 1* sembra allora ammonire che l'arte autoreferenziale è limitazione personale, se non proprio vizio o unilaterale falsificazione. Al contrario, quella corale di Lenz è reale perché si sedimenta nell'intimità di ognuno, libera il dialogo dalla sua natura 'affermativa' (che dà ragione solo a una delle parti), si pone come mai conclusiva ed elude il problema dell'identità normalizzata aprendosi al contenuto temporale della vita nell'espressività dei performer e nella ricezione spettatoriale. Quello di *Furioso 1* è dunque un esperimento forse rinnovabile ma non replicabile, l'allestimento è una crisalide che trattiene la propria energia e che evolve assumendo e mutando con ironia e commozione la propria stessa forma. Lo fa attraverso un «movimento errante» (Il Furioso (1), n.d.) - tanto drammaturgico (nell'allestimento), quanto nella realtà - che accomuna artisti/spettatori in un Museo che 'esplode' di oggetti concreti e che non mette mai al riparo dalle contaminazioni del mondo esterno o dall'invasività di tutto ciò che quell'esterno ha prodotto e a cui viene aridamente e materialmente ridotto dall'immaginario occidentale (la serialità dei mezzi di produzione). L'attraversamento dell'opera di Ariosto è poi continuato con

la dedica al monumentale artista Richard Serra del festival Natura Dèi Teatri 15-16, la cui celebre installazione *The Matter of Time* ospitata dal Guggenheim Museum (Bilbao) ha segnato una cesura nelle modalità di percezione pubblica dell'opera d'arte. In *Furioso 2*¹⁶⁶ Lenz raccoglie il tema concettuale del Punto Cieco e lo declina in una «visione [...] non necessariamente corrispondente alla realtà», «illusione, immagine irreali, miraggio» che «il cervello solo suppone che [...] sia la realtà» (Il Furioso (2), n.d.).

FURIOSO #2. La messa in scena degli ultimi quattro episodi del capolavoro ariostiano avviene all'interno dell'ennesimo contesto formidabile, il Tempio per la Cremazione di Valera, un luogo dove l'avvento dell'estremo saluto al corpo rimanda per glaciale contrarietà all'assolutizzazione dell'immateriale che accomuna chi c'è ancora.

«La ricerca senza fine del senno amoroso e della gelosia di Orlando, tra quadri e inquadrature in scacchiera labirintica, tra un museo di Memoria Contadina e un reparto della Malattia e della Guarigione, prosegue e si conclude con gli ultimi quattro capitoli - L'Illusione, La Follia, La Morte, La Luna» (Il Furioso (2), n.d.): dopo aver suggerito dialoghi anarchici con l'ecologia di allestimento o aver forzato il pubblico a un'erranza spezzata, Maestri e Pititto ambientano i vari Orlando e Angelica, Bradamante e Ruggero, Zerbino e Isabella in una successione di episodi al *limes* della linearità e della frontalità, con alla base l'intreccio di un amore impossibile. Lenz mostra di saper cogliere con discrezione e rispetto la complessità del luogo di messa in scena e, in *Furioso 2*, la fedeltà episodica rispetto al testo è talmente evidente da risultare 'sospetta' e sarebbe ingenuo comprenderla nella semplice - e facile - ricerca di una completa attenzione, concentrazione e immersione da parte degli astanti. Lo sviluppo consequenziale e la fedeltà degli episodi (da *L'illusione* a *La follia*, da *La morte* a *La luna*) non sono affatto il 'goffo' tentativo di compensare con il didascalico la profondità di un ambiente letteralmente lancinante e un testo impossibile da gestire: nonostante la semplificazione sia una pericolosa tentazione, l'accostamento tra linearità/frontalità dispiega in realtà l'ennesima perturbazione di una poetica consapevolmente errante nell'instabilità creativa e disvela come il

¹⁶⁶ «L'Illusione, la Follia, la Morte, la Luna sono i titoli degli ultimi quattro frammenti, divisi in stazioni: la facciata, la Sala del Commiato, il passaggio attraverso lo spazio che ospita il vero e proprio forno crematorio e il giardino retrostante questa architettura, al contempo severa ed evocativa, asettica e inquietante [...] Seduti nel giardino di fronte alla facciata si osservano gli attori - minuscoli in confronto all'architettura - e le video proiezioni che giganteggiano sulle colonne evidenziando i dettagli di un disagio di cui in fondo non si parla mai davvero. Nella Sala del Commiato si tiene l'orazione di Zerbino alla sua defunta Isabella, che compare intabarrata in un velo funebre ma parla come fosse una nubenda, in ardenza per la cerimonia, per il viaggio di nozze, per la famiglia cui darà la vita. Ma, passati attraverso la sala del crematorio, quella stessa vita si è già fatta morte. Al Paradiso si sostituisce la Luna (il giardino sul retro), una sorta di vetrina neutra in cui si mostrano, seduti, i protagonisti già morti, che lo stesso Orlando, nella sua follia, si preoccuperà di riaccompagnare sulla Terra, per ricominciare a vivere» (Lo Gatto, 2016).

suo *focus* risieda nella 'valorizzazione' di sensibilità alternative rispetto all'ordinario estetico/antropologico. Di fronte alla quasi canonicità dell'incedere drammaturgico e allo scontato protagonismo del Tempio, emerge adamantina la 'spontanea' padronanza con cui i vari Walter Bastiani, Frank Berzieri, Marco Cavellini, Massimiliano Cavezzi, Carlo Destro, Paolo Maccini, Delfina Rivieri, Carlotta Spaggiari e Barbara Voghera danno concreta prova di un inaudito e virtuosistico controllo della scena e instaurano un'autentica relazione d'improvvisazione esistenziale con l'incontrollabilità del *site-specific*, modalità tipica di quell'arte urbana di cui - non a caso - Richard Serra è immenso interprete e che, se presa sul serio, offre all'artista la sfida forse più radicale e inattuale. La scelta del Tempio della Crema quale sfondo dell'ecologia scenica edifica un serrato corpo a corpo tra 'intenzione della' e 'condizionamento dalla' realtà e al suo interno la questione culturale della morte si accosta a quella biologica ponendo interrogativi che rimandano all'inesprimibile perché se «morire è tremendo [...] l'idea di morire senza aver vissuto è insopportabile» (Fromm, 1971, p. 157). Quante volte accade di vivere o morire? Cosa determina l'effettiva estensione della vita e della morte? Qual è lo spazio-tempo dell'esistenza?

Ereditando ben oltre che la poderosa struttura di un poema di oltre trentottomila versi e assumendone la prospettiva barocca (di polemica dell'antropocentrismo rinascimentale e rifiuto di qualsiasi forma di sottomissione al mentalismo), Lenz recupera da Ariosto l'inattuale tempo dell'annuncio di una crisi della natura umana (*pars destruens*) e, attraverso la concreta inclusione in essa di ogni componente anche fantastica e irrazionale (*pars construens*), induce alla possibilità di una sua - della natura umana - riconfigurazione. L'esito è forse sottile da scorgere tra le ingombranti maglie di una strepitosa architettura installativa e in una imagoturgia incastonata nell'incombente Tempio, ma ancora una volta risulta esemplare il modo in cui Lenz dispiega l'abisso creativo dei propri artisti sensibili, vale a dire di chi si auto-rappresenta in funzione estetica e spettacolare e, per esempio, coglie nell'assenza della Luna¹⁶⁷ non l'impossibilità di un dialogo, ma l'apertura al confronto diretto con il cielo e le stelle.

AUTODAFÉ. Un altro allestimento esplicativo di come le creazioni lenziane intreccino le tematiche del biopotere e del potere trasformativo dell'arte teatrale è *Autodafé*¹⁶⁸, inscenato nell'Ala Napoleonica dell'ex Carcere di San

¹⁶⁷ In un passo del testo di Pititto, Paolo Maccini ingaggia un dialogo con la Luna, effettivamente presente e visibile in un momento in cui il pubblico transita all'aperto. La Luna nuova, in occasione di una replica, diventa occasione per lo storico attore sensibile di Lenz per improvvisare un inedito - e mai provato - riferimento alla sua assenza in uno straordinario esempio di cosa significhi interpretare nel *site-specific*.

¹⁶⁸ «Ispirata al terzo atto del 'Don Carlo' verdiano, l'installazione è stata allestita in prima assoluta il 15 ottobre nell'antico carcere napoleonico di San Francesco con la regia, l'installazione *site specific*, i costumi e gli elementi plastici di Maria Fede-

Francesco di Parma nel 2016. Si tratta di una partitura melodrammatica ispirata al terzo atto del *Don Carlo* di Giuseppe Verdi in cui a essere indagata è la curvatura più politica che romantica che il cigno di Busseto ereditò da Schiller. Castigare i corpi per terrorizzare le menti, imporre il supplizio per impressionare l'immaginario, dare l'esempio per costruire la memoria, auto-rappresentare la propria narrazione per inscenare/teatralizzare un discorso: l'*autodafé* fu la condanna pubblica di ogni devianza dal modello dominante (attitudine che tristemente accomuna il passato dell'Occidente alle peggiori pratiche dello Stato Islamico), nonché una tra le più lancinanti testimonianze, di certo non l'unica, di come nel corso della storia l'autorità si sia (auto)esercitata attraverso cerimoniali privi di compassione al solo fine di tracciare sulla carne degli ultimi il carisma e l'aura dei suoi amministratori. Il dispositivo giudiziario non era strutturato sull'opposizione tra verità/falsità, giusto/sbagliato, ma lo era su una scala di implicita colpevolezza, per cui il solo sospetto autorizzava l'intervento dell'Inquisizione. La tortura risultava più che un mezzo per il di-svelamento, uno strumento di produzione di verità all'interno del sistema di biopotere in cui «il supplizio giudiziario deve essere inteso anche come rituale politico». (Foucault, 1993, p. 17). Per questo, il pubblico veniva chiamato a partecipare non tanto per incutergli timore, ma per corroborare un potere che «si ritempra facendo risplendere ritualmente la propria realtà di superpotere» (p. 20). Inquadrato dal punto di vista storico, *autodafé* fu una cerimonia religiosa svolta pubblicamente da parte del tribunale dell'Inquisizione in cui a essere eseguita era la penitenza di chi considerato eretico rispetto all'ortodossia cattolica. Fu particolarmente attivo in Spagna tra XV-XVIII secolo, ma anche nei tribunali civili la tortura (al fine di ottenere una confessione) costituì una pratica abituale almeno fino al '700. Simbolo di una supremazia assoluta e arrogante nel pensare di poter comminare in terra il Giorno del Giudizio, nonché di dirottare l'odio e la responsabilità della paura popolare verso chi considerato eretico (sensibile), il rituale dell'*autodafé* ha rappresentato in età moderna - non medioevale - una tra le prime espressioni di un biopotere sottile ed evidente, misterioso e invadente nell'autoimporsi in funzione disciplinare. Il contrasto tra potere secolare (Re) e potere temporale (Grande Inquisitore), il lacerante dissidio familiare tra Filippo II e Don Carlo, lo scontro ideologico tra una prospettiva progressistica (Marchese di Posa) e

rica Maestri, la drammaturgia di Francesco Pititto e il disegno sonoro di Andrea Azzali. Una dimensione rappresentativa che ha inteso rielaborare la scena in cui sfilano gli eretici condannati a morte, che Verdi mise sullo sfondo della sua opera, incentrata sullo scontro pubblico tra Filippo II e il figlio Carlo. Il tutto distribuito tra i corridoi, le stanze e il cortile dell'antico carcere di Parma, dove i personaggi - attori e cantanti - si muovevano tra pareti rese pesanti da una storia drammatica, animate da proiezioni di volti deformati, e celle che evocano un dolore che non ha tempo. In questo ambiente il pubblico si muoveva liberamente, tra i riti dell'Inquisizione, resi astratti e allo stesso tempo incombenti dall'azione scenica, si mescolavano con frammenti dell'opera di Verdi, in una miscela originale e densa di significato» (Rigolli, 2016)

quella assolutista: queste irrisolte dialettiche vengono interamente accolte nell'allestimento lenziano e in tal senso è particolarmente significativa l'unica, manifesta e 'semplice' forzatura imposta al libretto. Infatti, nell'architettura scenica dello scontro tra i poteri e nell'opposizione tra la libertà che si vorrebbe per l'umanità intera e il dispotismo di chi si considera onnipotente in Cielo e in Terra, Lenz innesta non più l'originaria dialettica/duetto tra il Re e il Grande Inquisitore, ma il loro tragico canto corale, la comune espressione di un potere civile e secolare, religioso e divino, oppressivo e illusorio, capace di muoversi all'unisono nel decapitare - in nome della totalitaria affermazione dell'Identico - l'individualità dell'Altro da sé, il Negativo e il Sensibile. In un luogo di privazione della libertà come l'ex Carcere, che successivamente all'armistizio dell'8 settembre 1943 vide transitare partigiani, ebrei, politici, renitenti e semplici cittadini, Lenz affida il canto a coristi collocati in celle 'scenografate' con scritte, date e poster inscritte dai detenuti che fino al 1993 vi erano stati reclusi. Particolarmente e virtuosamente ingombrante è però la partitura musicale con cui Andrea Azzali ricomponе, attraverso fonemi sonori, il lieve fragore di quell'industria del dolore che fu l'ala napoleonica dell'ex Carcere parmense. In questo 'implodere sonoro', i corpi dei performer e quelli dei cantanti sono disciplinati dal *loop* scenico, si muovono erranti e all'unisono nel declamare inutilmente il perdono (per un peccato chissà se compiuto) e nel cantare l'immortale gloria del sovrano. In questo ambiente costruito sulla stratificazione sonora del frammento verdiano e sulla geometria cristologica della pianta del carcere, pur vagando in autonomia dalle celle al corridoio, il pubblico si scopre costretto a seguire un flusso ininterrotto di dolore, atomizzato in una assoluta ma astratta libertà di movimento, disperso nell'anelare al dominio (visivo o temporale) sull'allestimento e infine smarrito nell'impossibilità di scegliere una direzione alternativa del Senso e della Storia. Nonostante un significativo adagiare dell'impianto operistico di *Autodafé* sui canoni di un complesso e aristocratico virtuosismo compositivo, è proprio conducendo il singolo - sensibile e non - a riconoscersi «vaso forato» (Lucrezio, 2013, p. 226) e insaziabile domanda d'empatia verso le singolarità delle 'celle esistenziali' e l'insieme della rappresentazione che la poetica di Lenz varca le soglie del metateatrale e del *site-specific* per sussumere uno sconcertante risultato teorico: a formalizzarsi, con l'esposizione agli e degli artisti messa continuamente a rischio dalla disordinata autonomia a cui il pubblico viene consegnato, è quello che - forse con banale neologismo - potrà dirsi Oltreteatro. Nell'Oltreteatro appaiono in tutta la loro limpida paradossalità la sublimazione dello stretto connubio tra libertà e responsabilità, nonché la castrazione dell'identità assoluta e la ne-

cessità del corpo sociale di farsi specchio dell'individuazione delle personalità. Sono questi gli elementi che - trasfigurati nella tentazione di un contatto impossibile e nei volti nascosti perché mostrati solo al canto, in digitale o nelle imago-turgie - restituiscono il complicato snodo antropologico su cui si gioca la proposta di *Autodafé*, vale a dire la richiesta di sacrificio della follia più grande (Lacan, 2001, Torino), l'Io, con la sua pretesa narcisistica e la sua credenza di poter trascendere l'oggetto (a)¹⁶⁹ e l'altro, a favore del Tu e del Noi¹⁷⁰. In tal senso, il momento spettacolare diventa evento nel quale i significanti si stratificano senza saturarsi e di cui non si può afferrare il senso ultimo perché se ne «compie il giro» (p. 172) e nella misura in cui essi materializzano le condizioni 'innominabili' di destabilizzazione di quelle parole e di quei significati 'comuni' attraverso cui l'immaginario dominante impone l'identificazione dell'Io e lo 'oggettualizza' in maniera eterodiretta e coercitiva. Proprio in queste condizioni - «far ruotare tali oggetti per riprendere in essi e restaurare [...] la sua perdita originale» (p. 172) - potranno emergere nuovi fattori 'elementari' e costitutivi dell'identità e, di conseguenza, anche la possibilità di un rinnovamento autentico, intimo e sociale, ma anche creativo e tecnico.

L'Oltreteatro lenziano è dunque un'arte dell'impazienza e della vulnerabilità, del turbamento e della sofferenza ed è un teatro a volte non del tutto esente da un latente intellettualismo, ma comunque sempre 'toccante' nel restituire l'eresia di un'estetica negativa; un'estetica che si incarna e inscena in coloro i quali, lasciati vivere ai margini della società, sono violentati da un giudizio che, di fronte alla vertigine dell'abisso e dell'angoscia, 'afferma' con ipocrisia l'assenza della normalità; affermazione (della normalità) che ne subordina l'accettazione/integrazione nelle dinamiche sociali all'obbligo di correzione/estirpazione, o comunque a un eterodiretto 'atto di fede' nei confronti di un illusorio e consolatorio bene/ordine superiore. L'Oltreteatro di Lenz assume le sfumature di un'arte tragica, fredda nelle tonalità, ma intimamente caldissima e che ha deciso di abbandonare l'innocenza estetica e con essa l'ipocrisia di chi la vorrebbe sganciata dall'etica. È un Oltreteatro che, in questo *Autodafé*, rimanda al limite imposto dall'incontro con l'Altro non con la violenza di un'arbitraria itineranza, ma con la definizione

¹⁶⁹ Essendo desiderio, l'oggetto (a) è il radicalmente Altro rispetto all'oggetto intenzionale della fenomenologia husserliana, non è alcun oggetto, ma il 'luogo' di ogni oggetto in generale e di ogni specifico oggetto che, illusoriamente, il soggetto pensa possa prendere il posto del vuoto lasciato del godimento originario (la Cosa). «Per fissare la nostra prospettiva, dirò che l'oggetto a non è da situare in nulla di analogo all'intenzionalità di una noesi. Nell'intenzionalità del desiderio - da distinguere precisamente da quella della noesi - tale oggetto deve essere concepito come la causa del desiderio. Per riprendere la mia metafora di prima, l'oggetto è dietro il desiderio» (Lacan, 2007, p. 110).

¹⁷⁰ La complessità dell'oggetto (a) rende impossibile una trattazione adeguata in questa sede, ma risulta illuminante per comprendere il 'decentramento' attuato da Lenz con la scoperta del soggetto sensibile di non 'essere-pieno' e, di conseguenza, dover est-eticamente ritrovare in una tensione verso l'Altro la possibilità di una continua ri-soggettivazione «totalmente indifferente» (Lacan, 1979, p. 171).

dello spazio artistico quale confine in cui l'essere umano può esercitare autenticamente - e con responsabilità - la propria esperienza, finalmente libero di uscire «a riveder le stelle» (Alighieri, 2007, Inferno, XXXIV)¹⁷¹.

PARADISO. UN PEZZO SACRO. Tornare alla *Divina Commedia*, rappresentata per la poetica lenziana un'occasione privilegiata per attualizzare l'idea che un'arte senza lotta mostrerebbe solamente delle pagine bianche. Da e con queste premesse e in una superba commistione con i *Quattro pezzi sacri* di Verdi, è nato *Paradiso. Un pezzo sacro*¹⁷², un'installazione sonora e visuale ambientata in un luogo cruciale per la storia recente di Parma, il Ponte Nord. L'impalcatura sovrasta il torrente Parma che, come spesso accade in autunno, è in secca. Le uniche presenze circostanti provengono dallo scorrere del traffico. Tuttavia, questa spettacolare infrastruttura, monumento in vetro e acciaio polifunzionale nelle intenzioni costruttive, rappresenta dal 2012 una cattedrale nel deserto: alto tre piani e lungo oltre 150 metri, l'installazione è abilitata a ospitare esclusivamente eventi limitati nel tempo perché la struttura è illegale rispetto a norme urbanistiche che vietano ogni costruzione stabile e a uso permanente sui letti dei corsi d'acqua. Il Ponte è uno spazio abortito, non venuto al mondo e fallace nella sua stessa essenza, spento, buio e privo di anima, brulicante di movimento solo al suo esterno, ma che grazie all'intervento di Lenz viene 'attivato' anche all'interno. Ed è su questa antitesi concreta che si innesta il *Paradiso* lenziano.

Nelle intenzioni di Dante, la terza cantica costituiva il termine di un viaggio durante il quale, dopo aver abbandonato l'accompagnamento della Ragione (Virgilio), si incontra la Grazia della Fede (Beatrice) e si invoca la Mistica dell'Estasi (san Bernardo). Il protagonista dell'installazione e il pubblico con lui si muoveranno avvolti dall'intonazione dei versi delle *Laudi alla Vergine Maria*, il Pezzo sacro di Giuseppe Verdi più volte declamato dalle coriste. Tuttavia, a questo punto, sarebbe probabilmente inutile indulgere sulla tensione est-etica e sul rigore che contrassegnano l'ideazione e la messa in scena di Maestri e Pititto soffermandosi sull'immediato parallelismo tra uno spazio che anela a nuova vita e la capacità dell'*ensemble* di ripensare lo spazio dell'arte quale condizione necessariamente propedeutica per ogni esperienza. È praticamente da sempre, da almeno oltre dieci anni, che Lenz 'si rappresenta' in spazi formidabili (il Duomo di Parma, il Com-

¹⁷¹ L'allestimento si conclude l'*ensemble* performativo raggiunto dal pubblico fuori dal carcere nel firmamento notturno.

¹⁷² «L'installazione *site-specific* ha visto coinvolti venti *performer* dell'*ensemble* di Lenz Fondazione e trenta coriste dell'Associazione Cori Parmensi [...] in un percorso di dodici sequenze, odi verdiane alla Vergine Maria e suggestioni dantesche confluite, tra l'altro, nelle figure dello stesso Dante e di San Bernardo, unici elementi maschili dello spettacolo. Un tragitto ascendente [...] ad attraversare una distesa di forme umane disseminate sul pavimento, avvolte da una sorta di sacco-sarcofago (ma anche molle involucro-bozzolo), per poi assistere ad una processione di figure femminili [...] fino al monologo finale di Dante che termina con le parole «e la luce sono adesso Io». Un'ascesa verso la 'luce', appunto, che è diventato spostamento fisico grazie al passaggio da un piano all'altro del Ponte Nord» (Rigolli, 2017).

plesso Monumentale della Pilotta di Parma, l'Ex-Ospedale vecchio, ex-carcere napoleonico di San Francesco del Prato), in edifici storici e artistici (Palazzo del Comune, Palazzo Ducale, Reggia di Colorno, Rocca di San Secondo, il Museo Guatelli, la Villetta cimitero di Parma) e in architetture contemporanee (il Ponte Nord, il Tempio di Valera, il Lenz Teatro). La modalità lenziana di utilizzo estetico dei contesti di installazione e allestimento è, forse, unica per coerenza ed è idealmente riconoscibile fin dall'ambientazione nella fabbrica del Lenz Teatro e di eventi come *I promessi sposi* (che mette al bando l'idea di una società che si concepisce in termini di produzione e consumo e pensa di aver superato la concezione di cittadino in quella di consumatore) e *Aktion T4* (che smaschera la tipica confusione neoliberale tra 'autodeterminazione della persona' e 'riduzione della vita umana a parametro economico di un bilancio aziendale'). Un'analogia radicalità la si ritrova poi nella scelta del Museo Ettore Guatelli per *Furioso 1* (che denuncia per contrarietà il connubio tra spersonalizzazione e accumulo 'oggettivo'), dell'inquietante Tempio per la Cremazione Valera per *Furioso 2* (con la celebrazione della vita attraverso la morte) e dell'Ala Napoleonica dell'ex Carcere di San Francesco per *Autodafé* (che polemizza con la tendenza contemporanea alla genuflessione a un biopotere che si impone sulle coscienze in funzione disciplinare). Dunque, risulta fondamentale restituire la portata linguistica di questa operazione distinguendo nell'allestimento lenziano il tempo di messa in scena dal suo essere funzione di una poetica artistico-pedagogica. Se il primo termina con il concludersi delle repliche, il secondo perdura, rimanda alla portata radicante/educativa dell'Oltreteatro e si enuclea non nei termini di narrazione alternativa (goffamente proposto da tanto teatro civile, politico o sperimentale italiano), ma come rinnovamento del lessico e della sintassi estetica che ne stanno alla base. Dalle suggestioni imagoturgiche all'itineranza, dalla vestizione plastica delle scenografie alle strepitose restituzioni attoriali, dalla povertà dei costumi alla quiete caotica dell'impianto sonoro, questo *Paradiso. Un pezzo sacro* è infatti una vera *summa* di gran parte delle virtù lenziane, Oltremondo in cui, ad aspettare il pubblico senza 'accoglierlo', si pone una vertiginosa galleria di personaggi asceti dall'Empireo alla delizia della Candida Rosa, regno ineffabile e di diretta contemplazione di Dio. Sono creature angeliche, entità che, di cielo in cielo, di sfera in sfera e di piano in piano, si fanno rappresentabili agli umani sensi dei viaggiatori temporali che compongono il pubblico. Gli spettatore diventano così pellegrini di «un viaggio di progressivo apprendimento estetico, di una salita collettiva di coro, attrici e spettatori verso una superiore dimensione etica, una ricerca costante della verità illuminata che solo una particolare sensibilità oltre l'intelletto,

uno stato sovrasensibile e misterioso, nella sua estrema debolezza, può raggiungere» (Lenz Fondazione, *Paradiso. Un Pezzo Sacro* 2017).

Quelle creature bisbigliano parole alle quali è necessario avvicinarsi e tendere l'orecchio prima che scompaiano: il tempo umano non è eterno, bisogna far presto per giungere a Dio¹⁷³ e, se reiterano i versi della cantica, è per disperderne la portata discorsiva e acquisire potenza semantica tra destrutturazione della narrazione ed esposizione simbolica della parola. Avvolto in involucri/sarcofagi molli/sacchi mortuari e immerso nella profondità della luce, la presenza del coro innerva la struttura per tutta la lunghezza del piano terra del Ponte Nord, creando una sinergia con il pubblico che concorre all'edificazione di un'atmosfera di comunione e misticismo. Il coro perde certezza naturalistica, al suo interno 'si canta' in modo diverso e, secondo tonalità e armonie proprie a ogni interprete, si intona la preghiera affinché la Vergine interceda alla contemplazione del mistero di Dio («Luce, che da sé è vera», *Paradiso*, XXXII). Questa dissonanza scompagina il *common sense* (nelle rappresentazioni tragiche il coro funziona quale espressione *coram populo*) e storna con audace aderenza quel senso di circolarità/perfezione/armonia che, nell'intenzione edificante di Dante, legava - per mezzo dell'amore e della luce - la realtà alla sua estrema origine divina e ogni creatura all'unità da cui «dipende il cielo e tutta la natura» (*Paradiso*, XXXII), ossia il Motore Immobile. Incalzato dall'insistenza sulle ripetizioni e sulle «variazioni di tempo e timbro, di fluttuazioni e ondulazioni d'altezza e sull'elaborazione degli accordi», la drammaturgia musicale di Andrea Azzali tende a ridurre all'unità la varietà della «forma musicale della composizione sacra verdiana». In questa ecologia sonora, il Sommo Poeta che osò descrivere Dio attraversa il primo piano del Ponte Nord e giunge al secondo dove incontra dieci Sante vestite da sposa. È questo un momento cruciale: infatti, nel 'passaggio' si trasfigura un coro di donne gravide ma mai inseminate e si fa parafrasi visiva dell'individualizzazione della unicità (paradossalmente poliedrica) della Vergine Madre. Il rimando simbolico è potentissimo nel ricordare della Madonna l'«evidente impossibilità biologica del concepimento» e nel connotare non tanto una riflessione razionale sulla «natura filosofica della maternità: la tensione al divenire due, al trasformarsi in nuovo, in altro, in ignoto», quanto la questione vivente e concreta dell'essere-al-mondo e la dimensione tragica della vita. Sulla figura centrale della Vergine, sul rimando al connubio tra essere/non essere, Lenz individua un percorso di ossimori e di antitesi scenico-drammaturgiche realizzando una inedita *ringkomposition*. Infatti, il percorso est-etico, apertosi sul te-

¹⁷³ San Bernardo, guida dell'ultima parte del viaggio di Dante, di fronte alla Candida rosa dei beati dirà: «dai, guarda in alto, vai dentro quella Luce».

sto delle *Laudi alla Vergine Madre*, si chiude sull'immagine finale del feto, una visione che, a sua volta, ritorna a quella della gravidanza, così accostando l'ascesa al Ponte Nord all'adempimento di un vero e proprio *principium individuationis* compiuto da chi «solo attraverso il corpo di Lei [...] può vivere, non vedere, la Luce». Il riferimento è il Figlio dell'Uomo laicamente inteso come singolo, parte del genere umano e umanità nel suo complesso («irrompe su Dante, l'immagine del nascituro benedetto, a sua somiglianza, il riflesso e la nostalgia di tornare ad essere Persona»).

Oltrepassata la 'concretezza' di *Purgatorio*, in *Paradiso*. *Un pezzo sacro* appare il mistero e Lenz realizza un coerente e clamoroso ribaltamento del patrimonio letterario originario che istituiva un rapporto lineare e consequenziale tra Anima e Corpo (con la prima in posizione di indiscusso primato). Maestri e Pititto declinano i tre archetipi danteschi della divinità - l'essere semplice (l'Uno), perfetto (la Generazione senza peccato) e infinito (la continuità della Specie umana) - in una lucidissima corrispondenza spirituale e sentimentale con il «sacco amniotico che contiene l'essere vivente» e sta venendo a vita terrena. La corrispondenza è testimoniata in maniera struggente dal contrappunto con cui Maria (e poi anche Dante nelle ultime battute) risponde all'invocazione del coro cantato.

Maria: Io sono la Vergine madre, figlia di mio Figlio./ La creatura più Umile e alta della Terra / punto fisso del Paradiso./ Io sono colei che l'umana natura / ha nobilitato / tanto che il suo Fattore non disdegnò / di farsi sua fattura./ Nel ventre mio si raccese l'amore / per questo caldo nell'eterna pace / è germinato questo fiore.

Coro: Vergine madre, figlia del tuo Figlio, / Umile ed alta più che creatura, / Termine fisso d'eterno consiglio, / Tu se' colei che l'umana natura / Nobilitasti sì, che 'l suo Fattore / Non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si raccese l'amore / Per lo cui caldo nell'eterna pace / Così è germinato questo fiore.

L'incedere, che dalla Terra porta Dante al Cielo, scopre come tra i due luoghi esista una stretta corrispondenza. La sua progressione è semplice e lineare solo in apparenza; in realtà, il suo movimento attraversa tre complesse macro-sequenze poetiche (l'incrocio con san Bernardo da Chiaravalle, Beatrice e la stessa Maria; i monologhi tra Dante e le Sante; l'esposizione di Dante alla Luce) e, con paradosso estremo, 'riporta' Lenz sullo stesso solco tracciato da Dante alla ricerca di Dio, su quel cammino che aveva condotto il Sommo Poeta al di là del mondo terreno per (ri)scoprire in Lui, l'Essere metafisico, il volto dell'essere umano, facendo esplicito riferimento all'originario Canto XXXIII del *Paradiso*. A Dante che aveva scritto «dentro da sé, del suo colore stesso / mi parve pinta de la nostra effige / per che il mio viso in lei tutto era messo», *Paradiso. Un pezzo sacro* 'risponde' «Luce, lasciami il ricordo / Guardo e vedo, solo io, guardo e vedo / Per un istante. Io

sono solo / E vedo me / ma non mi vedo davvero, / perché non ho più gli occhi, non ci sono occhi, / ma sento, sento me / e la luce sono adesso Io».

Nonostante una sottotraccia di eccessiva sofferenza accompagni vocalmente l'ascesa di Dante, Lenz rinnova con efficacia negativa il dissidio dialettico insito nel biunivoco rapporto tra io/mondo e tra scena/realtà e dà forma a una Cantica non pacificata, rilanciando prepotentemente il senso inclusivo della propria proposta artistica. In *Paradiso. Un pezzo sacro*, la commistione tra fattori sentimentali e intellettuali e tra capacità immaginative e cognitive è, da questo punto di vista, esemplare di un atteggiamento che educa l'essere umano nella misura in cui lo provoca ad adattarsi all'ambiente - scenico e reale - senza passiva accettazione. Portando il pubblico e gli artisti a ricercarsi/ricrearsi all'interno delle installazioni performative, Lenz non solo storna il rischio che i suoi allestimenti abbiano una caduta disciplinare, ma attraverso l'edificazione dell'Oltreteatro elude la tentazione di scadere in un'arte che si crogiola nel proprio auto-isolamento estetico o che si auto-confina in uno *status* di privilegio divenendo merce per classi oziose. L'Oltreteatro ribadisce come l'arte andrebbe accomunata (per esempio) alla scienza quale forza promotrice del benessere sociale e meritare la stessa gratitudine: si tratta, come è evidente, di un teatro adulto che allontana *de stricto* il rischio di essere percepito quale sterile evasione e che inficia strutturalmente la perversione (dell'arte) di promuovere quell'omologante alienazione che spesso disperde tutto e tutti (l'artista, il critico, il pubblico) in autoreferenziali e insignificanti sfoghi emotivi o intellettuali.

Una breve deviazione dal percorso lenziano potrà essere indicativa di come la ricerca del valore di testimonianza dell'Oltreteatro (l'adorniano contenuto di verità) trovi nell'*ensemble* parmense una manifestazione unica rispetto anche a percorsi di artisti unanimemente affermati.

Dopotutto, se 'l'essere umano è un insondabile mistero' e chi non lo 'ammette non può essere neanche uno scienziato' (aforismi comunemente attribuiti ad Albert Einstein), a maggior ragione ci si aspetta che l'incontro/scontro con tale mistero avvenga naturalmente da una prospettiva altra rispetto a quella della razionalità oggettivante come la creazione artistica. La decostruzione di ogni approccio oggettivo e la messa in discussione della sua impossibile esaustività nei confronti della fragilità e delle aspirazioni, dei difetti e delle debolezze, del desiderio e della finitezza dell'essere umano sono infatti tra i campi più esplorati dall'arte nel XX secolo. Si è già accennato a come l'arte non materializzi l'estro fantasmatico del genio e non sia la semplice espressione di un disagio, di un bisogno o di una volontà interiore. L'arte è carne viva, forgiata da sudore e sangue, ma può anche esse-

re un'autentica modalità di indagine che amplia e potenzia la conoscenza di sé stessi e del Mondo. Questa possibilità non è di esclusiva pertinenza di un sapere matematizzante/non contraddittorio che avrebbe il dominio sul progresso epistemologico/valoriale: proprio in quest'ottica di studio antropologico, di rivendicazione del potere dell'arte e di denuncia delle microstrutture di potere, si inserisce *La Scortecata* di Emma Dante¹⁷⁴, *pièce* liberamente tratta da *Lo cunto de li cunti* di Basile. In essa si «narra la storia di un re che si innamora della voce di una vecchia, la quale vive in una catapecchia insieme alla sorella più vecchia di lei» (Dante, n.d.). Tra offese, invettive e mal sopportazione, le due si preparano a incontrare il sovrano dissimulando la propria veneranda età. Ingannare il giovane, infatti, significa tornare non solo ad amare, ma anche a essere amate. L'epilogo è però fatale perché l'unica soluzione sarà quella di togliersi di dosso la pelle vecchia (scorticarsi) sperando che ne nasca una nuova.

Dante affida ai fedeli D'Onofrio e Maringola l'arduo compito di restituire le due protagoniste con compassione, ma senza catartica empatia, dunque cercando di provocare una paradossale compartecipazione riflessiva sulla loro condizione esistenziale. Il livello comunicativo è altissimo, l'installazione di assoluta pulizia: due sedie sublimano la necessità di appoggio per chi ormai è troppo in là con gli anni per farcela da sola e fa fatica a fidarsi di chi sta accanto (la sorella); un castello 'miniaturizza' il mondo fiabesco di bellezza e principi del quale le due possono far parte solo sotto mentite spoglie; il costume (che una delle due vecchie vestirà per interpretare l'amato sovrano e ingannare la sorella) 'apre' a un momento di bella meta-teatralità; la porta è il leopardiano simbolo di ciò che 'dell'ultimo orizzonte il guardo esclude' a cui entrambe anelano. La regia è inappuntabile nel mettersi a disposizione del protagonismo dei personaggi, i quali alternano movimenti coreografici a dialoghi verbosi che, però, patiscono l'assenza di momenti di intima introspezione. La questione del culto di una giovinezza anelata in ogni modo pur di piacere al maschio di turno (anche succhiandosi compulsivamente il dito per ringiovanirlo) emerge con amara tristezza e Dante prende a bersaglio la condizione di donne che non riescono ad affer-

¹⁷⁴ Attrice, regista e autrice, Emma Dante è diplomata all'Accademia d'arte drammatica Silvio d'Amico di Roma ed è fondatrice della Sud Costa Occidentale con la quale sviluppa un percorso di ricerca sul ritmo, sul linguaggio e sull'uso del volgare. La sua carriera è colma di riconoscimenti. come il Premio Scenario (*mPalermu* nel 2001), quattro Premi Ubu (*mPalermu* nel 2001, *Carnezzeria* nel 2002, due *Le sorelle Macaluso* nel 2014), il Premio Lo Straniero (giovane regista emergente nel 2001), il Premio Gassman (migliore regista italiana nel 2004), il Premio Associazione Nazionale Critici del Teatro (per la drammaturgia e la regia nel 2004), il Premio Golden Graal (per la regia di *Medea* nel 2005). Nel 2014 *Le sorelle Macaluso* vince il premio Le Maschere (miglior spettacolo dell'anno), il Premio della critica, il Premio De Sica per il teatro e il Premio Ipazia all'eccellenza femminile. Il suo primo romanzo, *Via Castellana Bandiera* (2008) ha vinto i Premi Vittorini e del Super Vittorini 2009, anno in cui le viene assegnato anche il Premio Sinopoli per la cultura. Il lungometraggio *Via Castellana Bandiera* viene presentato in concorso alla 70 ed della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e vince la Coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile con Elena Cotta.

mare la voglia vivere la propria vita come meglio preferiscono e che si auto-infliggono dolore, genuflettendosi a una disumana cultura patriarcale.

Resa stilistica e capacità tecnica non bastano, tuttavia, a dare spessore a tale operazione, il cui pirandelliano umorismo risulta pesantemente depotenziato dall'eccessiva linearità di una direzione che presenta dialetticamente i personaggi, prima illustrandone il conflitto e poi liberandoli nel finale, senza mai oltrepassare la percezione di un'intensa prova d'attore. A corroborare l'impressione di un 'prodotto ben confezionato' ma superficiale, sono poi il didascalismo delle musiche (*Comme facette mammete* di Pietra Montecorvino, *Mambo italiano* di Renato Carosone, *Reginella* di Massimo Ranieri e *Cammina cammina* di Pino Daniele) e l'abuso di una tematica, quella dell'estetica del corpo, che Dante presenta in maniera monolitica e, sorprendentemente, declinato nei termini di isteria femminile senza offrire, al di là della tenuta attoriale, alcun approfondimento drammaturgico delle influenze e dei condizionamenti sociali, culturali, psichici che le donne subiscono. La presentazione tradisce una portata moralistica nel confessare che «se merita biasimo una fanciulla che troppo vana si dà a queste civetterie, quanto è più degna di castigo una vecchia che, volendo competere con le figliole, si causa l'alluccio della gente e la rovina di sé stessa» (n.d.). Dante si conferma maestra nel dirigere i propri attori, ma è solo alla loro prestanza scenica, ai loro gesti e alla loro voce che viene demandata ogni sfumatura di quei sentimenti soffocati dalla società in una maniera tanto invisibile all'esterno, quanto onnipervasiva nell'intimità. La sensazione è di uso tecnicamente sontuoso dell'interpretazione attoriale e dell'utilizzo dello spazio, ma anche di debolezza di un'atmosfera la quale, più *vintage* che archetipica, risulta da un lato piegata sul sarcasmo e dall'altro inadeguata nell'invocare, attraverso l'auspicata critica 'negativa', il disagio di fronte allo stesso sorriso che la sua visione suscita.

3.2.5 LE STORIE. LA STORIA

All'interno della sua instancabile attività creativa, Lenz annovera anche un progetto sulle tematiche della Resistenza e della tragedia europea durante le dittature nazi-fasciste in collaborazione con l'Istituto Storico della Resistenza e dell'Età Contemporanea di Parma (ISERC). *Aktion T4*¹⁷⁵ fa parte di questa «riflessione contemporanea sull'essere umano e le sue potenzialità espressive nella condizione di massima debolezza» (Lenz Fondazione, Ak-

¹⁷⁵ «L'installazione di *Aktion T4*, prende spunto dalle teorie dell'architetto nazista Speer, che sostenne la teoria del 'valore delle rovine', principio secondo il quale tutti i nuovi edifici del regime sarebbero stati costruiti in modo da lasciare rovine grandiose che avrebbero testimoniato nei secoli a venire la grandezza del Terzo Reich [...] *Aktion T4* la scena è costituita da un ammasso di macerie monumentali e di resti dei simboli nazisti, ed è abitata da cinque persone disabili sopravvissute al progetto di annientamento sistematico ideato da Hitler. Su queste rovine, i cinque attori sensibili danzeranno, canteranno, reciteranno un Gloria artistico alla bellezza umana nella sua condizione di suprema debolezza» (Rigolli, 2022).

tion T4, n.d.). Per quanto sia complesso, anche a posteriori, dare un'interpretazione deterministica dei fatti storici, l'anelito di riscatto del popolo tedesco fu indubbiamente un elemento fondamentale per il successo della propaganda nazista in una Germania devastata dalla Grande Guerra, umiliata nell'orgoglio e spogliata sul piano economico. Nonostante la convinzione comune persista nel celare le corresponsabilità della *gens* teutonica¹⁷⁶ (ma anche degli Alleati, della Francia con il suo spirito di vendetta antitedesco e dell'Impero Britannico con il controverso *appeasement*) e per spiegare il «male assoluto» (Arendt, 2004, p.628) si preferisca fare riferimento a facili categorie emotive¹⁷⁷, gli esecutori materiali di quella tragedia furono lucidi nel sostenere/praticare un'ideologia che, a differenza di quanto successe il fascismo, non trovò che un'opposizione residuale.

AKTION T4. Apparentemente dedicato alla cosiddetta *mercy death*, *Aktion T4* inscena il terrore perpetuato in luoghi forse meno conosciuti rispetto a quelli canonici della memoria (Dachau, Auschwitz e Mauthausen), ma altrettanto spaventosi come Hartheim Castle in Austria e Hadamar in Germania. Preceduto da una massiccia operazione mediatica finalizzata a mostrare l'abnorme costo sulle spalle dei sani e dei migliori (che nella propaganda nazista coincidevano con l'essere ariano) e a promuovere il miraggio di una terapia efficace per patologie psicofisiche altrimenti incurabili, dopo aver abbandonato la sterilizzazione coatta per contrastare la proliferazione di persone con malattie genetiche, dunque ereditarie (strada che anche altri paesi, dagli Stati Uniti alla Svezia, dal Canada al Regno Unito, stavano perseguendo in quegli stessi anni), il programma *Aktion T4* stabilì di porre a termine 'vite indegne di essere vissute'¹⁷⁸. Queste esistenze, anche tedesche, erano giudicate sacrificabili in quanto improduttive/onerose da mantenere e il programma faceva leva sul consenso delle stesse famiglie (illuse da una finta soluzione per le sofferenze dei propri cari) e sull'attivo supporto di

¹⁷⁶ Sulle responsabilità del popolo tedesco esistono ormai prese di posizioni molto autorevoli, non ultima della Cancelliera Angela Merkel che, nel 2019 nel corso di una visita ad Auschwitz, ha dichiarato come «il ricordo dei crimini nazisti sia indissociabile dalla nostra identità. Una profonda vergogna a cui non si può però rispondere con il silenzio». A titolo esemplificativo si può far riferimento a Nissim, 2019.

¹⁷⁷ Come quella abusatissima della follia: «a dar retta ai teorici dell'obbedienza e a certi tribunali tedeschi, dell'assassinio di sei milioni di ebrei risponderà solo Hitler. Ma Hitler era irresponsabile perché pazzo. Dunque quel delitto non è mai avvenuto perché non ha autore» (Don Milani, 1994, p. 65).

¹⁷⁸ *Lebensunwertes Leben* (vita indegna di vita): questa fu la denominazione letterale codificata nel glossario giuridico della Germania nazista, a sua volta tratta dal titolo di un trattato del 1920, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* (Il permesso di annientare vite indegne di vita) del giurista tedesco Karl Binding (1841-1920), accademico in pensione dell'Università di Lipsia, e dello psichiatra Alfred Hoche (1865 - 1943), professore dell'Università di Friburgo. Ai due, entrambi oppositori della psicoanalisi freudiana, Hitler si ispirò per progettare il suo programma eugenetico. L'idea che preservare e favorire la purezza della razza ariana potesse favorire il contenimento delle spese statali di mantenimento e cura dei pazienti con disabilità in un momento in cui la priorità economica era volta al riarmo dell'esercito tedesco veniva da lontano. Infatti, già nel 1895 lo psicologo tedesco Adolf Jost (1874 - 1908) aveva pubblicato un volume dal titolo *Das Recht auf den Tod* (Il diritto alla morte) sostenendo esplicitamente il diritto dello Stato al controllo sociale dell'individuo. Una approfondita ricostruzione del programma *Aktion T4* e delle condizioni culturali e politiche che lo resero possibile è stata fatta dalla docente dell'Università Cattolica del Sacro Cuore Ingrid Basso (Basso, n.d).

ostetriche e medici di famiglia¹⁷⁹. Legge non tanto dello Stato, ma di diretta emanazione dal *Führer*, pertanto sacra, *Aktion T4: Tiergartenstraße*¹⁸⁰ non ebbe semplicemente lo scopo di evitare che nascessero vite sbagliate per, di conseguenza, favorire la naturale selezione della razza ariana. Abbattendo i costi sociali del *Welfare State* (che in Germania aveva una lunga e illustre tradizione fin dal XIX secolo) e razionalizzando risorse preziose in un periodo di gravissima crisi quando era prioritario rendere il *Reich* degno di un esercito imperiale, *Aktion T4* si propose, attraverso l'eliminazione di chi rallentava la trionfale marcia della razza superiore, di diminuire le spese dello Stato per il mantenimento in strutture pubbliche di pazienti problematici (sensibili). Individui socialmente disfunzionali, alcolisti, infermi e degenti psichici, ma anche bambini furono internati in strutture psichiatriche, poi soppressi per quelli che oggi sarebbero disturbi specifici dell'apprendimento o bisogni educativi speciali. Figlia del darwinismo sociale tipico della *Belle Époque* e tanto in voga tra le *élites* progressista e l'*intelligenza* di allora¹⁸¹, in un tempo privo di dubbi e colmo di certezze come quello positivista, l'eutanasia nazista fu il totale ribaltamento di qualcosa che, in realtà, ancora oggi costituisce oggetto di dibattito dell'opinione pubblica e di (faticosa) regolamentazione da parte dei governi. Infatti, secondo un'interpretazione numerica della vita purtroppo non ancora scomparsa, *Aktion T4* non affermò un (eventualmente condivisibile) diritto all'autodeterminazione della persona, ma avallò la riduzione della vita umana a parametro economico di un bilancio aziendale. Il razzismo di Stato¹⁸², nella forma del progetto di una politica eugenetica, è profondamente innervato da tecniche che tendono a 'naturalizzare' la legittimità e la necessità della 'normalizzazione'. La sintesi di bisogno economico e di ideologia raz-

¹⁷⁹ Sull'argomento esiste un monumentale spettacolo di Marco Paolini (Jolefilm, 2021).

¹⁸⁰ *Tiergartenstraße* era la strada del giardino zoologico di Berlino, il numero 4 era abitato dal medico Karl Brant e dal suo assistente Viktor Brack e divenne il quartier generale di un'operazione segretissima che, dal punto di vista della procedura, consisteva di sole tre semplici fasi: 1) individuare attraverso la compilazione e l'invio di un formulario agli ospedali psichiatrici chi fossero gli ammalati con minori capacità di lavoro; 2) trasferirli in centri intermedi di smistamento; 3) inviarli ai centri di eliminazione con camere a gas e crematoi. La potenza della propaganda nazista fece il resto 'provocando' da un lato la pietà delle famiglie, alla disperata ricerca di una cura per i propri cari, e dall'altro l'opportunità economica di poter risparmiare denaro e investirlo per il progresso del popolo tedesco sano. Dopo decine di migliaia di vittime in un solo anno, le operazioni vennero ufficialmente sospese per le proteste popolari, insospettite dal feto che invadeva la città (frutto della cremazione di massa). La sospensione ufficiale non si applicò ovviamente agli internati nei campi di concentramento e comunque il programma proseguì anche se con ritmi più ridotti fino alla fine della guerra.

¹⁸¹ Francis Galton e il premio Nobel Konrad Lorenz furono probabilmente i casi più eclatanti di promozione e adesione - più o meno entusiastica e sincera - all'eugenetica nazionalsocialista. La vicenda, che rimane ancora controversa, è stata ricostruita da un articolo dello storico Brentari, 2016.

¹⁸² Le posizioni di Foucault hanno trovato in territorio italiano un referente particolarmente appassionato in Giorgio Agamben, secondo il quale lo Stato e la sovranità, al fine di disinnescare le minacce all'univocità della propria narrazione da parte di eventuali conflitti sociali, hanno messo in atto non più «rituali magico-giuridici, ma le tecniche medico-normalizzatrici». Il razzismo di Stato sarebbe dunque il 'collante' su cui si articolano i dispositivi disciplinari della sicurezza, della protezione e dell'esclusione contro la critica e l'alternativa in genere. Questo paradigma verrebbe promosso - per esempio - da politiche come quelle sulla natalità, sulla medicalizzazione delle malattie e della vita, e dal suo perimetro sarebbero considerati non tanto inferiori quanto 'minacciosi' i disadattati, i poveri, gli immigrati, gli improduttivi (2009, p. 75).

zista - che *Aktion T4* realizzò nella sconcertante manifestazione dell'auto-coscienza nazionalsocialista - si rivela in un elemento forse più simbolico che altro, ma che ben ne restituisce l'intima e 'sacra' necessità di attuazione: la lettera personale con cui - *motu proprio* - Hitler annunciò la purificazione tramite *Aktion T4* venne, infatti, retrodatata dall'ottobre 1939 al 1 settembre 1939, vale a dire al giorno dell'invasione della Polonia, data della rinascita dell'epopea ariana. Accadde dunque che una teoria a quel tempo nuovissima (la genetica) venne usata per giustificarne una antichissima come la discriminazione razziale¹⁸³.

Secondo Foucault «a partire dal momento in cui lo stato funziona sulla base del biopotere, la funzione omicida dello stato stesso non può essere assicurata che dal razzismo» (2020, p. 221): reso prima scientifico e poi istituzionale, il razzismo di Stato con funzione regolativa e di razionalizzazione, misura e calcolo di costi-benefici inerenti alla popolazione sorse proprio alla fine del XIX secolo dall'idea di dover difendere biologicamente non più una, ma la razza. La protezione dell'unico patrimonio biologico titolare della norma (che volle lo sterminio di ogni deviazione che ne mettesse a repentaglio l'igiene), sembra dunque, a livello di biopotere, essere riuscita a sopravvivere ai propri orrori (l'Olocausto) e a fomentare una situazione geopolitica di conflitto etnico/politico attuale e permanente in nome della stabilità, come dimostra l'inafasto dibattito europeo sull'accoglienza dei migranti. Sanare al posto di avere cura, decidere selettivamente chi vogliamo e chi non vogliamo che venga al mondo, rendere il diritto alla vita una funzione della produttività materiale: sono questi gli elementi rispetto ai quali la sensibilità di Lenz si pone in una direzione ostinata e contraria, convinta che non ci sia nessuna marcia da rallentare, ma un'umanità da coltivare. Nel caso di *Aktion T4*, Lenz si avvale con naturalezza di tutto il proprio repertorio tecnico-estetico, dall'imagoturgia di Pititto¹⁸⁴ utilizzata per proiettare con lancinante paradossalità «sequenze di vita quotidiana, di lavoro e di svago, di giochi e di balli [...]. Nonostante la tragedia imminente [...] dentro e fuori la Germania» (*Aktion T4*, n.d.) all'installazione di Maestri «costituita da un ammasso di macerie monumentali e di resti dei simboli nazisti» (n.d.)¹⁸⁵. La ricerca di equilibrio tra un atteggiamento apertamente polemico nei confronti dell'orrore inscenato e le nervature esistenziali insite nel senso di Lenz per il teatro genera - a differenza del *pathos* di altre

¹⁸³ Nella declinazione 'culturale' di un padre dell'Occidente come Aristotele, la prospettiva trovò una delle sue 'firme' più illustri: «è evidente che taluni sono per natura liberi, altri schiavi, e che per costoro è giusto essere schiavi» (2013).

¹⁸⁴ Autore anche del testo originale con l'accostamento di stralci celebri tratti da *Re Lear* di Shakespeare, *Elena* di Euripide, *La vita è sogno* di Pedro Calderón de La Barca, *Faust* di Goethe, *Adelchi* di Manzoni e *Ifigenia* di Euripide.

¹⁸⁵ Si tratta di un esplicito riferimento alla Teoria del Valore delle Rovine (*Ruinenwerttheorie*) propugnata dall'architetto del regime, Albert Speer, per dare testimonianza nei secoli a venire della grandezza del Terzo Reich, allo stesso come si erano avute dell'Antica Grecia o dell'Impero Romano.

occasioni - un freddo piacere estetico, una sorta di contemplazione che indugia su un compiacimento a tratti (sorprendentemente) manieristico di modalità sovrastrutturali. L'uso di soluzioni didascaliche - come l'emotività dell'accompagnamento sonoro e gli audio documentaristici - risulta infatti appesantire una sensazione di disagio già potente nella sua latenza e tende a determinare una condizione di sovraccarico cognitivo. Il loro combinato disposto, di fatto, rischia di inficiare l'apprendimento dalla memoria, ossia il farsi viaggio della 'memoria storica' nel presente del teatro attraverso il collegamento attivo tra la compartecipazione del pubblico, gli stati rievocati e la loro consapevolezza.

Ad assumersi la responsabilità di dare spessore, carne e sangue ad *Aktion T4* è allora l'onda d'urto rappresentata da interpretazioni in grado di incedere poderosamente tra canti, danze e torture per giungere a *climax* finale. L'atto conclusivo è infatti il momento in cui una sconcertante Alessia Dell'Imperio - accompagnata nella genuflessione da Giacomo Rastelli, Tommaso Sementa, Carlotta Spaggiari e Barbara Voghera - 'ricorda' quanto sia attuale la visione promossa per contrarietà da Lenz di un'umanità perduta nella disciplina di una società secolarizzata. Una società della catastrofe che, dopo aver strappato il legame tra responsabilità e peccato, ha sì addolcito le pene, ma lo ha fatto sottoponendo il corpo e la mente all'esercizio di norme e tecniche per la corretta gestione di attività che mortificano il biologico a favore della razionalità produttiva. Difatti, l'idea moderna di una umanità delle pene non dipende, secondo Foucault, da un processo di tipo sentimentale, da una «enigmatica dolcezza» o da una maggiore sensibilità nei confronti dei colpevoli, secondo la quale la «necessità di castigo senza supplizio viene formulata dappprincipio come un grido del cuore o della natura indignata: nel peggiore degli assassini, una cosa almeno deve essere rispettata quando si punisce: la sua umanità». A essere in atto è in realtà una più complessiva trasformazione del concetto stesso di umanità in criterio/misura del potere con cui «l'uomo viene opposto alla barbarie dei supplizi, ma come limite al diritto: frontiera legittima del potere di punire. Non ciò che il potere deve colpire se vuole modificare l'uomo, ma ciò che deve lasciare intatto per essere in grado di rispettarlo. 'Noli me tangere'. Questo segna un punto d'arresto alla vendetta del sovrano» (1993, p. 25).

Aktion T4 ribadisce la necessità di recuperare l'inclusione della sensibilità nel novero di un'identità umana integrale, esposta alle differenze e di sconfessare quel principio di normalità su cui si basa l'estensione del potere disciplinare di riduzione dell'essere umano ai principi automatici di efficienza ed efficacia che graduano la distinzione con gli anormali' su una ipocrita li-

nea di continuità (rispetto alla quale chi devia va 'rigenerato'/riportato in ogni modo sulla retta via). Allo stesso tempo, *Aktion T4* denuncia come in Occidente si aggiri la pericolosa presenza di un fantasma, quello del 'costo sociale' da compensare, e sia latente la minacciosa sensazione di qualcosa/qualcuno che andrà a gravare e sarà a carico di qualcun altro, il quale a sua volta dovrà sacrificarsi per rendere sostenibile il sistema per tutti coloro i quali, venendo considerati speciali, 'godono' come se fosse un privilegio delle proprie disfunzioni (immigrati, il sostegno scolastico, i diritti speciali per le minoranze). Un fantasma e una sensazione, che per l'affannosa ricerca di una sintesi operata dall'UE in tema (per esempio) di immigrazione, sembra non rendere l'età contemporanea così distante dal manifestare gli stessi prodromi del razzismo dello scorso secolo.

3.2.6 BAROCCO CONTEMPORANEO

Concluso il triennio su Materia del Tempo e Richard Serra, Lenz ha spostato la propria indagine sul Contemporaneo sul tema del Toccare, intrecciando la riflessione di Jean-Luc Nancy, uno tra i più originali esponenti dell'eredità derridiana, con la poetica di Pedro Calderón de la Barca, altra personalità polemica nei confronti del proprio tempo e straordinario esponente del *Siglo de oro*. Omaggiata anche da Derrida (2007), la decostruzione nancyana della questione tattile - secondo cui «noi ci tocchiamo in quanto esistiamo» e «il nostro toccare è ciò che ci rende noi» (Nancy, 1996 p. 22) - descrive un lungo percorso nell'Occidente che va da Aristotele e Kant a Husserl e Heidegger¹⁸⁶.

Senza entrare nel merito di una tematica che non potrebbe trovare adeguato spazio in questa tesi, si fa notare come Nancy individuò nel primo e immediato 'contatto' con il mondo qualcosa di irriducibile alla semplice estensione cartesiana o alla mera funzione di una spontaneità percettiva. Con la consueta lucidità, Maestri e Pititto ne accolgono l'ottica di fondo («il toccare è indispensabile all'esperienza, alla conoscenza e alla relazione affettiva», Intro, 2018), lasciano che essa converga con la poetica barocca e sacramentale di Calderón de la Barca e ne sussumono le rispettive prospettive in merito alla cruciale e controversa questione della 'rappresentazione' (teatrale). Della parola rappresentazione, alla quale Nancy preferiva *expeausition* (con l'inserimento di *peau*/pelle in *exposition*), viene contestato il significato occidentale di dipendenza di una copia dal suo modello e il conseguente rimando al solipsismo dell'interiorità/trascendenza di un Soggetto creatore

¹⁸⁶ «Da Platone a Bergson, da Berkeley a Husserl e al di là, non cessa di esercitarsi una stessa costrizione formale: c'è certamente l'egemonia ben nota di un'eidetica, come figura o aspetto, dunque forma visibile esposta allo sguardo incorporeo, ma questa supremazia stessa ubbidisce all'occhio solo nella misura in cui un intuizionismo aptico viene a completarla, riempirla, appagare il movimento intenzionale di un desiderio, come desiderio di presenza» (Derrida, 2007, p. 156)

con la maiuscola. Nell'originale visione di Nancy, infatti, a essere promossa è una radicalizzazione del concetto di nudità che va riferita al pensiero (da spogliare dalle incrostazioni della tradizione metafisica), all'immagine (artistica, figurativa o performativa) e al corporeo in quanto «l'uomo nudo è anzitutto l'uomo in mezzo agli uomini [...]. Nudo, io sono con gli altri. Nudo sono esposto alla condivisione del senso» (2012, p. 76). Se *l'expeausition* 'appartiene' a ogni ente, la nudità è tipica del corpo umano come continua offerta da rigenerare perché «una nudità tocca per essenza un'altra nudità» (Nancy, 2003 p. 44). La presenza nuda è sempre compartecipata in una dimensione sociale e comunitaria, non è mai isolata ed è modulata nei termini di relazione (tra corpi che si toccano). Questa relazione trova nell'opera d'arte una sublimazione massima e misterica: quella che Nancy propone è un'est-etica radicata - e rivoluzionaria - nello spazio-tempo dell'Occidente, un abito del pensiero più che un principio assoluto. Ricorda il filosofo che, «ogni nudità non è sempre di fronte a se stessa o all'altro?». Dunque «la nudità non è prima di tutto un 'di fronte a' - che non ha mai un faccia a faccia, poiché il nudo non guarda: esso è guardato, anche da se stesso». Invece, «la nudità non è un essere, né una qualità: è sempre un rapporto, molteplici rapporti simultanei, con altri, con sé, con l'immagine, con l'assenza d'immagine» (Nancy, Ferrari, 2003, p. 31).

Le affinità elettive tra Nancy e la ricerca lenziana sono profonde – clamorose nel caso di *Kinder* – e si sposano nell'incontro con l'opera di Calderón de la Barca, colui che, prima di Pirandello, delle avanguardie surrealiste e della psicanalisi, intuì l'abisso dell'esistenza umana in uno stretto parallelismo con l'arte drammaturgica e con il sogno, riuscendo in tal modo a reinterpretare radicalmente il rapporto della rappresentazione con la realtà. In questo affascinante orizzonte di incontro tra rappresentazione teatrale e la nuda esposizione, l'Oltreteatro diventa il luogo in cui le forze sociali e antropologiche anelano alla protezione della fragile coscienza umana e il contesto in cui le ritualizzazioni dei gesti e i fantasmi dell'immaginario ricostituiscono in un'ottica comunitaria una forma di resistenza al precipitare nell'angoscia dinnanzi alla precarietà quotidiana e al contatto con lo straniero¹⁸⁷. Se, secondo Lenz, «per Jean-Luc Nancy l'esistenza è corpo, non c'è altra evidenza che quella del corpo», il problema diventa «come l'incorporeo della parola e dell'immagine tocca il corporeo del corpo e delle cose» (Intro, 2018). In tal senso, Calderón de la Barca può dunque rappresentare un audace tentativo non tanto di risposta, quanto di restituzione visiva e corporea di quella stessa complessità attraverso il dispositivo teatrale. La

¹⁸⁷ La teatralizzazione che 'investi' il barocco, visibile anche negli aspetti disumani dell'*autodafé*, fu anche l'espressione istituzionalizzata dei tentativi di contenere formalmente un contenuto 'incontenibile' come la vita umana.

complessità del corpo (che co-implica a sé l'incorporeo) incrocia poi il tema cruciale del tempo che, nell'installazione teatrale de *Il Grande Teatro del Mondo*¹⁸⁸, non ha più linearità oggettiva e si configura in funzione delle relazioni interpersonali (tra artisti e tra artisti e spettatori) attraverso cui quel tempo si esperisce e si costituisce.

IL GRANDE TEATRO DEL MONDO. Nelle coscienze, il tempo rimbalza e rimbomba con inaudita velocità, è eco che (si) origina nel Mondo; all'esterno dello spazio scenico e nelle interpretazioni performative, invece, rallenta nella durata di uno spettacolo teatrale assunto soggettivamente (Rovelli, 2017). Il tempo, in questa paradossale sovrapposizione, palesa come la propria discontinuità sia dovuta non tanto a una diversa percezione di quantità altrimenti standard, ma a un duplice movimento: il primo agisce nell'esistere partecipato dell'interazione tra corpi, come suggerito da Nancy; il secondo in un'arte in perenne ricerca e confronto con la tradizione, come quella lenziana che tocca il cuore della disputa per il suo rinnovamento (temporale). «L'arte chiamata 'contemporanea' non è semplicemente quella che si può datare a oggi. È detta contemporanea perché essa non eredita alcuna forma né referenza», ma «eredita soltanto l'enigma portato da questa parola che fu inventata nel momento in cui cominciarono a sottrarsi tutte le figure di una possibile rappresentazione» (2020, pp. 106-107).

Con *Il Grande Teatro del Mondo* e il suggestivo intreccio di personaggi che lo innerva di *pathos*, Calderón de la Barca eluse la tentazione di una risposta riconoscendo che, tra realtà e rappresentazione, non esiste un'antitesi nei termini di concreto *versus* immaginario, esistente *versus* onirico, autentico *versus* fantastico: è «la drammaturgia che isola nello stesso spazio-tempo la vita e il sogno» (*Il grande Teatro del Mondo*, n.d.). Questa intuizione originaria viene declinata da Maestri in tre stanze-simbolo del Complesso della Pilotta di Parma, lo Scalone monumentale, la Galleria Nazionale e il Teatro Farnese. All'interno di questa ecologia scenica, oltre venti artisti, tra performer e musicisti si muovono formando una processione di personaggi archetipici delle molteplici modalità dell'essere al mondo. Presenti anche nel testo originario, l'Autore e il Mondo, il Re e il Contadino, il Povero e la

¹⁸⁸ «Oltre venti artisti, tra performer dell'ensemble di Lenz e musicisti del Conservatorio Arrigo Boito, hanno dato vita a una reinvenzione del testo di Calderón articolata in tre sequenze plasmate dalla visione combinata tra installazione, costumi e regia di Maria Federica Maestri e testi e imago-turgia di Francesco Pititto. Un percorso itinerante nel quale il pubblico è stato chiamato a sostare nello spazio di fronte al grande portone del Teatro Farnese, dove è avvenuto l'incontro tra l'Autore/Dio (il bambino Matteo Castellazzi) e il Mondo (Barbara Voghera), passando poi all'interno della Galleria Nazionale dove, tra sculture e dipinti, si è assistito all'assegnazione dei ruoli agiti dai diversi personaggi - il Re (Sandra Soncini), il Contadino (Franck Berzieri), il Povero (Paolo Maccini), il Ricco (Monica Bianchi), la Bellezza (Carlotta Spaggiari), la Discrezione (Lara Bonvini), il Bambino mai nato (Lorenzo Davini) e Legge di Grazia (Valeria Meggi) - fino ad arrivare all'interno dello stesso Teatro Farnese. In questo spazio ligneo [...] gli spettatori sparsi ai lati della cavea centrale hanno potuto assistere alla messa in scena delle vite dei diversi personaggi - accompagnati dalla voce recitante di Valentina Barbarini e a quella di basso di Eugenio Degiacomi - osservati e alla fine giudicati [...] dallo stesso Autore.» (Rigolli, 2018b).

Bellezza, la Discrezione e il Bambino mai nato attraversano le stanze-simbolo e giungono nella sala finale, dove, nella 'cintura' del pubblico liberamente disposto, ognuno può enucleare il proprio monologo. Maestri e Pititto propongono in questa installazione performativa la metateatralità di un contesto in cui è il luogo a partorire e a determinare le possibili espressività soggettive. In questa relazione gli individui gravitano e si strutturano come particelle elementari, dunque in un errare costante, casuale e necessariamente portato all'incontro/scontro, e la loro narrazione non è piatta e continua, ma formata dall'interazione e esclusivamente per suo tramite. L'entrata in scena dell'Autore sullo Scalone monumentale e il monologo sulla «bellissima struttura» che ospita la vita dà il via al fondamentale gioco tra i corpi. Un gioco che, poi, prosegue nell'incontro dell'Autore con il Mondo («anche se l'opera è mia, il miracolo è tuo») e nel costante dialogare tra *characters* chiamati a recitare la propria parte con inequivocabile rigore (il Povero che chiede l'elemosina, la Bellezza che fa sfoggio di egoismo, il Ricco con la sua ipocrita piaggeria) e che, infine, si rifrange fatalmente sul giudizio dal quale si è inevitabilmente chiamati «a render conto a Dio/Autore a sipario calato». Incastonata l'originaria struttura narrativa nell'utopia teatrale di Giulio Camillo («che aveva l'ambizione di mostrare in un unico luogo tutta la sapienza umana e di rivoluzionare l'idea stessa di teatro tradizionale, lo spettatore sul palco e la memoria del mondo in platea»), impreziosita la drammaturgia sonora con il contrappunto di clavicembali suonati dal vivo, l'allestimento, al netto del superbo accostamento tra Nancy e Calderón, si addentra nel labirinto dell'arte contemporanea e si interroga sulla rappresentazione, però patendo la responsabilità del cammino attraverso le scenografie naturali della Pilotta. *Il Grande Teatro del Mondo* tende a minimizzare la propria fondamentale componente imagoturgica in un eccesso di pudore e a sottovalutare la presenza spettatoriale in un didascalico contrasto tra prospettivismo della visione scenica e sostanziale frontalismo della messinscena con il pubblico autorizzato a muoversi per cambiare prospettiva sullo spettacolo, ma sempre mantenendosi nella frontalità. L'erranza del pubblico è dunque solo apparente, meno audace che in altri allestimenti, con il cortocircuito tra la libertà di esplorazione e il rispetto delle regole di ingaggio comunicate al momento dell'ingresso in Pilotta. Se la prospettiva immersiva subisce un de-potenziamento rispetto all'anarchismo dei *I promessi sposi*, allo scardinamento dell'attesa narrativa di *Verdi Re Lear* o alla dispersione di ogni possibile forma di dominio di *Autodafé*, ne *Il Grande Teatro del Mondo* si produce un freddo effetto di straniamento dalla messa in scena, nonché di allontanamento dalla percezione dell'auspicata *mise-en-abyme* («la visione di ognuno potrà nel movimento e

nella combinazione degli spazi agiti ricreare nuovo pensiero tra immagini reali e virtuali, tra opere concrete o immaginarie»). *Il Grande Teatro del Mondo* è un dispositivo teatrale perfetto nella sua pianificazione teorica, ma che, questa volta, nel suo farsi concreto sembra in parte aver smarrito la strada della sospensione della specularità tra spettatore/guardante e attore/guardato. La costante oscillazione tra le due polarità, la moltiplicazione degli sguardi e della rappresentazione sembrano in questo caso non tanto far eco alla perturbante sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa che, pur alieno, sta parlando di noi, quanto allo stesso disorientamento che Calderón de la Barca aveva riservato a Sigismondo, protagonista del suo capolavoro, *La vita è sogno*: «Tu voz pudo enternecerme, tu presencia suspenderme, y tu respeto turbarme. ¿Quién eres?» (2001, p. 14).

Per l'indagine est-etico-antropologica lenziana che mira a destrutturare la doppiezza dell'essere umano tra archetipi ancestrali e ragioni storicamente determinate, anche l'esplorazione dell'universo shakespeariano rappresenta un terreno privilegiato. Tra i poli di attrazione dell'indagine, il testo nativo è piegato nell'*hic et nunc* della traduzione dalla riscrittura con cui Francesco Pititto dispiega le possibilità drammaturgica dell'opera¹⁸⁹. Un potente esempio di questa indagine/dispiegamento è *Hamlet Solo*¹⁹⁰, riduzione di un precedente spettacolo monumentale a performance per attrice sola inscenato nel Teatro Farnese della Pilotta.

HAMLET SOLO. Va chiarito come il dispiegamento delle possibilità drammaturgiche non sia semplicemente un'operazione di riscrittura e traduzione, quanto l'esito di una relazione dialettica e di un riposizionamento reciproco delle coordinate spaziotemporali tra momenti drammaturgici diversi (del passato e nel presente). Tale 'dispiegamento' permette di rinnovare in un autentico radicamento nel contemporaneo l'intenzione di chi, in questo caso specifico, secondo Harold Bloom, ha inventato l'uomo. Maestri e Pititto, nel dispiegare il nascosto del testo originario, trovano in autori privilegiati (come il Bardo, Manzoni o Verdi) i requisiti ideali per enucleare il proprio linguaggio della sensibilità e per la trasfigurazione artistica di un mondo est-etico in cui a essere qualificante non è più lo *status* biologico (o la

¹⁸⁹ Queste possibilità indicano quell'insieme di scelte, decisioni e alternative attraverso le quali le parole originarie riemergono in un esito spettacolare e narrativo diverso perché contemporaneo in una sorta di chiasma tra la gadameriana 'storia degli effetti' e la vichiana 'eterogenesi dei fini'

¹⁹⁰ «È sola in scena, ma non da sola. Sul pavimento di una delle stanze affrescate della Rocca San Vitale di Sala Baganza, provincia di Parma [...] ci sono alcuni elementi, quasi reliquie di un castello e uno splendore antichi, passati: un libro, un capitello, un cappellaccio scuro sopra un teschio. Voghera, camicia bianca vaporosa, pantaloni neri e nere scarpe lucide, è di spalle. Addossato alla parete in fondo uno schermo rimanda un uomo nudo riverso su un tavolo da obitorio, il Re ucciso. È la manifestazione dello Spettro, il padre di Amleto [...] quando l'attrice si volta e avanza verso il pubblico scopre il viso coperto di bianco [...] il Re Claudio, la Regina, Ofelia, gli Attori, Rosencrantz e Guildenstern, i Becchini. Sono come arti fantasma del corpo orfano di Amleto, della sua solitudine scenica ed esistenziale: non ci sono (e alcuni degli attori 'sensibili' in video non ci sono proprio più), ma fanno male» (Brighenti, 2015).

sua astratta e romantica negazione), ma la reciproca attitudine a ricollocarsi in un perimetro¹⁹¹ di apertura, contaminazione e responsabilizzazione nel quale gli stessi protagonisti e la loro stessa disponibilità alla trasformazione diventano materia prima dell'allestimento. La forma oltre-shakespeariana della poetica di Lenz porta, in *Hamlet solo*, alle condizioni necessarie e sufficienti per apparire perturbante nei connotati di un contesto ecologico apparentemente convenzionale (la forma monologo), in realtà rinnovato nella sua dimensione plastico-drammaturgica. Nel caso specifico, siamo di fronte alle soglie di quel metateatrale e del *site-specific* che si è definito Oltreteatro e a una installazione più semplice dal punto di vista compositivo, essendo un monologo finalizzato a esaltare la straordinaria prova di una sconcertante Barbara Voghera, la cui qualità d'attrice ha saputo tenere in 'tensione' l'interazione con la scena, l'enucleazione dei personaggi e il confronto con il pubblico. A tratti anche virtuosistica, Voghera si muove a proprio agio in uno spazio scenografico in penombra, ne attraversa senza soluzione di continuità le 'pareti immaginarie' e dialoga in 'campo aperto' con un'imagoturgia che incrocia, per attrazione e repulsione, quanto accade sul meraviglioso scenario del Teatro Farnese. Le sue azioni minimali assumono sempre un significato circostanziato rispetto agli oggetti utilizzati e al testo recitato; la sua è un'intensa emotività che permette allo spettatore di partecipare a ciò cui si sta assistendo; la sua, lontana dal poter essere valutata semplicisticamente nei termini di *performance*, è l'espressione di una fisicità scevra dagli stereotipi delle sovrastrutture socio-economico-culturali, la cui presenza non si declina nel mero vezzo autoreferenziale di chi, *naïf*, sta semplicemente opponendo un diverso stereotipo. Quella di Voghera, sotto la sapiente regia di Maestri, è l'esposizione integrale di un'artista in una sontuosa dimensione di transcorporeità rispetto a sé stessa e ai numerosi personaggi interpretati. L'esposizione dà luogo a una disponibilità che è di 'autosperimentazione in scena' in quanto si innerva della fiducia con cui Lenz plasma i propri allestimenti in sinergia con chi poi materialmente ne calca i luoghi (Oltreteatro). Nello specifico, il corpo di Voghera ha semplicità e naturalezza, ma anche un perfetto addestramento dal punto di vista performativo, una tecnica temprata da una collaborazione pluridecennale con Lenz, il che la rende capace di rispondere senza mai replicare - dunque autenticamente - alle 'provocazioni' di un processo creativo di cui si assume, in scena, totale responsabilità. Come destabilizzata da un'energia propria, da un movimento interiore che esonda all'esterno senza stasi e senza

¹⁹¹ Il richiamo a un principio 'geometrico' (il perimetro) potrebbe far apparire l'ecologia lenziana come un contesto solido, dai confini ben definiti e, dunque, rassicurante. In realtà, come ormai dovrebbe essere chiaro, l'instabilità del perimetro potrebbe essere ricavata facendo riferimento alle geometrie impossibili di Maurits Escher o Roger Penrose quale contesto da cui viene espulsa ogni caratterizzazione gerarchica e cardinale.

lasciare mai il contatto con le contingenze date dal testo (necessariamente distante, ma dialetticamente diventato proprio), la sensibilità di Voghera modula tempi, ritmi di esposizione verbale e gestualità interpretativa in solitudine e autonomia. Destrutturata la tragedia negli aspetti più intimi e contestualizzata in un clima di esistenziale contemporaneità (cui concorrono tanto la sincerità di Voghera quanto un'imagoturgia colma di individualità concrete e grondante di umanità), *Hamlet Solo* sembra ribadire la negatività del celebre interrogativo posto da Tristan Tzara nel *Primo manifesto del Dadaismo* del 1918 («si crede forse di aver trovato una base psichica comune a tutta l'umanità? Come si può far ordine nel caos di questa informe entità infinitamente variabile: l'uomo?»), (2014) e dare forma a uno spettacolo in cui ogni particolare parla nel tutto (dai semplici oggetti di scena alle maestose imagoturgie) e lo fa tutto insieme grazie a una commistione di codici espressivi diversi che ne costruiscono la tessitura. In accordo con l'affermazione secondo la quale la «terra interamente illuminata splende all'insegna di una trionfale sventura» (Adorno, Horkheimer, 2010, p. 11), *Hamlet Solo* mantiene la fedeltà al negativo, al dissonante, al brivido che assale la coscienza quando scopre l'inadeguatezza dei criteri di chiarezza ed evidenza nel riappropriarsi del paradosso stesso dell'essere umano. *Hamlet Solo* è un esempio eclatante, nella sua apparente immediatezza, di come il teatro lenziano della sensibilità dia senso alla negazione di quel «gigantesco alto-parlante della cultura industriale» che intona «uno stesso ritornello: questa è la realtà com'è, come dev'essere e come sempre sarà» (Horkheimer, 2000, p. 124), assumendosi la responsabilità di «portare caos nell'ordine» (Adorno, 2009, p. 97) e disordine nella rappresentazione scenica della società totale. La rilettura di Lenz delle istanze più dinamiche del barocco spagnolo e l'audace accostamento del suo rivoluzionario spirito teatrale con l'arte performativa contemporanea è proseguito con *Hipógrifo violento*¹⁹² e *Flowers Like Stars?*¹⁹³, spettacoli del ritorno alla scena dal *lockdown* del 2020.

¹⁹² «Dramma su libero arbitrio, esercizio del potere ed effimero dell'esistenza umana nell'inestricabile sconfinamento tra realtà e sogno. La scena si apre in *medias res* sull'invettiva di Rosaura contro il suo cavallo per averla disarcionata. La protagonista, vestita in abiti maschili, rotolandosi a terra in seguito alla caduta; la narrazione viene condensata in una visione densa, una scenografia post industriale composta da un'irta foresta di tubi in ferro che si contrappongono alla logora cedevolezza di cuscini sempre sul punto di esserne infilzati. Il labirinto barocco, lo spazio intricato e voluttuoso per eccellenza, diventa qui scarna ambientazione senziente che enfatizza il dramma dell'identità dei protagonisti. Soncini è elastica e metamorfica, dà corpo e voce a Rosaura e Sigismondo come un'unica entità contraddittoria esasperando l'ibridazione insita nella figura allegorica dell'ippogrifo, animale mitologico composto da cavallo e grifo, essere a sua volta derivato da un innesto tra aquila e leone. Le performance *live* sono affiancate da due installazioni visuali e sonore» (Zanon, 2020).

¹⁹³ «Nel vertiginoso, inquietante soliloquio di Fenix, il cui testo è stato tradotto e riscritto da Francesco Pititto, l'allegoria simbolica della bellezza [...] diventa un flusso di coscienza sull'ansia contemporanea di rimuovere la morte [...]. La protagonista fugge dalla convenzione dell'ineluttabilità della sofferenza addentrandosi nella vertigine delle sue domande senza risposta per ribadire un'incrollabile fede nella necessità della dissoluzione del sé. Il corpo muscoloso e androgino di Valentina Barbarini si muove in un'installazione scenica liberamente ispirata alla Camera della Badessa affrescata dal Correggio nell'ex Monastero di San Paolo a Parma, le cui sibilline risposdenze filosofico-mitologiche vengono tradotte in immagini effimere e parole disossate proiettate su paraventi di velo» (Zanon, 2020).

HIPÓGRIFO VIOLENTO + FLOWERS LIKE STARS? Tornare al Barocco, alla sua tensione formale e al superamento dei canoni di equilibrio e simmetrie che la razionalità e l'Occidente avevano ereditato dall'età rinascimentale, è una sfida dalle implicazioni artistico-culturali profondissime e Maestri e Pititto ne decostruiscono la stratificazione, andando al di là di rigidi e funzionali steccati cronologici che separano due epoche tanto lontane nel tempo, quanto intime nel loro continuo interrogarsi sul positivo e sul negativo dell'esistenza individuale. Il Barocco, infatti, non fu semplicemente un momento di opposizione allo spirito del tempo del XV/XVI secolo o una mera riformulazione culturale della distanza separante il finito dall'infinito. Il Barocco fu la ben più radicale rivendicazione di una rinnovata e integrale concezione del sacro. Un *fil rouge* (fede confessionale, fiducia razionale) aveva infatti attraversato le epoche buie precedenti (che tali in realtà non erano state, Le Goff, 2006; Barbero, 2015) ed era giunto intatto all'uomo nuovo del XIV secolo per cui, dalla fede in un sacro riconoscibile come quello medioevale, si era arrivati idealmente alla fiducia umanistico-rinascimentale nei confronti della ragione. Con il Barocco questa possibile analogia - tra dimensione mistica (fede) e dimensione razionale (fiducia) - venne spezzata e il salto nel sacro divenne un salto nel buio e nell'ignoto con Dio che, da conforto, venne ricostruito nei termini di luce spirituale talmente trascendente da risultare invisibile. Da tale atteggiamento spiritualistico ne derivò poi uno diverso dal punto di vista estetico nei confronti tanto dei contenuti, quanto della forma e fu proprio quest'ultima a segnare il campo rispetto al quale i primi dovettero adeguarsi. La forma artistica poté implodere o deflagrare, contorcersi o vibrare, innalzarsi o nullificarsi, ma essa, anche quando annichilita, non scomparì mai del tutto (evento che fu invece tipico della contemporaneità) perché un nuovo modo di intendere, pensare e usarla (la forma) segnò un definitivo disequilibrio rispetto ai canoni precedenti, per esempio, con il sostanziale ribaltamento dei rapporti tra luce e ombra, profondità e bidimensionalità. Nutrito da questo *humus*, il teatro esplose perché divenne il luogo privilegiato in cui l'artista poteva assumersi la responsabilità di non celare, rifrangendo elementi che fino ad allora - e poi alle avanguardie novecentesche - mai erano stati accostati con tanta audacia: il mondo e la vita sono finzione o realtà? L'esistenza è mossa da fiducia o fede? L'arbitrio è libero o servo? Il destino dell'essere umano è cupo o chiaro? La risposta, per forza parziale, si collegava esplicitamente alla concezione della vita come sogno (*La vida es sueño*) e/o messa in scena (*El Gran Teatro del Mundo*) ed è contenuta nell'opera di Calderón de la Barca. Fu poi lo spirito della Controriforma a piegare a sé e

a richiamare al proprio ordine un'epoca le cui tendenze spirituali e culturali stavano ormai esaurendosi fino a essere 'rinnegate' dai lumi nel Settecento.

Il senso della teatralità barocca annunciò quindi il teatro moderno in quanto gli artisti rivoluzionarono la concezione dell'opera come scenografia drammatica e, rispetto a esse, la ricerca dello stupore e dell'effetto sul pubblico diede via a un immenso repertorio di proliferazione degli inganni prospettici, di innesto di aperture fittizie dello spazio, di moltiplicazioni dei punti di fuga, di sfumature chiaroscurali, di policentrismo e decentramento della composizione architettonica, plastica e visiva, di gioco tra pieno e vuoto. A partire dal riconoscimento di questa complessità, le composizioni drammaturgiche si innalzarono in termini di stratificazione e si armonizzarono con gli indistricabili paradossi di un'esistenza onirica e di una *locura* che venne a rappresentare non l'alternativa patologica alla norma, ma la relazione autentica/tipica di chi subisce le contraddizioni del proprio tempo non tanto nella modalità di chi mostra negazione, quanto di chi ha cura e attenzione. In Calderón de la Barca nulla è più umano del mistico e nulla più mistico dell'umano, nulla più compassionevole dello sconforto, della colpa e del rimorso e nulla più tangente alla vita della morte. Non sorprende, dunque, che Lenz insista nell'utilizzare il genio castigliano per lanciare la propria sfida alla sperimentazione teatrale e - così facendo - per demistificare l'idea di 'originarietà primigenia' del linguaggio culturale e - dunque - per smascherare le maglie che stritolano - in un inesauribile paradosso per la coscienza moderna - ogni parola e ogni rappresentazione che non intende piegarsi a narrare e descrivere normativamente i nostri tempi bui come un semplice *status quo*. *Hipógrifo violento* e *Flowers Like Stars?* eludono la *vulgata* secondo la quale il discorso drammaturgico avverrebbe in funzione dello sviluppo di tesi argomentative o del didascalismo ideologico, ma non ne disperdono mai il patrimonio di arte della parola per eccellenza. Sandra Soncini (nel primo) e Valentina Barbarini (nel secondo) non perdono tensione in nessuna battuta e restituiscono intonsa la progressione lirica dei testi originali (riscritture di Pititto da *La vida es sueño* e da *El Príncipe Constante*, che fu forse l'opera calderoniana più amata da Goethe). Entrambe ne contrappuntano le connotazioni fisiche nei costumi, quelle caratteriali nell'estetica del corpo e quelle psicologiche nella relazione con le algide installazioni con cui Maestri costruisce il perimetro di un'ambientazione minimale di un pianeta collassato nei propri rifiuti e nei propri orpelli consumistici. Il vissuto da Rosaura/Sigismondo (*Hipógrifo violento*) e da Fenix (*Flowers Like Stars?*) è sì riconoscibile forse solo da chi conosce le opere letterarie, ma dai corpi di *performer* incastonate in ambienti diversamente trasparenti si irradia il concreto pulsare dell'esistenza attraverso figure che

diventano archetipiche, paradossalmente assolute proprio per le individualità carnali che le personificano. La costruzione performativa è radicale (nel caso di Barbarini a tratti ossessiva), ma, pur mostrando costantemente una tensione al rischio, i loro corpi non si riducono mai a meccanica - come spesso accade in sterili composizioni performative spacciate per contemporanee (es. *António e Cleópatra*) - e il loro abitare la scena non è da involucri passivi, nonostante l'ecologia scenica le costringa a continue genuflessioni da cui stoicamente è sempre più faticoso rialzarsi. A un passo dall'autodistruzione, sospese tra interpretazione ed esposizione, Rosaura/Sigismondo/Soncini e Fenix/Barbarini riscoprono continuamente di poter rinascere una volta giunte al proprio limite e dopo aver attraversato, rispettivamente, l'abisso della relazione tra donna/uomo e il lacerante squilibrio vissuto da chi intraprende esperienze di autentica introspezione. Le loro identità sono metamorfiche e ferite, il loro percorso si mostra rizomatico e labirintico nell'intraprendere fino alla fine una messa in scena irripetibile, irriducibile e che, per Soncini, «non ha bisogno di apparati scenografici decorativi o di artifici tecnologici, ma di messe in mostra in un'installazione strutturata in anonimi segmenti materici in ferro» (*Hipógrifo violento*, n.d.), mentre per Barbarini «trae libera ispirazione dalla cinquecentesca Camera della Badessa, nell'ex Monastero di San Paolo a Parma» (*Flowers like stars?*, n.d.).

3.2.7 ARTE, TRA CURA, PASSIONE E RICONOSCIMENTO

L'attraversamento lenziano di questa ricerca si chiude con una coppia di allestimenti in apparenza lontani nella cifra estetica, nell'intenzione drammaturgica e nella restituzione performativa, ma in realtà accomunati da un tratto poetico decisivo. Il riferimento è al «potere dell'armonia discorde delle cose»¹⁹⁴, vale a dire alla capacità dell'arte di realizzare, attraverso l'assunzione di un linguaggio plurale, una sinergia tra aspetti, ambiti, tematiche talmente lontane da apparire - ma non essere - incomunicabili. Arte figurativa e installazioni plastiche, indagine filosofica e ricerca storica, composizione musicale e proiezione imago-turgica realizzano una sorta di paradossale 'convergenza parallela' nell'incessante sforzo operato dal teatro lenziano. Il primo spettacolo, *mixed* dall'*Hyperion*¹⁹⁵ di Friedrich Hölderlin¹⁹⁶

¹⁹⁴ Il verso completo dalle *Epistole* I, 12, 19 di Quinto Orazio Flacco recita «quid velit et possit rerum concordia discors» (quale sia il significato e il potere dell'armonia discorde delle cose)

¹⁹⁵ Nell'omonimo romanzo epistolare, il protagonista condivide con l'amico Bellarmino le proprie riflessioni fatte in Grecia e in Germania. Una parte centrale della condivisione tra amici di queste confidenze sono le lettere private indirizzate a Diotima (che si suicidò pensando che lo stesso Iperione fosse morto in guerra).

¹⁹⁶ Poeta tedesco (1770-1843), è considerato uno tra i maggiori interpreti della tragedia greca, sofoclea in particolare, di cui fu «il primo a comprendere le origini ctonie, oscure, antinomiche [...]; prima di Bachofen e di Friedrich Nietzsche ha ridimensionato la visione classica apollinea winkelmanniana» (Sacco, 2018, p. 37).

e dal personaggio del *Simposio*¹⁹⁷ platonico, è *Hyperion/Diotima*¹⁹⁸, una creazione cofirmata da Lenz e dal musicista polacco Paul Wirkus.

HYPERION/DIOTIMA. Diotima fu forse una delle più straordinarie figure del pensiero platonico ed è il polo femminile dello scambio epistolare con l'amato Iperione nel romanzo di Hölderlin. L'occasione rappresenta per Maestri e Pititto un modo per tornare a indagare il poeta, filosofo, drammaturgo romantico dopo la messinscena de *La morte di Empedocle*, *Edipo il tiranno*, *Antigone*, *Hölderlin-Foscolo*, *L'era dei Querci* avvenuta tra 1991 e 1994. Questo rinnovato interesse emerge, non a caso, all'interno del progetto triennale di Natura Dèi Teatri ispirato a suggestioni filosofiche tratte dall'opera di Gilles Deleuze, poiché la tematica della differenza, dell'ideologica concezione di identità come ripetizione e del tentativo di rivolta contro un destino dialettico dagli esiti omologanti e laceranti, rappresenta la cornice concettuale ideale per porre la fondamentale questione dell'indagine sui linguaggi della creazione contemporanea.

Le sonorità elettroniche dal vivo di Wirkus contribuiscono a dare densità all'ambientazione di un allestimento essenziale ed esemplare nel restituire - attraverso la semplicità dell'impatto visivo - un'articolata coincidenza tra significante e significato. L'enucleazione del segno scenografico all'interno di un'installazione scenica straordinariamente assonante/omogenea non dà però forma a una stucchevole forma di didascalismo e avvalora nella sua radicalità l'affermazione che «non esistono fatti, solo interpretazioni» (Nietzsche, 1975, p. 299). L'intuizione nicciana riconosceva all'interazione culturale la capacità di plasmare le coscienze e di disciplinare i corpi e solo la più triviale vulgata ha potuto deturparla nell'idea che esistano solo opinioni e non argomentazioni. L'intuizione, ribadita quasi esplicitamente nel testo («Dimentica il tempo, e non contare i giorni della vita. Che cosa sono i cento anni di fronte all'istante in cui in due ci sentiamo e solo dopo ci tocchiamo», *Hyperion/Diotima*, n.d.) e nella scenografia, è edificata in un telo teso, bianco e rotondo che Barbarini attraversa concentratissima mentre declama frammenti ritradotti dall'*Hyperion*. Quel telo, con le sue dimensioni circolari e la sua densità imago-turgica, è la rappresentazione sublimata della pienezza dell'essere parmenideo in tutta la sua paradossalità empirica, men-

¹⁹⁷ Impossibile anche una minima sintesi di quello che è forse il più celebre dialogo di Platone. Va però ricordato come Diotima fu maestra di Eros di Socrate: Diotima rappresenta una figura di fondamentale importanza per la sua concezione di Amore non come essere bello o buono, ma figlio di Penia (Povertà) e Póros (Astuzia), quindi filosofo per eccellenza.

¹⁹⁸ «La compagnia parmense sceglie di affidare a un'unica attrice - Valentina Barbarini, presenza possente e fortemente emotiva - le parti di entrambi gli amanti e di far dialogare la recitazione con la musica potente e ossessiva composta ad hoc da Paul Wirkus, musicista elettronico polacco che da qualche tempo collabora con Lenz, e con le immagini che scorrono su uno schermo circolare sul fondo del palco. La parola - struggente e appassionata - è amplificata dall'andamento antinaturalista e ardente della recitazione così come dal ritmo ansioso della musica, elementi ai quali si contrappongono soltanto in apparenza i paesaggi e i particolari naturali che si succedono sullo schermo» (Bevione, 2014).

tre l'attraversamento effettuato dalla *performer* lenziana determina 'scarto' e impurezza. Indivisibile e perfetto, immobile e identico per la ragione, l'essere/telo appare ai sensi mosso dall'insanabile incongruenza determinata proprio dalla presenza dell'essere umano, dall'ente in continuo divenire che, infatti, in scena 'appare' solo nella sua materialità e mai nella sua proiezione virtuale/ideale. Per questo, Barbarini è concreta solo quando il suo corpo è fuori e non dentro il telo (dove è come ombra, ente nella sua 'differenza ontologica' con l'essere) ed è per questo al suo interno (del telo) possono unicamente scorrere le immagini di una Natura perfetta e da cui l'essere umano risulta bandito («Uva acida ... in mezzo alle dolci uve»). Maieutica ed erotica, potenza creativa dell'arte e della natura in conflitto con un *homo* che, proclamandosi *sapiens*, ha dimenticato la propria animalità, la poetica di *Hyperion/Diotima* lascia convergere la ricerca drammaturgica in una rinnovata restituzione visiva di dilemmi esistenziali primordiali attraverso una molteplicità di tematiche legate all'indicibile come, da un lato, l'anelito all'infinito che tormenta strutturalmente l'essere umano (e il suo inevitabile naufragio: «Ma l'uomo è dio appena uomo! E se è un dio, allora lui è bello! [...] Ma le mie braccia erano sempre più stanche e l'angoscia mi trascinava giù, inesorabile») e, dall'altro, la brama di una panteistica armonia («là stavo io, la tua. Un fiore tra i fiori») con la percezione della sconfitta storica nella modernità («Difenderci dalla mosche sarà la nostra futura occupazione. Rosicchiare le cose del mondo, come bambini. Invecchiare tra i vecchi è la cosa peggiore. Partono dal cuore e tornano al cuore, le vene»). Oscillando da Essere a Ente e mostrando con il loro paradossale legame la poesia del primo e la corporeità del secondo, *Hyperion/Diotima* denuncia in maniera polemica la tentazione dell'artista che, non potendo avere l'assoluto, si rifugia nel disimpegno e nella solitudine («Che m'importa del naufragio del mondo! Non conosco altro che la mia isola beata»).

KINDER. Sulla concezione di un'arte disposta a sporcarsi le mani senza rinnegare la propria dignità di 'cura', si innesta *Kinder*¹⁹⁹, il primo *step* del già citato progetto triennale sulle tematiche della Resistenza e della tragedia europea durante le dittature nazi-fasciste. In *Kinder*, le polarità attorno a cui ruota la messa in scena sono l'analisi di una parola affatto scontata da 'scrivere' e la decostruzione drammaturgica del rapporto tra identità e differenza attraverso l'intenzione compositiva dell'allestimento.

¹⁹⁹ «Nella spoglia sala Majakovskij il pubblico, assiepato in gradinate sul lato lungo, ha di fronte a sé, innanzitutto, una spessa cortina di plastica trasparente [...]. Oltre la tenda, poi, a terra, una lunga fila di lavabi, bianchi di ceramica, bianchi di lapide, in una duplicità, infausta, che ricorda l'estetica pratica e mortuaria delle opere di Ai Weiwei [...] Qui giacciono i bambini, sospesi in un sonno di limbo che è morte e incoscienza. Oltre ancora, infine, sei letti a castello (si ricordi che la ger sta per 'accampamento'), in uno scheletro essenziale, grigio, freddo, metallico, che sa di gabbia» (Sonno, 2017).

La prima pone la scelta tra maiuscolo (Storia) e minuscolo (storia), e tra singolare o plurale: «Historia magistra vitae»²⁰⁰, versione dei fatti di chi detiene il potere, vichiana *scienza nuova* del ciclo di corsi e ricorsi o narrazione dei vincitori secondo il cui punto di vista il processo storico viene presentato come un corso unitario, dotato di consequenzialità e razionalità (Benjamin, 1962) sono solo alcune sue possibili interpretazioni. Certamente il rapporto dell'essere umano con la storia e con ciò a cui esso riferisce non è mai stato banale e, in particolare tra XIX e XX secolo, ha subito le più stimolanti e maieutiche interpretazioni. Fu *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, la seconda delle considerazioni inattuali di Nietzsche, il testo cardinale di un periodo capace di disvelare la costituzione culturale della storia, il suo essere racconto strumentalizzato dagli interessi del presente e narrazione spesso volta a rappresentare il passato quale 'enormità' che - nell'impotenza - opprime l'oggi o 'fardello' che - nell'impossibilità - schiaccia il domani. «Contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venuto» (1975, p. 261): tra le conseguenze di moralistiche invocazioni ('prendete esempio da quanto accaduto') o di falsi appelli affinché qualcosa di cattivo dal passato non accada mai più (dalla strage di mafia alla guerra, dalla malasanità alla mala politica), uno degli effetti più pericolosamente disciplinanti di un fraintendimento del senso della storia è la dilagante diffusione di un pensiero a-criticamente cinico ('tanto non cambia nulla') e di atteggiamenti di colpevole de-responsabilizzazione che inibiscono e delegano al continuamente futuro l'impegno per la costruzione di un mondo inclusivo, accogliente e non impaurito nei confronti dell'alterità e della sensibilità. Infatti, se tra le maglie ingombranti della Storia si insinuano esempi, valori e tradizioni che possono strumentalmente essere imposti come autentiche zavorre che omologano re-azione e in-azione e che corroborano la convinzione che il mantenimento dello *status quo* sia la virtù da preservare, la cifra est-etica di Lenz e la sua intenzione di promuovere la sperimentazione artistica attraverso accoglienza, alterità e sensibilità rappresentano allora una sfida letteralmente epocale. *Kinder* non teme di intervenire su un argomento - come quello sugli anni bui delle dittature nazifasciste - spesso consegnato al dibattito ideologico (più che storiografico) e nel provare a scardinare pratiche - per esempio - didattiche che marginalizzano il Novecento nel nulla della conoscenza scolastica, come se non fosse ormai prossimo il momento della naturale scomparsa di chi (come partigiani e sopravvissuti) delle vicende del passato continua a portare i segni sulla carne ancora viva. In un paese dove i revisionismi sono strumentali (di

²⁰⁰ Nel *De Oratore*, II, 9, 36 di Marco Tullio Cicerone, il periodo completo recita: «Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis» (La storia in verità è testimone dei tempi, luce della verità, vita della memoria, maestra di vita, messaggera dell'antichità).

quelli documentati ci sarebbe un urgente bisogno) e hanno determinato la diffusa assenza dall'esperienza pubblica di simulacri e testimonianze delle atrocità del fascismo e delle sue gravissime commistioni con il nazismo, in una Terra globalizzata che, nonostante l'affermazione positiva del cosmopolitismo, subisce poderose spinte all'omologazione e allo scontro identitario tra differenze, Lenz continua a interrogare e a interrogarsi sull'arte performativa perché è consapevole di trovarsi di fronte al rischio dell'oblio del senso dell'arte stessa, alla tentazione di una rinnovata caduta nell'ipocrisia dell'estetismo o nella serenità del disimpegno. Da questa prospettiva, Lenz riconosce all'arte la potenzialità di un contributo alla crescita civile e morale della collettività dall'enorme portato concreto (non solo per i soggetti coinvolti) e anche teorico, realizzando con *Kinder* un allestimento stupefacente per audacia compositiva e formalismo drammaturgico. Lo fa con temeraria coerenza e non accontentandosi di reiterare in garanzia i propri formidabili mezzi espressivi, ma lasciando posare il proprio sguardo sulle essenze dei bambini ebrei di Parma deportati ad Auschwitz di cui riesce a salvaguardare la concretezza grazie alla consulenza storica di Marco Minardi dell'ISREC e alla scelta di incastonare - tra inserti di splendida e complessiva omogeneità - fonti primarie dallo straordinario impatto emotivo, come le lettere di Giorgina Padova in Fano indirizzate al Questore della Provincia di Parma, le poesie scritte da bambini ebrei nei campi di concentramento e il disegno della casa della piccola Tereska estrapolato dal particolare di una foto d'epoca. Trasfigurando il punto di vista di chi, bambino, avrebbe avuto tutta la vita davanti e invece si appresta a soccombere senza aver mai scorse l'abisso della morte, nella contrapposizione tra la geometria di un ordine scenico tangente l'assoluto, la pacata durezza delle sonorità e la spontaneità anarchica dei bambini, i nove protagonisti dai 6 ai 12 anni affiancati dall'esperta Valentina Barbarini danno forma all'impianto di una rappresentazione dall'altissimo tasso polemico che, diversamente dall'andamento rizomatico di precedenti lavori, pur scegliendo una struttura narrativa lineare per la presenza dei piccoli e piccolissimi interpreti, non mostra mai cedimenti alla banalità o all'esercizio di stile, meno che mai al paternalismo. Dalla dilaniante 'preghiera' *Tenebrae* dell'eretico Paul Celan (declamata dalla piccola Martina Gismondi in una scena emotivamente glaciale e sconvolgente per intensità interpretativa e ambientazione visiva) al *Komm Lieber Mai* di Mozart cantato da piccole voci bianche di Ars Canto, la struggente ricerca di un equilibrio necessariamente imperfetto (perché vitale *hic et nunc* e non accademico) si connota nella ricerca artistica di Lenz in uno spazio di clamorosa discontinuità e apertura sul tema dell'identità: ecco la seconda polarità, ossia la scelta compositiva di un allestimento co-

struito su minime variazioni testuali e gestuali e su una cadenza ritmica 'amministrata' con incredibile padronanza ed efficacia da performer non solo alla primissima esperienza teatrale, ma addirittura allevati nella (de)formazione classica. Nelle pieghe del gioco teatrale tra differenze e ripetizioni si producono diverse sfumature nei movimenti e nei dialoghi immaginari tra bambini (sul loro arrivo nel campo di concentramento) e, in un ambiente essenzializzato dalle fredde tonalità del metallo, Lenz declina lo spazio teatrale attraverso la proposta di una rifondazione debole ma autentica della soggettività. Una soggettività da concepire non più come data una volta per tutte, ma come continuamente da 'soggettivizzare', ricomporre e ristrutturare perché con-segnata all'interazione con le altre soggettività e alla domanda del 'tu di fronte all'io' che 'strappa' quel pensiero che, sulla scorta dell'eredità positivista delle 'scienze umane', ha ridotto la coscienza a oggetto di indagine erudita, dunque di (micro)dominio. *Kinder* assolve allora alla propria *mission* est-etica, al linguaggio della sensibilità e alla poetica dell'Oltreteatro almeno in due direzioni. La prima, sociale, è quella che permette di eludere la cristallizzazione della memoria nel documento storico per ricomporre teatralmente quel che resta dei campi di lavoro e di sterminio (vale a dire il nulla della morte). Così facendo Lenz restituisce realmente ai volti dei piccoli ebrei di Parma la parola di cui erano stati privati dal monumentale soliloquio dell'occidente post-socratico, da quella civiltà della tecnica e della produttività per il consumo dedicata all'elaborazione di efficaci/efficienti, ma omologanti/escludenti, giudizi universali di umanità, giudizi oggi schiantati tanto sul pregiudizio etnocentrico dello straniero, quanto su quello opposto del relativismo inteso come impossibilità del confronto e anticamera di un livellamento coatto che preclude ogni contaminazione (umana e culturale). La seconda direzione, più rivoluzionaria e radicale per la grammatica dell'arte, è quella dell'intenzione culturale che anima il 'funzionamento' dei ruoli attoriali, di regia, drammaturgia, etc. Instaurando un dialogo di autentico rispetto e non di mera tolleranza o sopportazione generazionale, Lenz 'qualifica' tra le varie componenti della performance la co-assunzione della propria parte di responsabilità artistica: per questo a muovere l'artista, al pari della piccola Tereska alle prese in scena con l'avvolgente disegno della propria casa, è un impulso incessante, un lavoro continuamente propedeutico a ciò che l'arte non dovrà mai presentare in forma conclusa, vale a dire il poetico tentativo di trasfigurazione del non-finito dell'esistenza in un orizzonte impossibile da possedere e in cui coltivare l'etica dell'ospitalità, per così offrire non solo agli ultimi, ma a chiunque, anche e soprattutto quando sensibile, dunque inatteso, la speranza di trovare sempre accolta la propria dignità. L'affinità con il Derrida nel

de *Sull'ospitalità* (2000) è sconcertante. Il franco-algerino si interrogava sull'urgenza del problema filosofico nella contemporanea società multietnica lanciando una vera sfida al pensiero calcolante occidentale. Dopo aver 'liberato' la questione dal confinamento nell'etica, come se fosse un capitolo da chiudere (2011), Derrida ha infatti descritto l'autentica ospitalità come indiscriminata che proviene *motu proprio* da un atto privato, spontaneo, se non proprio a-legale. L'ospitalità non può richiedere nessuna garanzia allo straniero o pretendere da colui che viene da altrove un accordo preventivo per accettarne la richiesta (di ospitalità), che nel caso specifico sarebbe di 'semplice' e disperata sopravvivenza. Quando le attuali politiche dell'immigrazione optano per la normalizzazione e la regolamentazione in una condizione 'privata' dell'ospitalità, per esempio agendo attraverso l'annullamento della *privacy*, ecco che il singolo precipita nell'impossibilità di adottarla (l'ospitalità) nella sua accezione autentica. Se è lo straniero colui che per primo interroga e pone la domanda, allora quando la Legge dello Stato si arroga la pretesa di rispondere attraverso altre domande (chi è?, da dove viene?, perché viene?) non fa altro che nullificare l'ospitalità e, avendo la pretesa di definire tale approccio come una necessità variamente declinata (sicurezza, economia, difesa delle tradizioni, ecc), non fa altro che compiere un abuso²⁰¹.

L'ampio attraversamento delle creazioni analizzate porta dunque a pensare che l'estetica di Lenz possa sviluppare positivamente l'ammonimento secondo il quale «riconoscere non è vedere qualcosa di nuovo», ma «significa piuttosto riconoscere qualcosa che ci è già noto». Sull'assunto di questa reciprocità, dialetticamente aperta e radicata nell'ecologia sensibile, l'Oltreteatro edifica le condizioni affinché al suo interno il riconoscimento delle soggettività non porti alla promozione di uno sterile ideale egualitarismo, ma «costituisca l'autentico processo dell'accasamento (*Einhausung*)» in cui «il riconoscere vede il permanente nel fuggevole» (Gadamer, 1986, p. 51).

²⁰¹ «La legge dell'ospitalità, la legge formale sottesa al concetto generale di ospitalità, appare come una legge paradossale, snaturabile o snaturante. Sembra suggerire che l'ospitalità assoluta rompe con la legge dell'ospitalità come diritto o dovere, con il 'patto' d'ospitalità. In altre parole, l'ospitalità assoluta esige che io apra la mia dimora e che la offra non soltanto allo straniero (provvisto di un cognome, di uno statuto sociale di straniero eccetera), ma all'altro assoluto, sconosciuto, anonimo, e che gli dia luogo, che lo lasci venire, che lo lasci arrivare e aver luogo nel luogo che gli offro, senza chiedergli né reciprocità (l'entrata in un patto) e neppure il suo nome. La legge dell'ospitalità assoluta impone di rompere con l'ospitalità di diritto, con la legge o la giustizia come diritto. L'ospitalità giusta rompe con l'ospitalità di diritto; non che la condanni o vi si opponga, può anzi metterla e tenerla in un moto incessante di progresso; ma è tanto stranamente diversa dall'altra, quanto la giustizia è diversa dal diritto al quale tuttavia è così vicina, e in verità inscindibile» (Derrida, 2000, pp. 52-53)

CAPITOLO 4

AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO

L'OLTRE RAPPRESENTAZIONE

4.1 / IL LABIRINTICO GIOCO TRA REALTÀ RAPPRESENTAZIONE

Nel precedente capitolo, la poetica lenziana ha mostrato la capacità est-etica di spaziare e dis-piegarsi dal campo educativo a quello antropologico, adesso si tratterà di mostrare se e come tale spaziatura possa analogamente svilupparsi sul versante politico/sociale.

«È la immagine o la dimensione estetica di un'opera, indissociabile dal discorso che sostiene?». Tale questione, posta da José A. Sánchez (2014) nella conferenza *La imagen elocuente* nel *Centro Dramático Nacional de Madrid*, nell'ambito delle *Jornadas sobre escenografía y plástica teatral*, e ripresa da Tatiana Cuéllar Torres (2019) nel *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales*, organizzato da ANIAV - *Revista de Investigación en Artes Visuales* sul tema *Imagen [N] Visible*, rappresenta un ideale punto di partenza per analizzare le creazioni di Agrupación Señor Serrano.

L'esperienza estetica non è apporta conoscenza in maniera diretta o scientifica e «riconoscere nell'esperienza estetica il modello dell'esperienza della verità significa anche accettare che questa ha da fare con qualcosa di più che il puro e semplice senso comune, con dei 'grumi' di senso più intensi dai quali soltanto può partire un discorso che non si limiti a duplicare l'esistente ma ritenga anche di poterlo critica» (Vattimo, 2011, p. 21).

Pur non potendo entrare in maniera approfondita sulla questione ontologica dell'esperienza estetica, l'assunto ermeneutico appena introdotto va ripreso più ampiamente per riflettere sulle condizioni dell'avere/fare esperienza estetica come attività rigenerativa della nostra capacità di 'stare al mondo' e per introdurre il secondo caso di studio, Agrupación Señor Serrano di Barcellona²⁰². Ammettere e riflettere sulla 'non neutralità' dell'espe-

²⁰² Fondato nel 2006 da Àlex Serrano, prende il nome di Agrupación con l'aggiunta di Pau Palacios e Bárbara Bloin e altri collaboratori occasionali. La loro poetica si sviluppa attraverso la manipolazione performativa di miniature, azioni 'attoriali' e videoscena. Il loro processo creativo inizia solitamente con una fase di ricerca a partire dalla quale vengono sviluppate le linee drammaturgia, anche attraverso residenze artistiche, e che porta alla messa in scena di un *work in progress*. La forma finale dello spettacolo risulta sempre aperta a modifiche (Teatro a mil, 2018). Per esempio, *«A House in Asia»* abarca

rienza teatrale, sulla sua dimensione ermeneutica e sul fatto che non esista una 'esperienza in generale' conduce a riconoscere come l'arte abbia l'onore/onere di occuparsi dell'esistenza secondo specifiche coordinate estetiche, al di là di quelle meramente comunicative. L'arte non può configurarsi come oggetto di un piacere disinteressato e privo di scopi pratici: l'arte, più realisticamente, deve materializzarsi come esercizio e/o gioco strutturato dell'intelletto che si affianca all'immaginazione nel processo di comprensione della realtà. L'ammissione dell'arte come capacità di ampliare realmente le prospettive di conoscenza e come forma di interazione consapevole dell'individuo con gli oggetti e gli altri soggetti del mondo passa infatti dal riconoscimento di come essa non sia il semplice parto di un'intuizione o di una fantasia 'eccentriche'. Smontare luoghi comuni dell'arte (per es. in Lenz riferivano alla manifestazione nevrotica o autoreferenziale del genio) e rivitalizzare il legame in quanto *technè* tra arti applicate e belle arti, significa proprio provare a 'recuperarne' la distanza formale dal mondo reale su presupposti critici. Se ogni esperienza pone sempre il soggetto concreto in un rapporto organico e dinamico con un processo materiale che ne ridefinisce gli orizzonti della percezione (*aisthesis*) e dell'azione (*praxis*), a essere coinvolta in ogni relazione tra io e mondo sarà una complessa scala di valori, principi e aspettative (pre-esperienze). In accordo con Max Weber²⁰³, va riconosciuto che i gruppi si organizzano tanto all'interno, quanto all'esterno, esercitando conflitti per la legittimità e il dominio sulla base di principi razionali ed emotivi ed elaborando processi di interazione sociale costruiti su base tanto utilitaristica, quanto solidale.

Ricorda Remo Bodei, è tipica delle società amministrare dei nostri tempi la caratteristica di prevedere e favorire un'organizzazione generale che assorbe e svuota di senso le occasioni di scambio e di conflitto dal momento che «non si tratta di annientare il contributo dell'individualità, ma di disciplinarlo, di venire a patti con le nuove individualità complesse che si vanno costruendo» (1997, p. 52). Nelle società complesse contemporanee, la creazione e lo sfruttamento *ad hoc* di queste occasioni sono realizzati e perpetuati (almeno in significativa parte) dal complesso apparato massmediale globalizzato: ciò ha determinato che la gestione del contrasto tra le esigenze frustrate dell'individualismo e le pretese della collettività avvenga in ottica normalizzante e normalizzatrice. In sostanza ogni devianza viene ri-

las presidencias de George W. Bush y Barack Obama, y cuando Trump llegó al poder parecía quedar desfasado, así que actualizamos el espectáculo para incorporar a Trump, sin que eso cambiase en absoluto el concepto. En realidad, toda idea que vayamos viendo que mejora claramente el espectáculo la incorporamos de alguna manera». (Teira, 2020b).

²⁰³ «Queste comunità conoscevano due principi fondamentali: 1) il dualismo tra rapporti etici interni al gruppo e rapporti etici esterni al gruppo; 2) per quanto riguarda i rapporti interni al gruppo, il principio semplice di reciprocità: come tu fai con me, così io farò con te [...] Tutto ciò sulla base del principio, ovviamente non razionalmente ponderato, ma avvertito emotivamente: quello che oggi manca a te, domani può mancare a me» (2006, p. 53)

composta da un ecosistema mediale e, rispetto a questo scenario, la frammentazione postmoderna 'rincarica la dose' dal momento che le occasioni e la circolazione di flussi di solidarietà e l'attivismo avvengono senza una corrispondente stratificazione sociale, se non quelle determinate dalla natura ondeggiante, instabile ed effimera degli stili di vita, dei gusti e dei consumi. In relazione al preoccupante quadro di una onnipervasiva comunicazione globale che favorisce omologazione delle singolarità e sterilizzazione della socialità, l'arte può, anzi deve svolgere un ruolo decisivo.

L'interpretazione di cultura e di civiltà - a cui ogni esperienza afferisce strutturalmente - può trovare nella riflessione estetica un territorio privilegiato in termini di ampiezza e flessibilità per il fatto stesso che essa, non essendo vincolata a un metodo universalmente condiviso, può godere di una libertà virtualmente illimitata. Il fatto che l'esperienza estetica possa non collocarsi sullo sfondo di un mondo-oggetto già formato e disponibile, ma, al contrario, che possa promuovere in ogni singolo processi di penetrazione e scardinamento delle 'Ragioni del mondo' comporta conseguenze fondamentali che non sono limitate alla 'figura' dello spettatore o alla sua 'appercezione'. Questo punto è cruciale per sostenere la tesi della necessità di una riflessione estetica: le condizioni di un'esperienza artistica non riguardano solamente chi assiste, ma potenzialmente ogni individuo perché (s)coinvolgono nella teoria e nella prassi lo stesso artista che le enuclea. L'artista, infatti, oltre a creare, è 'creato' dall'arte nel senso che offre e rimodula il proprio mondo estetico attraverso il riconoscimento dei diversi soggetti 'incontrati', soggetti che sono molteplici e variegati: dal pubblico ai 'colleghi' e a tutto il vastissimo ventaglio di maestranze coinvolte nel processo creativo-produttivo, in questo brulicare di 'corpi' (ognuno dei quali risuona secondo le proprie e intime condizioni materiali) e di 'pensieri' (che riflettono in maniera personale su quelle stesse condizioni) si struttura infatti un'attività di interscambio e disponibilità, il che presuppone l'apertura all'esperienza intersoggettiva e l'interesse a entrare in uno specifico campo di libero 'esercizio' della propria individualità con le sue competenze e facoltà (estetiche in questo caso). In altre parole, si presuppone che l'artista riveda la propria pratica e teoria sulla base dei *feedback* ricevuti dagli spettatori e che entrambi siano aperti alla messa in crisi dei rispettivi principi, valori e abitudini che orientano il proprio *ex-istere*.

Inoltre, riconoscere all'esperienza estetica la capacità di svolgere 'anche e non solo' una funzione strumentale ha un ulteriore triplice valore: *in primis*, permette di non determinarne una completa riduzione in vista di scopi meramente pratici (compromettendone il contenuto negativo di verità e la

possibilità di concorrere alla progressiva comprensione della realtà); in secondo luogo, le riconosce un'intima condizione di apertura all'interscambio; infine, le consente di introdurre il teatro nel novero delle esperienze di carattere conoscitivo e con un ruolo attivo nel e trasformativo del mondo. Dunque, se croce e delizia del potere conoscitivo del teatro è il suo potersi dispiegare in maniera non necessariamente coerente o predeterminata, ma libera e anarchica, è comunque importante non misconoscere come la sua azione non sia né completamente soggettiva, né totalmente oggettiva, non del tutto autonoma o eteronoma. Se l'arte può essere utile e l'utile può non essere arte, allora il contenuto di verità dell'esperienza estetica si realizza solo, se e quando quest'ultima articola in maniera artistica: l'opposizione ai rigurgiti di una concezione romantica dell'arte va radicalizzata, per esempio, per non banalizzare e immobilizzare il teatro come rito laico²⁰⁴.

La funzione 'anche e non solo' strumentale dell'arte conduce a ribadire l'idea di un'esperienza estetica in cui il 'piacere' smette di oscillare tra gli estremi della semplice 'assunzione gastronomica' o dell'assoluto silenzio²⁰⁵. Il piacere dell'arte proviene anche dal collegamento del punto di vista teorico all'individuazione di scopi operativi e di tecniche capace di soddisfarli.

In accordo con l'idea secondo la quale «l'arte non crea le forme», che, piuttosto, «è la selezione e l'organizzazione delle forme in modo da arricchire, prolungare e purificare l'esperienza percettiva» (Dewey, 2015, p. 44), ammettere che il teatro contemporaneo sia 'anche e non solo' strumentale porta a riconoscere alla sua articolazione artistica la potenzialità di una rigenerazione dell'*aisthesis* attraverso una continua riflessione sui propri schemi operativi e cognitivi. L'esperienza estetica è infatti fondata su una commistione dialettica tra creatività e competenze tecniche, nonché sull'indistricabile parallelismo tra sensibilità e intenzione, sulla dialettica tra individuazione e trasformazione e sul 'dialogo' tra cognizione ed emozione. In assenza del supporto della tecnica (forma), la sensibilità artistica esploderebbe in una illimitata/insignificante espressività, mentre, nel caso di un eccesso di regolamentazione (stile), essa limiterebbe la propria azione all'enucleazione di un sistema autoreferenziale di segnali e di informazioni

²⁰⁴ «Il teatro tradizionale mette in contatto [...] il mondo della sala e quello della scena. I rituali teatrali convenzionali determinano i ruoli che devono giocare gli uni e gli altri, presentano immagini della vita sociale in maniera organica, autonoma, non modificabile da parte della sala. Durante lo spettacolo la sala è disattivata, ridotta alla contemplazione (anche se critica) degli avvenimenti inscenati. L'osmosi si produce in maniera intransitiva, dalla scena verso la sala. Se c'è una forte resistenza da parte della sala a lasciarsi disattivare, lo spettacolo può fermarsi, ma non può trasformarsi, perché è predeterminato. Il rituale teatrale convenzionale è immobilizzante. Certamente attraverso questo immobilismo si possono trasmettere (veicolare sempre intransitivamente) idee mobilitanti. Ma il rituale resta immobilizzante» (Boal, 2010, p. 41)

²⁰⁵ «Contro il *Kitsch* e la cultura di massa manipolata, l'estetizzazione a livello basso, debole, dell'esistenza, l'arte autentica si è spesso rifugiata in posizioni programmaticamente aporetiche, rinnegando ogni elemento di fruibilità immediata delle opere - aspetto 'gastronomico' - rifiutando la comunicazione, scegliendo il puro e semplice silenzio» (Vattimo, 2011, p. 64)

isolate da trasmettere. Un esempio della difficoltà di gestione artistica della relazione tra tecnica e stile nell'incontro con l'esserci-nel-mondo e con il contenuto di verità (dell'arte), lo offre il pluripremiata *I Giganti della Montagna* di Roberto Latini²⁰⁶, spettacolo tratto dall'ultimo testo di Pirandello²⁰⁷.

La morte dell'agrigentino ha lasciato ai posteri una struttura narrativa incompleta, dunque aperta e rizomatica, senza ingresso o via d'uscita obbligata, un dramma di 'personaggi orizzontali' identificati negli Scalognati (i reietti della società) e nel gruppo di teatranti alla ricerca di un luogo di rappresentazione de *La favola del figlio cambiato*²⁰⁸. I Giganti sono invece ombre di fantasia, 'irrealtà ideali', enti capaci di abitare l'individuo, di condizionarlo e soggiogarlo, voci dall'aldiqua di cui l'essere umano comune è ignaro ospitante o, nel caso del poeta, consapevole custode. I Giganti simboleggiano il solco radicale che esiste tra l'artista/demiurgo e tutti gli altri - vale a dire da tutti coloro i quali che, contrariamente ai primi, sono limitati e passivi nella percezione dello spazio esterno e nell'espressione di quello interno. La posizione di Pirandello era apertamente aristocratica, decadente e di totale critica all'allora esistente, dal pubblico non in grado di comprendere, sentire e apprezzare; alle maestranze di settore, in particolare il capocomico novecentesco; alle imperanti avanguardie progressiste. L'agrigentino, che in vita era stato capace di significativi compromessi, fu in quest'opera estremo nel lanciare il proprio ammonimento di responsabilità discriminando tra chi crea mondi (il regista), chi li subisce agendovi da dentro (l'attore) e chi, infine, vede «la vita dentro i limiti del naturale e del possibile» e, di conseguenza, «non comprenderà mai nulla» (il pubblico). Pirandello non poté essere più chiaro e perentorio nell'esprimere il proprio intento polemico attraverso il testo («se lei, Contessa, vede la vita dentro i

²⁰⁶ Attore, autore e regista, Roberto Latini si distingue nel panorama italiano per una costante ricerca sul rapporto tra voce, parola e suono. Tra gli altri, ha ricevuto il Premio Sipario (2011), due Ubu (2014 e 2017) e il Premio della Critica (2015). *I Giganti* hanno ricevuto il Premio della Critica ANCT e l'Ubu nel 2015 a Gianluca Misiti per il Miglior progetto sonoro o musiche originali.

²⁰⁷ Eredità tra le più importanti e influenti del XX secolo e, molto probabilmente, di ogni epoca, la poetica pirandelliana rappresenta una altissima testimonianza di come l'innovazione possa ergersi a rinnovato classicismo istituendo un inedito equilibrio tra forma e contenuto privo di autoreferenzialità. Capace di straordinarie tangenze con le più audaci e innovative ricerche filosofiche (la 'frantumazione' freudiana dell'io e l'annuncio degli archetipi junghiani dell'individuazione, il vitalismo creativo di Bergson e l'innaturalità degli ideali di Nietzsche) e scientifiche dell'ultimo secolo (il relativismo di Einstein che, dopo aver visto a Berlino *Sei personaggi in cerca d'autore*, affermò: «Noi siamo parenti!»), Pirandello con *I giganti della montagna* aprì la cosiddetta stagione del Teatro dei miti con allestimenti caratterizzati dal tentativo di dare espressione finalmente positiva e non più relativa al precedente disorientamento del suo Teatro nel teatro. La soluzione di Pirandello sconcerca perché il suo è un di ritorno 'non borghese' alle origini e, nel caso de *I giganti*, a potenziare i motivi di fascino è il suo *status* di incompiutezza, la sua ossimorica testimonianza di qualcosa che esiste senza essere concretamente finito ed esperibile in veste ultimata poiché l'essenza del suo stesso contenuto ne eccede la forma.

²⁰⁸ Si tratta di una commedia pirandelliana realmente esistente. Nelle vicende de *I giganti della montagna* compare una compagnia di artisti capitanati da Ilse (una contessa in pena per la morte dell'amante poeta/autore della Favola, che sarebbe il medesimo Pirandello). A determinare/disciplinare la compagnia è però la determinante 'latenza scenica' dei Giganti che danno il titolo all'opera come entità che «vivono di vita naturale [...] di cui nello stato normale noi uomini non possiamo aver percezione, ma solo per difetto nostro, dei cinque nostri limitatissimi sensi» (Pirandello, 1995, p. 89).

limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori di questi limiti, per grazia di Dio. A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé» (1995, p. 90).

Rispetto alle potenzialità del testo, Latini decide di «rimanere il più possibile nell'indefinito» (Latini, n.d.) e di restare nel «tempo e luogo, indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà» richiesti esplicitamente dagli appunti di Pirandello. Per questo, l'allestimento è una installazione preziosa, onirica e potente nel rappresentare la visionarietà plastica dei diversi quadri drammatici, mentre la 'fotografia' risulta di estrema suggestione ed efficacia nel colorare un tridimensionale labirinto di spighe - deliziosa metafora della fertilità della madre terra, sovrastata da un penzolante antico lampadario - e nell'espone il sostanziale vuoto della scena finale - valorizzato dalla stessa fisicità di Latini. Se nell'assordante (co)protagonismo sonoro di Gianluca Misiti, il *performer* e regista romano accoglie «il movimento interno al testo» per «portarlo sul ciglio di un finale sospeso tra il senso e l'impossibilità della sua rappresentazione», il protagonista agisce con conseguente frenetico delirio anche quando sta seduto o cerca di moltiplicare attraverso il proprio strumento vocale le caratterizzazioni sempre in eccesso dei personaggi interpretati. L'obiettivo dichiarato è di «immaginare tutta l'immaginazione che posso» facendo delle «parole [...] il personaggio [...] scelto», ma all'ambizione segue una realizzazione controversa e, nonostante i tecnicismi siano da grande produzione, il risultato è un'operazione pienamente lodevole solo per il sopraccitato impatto visivo, nonché per la presenza e per l'energia attoriale impiegata da Latini nell'eseguire alla perfezione i numerosi e complicati cambi di scena e costume. All'interno di un ambiente alterato in maniera un po' stucchevole da nebbia e bolle di sapone, disturbato nella comprensione da sonorità elettroniche incessanti e funzionali al ritmo, spesso di mero riempimento e liriche solo nel finale (*Una furtiva lagrime*), a lasciare più d'una perplessità è stata la scelta di fondo di voler decostruire la drammaturgia pirandelliana in e con una drammaturgia sostanzialmente vocale. Una scelta d'avanguardia ai tempi di Carmelo Bene, ma che oggi purtroppo paga il dazio di una clamorosa monotonia interpretativa, nonché la mancanza di reali variazioni tonali per nulla compensate dalle distorsioni e dalle contraffazioni microfonate. La drammaturgia vocale - restituendo una complessiva sensazione di improvvisata inconsistenza - oltre a rimandare l'intendimento della parola alla conoscenza preventiva dell'opera originaria, non è sembrata in grado di dare espressività alle continue sovrapposizioni di voci (incalzanti e vibranti, ma pesantemente omogenee e confuse) o di donare senso ai continui simbolismi, i quali, quando non criptici o banali, dalla posa del Cristo nudo alla deformata maschera

dello Zanni e alla copertura del viso con una calza velata, sono caduti nel didascalico, come nel caso del richiamo all'immaginazione scritto sul telo trasparente tra palco e platea. La rappresentazione, pure nata da un testo di aperta polemica nei confronti dello *status quo* (in vigore e *in fieri*), risulta così declinarsi su uno sterile avanguardismo, la cui caduta è rovinosa nell'offrirsi ideologicamente elitario, eccelso nell'aspetto atmosferico ed estetico (anche per le *physique du rôle* del protagonista e il sapiente uso delle luci), ma debole sul piano emotivo, inconsistente su quello cognitivo e incapace di evocare forme di partecipazione culturale o sentimentale. Privato dell'adeguato supporto in termini di originalità (nonostante vada riconosciuta la bella intuizione del legare la connessione tra poesia e teatro alla paura e al tema - potenzialmente audace e necessario, ma di fatto abbozzato tra le pieghe di un intrinseco autocompiacimento - di una riflessione sul futuro della sperimentazione), l'inciampo di un 'gigante' del contemporaneo come Latini sottolinea quanto sia arduo porre in maniera virtuosamente creativa e 'negativa' il rapporto tra forma e contenuto. Queste stesse difficoltà consentono, allo stesso tempo, di comprendere in maniera adeguata il valore della complessa e lucida operazione di Agrupación Señor Serrano.

Mostrando come la tecnica massmediatica violenti le argomentazioni, adegui le posizioni critiche rispetto al *mainstream* e illuda l'*audience* con l'offerta di una informazione-comunicazione orizzontale e dal basso (per esempio quella delle reti sociali), i catalani sembrano infatti scardinarne - della tecnica massmediatica - la natura disciplinare e a corroborare l'idea di Rouvroy, secondo cui, «sembra come se il sogno dell'immanenza diventasse realtà – qualcosa che, a un primo sguardo, ma solo a un primo sguardo, appare come la realizzazione definitiva di alcuni degli ideali ereditati dalla critica degli anni 60 e 70» di Deleuze, Guattari e Foucault. «In realtà, la governabilità algoritmica è una radicale forclusione²⁰⁹ degli ideali di emancipazione degli anni Sessanta e Settanta: l'ideologia dei *Big Data* è una chiusura del digitale su sé stesso e una neutralizzazione del 'fuori', del non-digitale e dunque del 'pensiero del fuori', come direbbe Deleuze». (2015).

L'eccesso tecnologico, l'ansia per la reciprocità comunicativa (*double check*), la natura paradossalmente unidirezionale della messaggistica istantanea: sono questi i veri e autentici regolatori e promotori della proliferazione contemporanea di contenuti senza alcun controllo di verità e non viceversa. Ed è il facile e immediato meccanismo degli *hashtag* e della condivisione a determinare una stupefacente 'auto-omologazione proattiva'. Il teatro del nuovo Millennio può iscriversi in una dimensione negativa dell'esperienza

²⁰⁹ In psicoanalisi, indica la definitiva cancellazione psichica di un evento che può co-determinare malattie psicotiche.

a patto che riesca a ricostruire un perimetro in cui le individualità coinvolte possano riposizionarsi e riformarsi in un rapporto di mutuo arricchimento, anche e magari nel caso di un conflitto. Agrupación Señor Serrano problematizza la relazione tra i mezzi tecnologici e le loro finalità ideologiche e inscena gli stessi processi teatrali e la strumentazione tecnica della comunicazione con il loro utilizzo in una dimensione intermediale e ironico-ludica.

Secondo Kattenbelt, docente in *Media Comparison and Intermediality* alla *Utrecht University*, «la videoscena può essere utilizzata per diversi motivi, dalla semplice sostituzione all'ibridazione intersemiotica»; infatti, «nel primo caso sarebbe opportuno parlare di teatro multimediale, termine abituale per riferirsi a qualsiasi forma scenica che incorpori audiovisivi [...] non consustanziali alla forma spettacolare (un personaggio particolare, un elemento scenografico, un'atmosfera)», mentre nel secondo, il «teatro intermedio [...] il mezzo audiovisivo costituisce la strategia estetico-stilistica dello spettacolo, che è praticabile solo per mezzo di esso». Dal momento che gli «artisti, che operano in diverse discipline, oggi lavorano tra loro [...] le pratiche dell'arte contemporanea sono sempre più interdisciplinari» e ciò accade «in particolare nel campo del teatro» dove «il loro lavoro creativo è 'trovarsi' – non solo metaforicamente ma anche letteralmente sullo spazio performativo del palcoscenico». Dunque «il teatro offre uno spazio in cui diverse forme d'arte possono influenzarsi a vicenda in modo abbastanza profondo» (2008, p. 20). Ecco che, rispetto alla distinzione in multimedialità («coesistenza di molti media in uno stesso oggetto», p. 22), transmedialità («trasferimento da un media a un altro», p. 23) e intermedialità («reciproca influenza tra i media», p. 25)», la tecno-scena di Serrano afferisce prioritariamente a quest'ultima come diretta conseguenza dell'interazione e ibridazione tra scena digitale e scena fisica. Nel caso della compagnia catalana, l'intermedialità è talmente peculiare da restituire una tecno-scena nella quale la percezione dello spazio-tempo e dell'azione scenica risulta alterata da un alto grado di coinvolgimento del video nella drammaturgia (Teira, 2020, p. 298). Infatti, in Serrano questa correlazione struttura un campo di possibilità drammaturgico-performative tali da poter essere indifferentemente utilizzata come semplice illustrazione o come dialogo semiotico tra i media. Il senso dello spettacolo è dunque sostenuto dall'audiovisivo e dall'intermedialità (Teira, 2020, p. 256) attraverso due modalità che, a parere di López Antuñano (2012, p. 175), possono determinare o un suo ampliamento metaforico (quando l'intersezione tra le scene 'favorisce' la cognizione dello spettatore) o una sua frammentazione (quando la comparsa di due o più elementi, distanti o autoreferenziali, provocano associazioni inconsce).

Come in Lenz, anche nel modo in cui la poetica di Serrano sottopone a critica definizioni considerate 'ovvie' torna in gioco l'ironia: la compagnia di Barcellona parte infatti da una (loro) apparente accettazione e struttura percorsi di confronto con la realtà che sono autenticamente maieutici e post-mimetici. Riflettendo dall'interno e a partire dalla loro ironica condisione sulle consuetudini, sui metodi e sui modelli operativi del mestiere teatrale e di quello comunicativo e istituendo tra questi processi un rigoroso e perturbante 'parallelismo', Serrano getta le premesse per una riorganizzazione delle capacità espressive e creative dell'artista e per la liberazione dell'individuo dalle maglie di una comunicazione globalizzata, eterodiretta e non trasparente. I catalani, infatti, complicano teatralmente una questione cruciale per l'Occidente, vale a dire la 'potenza di fuoco' con cui i moderni mezzi di comunicazione di massa conseguono - in maniera per lo più impersonale e caotica - un'altissima capacità di auto-manipolazione dell'immaginario, del giudizio e dell'emotività dell'*audience*. Per Serrano il postmoderno è, allora, un polo avverso di riflessione ancora 'forte' e va evidenziato come il rifiuto dell'autorità nasconda in realtà il suo - dell'autorità - rientrare sotto rinnovate, palesi e disincantate spoglie. Di fronte alla paradossale condizione di analfabetismo funzionale del pubblico postmoderno, smalizzato ma con sempre minore capacità di discernimento critico, la deriva nichilista dei concetti di tradizione, autorità e libertà potrà trovare nella 'tensione' tecno-formale del teatro di Serrano un grimaldello per scardinare questo perverso meccanismo nullificante in ottica adorniana²¹⁰.

Oltre che ironiche, per Serrano, è importante che la 'finzione' teatrale sia ostentata in modalità ludiche perché «l'arte è e deve sempre restare altra dalla vita e ogni tentativo di assegnare all'arte il compito di trasformare la vita è giudicato velleitario. La confusione tra arte e vita infatti finisce col misconoscere ciò che fa di una res un'opera d'arte» (Di Giacomo, 2004, p. 2). Il gioco può essere «un modo di mascherare ideologicamente le asprezze della vita» (Eco, in Huizinga, 2002, p. X) o una semplice «evasione ludica di aristocrazie raffinate, che al doloroso impegno della vita si sottraggono in un sogno atemporale» (Garin, in Huizinga, 2020, p. 7), ma in Serrano non abbiamo un suo utilizzo 'armonico' al fine di redimere la lacerazione irrazionale della vita e della storia. Il modello ludico non viene utilizzato per circoscrivere un contesto alieno rispetto alla vita ordinaria, in cui la libertà d'azione è disinteressata e protetta da regole condivise (Huizinga, 2002). Il gruppo catalano utilizza la 'matrice combinatoria' del gioco e sceglie una

²¹⁰ «Di tutti i paradossi dell'arte quello più intimo è certamente che essa coglie il non fatto, la verità, unicamente tramite il fare, tramite la produzione di opere particolari in sé specificamente e integralmente formate [...]. Le opere d'arte stanno in estrema tensione col loro contenuto di verità. Questo, privo di concetto, mentre non appare altrimenti che nel fatto, pure nega il fatto» (2009, p. 189)

struttura linguistica che non ossequia un'astratta successione ritual-performativa: il gioco non è semplicemente un insieme di regole che possono essere utilizzate per porre in relazione elementi di vario tipo, ma una vera e propria grammatica spettacolare che enuclea una sorta di Teoria della tecno-scena. Questo significa che, palesando i meccanismi di costruzione performativa dei propri allestimenti, Serrano edifica una 'scena inscenante' che non è la finzione di qualcosa per qualcuno, ma una realtà che, dimostrandosi, si palesa, disvela e materializza. Facendosi Oltrerappresentazione, il teatro di Serrano mostra al pubblico non tanto il 'gioco giocato' dall'apparato massmediatico, quanto come il suo stesso giocare 'ci gioca', dunque non l'immaginario costruito, ma la costruzione dell'immaginario. Riprendendo e ribaltando la distinzione che Eco aveva 'rimproverato' a Huizinga di non fare, Serrano utilizza la dimensione ludica come *game* e non come *play*: il gioco è un «sistema di regole, schemi di azione, matrici combinatorie» (2002, p. XVIII), è più *competence/oggetto* astratto, che il comportamento particolare, la cui esecuzione concreta è consentita da quella stessa struttura di regole («il gioco come il giocatore stesso l'accoglie», 2002, p. 7). La performance dell'Oltrerappresentazione in una tecno-scena che si auto-disvela inferisce infatti al momento metalinguistico: l'edificazione di uno spettacolo che si costruisce mostrando con trasparenza i propri tecnicismi è un chiaro riferimento al momento in cui l'immaginario massmediatico 'sfoggia' il proprio funzionamento ed 'esercita' le proprie forme svuotandole di contenuto specifico. Il 'vedersi' di (e in) questo processo permette di poterlo riconoscere e - magari - disinnescare: l'apparato massmediatico, che di per sé non è un male *tout court*, viene 'rivelato' nelle sua funzionalità essenziali attraverso uno smascheramento che non è ingenuamente polemico, ma strutturale. L'ambizione dell'Oltrerappresentazione è dunque altissima perché fa del teatro lo strumento che può (ludicamente e ironicamente) controllare la contemporaneità per come è stata fatta 'passare' per naturale e che può farlo, cogliendo la 'meccanica' che sta alla base di quel processo, al fine di presentarne la natura ideologica. *Mutatis mutandis*, si tratta di intendere che come «il gioco si basa su un uso di determinate immagini, su una certa trasfigurazione della realtà», il teatro può cercare «d'intendere anzitutto il valore e il significato di quelle immagini o di quella trasfigurazione [...] il loro effetto nel gioco stesso, e tentare così di comprendere il gioco come fattore della vita culturale» (2002, p. 7). L'Oltrerappresentazione assume su di sé la tensione etica della dimensione ludica («il gioco vincola e libera [...] significa incertezza, possibilità di una buona o cattiva riuscita [...] qualcosa deve riuscire, con un

certo sforzo» (2002, p. 15) e, incastonandola in una scena 'palesamente' teatrale, evita il rischio di quello che Huizinga chiama 'puerilismo'²¹¹.

Nel caso di Serrano è cruciale constatare come l'assonanza scenica tra 'enucleazione' della teoria attraverso la tecnica e il dispiegamento tecnico della stessa teoria sia radicale e solo apparentemente didascalica: se la teoria risulta sempre attiva nella pratica, allora la pratica può essere de-costruita 'rivelando' come la propria stessa teoria 'processi' sé stessa attraverso specifiche procedure di materializzazione e 'inscenazione'. Per questo, Serrano 'satura' la propria scena (teatrale) mostrando senza veli i processi di costruzione dell'esperienza estetico-massmediatica e aggancia gli artifici del mestiere alla questione della loro interferenza con le libertà personali: attraverso tecnicismi studiati nei minimi dettagli, la compagine catalana fa un passo decisivo verso la legittimità della distinzione tra la conoscenza liberatrice dell'arte e quella omologante della tecnologia massmediatica. Adorno ricordava come «nell'arte moderna, stile, forma, mezzi di esposizione sarebbero sopravvalutati [...] attraverso questi momenti l'arte in quanto conoscenza si distingue dalla conoscenza scientifica; le opere d'arte che fossero indifferenti nei confronti del loro 'come' sopprimerebbero il loro stesso concetto» (1979, p. 240).

L'ambizione di questo approccio critico-decostruttivo è evidente dal momento che intende emancipare non tanto dalle ideologie, quanto liberare le energie del pubblico in una prospettiva di 'senso personale' che potrà e dovrà prendere forma da e in un'esperienza teatrale critico-simpatetica, in cui il cui contenuto di verità è assicurato dall'assorbimento della storia narrata. Adorno ricordava che «ciò che [l'opera d'arte] manifesta è il suo tempo interno, la cui continuità viene fatta saltare dall'esplosione della manifestazione. [...] Il contenuto delle opere d'arte può [...] chiamarsi storia. Analizzare le opere d'arte significa prender coscienza della storia immanente in esse immagazzinata» (2009, p. 123).

Nell'assorbimento storico e nel confronto con il contenuto di verità del teatro, gli spettatori possono riscoprirsi cittadini attivi e non più consumatori (sorta di 'liberi' esecutori eterodiretti). L'accostamento oppositivo tra il modello della produzione artistica e quello serialità della catena di montaggio, che riconosce alla prima una propria configurazione tecnica e una specifica organizzazione di elementi formali, ha delle conseguenze particolar-

²¹¹ «Il bisogno facilmente contentato ma non mai saziato di svago banale, la tendenza alla sensazione volgare, all'esibizione di massa [...], il vivo spirito da circolo con sul annesso di distintivi visibili, gesti formali e convenuti [...] la mancanza di umorismo, il riscaldarsi per una parola di negazione o di acconsentimento, il pronto sospetto di cattiveria degli 'altri', e l'intolleranza verso ogni 'altra' opinione, l'esagerare in forma smisurata nella lode o nel biasimo, la recettività per ogni illusione che lusinghi l'amor proprio o la coscienza professionale» (pp. 240-241).

mente impattanti in quanto «l'arte mobilita la tecnica nella linea di tendenza opposta a quella su cui la tecnica viene messa dal dominio [...] La razionalità è nell'opera d'arte il momento unificante e organizzante, non priva di relazione con la razionalità che domina all'esterno» (pp. 79-80).

La promessa di liberazione avviene dunque attraverso esperienze di processi teatrali che sono di rielaborazione più che di consapevolezza, perché 'si sa' che i media non sono 'sinceri' e che non è questo a far scandalo²¹².

L'arte teatrale di Serrano spiega le forme e non enuclea nuovi concetti, come invece accadeva in Lenz, perché la questione è quella di far vedere come, con quale risultato tecnico e con quali meccanismi di costruzione dell'immaginario avvenga il cortocircuito tra verità-falsità e tra sincerità-menzogna. In accordo con l'idea che «l'arte è razionalità che critica la razionalità senza sottrarlesi; non è un prefazionale o un irrazionale» (Adorno, pp. 79-80), gli allestimenti dei catalani intendono mostrare come un'adeguata selezione e organizzazione dell'esperienza percettivo-cognitiva possa stornare dall'involuzione su posizioni nichilistico-postmoderne e ridispiersi in termini di emancipazione. Questo teatro non intende far riflettere su qualcosa che 'si sa già', ma pretende che si riconosca l'esistenza di un 'fantasma' nella perversa comunicazione globale, surrettiziamente 'aperta' e 'democratica' come quella contemporanea: se lo *streaming* e l'interazione sociale sembrano aver creato un rapporto paritario e di totale vigilanza e democratizzazione dei mezzi di comunicazione da parte del singolo cittadino, in realtà è vero (anche) l'opposto. Esiste lo spettro di un anonimo *broadcast*, una costellazione di reti di comunicazione i cui sistemi trasmettenti e riceventi convivono in una indistinta zona di grigio e nel cui confine il singolo viene stritolato da una compulsiva e omologante ansia da/di (auto)condivisione e (auto)partecipazione. Agrupación Señor Serrano declina il proprio teatro per 'inceppare' questa ideologia dell'apparente disinganno, che ormai è parte integrante della società occidentale, ma che di rado è associata ad adeguati livelli di informazione anche nelle sue classi intellettuali/dirigenti. È chiara l'ascendenza adorniana di questa posizione, dal momento in cui all'arte viene assegnato il diritto/dovere di mostrare in negativo una verità arbitrariamente costruita dalla compartecipazione dei media e dell'*audience*. Ricorda Di Giacomo che «l'arte, se vuole continuare a rivendicare la sua esistenza - per dirla con Adorno - deve mettere in dubbio

²¹² «Che genere di pazzo sarebbe chi pensasse che sia sufficiente mostrare quest'origine e il velo nebbioso che avvolge questa illusione per annientare il mondo che si crede sostanziale, la cosiddetta 'realtà'! Solo in quanto creatori noi possiamo annientare! - Ma non dimentichiamo neppure questo: è sufficiente creare nuovi nomi e nuove valutazioni e nuove verezze per creare, a lungo andare, nuove 'cose'» (Nietzsche, 2017, Libro I, Aforisma 58).

la realtà arbitraria costruita dai media, mostrando lo scarso che sussiste tra il virtuale presentato e il reale nascosto» (2017, p. 136).

Il teatro di Serrano diventa luogo in cui il singolo può sentirsi provocato a ipotizzare nuove dinamiche sociali e in cui la promozione di nuove strutture cognitive riesce a trovare un correlativo oggettivo nel parallelismo tra la messa a nudo dei meccanismi di costruzione dell'immaginario mass-media-tico e la (sua ri)costruzione nel dispositivo teatrale «la pratica artistica sembra oggi un ricco terreno di sperimentazioni sociali, una riserva in parte preservata dall'uniformità dei modelli di comportamento [...] apprendere ad abitare meglio il mondo, invece di tentare di costruirlo a partire da un'idea preconcepita dell'evoluzione storica» (2017, pp. 138-139).

Dunque, la critica di Serrano tocca la questione dell'aura dell'artista (centrale nel linguaggio della sensibilità di Lenz) in maniera marginale e accidentale. Questo 'mettersi da parte' rispetto alla problematizzazione dell'aura potrebbe costituire un limite, ma rappresenta anche un margine operativo in un'ottica di sviluppo critico-estetico per la loro poetica: se il *target* polemico è la paradossale commistione tra la disillusione dell'individuo contemporaneo e il perverso utilizzo sempre più massiccio/intensivo/acritico dei nuovi media, allora la possibilità di redenzione dell'arte si ferma a un passo dall'indicare una vita alternativa. Infatti, la possibilità di emancipazione del teatro si colloca nel 'momento' in cui prova a strappare l'informazione dall'oblio della memoria storica e anela al recupero di una dimensione potenzialmente messianica dell'arte, senza però esprimere o indicare forme di riconquista delle tragedie scomparse del mondo. «Nonostante si attribuisca generalmente un valore positivo al ricordare e uno negativo al dimenticare», secondo Davide Sisto si tratta di riconoscere al contrario che «le due azioni sono strettamente legate» (2020, p. 86). Lo scollegare le responsabilità del passato e le aspettative per il futuro²¹³ dalle loro conseguenze sul presente e il fare dell'esperienza una «reliquia del passato» portano alla «crescente auto-estraniazione dell'uomo», dal momento che si «cataloga il suo passato come un morto possesso» (Benjamin, 1962, p. 140), mentre invece bisognerebbe riconoscere che una volta terminata e diventata vissuta viene 'completata' attivamente dal ricordo e dalla speranza.

Con tutte le cautele possibili, si intravede una portata rivoluzionaria rispetto alle tendenze a-storicistiche dei paradigmi teatrali analizzati nella prima parte di questa tesi, in quanto è come se a rientrare dovesse essere «una vi-

²¹³ «La dimensione del futuro (e dell'avvenire) è tagliata, recisa, amputata, e il presente è risucchiato dal passato che con le sue vele gigantesche tende a ri-assorbire il presente (a disperderlo): fermando il divenire e alimentando la colpa. La dimensione del passato, amplificandosi e gonfiandosi, impedisce così al presente di distendersi nell'apertura indeterminata del tempo. C'è solo il passato che divora e sottrae» (Borga, 2001, p. 44).

sione della vita, del mondo e della storia che si può definire teleologica». La novità è che ciò non avverrebbe più in senso ingenuamente prometeico, ma come riconoscimento del fatto che l'essere umano abita il presente, deve centrare il suo sguardo sul futuro «che legittimava e spiegava le sue decisioni e i suoi atti» (Benasayag, 2020, p. 35) e deve riconoscere i propri debiti al passato. Il presente postmoderno, 'raggirato' dalla promessa di immediatezza e dall'istante monodimensionale, è adesso il bersaglio in quanto incarna un relativismo che ha svuotato l'oggi da ogni sostanzialità e ha negato valore costruttivo a ogni negatività conflittuale (per cui, ogni cosa è 'tecnica': funziona o non funziona, *tertium non datur*). Nel teatro di Serrano spetterà al singolo discernere senza ingenuità il modo in cui la realtà viene mediaticamente costruita e la percezione in questa 'formula' scenica permette di estrarre «l'eterno dall'effimero» (Baudelaire, 1992, p. 288) dal momento che si formalizza in diretta e porta a riconoscere l'accostamento tra mediatizzazione della realtà e mediatizzazione degli elementi teatrali. Serrano spalanca la possibilità di un'autentica dimensione utopica edificando una scena che fa vedere, ma non moralizza e che, così facendo, allude alla trascendenza di un 'altro mondo possibile'. L'arte diviene una promessa concreta e «questa dimensione messianica si esprime nel recupero della memoria sepolta [...] di opere [...] che si riferiscono alle tragedie del mondo e alla necessità di ridare voce alle sue vittime» (Di Giacomo, 2017, p. 144).

Tale poetica 'aderisce' al Performativo nel momento in cui intende portare al collasso la dicotomia tra estetico e politico e ne fa emergere lo specifico collegamento spettacolare, ma in realtà ne prende le distanze in maniera decisiva nella misura in cui sfugge al *loop autopoietico di feedback*, assumendosi l'intera responsabilità formale della messa in scena. La sperimentazione giunge a un punto di compromesso con sé stessa: da un lato il teatro provoca nello spettatore l'assunzione di una propria posizione ideologica; dall'altro disvela la valenza politica di ogni atto con cui si inserisce un soggetto/oggetto nella narrazione massmediatica (che si accompagna sempre a un'attribuzione di identità/alterità/valore con meccanismi di controllo)²¹⁴.

Il teatro che 'mette a nudo' non può indicare vie d'uscita perché sa che è latente il rischio dell'autoritarismo anche in questa prospettiva e teme di entrare nel vortice di una spirale moralistica. Se la pratica teatrale storna l'elemento ideologico dominante dell'ordinamento simbolico (la cultura) lo

²¹⁴ «Da qua l'uso metaforico della tecnologia, altrove usata per fare documentazioni televisive fintamente realistiche ad uso di un giornalismo per lo più a servizio della politica di turno. Certamente uno spettacolo di quella parte in cui molti di si riconoscono, ma il teatro in questo caso non rappresenta tanto lo 'sfogatoio' o il luogo della 'espiatione collettiva', quanto la messa in mostra della nostra inadeguatezza, della nostra incapacità a farci ascoltare dai governi, a determinare la conclusione delle ostilità uomo contro uomo. Siamo davvero alla fine della Storia [...] che termina non con un boato, o una esplosione ma con una piacevole musica di sottofondo, scarpe da golf e un tiro ben assestato» (Monteverdi, 2019).

fa nel momento in cui pone il pubblico di fronte all'avvenuta separazione postmoderna delle esperienze corporee dagli oggetti mediatizzati: è in questo modo che si entra nel meccanismo di costruzione delle coscienze e degli *habitus*²¹⁵ e che il teatro può attivare una ricerca di risposta individuale da parte della comunità spettatoriale. È importante sottolineare come questa attivazione avvenga in maniera originale e non ingenuamente 'performativa' in quanto promuove la riflessione del singolo sulla propria esperienza nella collettività e demanda alla sua coscienza il compito di recuperare significati condivisi, ma privati. Se i significati dell'ordinamento simbolico della nostra cultura si sono da tempo separati dalla realtà per divenire esperienza privata/mediatizzata (lo sganciamento post-moderno della narrazione dalla realtà), Serrano disvela e ribadisce che proprio su questo perverso meccanismo il Leviatano massmediatico sta radicando il proprio incontrastato sviluppo. Parole come democrazia e libertà sono state delegittimate dalla capacità onnivora della comunicazione globale, mentre l'asservimento massmediatico dei processi di acculturazione del pubblico è divenuta funzione e funzionale del posizionarsi del cittadino nei termini di consumatore nel mercato della possibilità.

Il cittadino sarebbe libero perché 'può scegliere' in maniera indistinta tra comunicazione e controinformazione, senza un autentico investimento esistenziale e sulla base di ciò che più rassicura e a cui si sente già (acriticamente) affine: la costruzione estetica dell'esperienza teatrale di Serrano scopre e ricomprende le dinamiche nascoste (n) della società, il modo in cui si suggestionano gli individui, si narrano bisogni e come quest'ultimi si intrecciano. La coerente impostazione teorica della sua poetica sembra potersi applicare a ogni parola e narrazione dell'Occidente: ambiti familiari, appartenenza sociale, beni simbolici, rivoluzione che diventa reazione, immigrazione, ma lo scopo – va ribadito – non è chiarire qualcosa su cui non c'è nulla da chiarire, perché quelle dinamiche sono da tempo sottoposte a una pesante e assodata delegittimazione. Si tratta bensì di far comprendere il funzionamento invasivo di una costruzione estetico-tecnologica dell'esperienza collettiva: solo a questo punto, sarà possibile riconoscere che la responsabilità dell'andare 'oltre' afferisce a ogni singolo. L'immagine, la rap-

²¹⁵ Bourdieu utilizza il concetto di *habitus* per spiegare il fondamentale legame tra riproduzione culturale e organizzazione dei gruppi sociali. Secondo il sociologo francese tale legame è regolatore tanto dei comportamenti individuali, quanto delle appartenenze sociali perché l'*habitus* dà forma a un insieme unitario di persone attraverso la condivisione materiale e spirituale di beni e pratiche. Si tratta di un sistema di dispositivi differenziato e allo stesso differenziante, di una struttura strutturata e strutturante, di un condizionamento capace di mutare, adattarsi a e adattare la struttura sociale. A sbarrare l'accesso ai 'luoghi' della cultura non sarebbero solo l'indisponibilità finanziaria o l'ignoranza, ma soprattutto l'*habitus*, una mancanza di familiarità con l'ambiente, una sensazione di disagio che si manifesta fin nelle posture del corpo o nell'abbigliamento. Dunque, non solo l'organizzazione delle istituzioni culturali avviene in funzione di una ideologia sociale, ma anche in funzione della fruizione («principio unificatore e generatore delle diverse pratiche, cioè all'*habitus* di classe, come forma incorporata della condizione di classe e dei condizionamenti da essa imposti», 1983, p. 105).

presentazione artistica e quella informativa non sono (solo) il riflesso di strutture sociali, ma sono elementi di edificazione di qualcosa che diventa patrimonio dell'immaginario comune e fattore di elaborazione delle stesse strutture mentali. I costruttori di immagini e di rappresentazioni subiscono certamente l'influenza della società in cui vivono (sarebbe assurdo affermare il contrario), ma a loro volta agiscono su di essa in una perversa spirale. Un teatro 'non addomesticato' può e deve infrangere la tendenza dell'arte di farsi specchio del sistema.

Serrano scopre/scoperchia l'esistenza di una strettissima correlazione tra pratiche estetiche e il loro utilizzo 'politico', ossia l'uso sociale di un'estetica che, facendosi diffusa, manipola le coscienze. Il riferimento non è dunque Arthur Danto (2008b), ma Yves Michaud nel momento in cui il filosofo francese, riconoscendo di avere «a che fare con un'arte contemporanea politicamente neutra, largamente depoliticizzata, o quanto meno con una coscienza critica e con impegni 'deboli'» (2019, p. 73), individuava nel processo della postmodernità di identificazione tra opera e filosofia dell'arte una mutazione 'genetica' dell'oggetto estetico, il quale esige ormai un ripensamento di fondamentali categorie dell'arte-centrismo. Tra le categorie da ripensare, il filosofo ne sceglie di fondamentali per il mondo dell'arte, come l'*engagement* con la (conseguente) sterilizzazione della funzione critico-sociale dell'azione degli artisti. Tali artisti «continuano, beninteso, a essere 'di sinistra', ma ciò non li impegna su granché» (p. 73) perché la loro azione artistica si concentra e, allo stesso tempo, si residua solo in luoghi che hanno la funzione di «raccolgere l'arte in uno spazio che la preserva, la sacralizza, ma al tempo stesso la sterilizza e la rende inoffensiva» (p. 91)²¹⁶.

Secondo Michaud, la responsabilità di questa involuzione sarebbe stata una lettura volgarizzante della altrimenti geniale operazione dei *ready-made* duchampiani con il loro uso inflazionato e indiscriminato²¹⁷ con conseguenze di natura sociale, artistica e politica: dal punto di vista sociale, per Michaud, l'arte si è sempre sviluppata all'interno di gruppi (di apprendistato, formazione, di produzione, di valutazione, di pari e di solidali) e di comunità di fruitori e quella «contemporanea non sfugge a questo fenomeno» (p. 70), ma ciò sta oggi avvenendo in una maniera del tutto particolare perché

²¹⁶ Il nodo teorico per Michaud è la convergenza tra vaporizzazione dell'arte ed estetizzazione diffusa dell'esperienza: da un lato, «l'esperienza dell'arte contemporanea prende la forma diffusa e vaporosa dell'esperienza estetica [...] ma lo fa in quadri ancora convenzionali e riconosciuti (galleria, museo, scuola d'arte, manifestazione artistica). Questa è la vaporizzazione dell'arte». Allo stesso tempo, «si sviluppa un'estetizzazione dell'esperienza in generale: la bellezza è senza limiti, l'arte deborda dappertutto al punto da non essere più da nessuna parte. Questa è l'esperienza estetizzata» (p. 158).

²¹⁷ Michaud la definiva in termini procedurali secondo tre direttrici: come azione artistica caratterizzata dall'irruzione del quotidiano, come impossibilità di tracciare nell'oggetto un confine tra arte e quotidianità e come inclusione del dispositivo artistico nell'extra-artistico. Questi elementi e momenti sarebbero propri dei *ready-made*, ma un utilizzo ipertrofico avrebbe determinato l'inconsistenza sociale/artistica/politica del loro dispiegarsi formale e contenutistico.

«funziona come un gruppo o una tribù di iniziati. Ciò vuol dire, in negativo, che non c'è ancoraggio nel grande pubblico» (p. 158); dal punto di vista artistico, «l'ermetismo e il carattere esoterico dei rituali attorno ai quali si riunisce e si riconosce la tribù» dell'arte contemporanea «portano a tipi di produzione che in forme a malapena differenti se non perfettamente simili sono peraltro correntemente consumate dal pubblico della cultura popolare commerciale» (p. 71); infine, da quello politico, la fine della Storia annunciata dal postmoderno altro non sarebbe se non la perversa affermazione di una finzione, quello di un mondo in cui «le cose sono varie, plurime, molteplici, divise e frammentate», ma in cui in realtà si «nasconde il potere che hanno alcune persone [...] di aggiornarci su come sono le cose e sulle ultime eclatanti novità, in attesa che diventino penultime» e che «obbediscono semplicemente alle regole del gioco del loro mondo» (2008, p. 24).

La compagnia catalana contesta la drammatica falsità di un appello nostalgico ('tutto andava bene solo perché adesso si sta peggio') e contesta con il proprio linguaggio la dissoluzione nichilista di un'indiscriminata attitudine all'auto-critica. Nel gioco di affermazioni e smentite tipiche della postmodernità, si è infatti affermato uno sterile atteggiamento di disinvoltamento neocinismo e, secondo Peter Sloterdijk, ciò rappresenta la forma tipicamente contemporanea di «una certa amarezza chic» (2013, p. 26), di una rassegnazione e di un avvilitamento morale che si concretizza in «un caso limite di melanconico che riesce a controllare i suoi sintomi depressivi conservando una certa capacità di lavorare» (p. 27). A differenza del cinico classico, il «nuovo cinico integrato» non vive in una botte come Diogene, ma più probabilmente conduce una carriera ordinata ed esprime «una falsa coscienza illuminata» che lo porta ad «agire contro ciò che, in santa coscienza, pur si sa, caratterizza oggi la situazione sovrastrutturale generale: assenza completa di illusioni e attrazione irresistibile della 'forza delle cose'» (p. 27). L'arte, in questa prospettiva, sarebbe peggio che finita in quanto si troverebbe succube di un'estenuante e abnorme spettacolarizzazione che investe esteticamente tanto i grandi eventi del mondo globalizzato, quanto gli atti della quotidianità. L'arte neocinica non avrebbe alcuna possibilità di far insorgere un cambiamento di *status* e far sfuggire alle forme dell'intrattenimento, dell'effimero, del rimpianto, della nostalgia o del sarcasmo. Per questo, secondo Michaud, «i soli rituali di sacralizzazione dell'arte che sussistono fanno leva sul tempo libero e turismo, altre due forme onnipresenti dell'esperienza estetica contemporanea» (2019, p. 109).

La convinzione che il teatro possa invece farsi strumento efficace di sensibilizzazione, che riesca a toccare i corpi e attivare il pensiero a documen-

tarsi ulteriormente affinché non si oblii - ipotesi allucinante se si pensa di essere nel pieno del terzo millennio - quanto accade in angoli tutt'altro che remoti del piante, trova un esempio folgorante nella pratica degli Instabili Vaganti²¹⁸ di cui si prenderanno a riferimento due *performance* inscenate per Attraversamenti multipli²¹⁹. La prima, *Megalopolis#43*, è una *performance* urbana *site-specific* realizzata presso l'area pedonale di Largo Spartaco (nel quartiere popolare del Quadraro) in cui sono stati coinvolti una ventina di partecipanti di un *workshop* intensivo di tre giorni e che si inserisce all'interno di un ampio progetto internazionale, la cui finalità è la sensibilizzazione politica e morale sulla strage di Ayotzinapa del 2014²²⁰. Se i *performer* si appropriano del territorio, urlano e si dimenano per testimoniare, attraverso il corpo e il canto, la spaventosa ingiustizia dei *desaparecidos*, l'estetica dei Vaganti mescola tradizioni culturali a linguaggi artistici, nonché l'urgenza personale di raccontare a una profonda attenzione verso ciò che ci circonda. Sullo stesso *focus* del progetto *Megalopolis* e sulla drammatica vicenda degli studenti scomparsi, si è poi *Desaparecidos#43*, spettacolo di Acción Global por Ayotzinapa. Parte di un'indagine sui sistemi di comunicazione, sulle dinamiche sociali e sui processi politici dell'era contemporanea e globalizzata, la *performance* nasce alla fine del 2014 in risposta ai tragici eventi accaduti la notte del 26 settembre a Iguala, nello stato di Guerrero in Messico, e conferma la coerenza della compagnia bolognese di voler puntare «un occhio sui vari scenari del mondo, a partire da quelli di disagio e lotta, dove i diritti umani vengono usurpati e le diverse libertà limitate da imposizioni restrittive» (Cofone, 2015). I Vaganti, attraverso dinamiche sceniche sincopate e dense di fisicità, da un lato inscenano i nuovi *desaparecidos* del terzo millennio e i mandanti di un narco-governo amico dei maggiori *leader* (non solo) occidentali, mentre dall'altro lanciano un monito alle coscienze di chi permane convinto che l'aver sacrificato ogni ideale per un mondo migliore in nome della sicurezza possa giustificare l'estremo sacrificio di libertà e felicità. Con *Desaparecidos#43* gli Instabili tentano di far cadere il muro delle ipocrisie, di cospargere col sale la ferita al cuore di

²¹⁸ Compagnia fondata nel 2004 a Bologna da Anna Dora Dorno (regista, *performer*, pedagoga teatrale, artista visiva) e Nicola Pianzola (*performer*, drammaturgo e pedagogo teatrale). Il duo si caratterizza per una concezione artistica del teatro e opera a livello internazionale nella creazione e produzione di *performance*, video, installazioni e progetti di ricerca e percorsi di alta formazione nelle arti performative. Tra i riconoscimenti ottenuti, si segnalano per *Made in Iha* il premio della giuria al FITIC - Festival Internazionale di Costanza del 2016 in Romania, il Total Theatre Awards Nomination all'Edinburgh Fringe Festival 2014 e il premio al Miglior spettacolo straniero per The Contemporary Hermit all'IIFUT International Iranian Festival of University Theatre del 2013 di Teheran.

²¹⁹ Il festival di Margine Operativo «si interroga sulle relazioni tra i linguaggi artistici contemporanei e il presente inserendo eventi crossdisciplinari in spazi pubblici e in luoghi simbolo delle trasformazioni urbane» (Ferraro, Graziani, n.d.)

²²⁰ 43 studenti messicani scomparsi e che, da allora, sono divenuti il simbolo della lotta all'indifferenza e della resistenza all'aggressione del potere istituzionale. Il primo decreto presidenziale di López Obrador, appena 24 ore dopo il suo insediamento, è stato il provvedimento per costituire *La Comisión de la verdad por Ayotzinapa*, la cui firma è stata apposta alla presenza dei genitori delle vittime del massacro con un atto altamente simbolico.

un'umanità che sta auto-marginalizzandosi e che sta scegliendo di non vedere quegli stessi volti proiettati sulla schiena del performer o schedati al muro durante la performance. *Desaparecidos#43* è dunque il drammatico epifenomeno di una società che, nella ricerca di omologazione al modello di stabilità e benessere occidentale, sta facendo curvare le democrazie verso modelli decisionali autoritari e che, in un periodo storico in cui la partecipazione collettiva e politica è divenuta sinonimo di parcellizzazione degli individui, denuncia l'invasività di una comunicazione *digital* che, con assurda paradossalità, sta isolando anziché mettere in autentica relazione. Se progetti come *Desaparecidos#43* e *Megalopolis* rappresentano l'urgenza drammaturgica di un teatro che ambisce a far pensare globale e agire locale, allora nelle fragilità testuali e nell'incerta alternanza tra piano verbale e fisico trovano luogo i margini operativi di potenzialità da aggiornare di un lavoro dall'enorme portato emotivo, politico e ideale.

Rispetto all'evidente denuncia degli Instabili, l'estetica di Agrupación Señor Serrano si presenta più sottile e meno dirompente, ma allo stesso tempo esteticamente più strutturata e politicamente più strutturale nel momento in cui il valore di post-verità dell'informazione contemporanea diviene patrimonio dell'arte e di essa se ne mostrano in diretta i meccanismi di costruzione. Smontato e rimontato in un'ecologia prettamente scenico-spettacolare, il gran teatro del mondo non è più il luogo della lancinante riflessione antropologica di Lenz, ma è adesso il contesto in cui si riscoprono le dinamiche disvelate attraverso le quali ci si auto-suggestiona, si creano bisogni, si stringono taciti legami di connivenza e si elaborano strategie politiche di mera sopravvivenza. Il possesso di un capitale culturale che i mezzi di comunicazione globale offrono *all inclusive* (completo di valori e strumenti di adesione e contestazione), il modo in cui il trionfo della prospettiva neoliberale crea ostacoli visibili ed evidenti al progresso della società e al benessere individuale e, al tempo stesso, fornisce la possibilità di accettarli (magari occultando il fatto che problemi complessi in realtà andrebbero affrontati con soluzioni complesse): se è già triste che in questo immaginario gli artisti si trovino immersi perché è ciò che, in fin dei conti, dà loro lavoro, riconoscibilità sociale e gratificazione personale, diventa drammatico il fatto che tale *habitus* leghi le loro condizioni di sopravvivenza alla prosperità dell'attuale sistema.

Favorire una reale emancipazione del pubblico confinandola (l'emancipazione) in spazi ad hoc dove esperirla (il teatro) è un rischio di cui Serrano ha consapevolezza. La compagnia si rende conto di come la 'condizione teatrale', pur nell'inquietudine dei cambiamenti operanti al suo interno, rischi

di cristallizzare un luogo di sospensione e pacificazione dell'immaginario senza scardinarne le premesse di 'rito isolato. Far capire non quali siano le determinazioni sociali dell'arte, ma come la costruzione estetica dell'esperienza collettiva comprenda le dinamiche più o meno nascoste nella società e come la narrazione massmediatica dei bisogni suggestioni/seduca gli individui significa per Serrano ripensare l'arte come 'luogo del di-svelamento' dell'interdipendenza tra 'immaginario collettivo' e 'humus individuale' (che lo nutre con la propria stessa credenza). Questo approccio sembra offrire la spaziatura necessaria per 'ripensare' la società e gli individui, nonché per promuovere un movimento dialettico tra coscienze che si riversano in una collettività dove coesistono pluralità di posizioni, di forme culturali e di proposte politiche. La demistificazione del 'come' l'ovvietà della Grande Narrazione Postmoderna (precarietà necessaria, fine della tradizione, identità fluide, etc) è stata edificata non rende esente da rischi la denuncia di Serrano degli effetti di dominio della 'creazione tecnica dell'immaginario' e dei suoi perversi effetti. La stessa compagnia lo riconosce come un 'proprio' problema dal momento che scorge la 'tentazione' di assolutizzare l'arte in un atteggiamento neocinico²²¹ o de-idealizzante. Far assumere all'arte un atteggiamento di 'shock perenne' rispetto all'ordinario comporterebbe una compromissione della sua provocazione critica, soprattutto se si pensa che questo atteggiamento viene assunto anche da intellettuali che, per il modo in cui si pongono in direzione 'istituzionalmente contraria' rispetto all'egemonia culturale, possono dirsi organici all'immaginario dominante. Da diversi anni e con grande trionfo di pubblico e critica, gira in Italia uno spettacolo indicativo delle ambizioni di un teatro intenzionalmente polemico, ma nient'altro che glamour²²². Ci riferiamo a Dignità autonoma di prostituzione (DAP), un esempio di «teatro trasfigurato in bordello, non è una pièce, né un'opera teatrale in senso stretto, bensì uno spettacolo esplosivo, che scardina dal suo stesso interno le norme classiche del teatro a cui si è abituati ad assistere» dove «ci si trova in una fila gigantesca, davanti a un bordello degno dei fasti di Pigalle, con tanto di donne succinte in vetrina». Dopo una lunga attesa, «si aprono le porte del tempio

²²¹ Perniola scrive che, se rispetto al «cynismus antico: la situazione sociale di Diogene era affine a quella di tanti studenti e intellettuali dall'età dell'esistenzialismo e della contestazione fino ad oggi» come «una forma di autodifesa, che oppone al mondo un nucleo estremo di resistenza individuato nel modello animale di sopravvivenza», nel linguaggio moderno il termine «ha assunto un significato differente: è diventato sinonimo di insensibilità, di rassegnazione, di connivenza con l'insensatezza, di perenne disponibilità a farsi complice di qualunque cosa a qualunque prezzo» (Sloterdijk, 2013, p. 5).

²²² «It is an enticing image, a staged and constructed version of reality that invites consumption. That is to say, it is primarily visual, it consists of a retouched or perfected version of a real person or situation and is predicated upon the gaze of a desiring audience. The subjects of glamour, which may be things or people (usually transformed through a process of manufacture), seduce by association with one or more of the following qualities (the more the better): beauty, sexuality, theatricality, wealth, dynamism, notoriety, leisure. To this list might be added the feminine, because display and consumption have been heavily connoted as feminine since at least the nineteenth century. Femininity, moreover, is often considered to be a masquerade, the construction of an image that matches cultural expectations» (Gundle, Castelli, 2006, p. 8).

del piacere, e il pubblico è trasportato in una dimensione assurda, un'atmosfera che oscilla tra *burlesque*, *grand guignol*, ispirazioni espressioniste weimeriane, circo, concerto, cabaret». Troppe cose? «Forse, ma Dignità autonome è tutto sotto il segno dell'eccesso, del superamento del limite, perché solo così ci si apre all'imprevedibile. La sala è invasa da effetti pirotecnici, fumo e luci rosse, sedili divelti e corpi abbandonati in giro. Poi si assiste a un'apertura degna dei migliori Brecht e Weill, con musica e interventi dei trentatré attori sparsi nella sala del teatro» (Alfieri, 2011).

L'intenzione del *format* firmato Betta Cianchini e Luciano Melchionna è trasparente nel momento in cui accosta esplicitamente i meccanismi del teatro a quelli della prostituzione, dunque la finzione alla realtà. La protesta che lo anima si muove tra critica (a una politica incapace di scommettere sul teatro) e denuncia (della connivenza degli ampi strati di società che non riconoscono all'arte un ruolo decisivo per l'elevazione morale e spirituale della nazione) e, per non lasciare il pubblico indifferente di fronte a tale scenario, l'ambiente del bordello diviene ansiogeno, opprimente e claustrofobico. All'ingresso allo spettatore viene consegnata della finta cartamoneta da utilizzare per trattare con altri spettatori-consumatori il prezzo delle prostitute/prostituti della Casa chiusa. Saranno poi loro - che spesso sono volti noti del teatro, del piccolo e del grande schermo - a selezionare il pubblico sulla base del prezzo concordato, a condurlo in disparte e a offrire la prestazione di «un monologo, un balletto o un'installazione della durata di 10/15 minuti circa, ispirata dai classici del teatro o frutto di testi contemporanei, per lo più scritti dal Melchionna stesso» (Presentazione, n.d.) ispirati alla precarietà della vita e all'Italia dell'oggi. Il pubblico è dunque errante all'interno del teatro-bordello, considerato come un mero consumatore di arte ed è in spietata competizione con i propri pari. A gestire e cercare di dare il ritmo alla serata è Wanda, *maîtresse* particolarmente su di giri. Se *DAP* è «una bolgia d'altri tempi, insomma, dove il teatro scompare, esce da se stesso e invade ogni cosa», continua Alfieri, la coerenza della catastrofe non viene però mantenuta fino in fondo nel momento in cui l'allestimento scade nell'intrattenimento. Infatti, rispetto alle lunghe ed 'eccitanti' parti iniziale e centrale, il finale si presenta accomodante e consolatorio con il bordello che è ormai divenuto un luogo in cui divertirsi con *show*, musica e buoni propositi. Alla fine, prevale l'idea della fuga e del mettersi tra parentesi dalla crisi in un finale che va a totale conforto delle classi che possono permettersi di guardare e vivere la catastrofe come in un gioco. La collaudata collaborazione Cianchini/Melchionna, l'esperta e dinamica regia, l'efficacia solo di alcune interpretazioni non bastano alla tenuta di un *format* che - entusiasmante nell'introduzione e 'divertente' nella chiusura -

mostra spesso di patire sia il fiato corto delle *performance* dei vari personaggi del bordello, sia dell'assenza di un vera e propria conduzione strutturata e itinerante. Lasciata al carisma di ogni interprete, la fase durante la quale prostitute e prostituti 'la danno a tutti' patisce la confusione dell'allestimento - che pure sarebbe dovuta essere funzionale alla edificazione di una sensazione di disagio - e arranca per la monotona alternanza tra trattative per l'acquisto, lunghe peregrinazioni verso i luoghi delle *performance* e noiose attese in sala. L'ambiguità del trovarsi erranti in teatro o per strada, accostata alla disorganicità del ritmo spezzato nella parte centrale, unita alla prevedibilità dello svolgimento sono tutti fattori che non attivano meccanismi esperienziali realmente partecipativi, ma che determinano il passivo trascinarsi in attesa che qualcosa accada. Tra le pieghe di questo allestimento ben confezionato e d'impatto e la sua esplicita dichiarazione polemico-culturale si intravede quindi l'intellettualistico adagiarsi su istanze più comiche che umoristiche di una denuncia pure descritta con estrema lucidità nelle note di regia («ogni pillola dovrà [...] emozionare, far riflettere e divertire, laddove per divertimento si intenda uno stupore nuovamente sollecitato da un teatro non auto-celebrativo, ermetico o fine a se stesso ma prima di tutto magia e sogno [...] per ridare Dignità al lavoro dell'Attore e al contempo una provocazione giocosa e sorprendente per riavvicinare il pubblico al mestiere più antico del mondo»).

La forma scenica 'non tradizionale' appare poi standardizzata in questo spettacolo che replica sostanzialmente senza variazioni dal 2007: abbandonato il gusto della trasgressione e dell'anticonformismo a favore della presenza di nomi di richiamo, il testo e la sua interpretazione sembrano ormai insistere su un innocuo *mix* di allegria e spensieratezza, così perdendo gran parte della propria *vis polemica* e del carattere di audace prossimità - formale e simbolico - tra la dignitosa prostituzione dell'artista libero (autonomo) e la mercificazione del teatro contemporaneo. Rispetto alla popolarità di cui gode anche a livello internazionale, avendo partecipato con successo alla prima edizione del Festival Internazionale di Teatro di Tarragona in Spagna, *DAP* sembra aver esaurito le proprie migliori energie nel momento in cui, proponendo un'esperienza rodada di puro svago e leggerezza, postasi al pericolo confine della vacua genericità, ha scelto la strada del trionfo. Quella che era una Casa Chiusa dell'Arte - nata con l'intento di provocare in maniera «giocosa e sorprendente» e «riavvicinare il pubblico al mestiere più antico del mondo» - è ormai entrata nella spirale dialettica dell'arte da consumo, allontanandosi dal proprio ambizioso progetto di rivoluzione culturale e stanziandosi saldamente in quella del semplice *divertissement* intellettuale. *DAP* rappresenta un esempio pregnante dei rischi insiti in un'ope-

razione che cerca il riconoscimento *mainstream* e una maggiore efficacia commerciale e che, con un'autentica torsione estetica, esercita le potenzialità negativa della forma e della tecnica solo come stile. Il riassorbimento dialettico delle forze di opposizione nelle logiche del consumo spettacolare ostacola la possibilità del soggetto di accedere a un'esperienza di autentica liberazione e della collettività di progredire dalla condizione di spettatori-consumatori,. D'altro canto, l'offerta di un ingenuo strutturarsi nel supponente neocinismo da parte di chi può permetterselo richiama, *mutatis mutandis*, la parabola dell'estetica del performativo, nel momento in cui quest'ultima accoglie l'oltraggio e l'iconoclastia come elemento dello spettacolo e di conseguenza li rende non più 'pericolosi'.

Un altro spettacolo rappresentativo della natura consolatoria di questo gioco di specchi tra teatro e realtà è *Teatro Delusio*, un pezzo classico di Familie Flöz²²³, *ensemble* internazionale di teatro non verbale²²⁴. La critica Simona Frigerio ricorda come la sua sfida sia «doppiamente sorprendente se si pensa che i suoi interpreti non solo sono privati della parola, bensì persino dell'espressione facciale, mimica che a volte supplisce, corrobora o perfino sconfessa il nostro enunciato». Se «la maschera ne prende il posto, dando caratteristiche insieme fisse eppure pregne di senso ai personaggi [...], i rimandi alle varie forme teatrali (lirica, operistica, prosa, teatro di magia) offrono l'occasione di godibili pezzi di bravura anche a sé stanti» (2018).

Entrando nel merito di *Delusio*, Francesco Chiaro riconosce che «tutto è falso, ma niente è falso» perché «chiunque abbia mai lavorato in un teatro si ritroverà riflesso in una di queste maschere istrioniche». Se Chiaro ricorda che per Familie Flöz «tutto il mondo è un *backstage*» (2019), diventa evidente come si stia respirando la stessa aria di famiglia di Agrupación Señor Serrano, seppur in questo caso condotta con una intenzione e una finalità rigorosamente intra/meta/teatrale. Tre attori per trenta personaggi, ognuno con la propria personalità ben definita, sono sul palco dietro le quinte, dove regna il caos e lo spettacolo sta per cominciare. Tre tecnici si trastullano goffamente con i cavi e i bauli del retroscena: c'è chi perde tempo, chi lo fa per denaro e chi preferisce tirare a campare per non soccombere. Con *Teatro Delusio*, Familie Flöz dà vita a un 'delirio' meta-teatral-poetico a un'esperienza atavica e magica allo stesso tempo. È un inno al trasformismo, una fiera di musica, di colori e di costumi che costruiscono uno spettacolo che, dal punto di vista della creatività e dei meccanismi scenici, 'me-

²²³ Nata nel 1994, la compagnia mescola danza, *clownerie*, acrobazie e magia e dà forma a spettacoli caratterizzati dalle elevatissime abilità di improvvisazione e dalle tipiche maschere indossati dagli interpreti.

²²⁴ La varietà del teatro non di parola si manifesta in linguaggi muti tanto diversi e seducenti quanto poetici e innovativi, atavici ed esperienziali. Del *parterre* fanno parte Paolo Nani, Kulunka Teatro, Teatro Akropolis e Imre Thormann.

rita' il doppio applauso del pubblico, quello vero e quello dietro le quinte (Chiaro, 2019). Il canovaccio è di estrema semplicità, ma le soluzioni individuate per restituirlo sono molteplici e geniali, tuttavia, a interessare della ricerca di *Delusio*, sarà uno specifico *asset*, vale a dire l'uso che Familie Flöz fa dell'elemento comico per interrogare l'essenza e la capacità decostruttiva nel teatro. L'argomento, già centrale da un punto di vista specifico (Pirandello, 2008), abbraccia in realtà una più ampia prospettiva. Interrogarsi sul senso che la risata riveste nell'esistenza umana è un autentico dilemma rispetto al quale le menti più autorevoli si sono confrontate fin dall'antichità classica: dalla *disputatio* tra Platone e Aristotele (che escludeva la commedia dal novero dell'arte, degradandola a qualcosa di basso e sudicio²²⁵), al *Trattato sulla natura umana* di Hobbes, a Baudelaire (Grasso, Civita, 2017), Freud (2011), Bergson (2011) e Nietzsche²²⁶, l'olimpo delle 'autorità' che hanno esercitato il proprio ingegno per discernere la quintessenza della risata e per restituirla all'interno di una più generale concezione filosofica e antropologica è davvero ampio e di assoluto prestigio. Cassando l'uso della parola e concentrandosi su quello del corpo, i Familie Flöz recuperano l'eredità di grandi artisti quali Keaton, Tati e Charlot, quindi non di un ramo che vuole il comico figlio cadetto del Bello, ma di una categoria assoluta dell'arte. Giocando con le sfaccettature del mondo teatrale, muovendosi tra palcoscenico e *backstage*, tra illusione e disillusione, dunque tra essere quello che esiste oltre il velo del palcoscenico e apparire ciò che va in scena, ma che non si vedrà mai, se non *in absentia*, *Delusio* si avventura nella rappresentazione di forme e atti che, di sequenza in sequenza, sfidano la concezione mimetica dell'arte performativa per svelarne il lato oscuro e più veritiero attraverso il grimaldello della risata. Dal momento che *Delusio* propone gesti funambolici, maschere e pantomime per provocare una risata che intende essere assoluta nei confronti di una quotidianità trasfigurata e capace di materializzarsi - in maniera a volte ilare, altre crudele - nel grottesco del 'dietro le quinte', allora Familie Flöz anela alla commistione di gioia e oscurità, offre un percorso costellato da 'fantastiche follie' e 'affamato' di brividi magici. *Teatro Delusio* dunque conduce, attraverso la comicità, lo

²²⁵ «In questa differenza sta anche il divario tra la tragedia e la commedia, giacché l'una tende ad imitare persone migliori, l'altra peggiori di quelle esistenti» (Aristotele, 1998).

²²⁶ Nonostante non esista una trattazione specifica, i rimandi sono diversi. Se ne riportano due particolarmente significativi. (1) «Quando Zarathustra venne nella città più vicina, che sorgeva accanto alla foresta, vide molta gente radunata sul mercato; poiché era stato annunciato che un uomo avrebbe ballato sulla corda. E Zarathustra così parlò al popolo: "Io vi insegno l'oltreuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che cosa avete fatto voi per superarlo? Tutti gli esseri hanno finora creato qualcosa al di sopra di se stessi: e voi volete essere il riflusso di questo grande flusso e tornare piuttosto all'animale che superare l'uomo? Che cos'è la scimmia per l'uomo? Una risata o una dolorosa vergogna. E proprio ciò dev'essere l'uomo per l'oltreuomo: una risata o una dolorosa vergogna» (Nietzsche, 2015). (2) Lo spirito libero «con una risata cattiva capovolge le cose che trova velate, risparmiare da un qualche pudore: vuol provare come esse appaiano, quando siano messe a testa in giù. Per capriccio, per puro gusto del capriccio, egli rivolge adesso il suo favore a quanto finora è stato in cattiva fama: s'aggira, curioso e tentatore, intorno alle cose proibite» (Nietzsche, 1981).

spettatore ai confini del meraviglioso e della riflessione critica. Tuttavia, se il riso è espressione e percezione soggettiva del negativo dell'esistenza, se non proprio sua diagnosi, esattamente, cos'è che dovrebbe far ridere in *Teatro Delusio*? Forse il ridondante pastiche di *gag* di genere mutuato dal teatro di figura? O la percezione di ciò che solitamente rimane celato rispetto alla messa in scena, quell'elemento *maudit* del 'dietro le quinte' che, deformando la familiarità del 'davanti le quinte' dell'arte e dell'artista convenzionale, dovrebbe perturbare il pubblico in sala? *Teatro Delusio* sfoggia certamente una resa stilistica impeccabile, luci e tempi perfettamente calibrati, e in alcuni momenti risulta addirittura 'coinvolgente'. A perplimere, tuttavia, è quello che sembra essere il semplice esercizio di enormi strumenti espressivi da parte di una compagnia che cede in maniera disinvolta al manierismo autoreferenziale e all'anacronismo dei contenuti (il disagio e l'inquietudine di chi - *naïf* e/o romantico - vive direttamente o indirettamente l'arte e di arte). Dal punto della riflessione estetica il rischio è enorme dal momento che Familie Flöz, con questo spettacolo, appare come una compagnia la cui poetica frana nell'autocompiacimento di chi pensa di poter compensare l'assenza di nuove creazioni e nuove idee in grado di sintonizzarsi coi tempi con l'esaltazione della tecnica. Nessuno scandalo o raggelamento delle viscere: nulla di tutto ciò accompagna il quadro delle contraddizioni tra la visione del nascosto (cui in realtà si sta assistendo) e di quanto rimane occultato (il davanti le quinte mostrato al pubblico). Nessun sentimento di vertigine o di lirismo irrompe di fronte alla trasfigurazione di gesti comuni e al susseguirsi di fragorosi *sketch* da parte di protagonisti che, come appare subito evidente, si stanno preparando a un destino disastroso. Tutto avviene tra le grosse e grasse risate del pubblico, ma le gesta, le manie e moine dei *performer* suggeriscono un'ostentazione che contravviene a uno dei tratti distintivi del comico e a quella raffinatezza che dovrebbe provocare qualcosa di più della sterile e momentanea ilarità: la risata è grossolana, non catartica o critica perché non sorge dalla capacità di 'ignorare sé stessi', ma dal didascalismo. Invece che visivamente caricaturale, esteticamente curioso, poeticamente allucinato nei confronti della catastrofe e delle debolezze e dell'(in)felicità dei personaggi, *Teatro Delusio* mostra di poggiare sul senso comune e stereotipato del sorriso e di conseguenza denuda l'esperienza dello spettatore di ogni ambizione di verità. La perplessità e il pericolo sono analoghi a quelli individuati di fronte all'ennesima versione edulcorata di un altro caposaldo della comicità come *Mistero Buffo* di Dario Fo²²⁷: «umorismo e comicità, esaurita la loro funzione liberatoria, non finiscono per

²²⁷ Drammaturgo, attore, regista e scrittore, Fo (1926 - 2016) fu autore da sinistra di un'esplicita satira socio-politica. Con la moglie Franca Rame (1929 - 2013) formò un sodalizio nel campo dell'arte e dell'attivismo. Nel 1997 vinse il Nobel per la letteratura perché «seguendo la tradizione dei giullari medievali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi».

garantire una più sistematica repressione, aiutando a sopportare meglio proprio quell'esistente che tanto criticano e dissacrano?» (2019b).

4.1.1 TEATRO PRESENTE

L'estetica della responsabilità a cui invece richiama Agrupación Señor Serrano parte da posizione contraria, ossia dalla fondamentale presa di coscienza e dal coinvolgimento cognitivo del pubblico. L'ascendenza brechtiana permette al gruppo catalano di indirizzare il gioco scenico sulla sintesi mentale e sull'attenzione agli accadimenti tecnici di composizione della rappresentazione (teatrale e reale). È in tutto e per tutto un 'teatro presente', un teatro di ciò che accade in scena e nella realtà e che ci tocca in prima persona; di ciò che già sappiamo influenzare le nostre vite ma di cui è giunta l'ora di capire 'come' senza 'noiosi' o moralistici didascalismi. Il 'teatro presente' vuole spezzare l'illusione da cui dovremmo già essere desti: «la contemporaneità è quel movimento per il quale non c'è più passato né avvenire ma soltanto il presente; è l'ideologia del disinganno, vale a dire della fine di ogni dimensione trascendente rispetto all'opera stessa» (Di Giacomo, 2017, p. 136). Serrano disvela la costruzione tecnica e subliminale della realtà attraverso una proposta teatrale che non è una sua intermediazione, ma che ne provoca l'erosione in una scena che drammatizza il gioco di rifrazioni tra rappresentazione teatrale e narrazione massmediatica della realtà. Lo smottamento del presente è 'sconvolgente', riaccende la memoria e si collega con il qui e ora, con il dove siamo, il dove arriviamo e il chi siamo: nell'ottica critica di Serrano, il disincanto contemporaneo e la presenza della realtà si relazionano con il pubblico attraverso la messa in crisi del processo tecnico che sta portando il Mondo dei fatti a sparire nel vago neocinismo dei tempi attuali. E se la lucidità che Serrano ha del problema non basta, ovviamente, a metterne la poetica al riparo dal rischio di *echo-chamber*²²⁸, essa rappresenta un punto di partenza necessario per riuscire a procedere oltre l'ego autoreferenziale di artisti organici all'egemonia di una 'cultura alternativa'. Nel *mainstream*, il teatro è incapace di incidere negativamente sul mondo e al pubblico non è lasciata altro che la triste scelta tra una gratificante solitudine o una disimpegnata rassegnazione.

4.2 / IL CHIASMA DI REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE

Come riflettere artisticamente sul senso del proprio esserci in un mondo che forse sussisterebbe in condizioni migliori in assenza del genere umano? Può, ammesso che possa, il teatro offrire una bussola per orientarsi e agire con maggiore consapevolezza e responsabilità in questo mondo? Come pos-

²²⁸ Si tratta di ambienti - non necessariamente virtuali - in cui si incontrano opinioni e convinzioni simili alle proprie e non vengono ammesse alternative.

sono i criteri umani di giudizio farsi più saldi attraverso il teatro di fronte al dilagante nichilismo dell'epoca post-moderna? Come può la svalutazione della cognizione razionale e il riconoscimento del miraggio di un suo dominio assoluto distoglierci dallo scoramento, dal neocinismo o dalla frivolezza? Se perdere il riferimento della tradizione, riconoscere l'abisso del futuro e rassegnarsi alla precarietà del presente sono certezze ormai diffuse, come possono artiste e artisti dare un contributo positivo allo scioglimento di questo drammatico cappio al collo (Bodei, 2020)?

A partire dalla consapevolezza di come e quanto si sia il risultato di un corpo e di una coscienza impressi nella storicità del linguaggio, della cultura e delle istituzioni e di come l'immersione comunicativa svolga un ruolo invasivo e non palese nella (auto)determinazione del sé, la risposta a come rispondere all'oblio dei condizionamenti che plasmano/orientano i desideri e i pensieri dell'individuo occidentale rimane ardua da individuare. Ed è proprio questa l'epica sfida che Serrano teatralizza.

Inoltre, come se la matassa non fosse già complessa da districare, l'età contemporanea pone ulteriori e specifiche questioni relative ai processi d'individuazione promossi dalla comunicazione globale e dalla sua tecnica onnipervasiva. Infatti, se tali processi rendono il singolo disarticolato e scisso tra dimensione pubblica e dimensione privata, a essere problematizzati devono essere innanzitutto (a) la libertà individuale e la castrazione del potenziale emancipativo dei media, (b) l'immobilizzante consapevolezza cinica dell'oblio dei condizionamenti e (c) l'aver nascosto sotto il tappeto il fatto di essersi trasformati in uomini e donne 'd'allevamento' attraverso non la violenza, ma l'asservimento a un destino da ignavi a cui ci si ritrova 'naturalmente' appesi²²⁹.

4.2.1 OBLIO DEI CONDIZIONAMENTI

La nostalgia non è certamente una risposta per l'arte. Tornare a un passato mitizzato significherebbe riconsegnarsi all'eterno ritorno nella stessa caducità che ha travolto ogni cosa e riconoscersi irrimediabilmente confusi di

²²⁹ «L'uso politico di tecniche e media pone in discussione le tradizioni dell'umanesimo europeo con i suoi valori di dignità e libertà (ristretti, certo, finora alle *élite*), minacciando di introdurre nuove forme di pianificato assoggettamento gregario. Esiste il rischio di creare uomini e donne d'allevamento, procurando loro soddisfazione, in termini soprattutto quantitativi, di bisogni primari e secondari cui per millenni la maggior parte dell'umanità non aveva avuto pieno e garantito accesso (cibo, sesso, divertimento). L'acclimatazione a questo sistema di potere e cultura si paga però con l'anestetizzazione e la banalizzazione dell'esperienza, anche per l'inflazione dei desideri scatenata e del corrispondente bisogno di gestire le inevitabili frustrazioni. Allo stesso tempo, se esercitato in forme non oligarchiche, lo stesso uso di tecniche e media spalanca enormi potenzialità, consente a tutti di scaricare le fatiche più pesanti e ripetitive sulle macchine, di uscire dalla morsa dei condizionamenti sociali, far fruttare l'eredità culturale delle generazioni precedenti (che cambia molto più rapidamente di quella biologica), disancorarsi da ruoli fissi, acquisire consapevolezza, cultura e informazione su scala mondiale e conseguire una più duratura soddisfazione. Partecipando a più sfere sociali eccentriche, ritagliandosi spazi di autonomia, allargando lo sguardo sul mondo, ciascuno può inventarsi sconosciute combinazioni d'identità» (Bodei, 2002, pp. 16-17)

fronte al proliferare delle storie: «il cosiddetto consumo nostalgico è una delle figure del consumo emozionale o esperienziale [...] il consumo ci prospetta piaceri ed esperienze emotive di cui entra a far parte anche la nostalgia» (Lipovetsky, Serroy, 2017, p. 211). Ricorda Adorno che «l'arte che si addentra nell'ignoto, l'unica ancora possibile, non è né serena né seria», essendo «il terzo [...] precluso, come se fosse immerso nel nulla le cui figure le opere d'arte progredite descrivono» (2013, p. 234). L'inquietudine e la disperazione per la perdita di valori e di azioni 'forti' sono atteggiamenti che macerano nell'oscillazione tra una sofferta paralisi e un'inconsistente serenità²³⁰: se il 'mondo' di Auschwitz è un evento ancora possibile²³¹ e se la frammentarietà del reale si rifrange in quella dei racconti, averne consapevolezza non edulcora l'intrinseca catastroficità del presente-futuro. L'arte deve misurarsi con la «sua capacità di sottolineare, attraverso la conciliazione che la sua legge formale fa delle contraddizioni, e anzi propriamente attraverso questa, la [...] reale inconciliabilità» (p. 230), mostrando punti di resistenza, dissonanze e linee di fuga da ogni atteggiamento consolatorio. Non è un caso, che la dialettica serenità/serietà sia un movimento fondamentale nell'estetica di Serrano: per il gruppo catalano, l'arte non si esaurisce in una alternativa radicale, *aut aut* tra *engagement* e intrattenimento, ma incarna l'apertura a un confronto a tutto campo con l'attualità del passato e con l'annuncio del futuro nel presente. In tal modo, «le rigide scissioni tra futuro e passato crollano così da sole, il futuro non divenuto diviene visibile nel passato, mentre un passato vendicato ed ereditato, mediato e adempiuto diviene visibile futuro. Un passato concepito isolatamente e così fissato è una mera categoria mercificata», cioè «un *factum* reificato senza coscienza del suo fieri e della sua continua processualità». Tuttavia «un vero agire nello stesso presente avviene unicamente nella totalità di questo processo che non è concluso né all'indietro né in avanti» (Bloch, 2005, p. 61).

L'articolazione teatrale in un'estetica negativa permette ai catalani di sfuggire all'ipocrisia della conciliazione promessa dai media, di smascherare come in essi sia onnipresente la presenza della propaganda e di disseminare artisticamente le potenzialità di una critica attiva che possa evitare che il disincantamento del mondo (Weber, 1997) diventi una paralizzante forma di neocinismo. Per apprezzare la consapevolezza e l'efficacia della proposta di

²³⁰ «Seria è la vita, serena è l'arte» è la conclusione del prologo al *Wallenstein* di Schiller che, a sua volta, rimanda alla locuzione «Vita verecunda est, Musa iocosa mihi» dei *Tristia* di Ovidio. L'affermazione separa in maniera inconciliabile lavoro e tempo libero e riferisce alla volontà dell'industria culturale di un'arte quale momento consolatorio dagli affanni di una vita borghese. Adorno riconobbe che Schiller, «nonostante tutta la nobiltà del gesto», anticipò «segretamente quella situazione che nell'industria culturale prescrive l'arte come un'iniezione di vitalità per uomini d'affari stanchi» (2013, p. 228).

²³¹ Il genocidio dei Tutsi in Rwanda e dei Bosgnacchi a Srebrenica, il massacro dei Curdi tuttora in corso, sono solo alcuni esempi di come certe tragedie siano in corso e spesso poco al di là dei confini della civile Unione Europea, che nel 2012 vinse il Premio Nobel per la Pace per aver «per oltre sei decenni contribuito all'avanzamento della pace e della riconciliazione della democrazia e dei diritti umani in Europa» (European Union, the Official website, 2012).

questo teatro si procederà inquadrando la proposta di Serrano nel suo orizzonte di senso, perché nonostante i contenuti delle singole opere possano apparire 'ammiccanti' nei confronti della fascinazione massmediatica, la loro restituzione formale in una tecno-scenica stratifica, invece, passato e presente l'uno sull'altro e rende testimonianza della pericolosa invasività dei dispositivi culturali a cui l'individuo è quotidianamente esposto. Serrano imprime la stessa dialettica tra rappresentazione e realtà alla scena teatrale, concepisce il materiale come indissolubilmente legato al virtuale e, allo stesso tempo, ricorda come le interpretazioni debbano essere immanenti ai 'fatti'. È così che, nel suo orizzonte estetico, si ammette un negativo ancora 'irrappresentabile'.

Il regime di immagini mimetiche e riproduttive che affastellano l'immaginario contemporaneo, pure pervaso da un'intima disillusione, viene scardinato e ne viene messa in discussione proprio l'assunzione ingenuamente cinico-critica che lo caratterizza. Il carattere attivamente poetico dell'allestimento di Serrano riutilizza l'esistente quale oggetto da rimodellare secondo nuove regole di comprensione scenica, riconfigura lo scarto e il negativo del rapporto tra rappresentazione e realtà e, su questo scarto, ricolloca la responsabilità individuale e le conseguenze collettive del giudizio personale sul mondo. Agrupación Señor Serrano definisce la propria peculiare modalità di messa in scena come «*cine en tiempo real*» (MandragoraBCN, 2016), ma per l'uso integrato della tecnologia digitale risulta significativa anche la definizione di tecno-teatro utilizzata da Grande Rosales (2015), secondo cui, incorporare in un vocabolario scenico intermediale linguaggi provenienti dalle arti visive e dalla comunicazione, permette di comprendere e destrutturare la «produzione del mondo come immagine contemporanea» (p. 10).

4.2.2 POETICA DELL'INDICIBILE E ANNUNCIO DELL'IRRAPPRESENTABILE

'Poetica dell'indicibile' e 'annuncio dell'irrappresentabile' appaiono definizioni calzanti per l'estetica della responsabilità di Agrupación Señor Serrano in quanto se ne enuclea l'intimo accordo con la necessità adorniana di un'est-etica capace di farsi carico di un ruolo attivo nella società. Serrano riconosce alla propria estetica il problema di essere all'altezza dell'etica e, di conseguenze, propone una forma che possa essere testimonianza di verità nel momento in cui dispiega la micidiale voracità del meccanismo dell'industria culturale. A essere prese di mira sono le procedure tecniche che omogeneizzano il tutto e ogni cosa dal punto di vista diacronico e sincronico, che edulcorano i fatti e le interpretazioni in una ripetizione priva di differenza e identità, che nascondono le responsabilità individuali e che

sganciano l'essere umano dalla possibilità di riconoscersi attivo nella società. La proposta della compagnia catalana è radicale ed è articolata in una modalità che richiama idealmente l'ambivalenza con cui Emmanuel Lévinas si è relazionato al problema della rappresentazione.

La curvatura etica della sua filosofia si rifrange nel campo dell'estetica nonostante quest'ultima non abbia una esposizione sistematica nella sua riflessione sull'alterità, sulla responsabilità e sul volto. Intendendola nei termini 'critici' di 'immagine plastica'²³², Lévinas intese promuovere «la rettitudine della responsabilità, prima ancora di ogni apparizione di forme, di immagini, di cose» (1984, p. 54), ma il percorso per arrivare a questa definizione non è stato lineare.

Il giudizio del filosofo franco-lituano di origini ebraiche sembra essere totalmente negativo nel momento in cui afferma i rischi di quella che definisce come «ipertrofia dell'arte nella nostra epoca» (1984, p. 188). Lévinas denunciava l'arroganza con cui l'arte impone il proprio primato nel campo dello 'spirituale' e paventa il rischio che «l'esaltazione della cultura e delle culture, l'esaltazione dell'aspetto artistico della cultura, dirigono la vita spirituale contemporanea» (1985, p. 31). L'arte, dal suo punto di vista, non solo «non è il valore supremo della civiltà» (Lévinas, 1984, p. 188), ma incarna «qualcosa di malvagio e di egoista» (p. 188). Analoga stigmatizzazione si riscontra nell'arte che si presenta disimpegnata, il cui senso, riconoscendo che «l'arte costituisce, in un mondo fatto di iniziativa e di responsabilità, una dimensione d'evasione [...] non è il disinteresse della contemplazione, ma quello dell'irresponsabilità» (p. 188). L'arte, infatti, «libera l'artista dai suoi doveri di uomo e gli assicura una nobiltà facile e pretenziosa» (p. 176). Quando l'arte si 'traveste' da disimpegnata accade che ne «viene sottovalutata la compiutezza, sigillo indelebile della produzione artistica, grazie alla quale l'opera resta essenzialmente disimpegnata» (p. 175). Il peccato originale dell'arte «consiste nel sostituire all'oggetto la sua immagine» (p. 176) e tale pratica connota tanto l'arte classica, quanto le opere moderne nel momento in cui queste ultime «pretendono di essere musica pura, pittura pura, poesia pura, per il fatto che bandiscono gli oggetti dal mondo dei suoni, dei colori, delle parole in cui si introducono; per il fatto che spezzano la rappresentazione». Ecco che «l'oggetto rappresentato, per il semplice fatto di diventare immagine, si converte in non-oggetto» (p. 179).

Lévinas non ebbe alcuna remora nell'identificare l'immagine all'idolo²³³ e nel dire che nell'arte si «conosce la morte dell'idolo» (p. 183). In tale iden-

²³² «Noi chiamiamo volto il modo in cui si presenta l'altro [...] Questo modo non consiste nell'assumere, di fronte al mio sguardo, la figura di un tema, nel mostrarsi come un insieme di qualità che formano un'immagine. Il volto d'Altri, distrugge ad ogni istanti, e oltrepassa l'immagine plastica» (1990, p. 48)

tificazione si consuma l'annientamento della 'soggettività del soggetto', della 'umanità dell'essere umano' e del 'lasciar-essere l'alterità' in quanto «l'artista si rifiuta di dire altro dell'opera all'infuori di quest'opera stessa [...] Non è disponibile per cominciare un dialogo» (p. 175). La prescrizione delle immagini sembra accompagnare in maniera inappellabile quella della rappresentazione artistica, se non fosse che, con un'insospettabile apertura, quasi 'adorniana', Lévinas riconosce che tali giudizi valgono solo «per l'arte separata dalla critica» (p. 187). Accantonato il pessimismo estetico de *La realtà e la sua ombra*²³⁴, Lévinas, disseminando una rivalutazione radicale dell'esperienza estetica, giunse a riconoscere all'arte una sorprendente positività 'ontologica'. Rispetto all'arresto del tempo e al congelamento della rappresentazione nell'idolatria dell'immagine, in *Etica e spirito* si ipotizza che, quando critica, «forse l'arte tenta di dare un volto alle cose ed è in ciò che consiste insieme la sua grandezza e la sua menzogna» (1986, pp. 58-59). L'immagine della realtà nell'arte critica riesce a «metterla in movimento e farla parlare» (1984, p. 175) e in tal modo può rivelare una propria dimensione ontologica dal momento che rifrange il lato precario della vita, il rischio del dissolvimento che «risuona, dunque, come un monito, e ricorda all'uomo che la barbarie e l'inumanità sono sempre possibili» (Ciglia, 1982, p. 278). La rappresentazione artistica, se adeguatamente e criticamente 'formata', si svincola dalla cristallizzazione dell'idolatria dell'immagine e, in questa prospettiva, può assumere una valenza positiva di smascheramento dell'immoralità e dell'insensatezza di ogni posizione rigidamente identitaria attraverso una propria specifica produzione di senso. Se le immagini artistiche non sono più la pietrificazione del tempo o la posizione di una 'identità assoluta', e se diventano capaci di raccogliere significativamente la 'moltitudine dell'unità' senza trasformare quest'ultima in una totalità assolutizzante, ciò significa che «è piuttosto un aggruppamento o un adattamento creativo e imprevedibile» a costituire «il tratto che caratterizza l'originalità della nuova nozione del significato» (Lévinas, 1985, p. 42). Ed ecco che così «l'opera pensata radicalmente è un movimento del Medesimo verso l'Altro che non ritorna mai al Medesimo [...] è l'etica stessa» (p. 62). Il teatro di Agrupación Señor Serrano, con la sua complessa stratificazione tecnica che decentra continuamente l'attenzione visiva e l'elaborazione cognitiva, fa dell'esperienza estetica un luogo in cui l'orizzonte del 'vedere' e del 'sentire' vengono condivisi nel momento stesso in cui la necessità di ridisegnare i confini tra rappresentazione e realtà diviene est-eticamente inces-

²³³ «Dire che l'immagine è idolo significa affermare che ogni immagine è, in fin dei conti, plastica e che ogni opera d'arte è, in fin dei conti, una statura - un arresto del tempo [...] una parvenza dell'esistenza dell'essere» (p. 183).

²³⁴ In realtà, già in quella sede, Lévinas ammetteva che nell'arte critica accade qualcosa di positivamente inedito: «da realtà non sarebbe soltanto ciò che è, ciò che si svela nella verità, ma anche il suo doppio, la sua ombra, la sua immagine [...] L'arte, utilizzando l'immagine [...] compie questa allegoria» (p. 181).

sante. Il tecno-teatro diviene il luogo della pluralità di irriducibili singolarità (il pubblico) che sono chiamate a uno sforzo per ridefinire la propria comprensione del mondo e, di conseguenza, a rielaborare una visione del sé prettamente politica e impegnata.

La scena del teatro non è però politica nel senso che riguarda l'essere umano spersonalizzato o una comunità astratta, ma lo è affermando il primato dell'individuo concreto nell'atto di responsabilità con cui definisce la propria comunità storico-sociale e la sua appartenenza a essa. È questo, *mutatis mutandis*, il gioco del chiasma tra visibile e invisibile che si rifrange nel margine e nella cesura tra rappresentazione e realtà. Infatti, la responsabilità come 'precedenza' e 'primato' dell'Altro si declina nella misura in cui ci si rende conto che l'Altro dell'Altro è Ognuno-di-noi, vale a dire che è parte di quella comunità di Io i quali, singolarmente, dovranno abbandonare ogni operazione di trascinarsi indotto dalla comunicazione massmediatica per auto-condursi nella responsabilità interpersonale. L'Altro diviene, in un gioco di specchi potenzialmente infinito, la traccia in cui l'Io può trovare la motivazione per ri-agire e tornare a influire su un corso degli eventi che, ideologicamente, la compagnia catalana contesta radicalmente nella sua esplosione a reti unificate. Proprio il teatro viene a essere il luogo in cui, secondo Serrano, si proverà a disinnescare la 'dipendenza neo-cinica' (dall'immaginario di massa) e dove si potrà trovare un possibile spazio di condivisione in cui virtualmente ritagliare la s-partizione del proprio Io con l'Altro. Nel luogo del teatro che si fa chiasma di rappresentazione e realtà si delinea una potenziale sfera di azione, una Oltrepraesentazione in grado di raccogliere nell'est-etica il senso moderno dell'esposizione etica e il 'debito' di ogni Io nei confronti dell'Altro e del Noi. La circuitazione e l'ibridazione (non 'indistinzione') tra rappresentazione e realtà nel teatro non è ovviamente 'spessa' e 'granulosa', chiara ed evidente; tanto meno può essere sottovalutato il rischio di un processo di mero riflesso della seconda nella prima che porterebbe lo spettatore a perdere la facoltà di operare un'attività 'storicamente autentica' sulla propria singolarità e, di conseguenza, a disperdere ogni possibilità di emancipazione. Strapparci alla solitudine e invitarci alla mobilitazione nella realtà in cui si è immersi e non annegare in essa, significa per Serrano dover smontare innanzitutto i perversi meccanismi tecno-narrativi che hanno determinato tale condizione.

Rivoluzione, progresso, storia e realtà non sono semplici parole fallaci di una costellazione di logiche oggettive inerenti al mondo che non è possibile contestare, se non neocinicamente. Allo stesso tempo, va contrastata l'idea di essere interamente teleguidati dalla società dei consumi. Volersi auto-

mo e riconoscersi eterodiretto: è solo nella polarità di questi 'condizionamenti' a cui è sottoposta l'esistenza pubblica e privata che l'essere umano può riscoprirsi cittadino responsabile. Riconoscere che gli eventi sono significativi nell'interpretazione che-ne-se-fa e non di-per-sé è una posizione che Serrano edifica teatralmente rimandando alla consapevolezza di come ogni ricostruzione - per quanto ideologica, strumentale e parziale - non solo è permeata di significatività, ma orienta la gerarchia dei valori e delle azioni umane. Aver perso la scommessa su un'unica storia universale²³⁵ o finalistica²³⁶ non deve necessariamente gettare nello sconforto o nell'irresponsabilità. Il concetto di radicante introdotto da Bourriaud rende conto della possibilità di una direzione da intraprendere senza l'imposizione di una strada maestra, da peregrini e apolidi di una storia che in tal modo diventa quella del nomadismo dell'umanità nel tempo che essa ha a disposizione. Gli artisti, in quest'ottica, diventano semionauti e «creatori di percorsi in un paesaggio di segni. Abitanti di un mondo frammentato nel quale gli oggetti e le forme escono dal letto della loro cultura originaria per disseminarsi nello spazio globale, queste/i artiste/i errano alla ricerca di connessioni da stabilire» (Bourriaud, 2009, p. 5).

Per quanto l'immaginazione e le credenze possano essere sinonimi di 'conoscenza postmoderna' e per quanto la storia abbia una struttura 'debole', ciò non vuol dire che immaginazione e credenze non possano essere funzionali alla ricostruzione di una trama logica, interna e razionale, di un immaginario non più 'rettilineo', ma in cui comunque abbiano diritto di cittadinanza tutti gli stessi 'scarti' che in Lenz erano i protagonisti sensibili.

La poetica di Serrano attraversa i tecnicismi che hanno aperto la voragine di senso postmoderno, che hanno determinato l'attuale implosione nella deriva deresponsabilizzante del relativismo occidentale e che hanno smarrito ogni ipotesi progressiva/progressista dello sviluppo umano. Agrupación Señor Serrano rilancia la titanica intenzione di poter 'conciliare' il rapporto mondano tra meccanicismo/fatalismo e finalismo/libertà attraverso il riconoscimento del fondamentale ruolo svolto in esso dalla stessa attività umana. Non si tratta di smettere di intendere la vita scevra dal suo carattere enigmatico, ma al contrario di riconoscere che, se il mondo non ha Senso, allora devono essere i suoi stessi abitanti ad attribuirglielo - pur frammentariamente. La responsabilità delle strutture collettive e il funzionamento dei suoi poteri, anche del Quarto, sono in quest'ottica cruciali e il

²³⁵ Il primo caso noto di concezione universale della storia è *Storie* del greco Polibio (Megalopoli, 206-124 a. C.).

²³⁶ *La filosofia della storia* non rappresenterà l'opera più nota di Voltaire, ma certamente rientra tra le più rilevanti essendo quella in cui il filosofo illuminista enucleava la propria concezione del progresso umano. In campo confessionale, ovviamente, il riferimento è San Agostino con l'eschatologica *De civitate Dei*.

teatro può diventare un dispositivo in grado di dare spessore e profondità all'esperienza individuale mostrandone – dell'esperienza - il tessuto connettivo con l'unico universale possibile: è l'essere umano l'unico agente capace di riscattare l'individualità nel sociale e porsi il problema dei criteri di selezione dell'evento. È dunque il momento di chiarire cosa si intenda con Oltrerappresentazione, concetto che, secondo questa tesi, connota esteticamente la produzione di Serrano e che rende plastica la (sua) poetica del «tragico ammutolire dell'indicibile» (Gadamer, 1986, p. 9).

4.2.3 OLTRE RAPPRESENTAZIONE E POSTMODERNITÀ

Se la storia ha perso il carattere di necessità logica, questo non significa che gli eventi debbano essere parcellizzati in una concezione degradata di letteratura, sviliti come parte di un gioco in cui, rispetto a ogni scelta, si è deresponsabilizzati perché si pensa che si possa sempre tornare indietro, 'riprendere' dal punto che si preferisce o non poter incidere sul suo svolgimento. La prospettiva di Lyotard intriga dal momento che fa della rappresentazione del mondo un meta-racconto che drammatizza/organizza/libera ogni singola micronarrazione da qualsiasi vincolo autoritaristico, ma oggi si assiste al dilagare di una sua interpretazione depotenziata dagli aspetti critico-progressisti secondo la quale ogni possibile ricostruzione degli avvenimenti avviene strumentalmente e lungo sequenze scelte a piacimento. La storia non è un cumulo di racconti, ma un sistema di eventi significativamente incastonati in determinate coordinate spazio-temporali che è importante non tradurre banalmente in tecnica narrativa. La storia non è una *fiction* in cui la catastrofe è qualcosa che non esiste finché non ci tocca in prima persona, un videogioco o una *pièce*: il rischio sempre latente di questa confusione è rappresentato con clamorosa lucidità in *A house in Asia*.

A HOUSE IN ASIA. Il titolo gioca in maniera prismatica su una casa che durante lo spettacolo si compone/scompone/ricompone per dare forma scenica a una storia che è afferente alla realtà, simulacro di un immaginario collettivo e 'multimediale in tempo reale'. La casa reale a cui allude si trova ad Abbottabad in Pakistan ed è celebre come luogo in cui venne ucciso Osama Bin Laden in seguito alla *Neptune Spear Operation* delle forze speciali della *United States Navy*, i *Navy Seal*. Rispetto al piano della realtà, la narrazione si innesta immediatamente sul piano visivo e lo fa attraverso la proiezione su un maxi-telo - che fa da sfondo alla scena - di un simulatore di volo che 'punta' a una copia tridimensionale delle Torri Gemelle, richiamando così l'evento che ha dato poi il via alla più importante caccia

all'uomo del XXI secolo²³⁷. Messo apparentemente a margine quel controverso accadimento²³⁸, si annuncia la questione dell'immaginario, dunque dei media e del modo in cui questi hanno contribuito all'istituzione di un trauma nazionale fondato sull'odio assoluto nei confronti del nemico islamico. Butler, con la consueta lucidità, notò come si fosse «verificata una grave, anche se non completa, sospensione delle critiche al governo, e che anzi la possibilità di 'criticare', ossia l'indipendenza stessa dei media, è stata compromessa in modo inaudito» (2004, p. 21)

Sul palco, la casa di Bin Laden è riprodotta in scala e, durante lo spettacolo, i *performer* ne 'gestiscono' il modello, modificandone in diretta l'architettura, mostrandone l'interno, ricreando l'intervento dei *Navy Seal* con soldatini in miniatura e catturandone l'azione con alterazioni in video e in tempo reale sul grande schermo. Contemporaneamente, l'ambiente multimediale accompagna la narrazione con frammenti di film e altri materiali registrati, simulatori e *first-person shooter*. È questo il terzo livello, quello 'multimediale in tempo reale'. Della casa di Abbottabad, luogo consegnato alla storia nella sua unicità reale, esistono inoltre delle copie reali che riferiscono all'originale in maniera differente e con scopi completamente diversi tra loro. Ne sono state costruite, infatti, almeno due duplicate in grandezza naturale. Una in North Carolina utilizzata dai *Navy Seal* per addestrare le truppe all'attacco, l'altra in Giordania usata da Kathryn Bigelow per girare *Zero Dark Thirty*. Il fatto che entrambe siano dei set introduce a gamba tesa in un gioco di rifrazioni la questione della commistione tra rappresentazione e realtà, questione che viene ulteriormente potenziata dalla presenza di altre case 'sceniche': una in scala ridotta utilizzata in miniatura per lo spettacolo e posta al centro della scena; altre virtuali con cui giocare, come *Osama 2011*²³⁹ e il multiplayer *Counter-Strike: Source*²⁴⁰; infine da abitare, come la ricostruzione del *compound* in *Second Life* effettuata semplicemente estrapolando i dati pubblici di *Google Earth* per simulare il raid de *Navy Seal*²⁴¹. La moltiplicazione delle copie investe reale e virtuale, svago e cronaca, esalta-

²³⁷ Alfieri, nel suo fondamentale saggio sull'11/9, scrive che «da ripetizione ossessiva della sua immagine ha comunque reso assai più complessa qualsiasi elaborazione narrativa, razionale e critica» (2013, p. 10).

²³⁸ Derrida ricorda fosse stato organizzato e sventato solo pochi anni prima un precedente attentato islamico al World Trade Center e come la politica internazionale degli Stati Uniti avesse reagito in maniera aggressiva: «sarebbe possibile affermare che l'11 settembre' sia stato un evento senza precedenti? Un evento imprevedibile? Un evento in tutto e per tutto singolare? Nulla mi pare meno certo. Non era impossibile prevedere l'attacco» (Derrida, Borradori, 2003, p. 99).

²³⁹ Si tratta del 107esimo episodio di *Kuma War II*, un gioco scaricabile *online* che riproduce le missioni antiterroristiche americane in cui si può interpretare anche il ruolo di chi difende lo 'sceicco del terrore'. Per ricreare gli scenari vengono usate informazioni di media, esperti militari e dipartimento statunitense della Difesa.

²⁴⁰ Spara-tutto *multiplayer* in prima persona in cui le forze speciali combattono contro i terroristi. Un giocatore chiamato Fletec ha ricreato il nascondiglio in Abbottabad e reso la mappa disponibile al *free download*.

²⁴¹ Non è certo il primo caso in cui la cronaca nera diviene 'scenario' di contestualizzazione dei videogiochi. Particolare sconcerto suscitò *Super-Columbine Massacre*, gioco ambientato nel *college* statunitense in cui nel 1999 furono uccisi 12 studenti e un docente e messo a disposizione gratuitamente *online*.

zione retorico-militare e intrattenimento di massa e Agrupación Señor Serano trova in questa rifrazione il materiale scenico-drammaturgico per complicare il chiasma di realtà e rappresentazione e collegare tale relazione allo smarrimento nel quale il di-svelamento post-moderno della fine della Storia ha 'precipitato' l'individuo contemporaneo. Non esistono dubbi su cosa sia reale o digitale, cosa intrattenimento o guerra e morte. Dal punto di vista della consapevolezza, se la società attuale non vivesse nell'eccesso di neocinismo e di de-responsabilizzazione, basterebbe 'informare' il pubblico per riuscire ad 'attenzionarlo' su questioni cruciali come il ruolo dei media, la funzione delle agenzie educative, la tragedia della guerra e della politica come suo prolungamento. La questione che invece interessa il gruppo catalano è un'altra e ben più radicale, vale a dire il funzionamento di una realtà assemblata attraverso simulacri e surrogati, il cui contenuto di autenticità agisce a vari livelli di immaginario, i quali a loro volta sono le modalità privilegiate attraverso cui poi si costruisce l'esperienza. In altre parole, non si tratta di smascherare la commistione strumentale e ideologica di realtà e rappresentazione, ma di come i fatti e la loro esperienza vengano ricostruiti attraverso le loro 'restituzioni mediali' e di come tale modalità di ricostruzione determini - e allo stesso tempo sia espressione di - modelli e stili di vita assolutamente concreti e capaci di influenzare le vite di ognuno. Siamo nel raffinatissimo campo di azione che Bloom, riferendosi al Bardo, definiva invenzione dell'essere occidentale. Sotto questa luce, l'aneddoto *western* utilizzato in *A House in Asia* non è affatto un altrimenti scontato riferimento al *way of life* muscolare e imperialista degli Stati Uniti, così come non lo sono i costanti omaggi al cinema presenti nello spettacolo²⁴². Nel piegare e dispiegare la controversa e (forse) apparente dialettica tra realtà e rappresentazione, la loro relazione viene continuamente stratificata e mostrata come in *loop*, in un vortice che potrebbe continuare all'infinito semplicemente facendo riferimento all'esistente e senza di fatto 'scoprire' nulla di nuovo o di oscuro. A moltiplicare la percezione di una manipolazione eterodiretta e a dare di quest'ultima il senso di come essa non sia casuale, ma dipenda dall'intervento umano, è la stessa presenza in scena di Alex Serrano, Alberto Barberà e Ferran Dordal, con il primo nei panni dell'attore che interpreta Mark Owen²⁴³ e gli altri due alle prese con le riprese dal vivo e con la gestione della 'console multimediale'. La presenza nell'azione tecno-

²⁴² In particolare, ci si riferisce alla proiezione della celebre scena de *La guerra lampo dei fratelli Marx* in cui i Marx si riflettono e attraversano lo specchio senza saper distinguere chi sia l'originale e chi il riflesso.

²⁴³ Non è un *coup de théâtre*, anche se ne avrebbe tutte le caratteristiche, la scelta di Matt Bissonnette, esecutore materiale dell'attacco a Bin Laden e voce narrante di *A House in Asia*, di assumere lo pseudonimo Mark Owen per pubblicare il proprio saggio *No Easy Day: The Firsthand Account of the Mission that Killed Osama bin Laden*. Mark Owen è stato infatti un cantante dei Take That, vale a dire della *boy band* che ha svolto un ruolo determinante nell'indirizzare l'attuale mercato discografico e musicale verso un consumo 'seriale'.

performativa degli attori e la loro attività di costruzione della 'realtà tecno-scenica' in scala con riprese video (montate *live* con *smartphone*, *tablet* e videogiochi e materiale di repertorio) assume una valenza che si colloca in una poiesi teatrale totalmente 'sotto controllo' e senza il coinvolgimento del pubblico. Il fatto che la voce di Mark e degli altri personaggi sia registrata e non parlata dal vivo, che si canti in *playback* e che vengano visualizzate scene da *Zero Dark Thirty*²⁴⁴ trasforma il nucleo narrativo in una miriade di micronarrazioni di sé stesso, micronarrazioni che si strutturano attraverso 'spunti' offerti tanto dal reale quanto dall'immaginario e che inficiano la tentazione che *A house in Asia* possa essere pensata come una semplice rappresentazione su piani paralleli di verità e interpretazione. *Cowboy*, indiani e i riferimenti a una cultura *pop* condivisa non insinuano il dubbio 'sul chi' (sia buono o cattivo), ma su 'a cosa' abbia portato la vittoria degli uni o degli altri e, soprattutto, su 'a cosa' abbia condotto il racconto di quella vittoria e di quella sconfitta. È questo il motivo drammaturgico della scelta di mettere in bocca a Gregory Peck (nei panni dello sceriffo) e ad Achab²⁴⁵ la 'voce retorica' e il 'tono trionfalistico' con cui i presidenti della guerra al terrore, George W. Bush JR e Barack Obama²⁴⁶ giustificarono l'avvio e il compimento della 'storica missione' degli USA di riportare ordine, pace e giustizia nel mondo, 'costi quel che costi'²⁴⁷ (al tempo stesso, rivendicando di averne pagato il costo maggiore, le *Twin Towers*).

Il parallelismo con l'epopea del capitano Achab e della balena bianca è poi emblematico dell'eterno ritorno che sembra ammantare il machismo statunitense e che, nella sua ansia di vendetta, appare noncurante delle proprie conseguenze planetarie. Denso, crudo, tragico e bellissimo, il capolavoro di Melville è uno spaccato terrificante dell'impotenza dell'essere umano e, nello specifico, del suo genere maschile: indegno di redenzione, inebriato dalla sete di vendetta, intriso di odio e orgoglio, Achab è l'*alter ego* di Ulisse, antieroe che non cerca nulla di positivo, sa che dal male non nasce nulla di buono, che la morte e la sconfitta sono il destino inevitabile di un uomo senza alcuna grazia e travolto dall'angoscia. Non c'è scampo o aiuto possi-

²⁴⁴ La pellicola è incentrata sull'*intelligence* preventiva all'uccisione di Bin Laden e non su Owen.

²⁴⁵ Le clip sono tratte da *Moby Dick, la balena bianca* di John Huston del 1956.

²⁴⁶ Non è casuale che il discorso di Obama sia stato in parte rappato. Molta della sua comunicazione è stata 'centrata' sulla costruzione di una immagine *trendy* presso le nuove generazioni. Lo dimostrano l'inedito uso dei *social* e la presenza di uno *street artist* come Frank Shepard Fairey (*aka* Obey) alla sua compagna, con il celeberrimo poster *Hope*.

²⁴⁷ «Nulla sarà come prima' [...] la nostra prima reazione a quest'affermazione dovrebbe essere: davvero? E se, invece, l'11/09 non fosse accaduto nulla di epocale? [E se] l'esperienza sconvolgente dell'11 settembre alla fin fine servisse come mezzo per consentire all'ideologia egemonica americana di 'tornare alle cose essenziali', di affermare nuovamente le sue coordinate ideologiche di base contro l'anti-globalismo e altre tentazioni critiche? [...] L'11 settembre agli Stati Uniti è stata offerta l'opportunità di prendere coscienza di quale tipo di mondo fanno parte. L'America avrebbe dovuto utilizzare quest'opportunità, ma non l'ha fatto. Ha invece preferito riaffermare il suo tradizionale impegno ideologico: basta con la responsabilità e il senso di colpa verso il Terzo Mondo diseredato, adesso le vittime siamo noi!» (Žižek, 2003, p. 52).

bile, «Dio è morto e l'uomo è solo in questo abisso»²⁴⁸, Melville lo aveva vissuto sulla pelle e attinse a piene mani dalla propria vicenda biografica, ma i suoi luoghi sono paesaggi di miseria morale e umana, la balena bianca è il limite invalicabile della *hybris*. Che poi le parole presidenziali, così come quelle di Bin Laden pronunciate da Anthony Quinn nei panni del Geronimo²⁴⁹ de *La storia del generale Custer*²⁵⁰, siano imprecise rispetto ai sottotitoli (dove rimangono i riferimenti originari agli indiani), che tutta questa *fiction* non sia altro che la realtà *pop* 'inaugurata' dalla *boy band* dei Take That, che tutto ciò si stia svolgendo sul palco e in video in una perfetta riproduzione miniaturizzata della casa di Geronimo con i suoi tre piani, due cortili, una piccola *dépendance* e l'intero complesso protetto da un muro alto tre metri, e che la casa in Giordania sia stata costruita tanto lontana solo per abbassare il *budget* della produzione cinematografica, è una consapevolezza che estendere la percezione di impotenza da parte di chi, occidentale in possesso di una istruzione solida e di alto livello, si scopre disarmato nell'aver partecipato a una narrazione che non ha più bisogno di essere destrutturata tanto è palese nella sua ideologica ovvietà.

Agrupación Señor Serrano complica la scena dal punto di vista delle immagini culturali, tecniche e teatrali occupandosi di storie che, per quanto immensamente tragiche, sono anche quotidiane, sicuramente contemporanee e, soprattutto, mostrano come locale e globale rispondano a una medesima costruzione della rappresentazione e della realtà²⁵¹. Rappresentazione e realtà, al tempo del trionfo della ragione neocinica (Sloterdijk, 2013), non afferiscono più a un Autore o Grande Narrazione, ma non per questo la responsabilità individuale deve venire meno perché con atti o omissioni si è coautori e attori di un processo che investe la manipolazione del nostro ambiente vitale attraverso processi di cui il teatro di Serrano scardina le premesse (occulte) e le conseguenze (reali). *Birdie* è, da questo punto di vista, uno spettacolo che destruttura il bisogno psicologico di dare senso a ciò che accade e di carpirne il valore al fine di confrontarlo all'interno di una comunità condivisa, il noi, per non doversi orientare da soli nella selva degli eventi quotidiani.

²⁴⁸ Da *Cirano*, brano di Francesco Guccini contenuto nell'album *D'amore di morte e di altre sciocchezze* del 1996.

²⁴⁹ Durante la *Neptune Spear Operation*, l'esercito statunitense diede a Osama Bin Laden il nome del capo Apache Geronimo, rivelando dietro questo apparente aneddoto una dinamica mentale caratteristica delle forze armate, dei media americani e, a cascata, dell'opinione pubblica: l'imperialismo, al di là del *politically correct* (la riabilitazione dei nativi americani e la smitizzazione dell'epopea dei *cowboys*), è ancora dominante a livello di immaginario.

²⁵⁰ In realtà, Quinn era Cavallo Pazzo nel film del 1941 diretto da Raoul Walsh, ma non importa: in questo gioco di 'figure' quello che interessa è la costruzione del racconto, non chi abbia interpretato quale parte.

²⁵¹ «La tesi è semplice: il There Is No Alternative al capitalismo pronosticato dalla Thatcher è stato infine introiettato non solo dalle forze politiche che pure a suo tempo occupavano il campo avverso a quello del conservatorismo neolibera- le, ma dallo stesso inconscio collettivo; il risultato è che 'è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo', con ricadute drammatiche sia nel campo sociale che in quello psichico» (Fisher, 2017, p. 15)

BIRDIE. Queste comunità, il ‘noi’, tuttavia, non costituiscono aree omogenee, ma hanno profonde variazioni a seconda delle coordinate geografiche e storiche di appartenenza. Sarebbe ingenuo pensare all’esistenza di un universalismo umanista e credere che porre la vita e la dignità umana al primo posto, ammesso che ciò accada, possa far automaticamente incrociare nelle coscienze più disparate sentimenti di solidarietà, fratellanza e sorellanza. Senza più spiriti guida degli eventi, svanita la fiducia nel progresso e nel futuro, deprivata ogni carica messianica, le generazioni trovano nei *mass media* un meccanismo di ulteriore parcellizzazione che vincola all’immediatezza del tempo. Il meccanismo, come è noto, agisce anche, se non soprattutto, attraverso la sovrabbondanza di *flash news* nei termini di una ‘conoscenza sociale perenne’ che non ne migliora la qualità ed è funzionale a imperativi più economici che non informativi. La situazione è in realtà anche più complicata perché l’abbondanza ha/potrebbe avere come effetto l’assuefazione alla ripetitività dello *choc* e a novità che possono essere esperite rapidamente, consumisticamente e senza assunzione personale o critica²⁵². Se il mondo, anche quando vissuto in percezione diretta o culturale, viene sempre riorganizzato dalla ricostruzione mediatica degli eventi, averne cura impone che non ci si possa far arrestare dal cinismo, ma neanche cristallizzare nello scandalo. Bisogna, piuttosto, prendersi il ‘tempo necessario’ affinché l’esperienza possa attivare processi autenticamente personali di rielaborazione in quanto «l’ottundimento del senso storico [...] deriva dalla sopravvalutazione del senso storico cui siamo abituati. [...] A entrare in crisi non è la memoria storica in quanto tale. Sono semmai i criteri soggettivi di selezione che servivano a individuare gli elementi significativi e salienti delle storie in cui siamo implicati e su cui ci interroghiamo» (Bodei, 2020, p. 73).

Per Serrano, in accordo ideale con *Not Failing Better, But Fighting for Win*, l’idea che «la cultura *mainstream* sia irrimediabilmente cooptata dal sistema e che non possiamo fare altro che allontanarcene è profondamente sbagliata» (Fisher, in Day, 2018) perché, se così non fosse, il rischio sarebbe di aderire acriticamente a ‘posizioni alternative istituzionalizzate’. La compagnia attinge a piene mani a elementi e strumenti della cultura di massa perché si rende conto che, se la magmatica realtà massmediatica in cui si è immersi determina fuorvianti certezze concettuali, lo fa sulla base di rappresentazioni contaminate da un sentimento di indeterminazione e di generica/ge-

²⁵² Lipovetsky e Serroy provano a inquadrare ‘positivamente’ questo processo affermando che «oggi c’è molta più rivoluzione nell’economia che nell’arte: è il capitalismo artistico a cambiare il mondo, non più l’arte d’avanguardia» (2017, p. 81) e che «il culto del nuovo e dell’espressione soggettiva ha preso il posto della funzione di rivelazione ontologica che i moderni attribuivano all’arte» (p. 102). La loro tesi convince solo in parte (Ascari, Velotti, 2018).

nerale incertezza in quanto «il mercato dell'esperienza rappresenta la nuova frontiera del capitalismo» (Lipovetsky, Serroy, 2017, p. 62)²⁵³.

Birdie mostra due delle direzioni in cui può agire la possibilità di ricercare nuove mediazioni simboliche: in primo luogo, spazializzando e parzializzando i fotogrammi della realtà rappresentata per poterne individuare le forme sociali/di classe di riferimento; in secondo luogo, restituendo la pienezza del mondo attraverso un processo di ricomposizione individuale in uno sguardo che ne percorre con pazienza e attenzione i rivelatori *blow up*, le sgranate istantanee e le sottili incoerenze. La crisi non è solo della memoria storica, o meglio della diffusa percezione della sua assenza, quanto della (ir)responsabilità con cui si assumono i criteri valoriali soggettivi di selezione degli elementi su cui ci si interroga e con cui si interroga la realtà. Il tramonto non è delle ideologie o dell'utopia, visto che il neoliberalismo lo è a pieno titolo, ma del legame tra storia e utopia; il 'problema' è l'espulsione dall'ambito della secolarizzazione delle forze propulsive ed emancipatrici che avevano animato gran parte del XX secolo. Drammatica conseguenza di tale espulsione è il fatto che, «nella misura in cui crea un paesaggio economico mondiale caotico utilizzando l'universo del quotidiano, il capitalismo somigli più a un Giano bifronte che a un mostro che divora i suoi figli» (Lipovetsky, Serroy, 2017, p. 21). In un'epoca in cui il mercato mondiale e il sistema delle comunicazioni creano rete e interdipendenza globale e pongono i presupposti per un'azione mondiale in termini di democrazia/partecipazione/dignità, se si vuol porre un argine tanto alla diminuzione del senso storico (lo schiacciamento sul presente), quanto alla chiusura delle culture locali (come forma di resistenza all'omologazione planetaria o rigurgito nazionalista), bisogna allora riconoscere il fatto che i grandi Autori non sono affatto scomparsi. Di Dio, Provvidenza, Stato-Nazione, Popolo, Chiesa e Mercato, infatti, si continua a subire gli effetti in maniera occulta per cui bisogna attivare nuove e inedite strategie di decodificazione e significazione e, come ricorda Bodei, «di sapere cosa vogliamo credere, di focalizzare prospetticamente i nostri problemi e di ricostruire e tenere aggiornata una nuova cartografia, affinando i necessari strumenti concettuali» (2020, pp. 79-80). Si tratta di rendersi conto di come quella che «viene da alcuni festeggiata come risultato del 'crollo delle ideologie' e delle utopie» (per cui saremmo «entrati in un'epoca del tutto disideologizzata») sia «una comoda demistificazione». In realtà, «non tramontano né l'ideologia, né la speranza, né l'utopia [...] ciò che si dissolve sono soltanto

²⁵³ Secondo il sociologo e politologo Anthony Giddens, il disagio postmoderno nasce «dall'impossibilità di un sapere sistematico intorno all'organizzazione sociale [...] dall'impressione che molti hanno di essere irretiti in un universo di eventi che non riusciamo a comprendere appieno e che in buona parte sembrano sottrarsi al nostro controllo» (1994, p. 16)

determinate ideologie, speranze o utopie, quelle che hanno nel recente passato orientato le concezioni dominanti della storia» (p. 73). Sulla genesi di questo spettacolo, il gruppo catalano ha rilasciato una dichiarazione online molto indicativa della propria modalità di lavoro che val la pena riportare.

Birdie è stato uno spettacolo complicato, abbiamo avuto bisogno di 2 anni lavorando ogni giorno, i primi 9 mesi di studio e scrittura sono serviti per pensare e trovare l'immagine e dopo abbiamo avuto residenze teatrali all'estero, all'inizio per una settimana in Belgio, e in quel periodo abbiamo lavorato alla creazione di una piccola drammaturgia di 20 minuti. Alla fine della residenza abbiamo presentato il risultato del lavoro a un pubblico solo di professionisti di teatro. Dopo la residenza siamo ritornati a casa e per 3 mesi abbiamo ripensato al *feedback* degli spettatori e a come modificare la drammaturgia; poi siamo tornati a una nuova residenza. Lo abbiamo fatto per 4 residenze diverse. È accaduto che tutto il materiale della prima residenza sia sparito, non andava bene e non lo abbiamo usato perché nel maggio-giugno 2015 quando abbiamo lavorato a *Birdie* c'è stata la più grande crisi migratoria nel Mediterraneo. Ci siamo resi conto che il materiale prodotto fino a quel momento non era valido perché stavamo raccontando la storia dei migranti con la stessa storia dei migranti, stavamo raccontando il problema di queste persone direttamente con queste persone, stavamo raccontando l'immagine con la stessa immagine. Abbiamo dovuto eliminare tutto (Monteverdi, 2019).

Dal punto di vista dello sviluppo drammaturgico, *Birdie* si organizza in quattro atti in cui, in un intreccio che diventa sempre più vorticoso, vengono progressivamente identificati i diversi nuclei della vicenda.

(*They're coming, they're coming*). L'Atto I è prettamente informativo, introduce il personaggio del fotografo e le sue abitudini quotidiane e si articola attraverso l'assemblaggio di riprese e *collage* di quotidiani dal vivo. Con questo Atto intenzionalmente polemico e a tratti didascalico, *Birdie* sembra affermare di non voler cedere alla spettacolarizzazione della realtà nella sua 'declinazione massmediatica', ma intende denunciarla e destrutturarla trasfigurandola in un allestimento che ne demistifica la tecno-costruzione mediatica. Se, per questo motivo di 'trasparenza' ideologica, *Birdie* mostra con evidenza la propria scelta di campo nella selezione dei diversi titoli dei giornali a favore dei diritti umani²⁵⁴, *exemplum* di questa 'onestà' sarà ancor più l'enfasi posta sulla dilaniante contraddizione di una tecno-globalizzazione contemporanea che con i propri apparati, per un verso, si mette a 'disposizione' delle comunità dal basso²⁵⁵ e, per altro, si presenta in un *melting pot* giornalistico che salta senza soluzione di continuità dalla denuncia all'inchiesta («Trenta profughi nel mondo ogni minuto») e dalla cronaca²⁵⁶ e

²⁵⁴ «Un nuovo studio conferma la esistenza di una madre mitocondriale di tutti gli essere umani». Citazione dallo spettacolo con la foto dell'articolo accompagnata dall'eloquente immagine della celebre *Venere* di Willendorf.

²⁵⁵ Per esempio la petizione su Change.org per vietare a Toys R Us la vendita dei pupazzi di *Breaking Bad* o l'affermazione secondo la quale «la bambina virtuale Sweetie cattura oltre mille pedofili online».

²⁵⁶ Viene riportato il celebre caso di Teresa Romeno, prima donna europea malata di Ebola e simbolo del modo in cui le organizzazioni e i media globali avevano ridotto una devastante epidemia con oltre il 60% di tasso di mortalità a problema africano (che non avrebbe interessato il civilizzato occidentale), mentre, al contrario, hanno di fatto narrato un continente nero inizialmente quasi 'esentato' dalla recente pandemia del Covid-19. Possono essere riportati almeno tre articoli a sup-

ad articoli di auguri di compleanno al fenomeno *pop* Kim Kardashian (foto di lei mentre si auto-innaffia sensualmente di champagne). L'Atto si conclude con la proiezione di tre titoli, il primo cosparso di dollari e yen («Il flusso dei capitali aumenterà a livello globale»), altri due dedicati al cinquantesimo anniversario de *Gli uccelli* di Hitchcock, premio Oscar nel 1964 («Gli uccelli non esistono, sono solo le nostre paure», «Il rondone inizia la sua migrazione australe»). La scelta suggerisce il *trait d'union* che farà da collante tra gli altri elementi/titoli di *Birdie* e chiosa sulla seconda parte dedicata a Melilla, enclave spagnola in Marocco, «un paradiso per i sensi» candidato a essere Patrimonio della Umanità («Le sue principali carte vincenti sono la Fortezza del XVI secolo e il suo patrimonio modernista, il secondo più importante della Spagna») e che, attraverso brevi *clip*, viene continuamente accostato al paradiso di Bodega Bay, *location* californiana del film di Hitchcock. Circondata da verde perfettamente antropizzato, «Melilla è bagnata dalle calde acque mare di Alborán», dove «ogni tipo di attività acquatiche possono essere fatte», barche a vela, windsurf, moto d'acqua, e i bagnanti sembrano tutti usciti da una passerella *haute culture*, così come i *bay-watch* sembrano modelli da passerella. Non mancano splendide costruzioni moderniste, «la città gode di una vivace vita di strada, ha un interessante calendario di eventi» civili e religiosi e i suoi confini «sono stati definiti nel 1862 da 14 colpi di cannone esplosi dalla fortezza», mentre «dal 1998 una recinzione di 12 km delimita il perimetro della città» con militari armati a difesa dei suoi circa 90.000 abitanti. Con il 56% di cattolici, 41% di musulmani del Rif%, 2% di ebrei sefarditi, 1% cinesi e indù, «la città è diventata un punto di incontro dove prevalgono pace e tolleranza tra culture». Alcuni fotogrammi ricordano come esistano scaramucce, ma la panoramica su Melilla restituisce un luogo dove «l'attività preferita delle persone è fare sport all'aria aperta». Il suo fiore all'occhiello è infatti il suo «campo da golf, aperto nel 2009 e costato di più i 5 milioni di euro», «costruito grazie a 2 milioni di euro provenienti da fondi FESR (European Regional Development Fund) destinati a correggere gli squilibri all'interno dell'UE». Il gioiello è però incastonato in una minacciosa recinzione metallica e il terreno su cui è stato costruito - chissà con quale ironia - si trova proprio al limite dei confini recintati, in bella vista per quei disperati che, da là, posso-

porto di questa amara constatazione. Nel primo, il *British Medical Journal* sfata ben due falsi miti: il primo che l'Africa sia risparmiata dal virus, il secondo che sarebbe stato agevolato dalla giovane età media (Gill, 2021). Nel secondo, si riporta lo scarso sostegno economico dato da parte dai cosiddetti paesi ricchi durante le situazioni di emergenza globale e per il contenimento della diffusione del virus e per migliorare i sistemi sanitari pubblici dell'Africa occidentale (The World Bank, 2014). Nel terzo, si cita l'affermazione dell'OMS della necessità di «promuovere il cambiamento comportamentale nel rispetto delle pratiche culturali». Il comunicato è stato rimosso dal sito, ma rimane accessibile tramite la biblioteca digitale no profit Internet Archive (Web Archive, 2014).

no solo guardare da lontano un paradiso terrestre dal quale sono esclusi, 'espulsi' a stomaco vuoto, senza aver mangiato alcun frutto del peccato.

(*They're birds, aren't they?*). L'Atto II è introdotto dalle note del Preludio dell'*Aida*, celeberrima opera risorgimentale di Verdi. In questo 'scenario', i fotogrammi - mossi/ripresi manualmente e dal vivo - indugiano su alcune sequenze con cui la pellicola di Hitchcock descrive una vita che sarebbe potuta essere perfetta e organizzata, se non fosse stata costretta a cercare riparo nelle rassicuranti e isolate mura domestiche dal minaccioso incombere degli uccelli. Si entra dunque nel momento più analitico dello spettacolo, il cui fulcro è la fotografia del 20 ottobre 2014 di José Palazón e in cui sono immortalate alcune persone che giocano a golf, mentre sulla profondità di campo un gruppo di migranti sta in bilico sulla famigerata recinzione con l'intenzione di scavalcarla. Sulla stessa di linea dei migranti, a destra dalla parte di chi guarda la foto, si intravede un poliziotto salito per cercare di intervenire. La voce fuori campo insiste su un dettaglio apparentemente scontato: invita a guardare attentamente la fotografia, a prendersi tutto il tempo necessario - e forse anche qualcosa in più - prima di emettere un giudizio. In un'epoca in cui siamo immersi in stimoli visuali continui e fugaci, in cui siamo «abituati a percepire dozzine di immagini alla volta», il rischio è «guardare tutto e vedere nulla allo stesso tempo». La foto è in realtà chiarissima da subito, ci ricorda che «non assistiamo più all'ingenuo rapporto di matrice documentale tra un esistente effettivo e la sua messa in immagine e diffusione», ma «si tratta di un esistente che spesso 'si mette in posa', si struttura per il suo essere messo in immagine, esiste solo e soltanto per la sua traduzione in simulacro, che più che trattarsi di una mera traduzione ormai coincide con la sua essenza piena» (Alfieri, 2013, p. 22).

Quello che però effettivamente sconcerta è proprio la percezione normalizzata tanto della foto, quanto di una società in cui l'opulenza di alcuni è pagata (anche) attraverso fondi comunitari che sarebbero dovuti servire a redistribuire la ricchezza. È una società agiata, però costretta a recintarsi per proteggersi da qualcosa o qualcuno che potrebbe compromettere la sua 'igiene estetica'²⁵⁷. A questo punto e con amara ironia, *Birdie* mostra la sovrapposibilità della fotografia alla sezione aurea.

La foto viene vivisezionata con triste sarcasmo e da essa, attraverso un *focus* puntato sui singoli elementi direttamente dal dito dei *performer*, emerge una significativa quantità di informazioni. Alcune sono apparentemente frivole (tra la flora locale si nota la presenza di costose e infestanti piante dal Sud

²⁵⁷ «Il Reale che ritorna ha la forma di un'altra apparenza: proprio perché è Reale, cioè per via del suo carattere traumatico/eccessivo, siamo incapaci di integrarlo in (ciò che sperimentiamo come) la nostra realtà, e siamo quindi obbligati a percepirlo come un'apparizione angosciante, come un incubo» (Žižek, 2003, p. 72)

America), altre sono simboliche (le costose Adidas calzate dai golfisti, paline da oltre 50 euro, pregiati marmi del Precambriano), ma tutte insieme indicano quanta storia contemporanea e quanta ideologia contenga una semplice istantanea della realtà. La dialettica insita nello scatto è quella di un evento 'inimmaginabile ma già visto', un evento in cui l'esperienza traumatica della catastrofe a cui si assiste è qualcosa di già profondamente radicato nel nostro immaginario, inculcato da una comunicazione bulimica e narcotizzante, in cui il fascino per la disgrazia e per la tragedia orienta il pubblico su una posizione di reazione e non emancipazione²⁵⁸.

Proprio su questa foto si radica l'intervento della macchina teatrale che, attraverso il continuo l'accostamento al film di Hitchcock, rappresenta in maniera metaforica un incredibile ed 'estetizzante' parallelismo tra la 'società grassa' di Melilla - che ha speso milioni di dollari per costruire il campo di golf e una recinzione di 12 km attorno a sé utilizzando fondi europei - e il ben visibile mondo di disperazione che le sta attorno. La domanda «don't they ever stop migrating» pronunciata da Annie Hayworth, la maestra nella pellicola di Hitchcock, proprio per la sua sincera ingenuità è particolarmente rilevante nel sussumere la condizione di una società incurante del contributo che potrebbe dare alla soluzione dei problemi, ma che preferisce chiedersi perché questi problemi non si risolvano da soli, semplicemente smettendo di inquinare il 'panorama'. La questione è delicatissima e altrettanto sottile perché - come mostra la foto - non si tratta di null'altro che dell'ovvio, non c'è nulla da scoprire, nessuna epifania da provare per due società che si guardano, si conoscono e sono talmente prossime l'una a l'altra che intervenire per la prima a favore della seconda non sarebbe poi un così grande sforzo. Non si tratta di fare appello a motivazioni moralistiche e umanitarie, neanche al fatto che la disperazione del sentirsi 'sotto assedio' possa determinare negli 'assedati' di Melilla il sorgere di disfunzioni psichiche come paura e ansia: anche solo assumendo un punto di vista squisitamente utilitaristico, non si capisce quale possa essere stata la convenienza nel dirottare investimenti non alla risoluzione (politiche di integrazione), ma al *maquillage* del problema (la recinzione). In questa prossimità, che è reale e rappresentata, l'accostamento estetico sembra essere tra qualcosa di infinitamente lontano, come tra specie diverse, la 'civiltà di Melilla' e la 'natura dei migranti'; e, se nel caso ci si stesse chiedendo se «it's the end of the world?», la risposta è no: questa immagine anziché portare consapevolezza e, conseguentemente a essa, a un'azione rivoluzionaria rispetto

²⁵⁸ «Il ruolo dell'immagine è ambiguo [...], nell'atto stesso in cui lo esalta, prende l'evento in ostaggio [...] gioca come moltiplicazione all'infinito e [...], come diversione e neutralizzazione [...] consuma l'evento [...] lo assorbe e lo dà a consumare. Certo, essa gli dà un impatto inedito, mai visto sin qui, ma in quanto evento-immagine» (Baudrillard, 2002, p. 36).

all'esistente (o almeno a un'analisi critica dell'accaduto) fa ben altro. L'immagine fotografica, infatti, innesta un contrario effetto di compassione e indignazione che, nel suo essere globale, quindi di tutti, diventa di nessuno e che finisce per incidere nel vissuto e nella vita reale solo dal punto di vista emotivo e non politico²⁵⁹.

(Don't they ever stop migrating). L'Atto III si apre con la ripresa dal vivo di un modellino di uccello in volo tra la nebbia e con giochi di luce altamente spettacolari su una scena in miniatura. La scena è abitata da migliaia di pupazzetti animali ed è animata dalle azioni degli stessi performer che catturano e proiettano le immagini manipolandole anche attraverso tecniche artigianali, oppure montandole in tempo reale con frammenti della pellicola. C'è la pallina che diventa metronomo (tempo omogeneo, quantitativo e calcolabile di un'esistenza arida e incapace di slancio vitale); la stessa pallina che assume le vesti di simulacro di un pianeta Terra in rotazione senza rivoluzione; c'è l'infinito esodo in miniatura di animali e bambini mentre provano a farsi strada tra le intemperie climatiche (ricreate dal vivo con innaffiatori e altri strumenti poveri): non mancano le macerie di guerre e le attività umane predatoria. L'esodo, s-battendo contro la recinzione di turchese, si nullifica in una metaforica 'buca nera' da golf.

(It's the end of the world?). L'Atto IV riprende la domanda precedente. La sala da buia va rischiarandosi, la voce *off* diventa protagonista e, mentre si rivela la presenza di un personaggio vestito con la stessa felpa rossa portata da uno dei migranti sulla recinzione, il gruppo catalano raccoglie i resti degli animali, dei bambini e delle scenografie miniaturizzate per 'ripulire' e non lasciare traccia della loro 'sporca' esistenza. La bella prosaicità del testo finale compensa la 'sostanzialità ideologica' dell'allestimento e non oscura il senso dell'operazione teatrale di Serrano, vale a dire ingrandire i piccoli dettagli della foto di Palazón e parallelamente ridurre in scala la stessa eccedenza ermeneutica (del reale) che rappresenta. Se «la realtà supera veramente la finzione», secondo Baudrillard, «è perché ne ha assorbito l'energia, divenendo essa stessa finzione. Si potrebbe quasi dire che la realtà sia gelosa della finzione, che il reale sia geloso dell'immagine [...] Reale e finzione sono inestricabili, e il fascino dell'attentato è innanzitutto quello dell'immagine» (2002, pp. 37-38).

²⁵⁹ «La morte teatrale ma invisibile di migliaia di persone in pochi secondi [...] è una cosa grave, un crimine terribile, un dolore senza fondo, ma alla fine è finito, non ricomincerà più, non ci sarà più niente di così grave o di più grave. Suppongo che l'elaborazione del lutto sarebbe stata possibile anche dopo poco tempo. [...] Ma non è per niente quello che è successo. [...] il trauma è prodotto dall'avvenire, dalla minaccia del peggio a venire piuttosto che da un'aggressione «bella e finita». Si tratta di un trauma, dunque di un evento, la temporalità non procede né dall'ora presente né dal presente passato, ma da un m-presentabile ancora al di là da venire» (Derrida, Borradori, 2003, pp. 104-105).

Analizzata in ogni *pixel* e accostata ad altro materiale visivo inedito o reperibile sul web, la fotografia del campo di golf di Melilla diviene - da punto di partenza - il punto di mediazione tra la migrazione, i flussi di capitale, un enclave militarizzato e gli stormi di uccelli, ma la riflessione non è tanto sulla posizione ideologica, quanto sull'anestesia veicolata non dalla mancanza, ma dall'eccesso di informazioni, dalla pornografia di immagini drammatiche che attivano un tipo di risposta puramente emozionale e *naïf*²⁶⁰.

Quante volte capita di lasciarsi attirare da un titolo a caratteri cubitali su un 'autorevole giornale', da un *tweet/post* virale o dall'annuncio di un eccezionale *scoop* televisivo per poi scoprire come dietro non esista nulla di corrispondente? Se la mancanza di una posizione critica è sintomo dell'incapacità di innescare qualcosa di più della momentanea indignazione di chi poi potrà comunque andarsi a sfogarsi e a giocare su quello stesso campo da golf della 'vergogna', allora *Birdie* sembra posizionarsi sulle posizioni di Baudrillard, secondo cui oggi sarebbe impossibile discernere radicalmente il reale dall'immagine artificiale perché i media e la società (fondata sulla tirannia della stessa immagine) hanno assorbito la realtà stessa, sostituendosi ad essa e creando un corto-circuito destabilizzante²⁶¹. Ne *Il delitto perfetto*, il sociologo e filosofo Baudrillard attribuiva la morte non tanto alla realtà, quanto all'illusione, intendendo quest'ultima nei termini di possibilità di pensare in maniera divergente il rapporto con l'esistente perché se non è possibile non fare i conti con la realtà della precarietà diffusa a livello planetario dalla globalizzazione neoliberale, allora la scoperta più lacerante è relativa alla scomparsa della possibilità di pensare alla realtà utopicamente di un mondo alternativo.

Addomesticati dalla mediatizzazione globalizzata e privati di audacia critica, le coscienze occidentali percepirebbero null'altro che il simulacro di una realtà sganciata dai parametri di verità/falsità, i quali a loro volta sarebbero ormai relativizzati dall'impulso disgregante delle nuove tecnologie. Proprio di questa mesta consapevolezza, temperata da una flebile ventata di ottimismo²⁶², *Birdie* propone un compiuto formalismo teatrale.

²⁶⁰ L. scrittore e artista James Bridle ne dà una cupa descrizione: «ci ritroviamo connessi a sterminati depositi di informazioni senza ancora avere imparato a pensare». Anzi, «è vero l'esatto contrario: ciò che doveva illuminare il mondo, di fatto lo relega nell'oscurità. L'abbondanza di informazioni e la pluralità di visioni del mondo che ci sono accessibili [...] non stanno producendo consenso su una realtà coerente, ma una realtà dilaniata dall'ossessione fondamentalista per la narrazioni semplicistiche, teorie del complotto e politiche post-fattuali». Proprio «su questa contraddizione nasce l'idea di una nuova era oscura in cui il valore che abbiamo dato alla conoscenza è annientato dall'abbondanza di quella stessa redditizia merce, in cui brancoliamo nel buio in cerca di nuovi modi per comprendere il mondo» (2019, pp. 19-20).

²⁶¹ «Per il fatto di non essere più capaci di affrontare la padronanza simbolica dell'assenza, siamo immersi nell'illusione inversa, quella, disincantata, della proliferazione degli schermi e delle immagini. Ora, l'immagine non può più immaginare il reale, poiché coincide con esso. Non può più sognarlo, poiché ne costituisce la realtà virtuale» (Baudrillard, 1996, p. 14).

²⁶² «Fortunatamente, nulla accade in tempo reale, altrimenti saremmo sottomessi, nell'informazione, alla luce di tutti gli eventi e il presente sarebbe di un'incandescenza insopportabile. Fortunatamente, viviamo in base a un'illusione vitale, a

Un'ulteriore dimostrazione della coerenza di questa analisi della questione dell'immaginario e dei suoi drammatici effetti sulle coscienze è *Kingdom*, spettacolo del 2018 che si segnala per la radicalità della tecno-scena e che, rispetto ai primi lavori (*Memo*, 2010, dove gli oggetti multimediali e i video non risultavano essenziali all'azione scenica; *Katastrophe*, 2011, quando iniziava a farsi strada il protagonismo delle miniature), costituisce il momento di effettiva maturità della tecno-scena con l'intersezione tra drammaturgia del video, azione performativa e modellini in scala (Teira, 2020b, p. 261). Lo stesso Pau Palacios riconosce come sia 'transitata' poi a tutte le opere successive («hay cambios en *Kingdom* que se han mantenido en *The Mountain* y se mantendrán en el siguiente trabajo», p. 473).

KINGDOM. A risultare cruciale nell'intenzione e nell'interpretazione dell'allestimento è il processo che ha portato all'edificazione del mantra *There is not alternative* di Margaret Thatcher, ex Primo ministro del Regno Unito e leader del Partito Conservatore, il cui pluridecennale protagonismo è stato talmente decisivo nell'imprimere l'attuale congiuntura socio-economica della società occidentale da rendere le sinistre europee succubi della sua statura politica (La Repubblica, 2013). L'allestimento si struttura attraverso il tipico *modus operandi* di Serrano con la commistione di parti recitate, miniature, frammenti video registratati e inquadrature in diretta realizzate da un attore in scena), tuttavia, pur continuando «a sviluppare l'idea del cinema in tempo reale», questa volta, «la compagnia presenta un'espansione del suo linguaggio performativo attraverso un dispositivo che esplora ampiamente tutti gli elementi dal vivo: musica, performance e movimento occupano il palcoscenico per integrarsi armoniosamente con oggetti e proiezioni video [...] su tre grandi tavoli pieni degli oggetti che servono a raccontare la storia riempiono la scena» (*Kingdom*, n.d.).

L'*incipit* sull'Eden e le origini bibliche occidentali 'servono' a svelare quella che viene presentata come la più straordinaria mistificazione operata dal patriarcato, vale a dire l'identificazione del frutto proibito della conoscenza del bene e del male con la mela. Con una ricostruzione filologicamente brillante e ironica, viene 'dimostrato' come la mela - volendo prendere per buono lo stesso Vecchio Testamento nel momento in cui localizzava il Giardino di Adamo ed Eva in terre mediorientali - non sarebbero potute crescere in quei luoghi e che a essere colta da Eva sarebbe stata la banana. A seguire, viene poi introdotto il tema di come i consumatori siano stati cooptati da un capitalismo trasfigurabile nella forma delle banane e nelle

un'assenza, a un'irrealtà, a una non immediatezza delle cose. Fortunatamente, nulla è istantaneo né simultaneo né contemporaneo. Fortunatamente, nulla è presente né identico a sé stesso. Fortunatamente, la realtà non ha luogo. Fortunatamente, il delitto non è mai perfetto» (Baudrillard, 1996, p. 17).

sembianze di King Kong essendo – gli stessi consumatori - non solo «grandi divoratori di risorse [...] ma, soprattutto, simbolo di una condanna inevitabile per un sistema che non può smettere di crescere anche se ci spinge verso l'estinzione». È infatti solo un 'caso' che il protagonista incontrastato dell'epopea delle banane («nel 1890 nessuno in Occidente aveva mai visto, né tanto meno mangiato, una banana. Nel 1920 era già la regina del supermercato») sia Minor Cooper Keith, fondatore della *United Fruit Company*, corporazione la cui storia sembra intrecciarsi sinergicamente con le crisi del sistema economico globale?

Oltre le individualità, si rivela in realtà un parallelismo strutturale che drammaticamente accomuna il capitalismo e il 'frutto proibito'. Come il secondo, che nel corso della sua commercializzazione ha alternato momenti di ascesa e caduta dal punto di vista della produzione e dell'indotto e ha saputo sempre riprendersi, anche il primo ha storicamente dimostrato un analogo andamento e una simile attitudine alla resilienza. Dunque, non sarebbe stato un 'caso' il fatto che nei primi anni Trenta sia emersa dirompente la figura di King Kong, in quanto il celebre scimmione rappresenterebbe la definitiva consacrazione di una pulsione machista/predatoria che, all'interno del gioco di auto-celebrazione di un sistema disumano come quello neoliberale, ha consentito che tanto Minor Cooper Keith, quanto King Kong e Hitler finissero sulla copertina settimanale del *Time* (l'ultimo addirittura come *Person of the Year* nel 1938)²⁶³. Sul palco non c'è Agrupación Señor Serrano, ma altri cinque performer e il montaggio compositivo si presenta più che in altri spettacoli in termini cinematografici. La scena è un *set* esplicito con due grandi schermi, quattro videocamere visibili al pubblico e i corpi dei performer che, attraverso la tecnica del *chroma key* (*green screen*), vengono sovrapposti in tempo reale a diversi sfondi riprodotti sui *display*. Se nella tensione tra realtà e rappresentazione, che rimanda a quella tra 'azioni dal vivo' e 'riproduzioni differite', si palesano i meccanismi di costruzione dell'immaginario, a sua volta, in essa se ne restituisce il fatto di essersi imposta ideologicamente, conseguentemente e parallelamente alla cornice economica dei nostri tempi attraverso la comunicazione massmediatica. Oltre a filmati d'epoca, ritagli di giornale e ricostruzione della giungla in cui la vicenda è ambientata, a 'complicare' ulteriormente la scena sono una significativa serie di componimenti musicali dal vivo (*rock*, *grange* e *rap*) e svariati *ready-made*. Questi non hanno alcuna connotazione decorativa, ovviamente, ma sono oggetti e pezzi di realtà di cui viene sovvertito

²⁶³ Considerato tra i più autorevoli e prestigiosi settimanali del mondo, in particolare per la politica e l'economia internazionale, in *Kingdom* non sarebbe altro se non uno strumento di auto-consolidamento ideologico che assorbe e disinnescia nell'assortimento di magliette e tazze vendute a basso costo e a spese dei diritti dei lavoratori tanto le icone della contro-cultura e della rivoluzione (il Che), quanto quelle della reazione e restaurazione (il Nazismo).

l'ambito di significazione e il cui principio di usabilità viene decontestualizzato per essere inserito in un diverso 'gioco linguistico'²⁶⁴. Il contesto est-etico è dunque proprio quello del 'cortocircuito mediatico' tra realtà e rappresentazione su cui Serrano lavora e che 'rientra' nelle definizioni che Lipovetsky dà di società dell'iperspettacolo (in cui «bisogna ammetterlo, il capitalismo ha creato un uomo estetico [...] un iperconsumatore che ha uno sguardo estetico e non utilitaristico sul mondo», Lipovetsky, Serroy, 2017 p. 465) e di transestetica, dove «nessuna sfera è risparmiata dall'investimento estetico» (p. 61), l'elemento scenico-iconico-performativo è decisivo per la dimensione artistica e per quella economica e la sperimentazione e il mercato sono entrati in una rotta di collisione e complicità²⁶⁵.

Sovraccaricato con oggetti e rigogliose piante tropicali, in *Kingdom*, il gioco della narrazione per corpi e immagini si struttura attraverso una cura certosina del dettaglio e vede limitata la componente miniaturizzata a due soli momenti (tra l'altro in gran parte coincidenti), quello del giardino dell'Eden (dove, insieme al serpente tentatore si trovano i 'soliti' rifiuti occidentali) e quello della trionfale marcia delle banane in Costa Rica da parte di chi oggi si fa chiamare *Chiquita Brands International* e che allora era la *United Fruit Company*. L'antropizzazione del territorio promossa dall'installazione di ferrovie e recinzioni, la costruzione di una struttura produttiva/distributiva basata sul commercio mondiale e su un'agricoltura intensiva, lo sviluppo degli insediamenti umani e la crescita capitalistica sono i prodromi della privatizzazione della natura e del confinamento sociale: dunque, per un verso, abbiamo la potenza didascalica con cui si mostra quanto la *Chiquita* stia guadagnando i soldi a palate (in scena, le mazzette sul tavolino), mentre, per l'altro, *Kingdom* ambisce a radicalizzare il proprio impatto scenico, montando e stratificandosi su vari *input* visivi (le riprese *live* con cui si ricostruisce la giungla e l'addentrarsi al suo interno del protagonista) e cognitivi (al pubblico viene fornita una montagna di informazioni - a volte semplificate ma non prive di sarcastica ironia -

²⁶⁴ La teoria di Wittgenstein è troppo complessa e articolata per essere adeguatamente affrontata in questa sede. Ci si limiterà a sottolineare come l'arte contemporanea si muova all'interno del principio dei giochi linguistici enunciato dal 'secondo Wittgenstein', nelle postume *Ricerche Filosofiche*, a partire dall'idea che gli enunciati non abbiano la capacità di cogliere l'essenza delle cose spiegandole in maniera compiuta e riferendosi a un significato assoluto. Se gli enunciati assumono senso solo in relazione al contesto in cui sono pronunciati, ciò vuol dire che è il determinato gioco linguistico a 'decretare' il senso di una proposizione e che per 'comprendere' bisogna 'giocare' e partecipare allo stesso gioco. «Quando i filosofi usano una parola - 'sapere', 'essere', 'oggetto', 'io', 'proposizione', 'nome' - e tentano di cogliere l'essenza della cosa, ci si deve sempre chiedere: Questa parola viene mai effettivamente usata così nel linguaggio, nel quale ha la sua patria? - Noi riportiamo le parole, dal loro impiego metafisico, indietro al loro impiego quotidiano» (2014, aforisma 116).

²⁶⁵ Lipovetsky non considera l'evento pregiudizialmente negativo («non assistiamo al deperimento di massa della sensibilità nei confronti del bello, ma alla democratizzazione delle aspirazioni e delle esperienze estetiche», p. 280). Tuttavia, neanche ignora che i rischi nella società dell'iperspettacolo possano essere notevoli («qualsiasi materia è buona per occultare il reale», p. 253), se non devastanti («la società transestetica coincide con la squalificazione delle morali ascetiche a beneficio di un modello estetico dell'esistenza incentrato sulle soddisfazioni sensibili, immediate e rinnovate», p. 323).

sull'instaurazione dell'impero delle banane e del suo 'giogo' maschilista). *Kingdom*, nel porre la questione del rapporto tra rappresentazione e realtà, assume una prospettiva di paradossale ironia brandendo i più ottimistici *slogan* della globalizzazione e proclamando il parallelismo tra il binomio 'espulsione dall'Eden'-'origine del peccato' e quello tra 'conquista della giungla'-'avvento delle moderne virtù liberali'. Quindi se il bananiere può ripetere di sentirsi «so macho» in quanto erede dell'afflato colonizzatore (*pardon* civilizzatore) e dello spirito avventuriero/imprenditoriale della modernità, l'edificazione della sua soggettività e del mondo così come lo conosciamo a partire dal XIX secolo trovano «[nel]le banane, [nel]l'industria delle banane e [ne]i suoi pionieri [...] un perfetto esempio di ciò che è il sistema capitalista contemporaneo e di come funziona». La posta in gioco è così alta che 'pazienza' se la promozione del capitalismo ha portato nel 1954 la *Chiquita Brands International* e la CIA alla *Operation PBSUCCESS* (colpo di Stato in Guatemala contro un governo democraticamente eletto) e 'pazienza' se l'ingerenza politica in diversi stati latinoamericani da parte delle compagnie nordamericane produttrici di frutta sia stata talmente deleteria da far comporre *La United Fruit Co.* a Pablo Neruda²⁶⁶ o se il cosiddetto *Masacre de las Bananeras* del 1928²⁶⁷ sia stato un evento talmente traumatico da essere raccontato in due capisaldi della letteratura mondiale come *Cent'anni di solitudine* di Márquez e *La casa grande* di Samudio. Dopotutto, come ci ricorda la presentazione dello spettacolo, si tratta di effetti collaterali, 'fuoco amico' da «un sistema costruito sulla base di cicli e crisi, consumo e desiderio, ma all'interno del quale sono state generate tutte le cose 'desiderabili' della nostra società (diritti civili, progresso, sviluppo)». È inutile provare a migliorare la situazione: non solo si tratta di «un sistema così complesso da non accettare interpretazioni semplicistiche», ma questo sistema sta addirittura portando benessere e benefici diffusi sotto forma di investimenti (la ferrovia, il telegrafo, il frigorifero, le merendine) e innovazioni (strategie di marketing). Ecco perché il narratore interno di *Kingdom* si sente quasi in dovere di ripetere ipnoticamente che «estamos bien»²⁶⁸: l'individuo è tale, libero e realizzato solo se consumatore ed è su questo messaggio che insiste l'immaginario promosso dalle pubblicità angeliche di Chiquita con la rappresentazione di lavoratori delle banane che fischiavano di felicità e si prendono amorevole cura del prodotto. Come se tutto non

²⁶⁶ Contenuta ne *La terra tradita*, quinta sezione del poema *Canto generale*, questa poesia ricostruisce la storia dell'America Latina nel secondo dopoguerra. Secondo Neruda la liberazione dal dominio coloniale spagnolo non sarebbe stato un evento autenticamente positivo in quanto quei popoli sarebbero passati sotto il giogo di un più aggressivo sfruttamento avallato da regimi dittatoriali e corrotti, quello del capitalismo statunitense.

²⁶⁷ Quando l'esercito colombiano stroncò nel sangue lo sciopero dei lavoratori delle piantagioni della *United Fruit*.

²⁶⁸ Non può non venire in mente Hubert de *L'odio* di Mathieu Kassovitz: «questa è la storia di un uomo che cade da un palazzo di cinquanta piani. Mano a mano che cadendo passa da un piano all'altro, il tizio, per farsi coraggio, si ripete: 'Fino a qui tutto bene. Fino a qui tutto bene. Fino a qui tutto bene'. Il problema non è la caduta, ma l'atterraggio».

fosse già abbastanza paradossale, a rinforzo di cotanto inguaribile ottimismo, un attore *rappa* un pezzo sul consumatore 'invincibile' nello *status* e 'insuperabile' nella forza numerica, decantando le virtù democratiche della banana («eccole lì, a portata di mano, per tutti, innocenti, dolci, virili, a buon mercato»). Le banane sono come i consumatori, sono tutte uguali e con analoghe caratteristiche, ma anche fragili e bisogna prestare loro molte attenzioni affinché prosperino (prodotte a latitudini tropicali e smistate in tutto il mondo dalla GDA mantengono 'democraticamente' un costo minore di quello dei frutti locali). Ecco che le banane e il capitalismo trovano «un alleato perfetto e inatteso, King Kong, attraverso il quale e ciò che rappresenta (virilità, forza, istinto) si dis-velano i meccanismi che agiscono nel sistema economico e sociale dell'Occidente». Serrano fornisce alcuni esempi tecno-scenici di questa 'comunanza: King Kong può cadere ma non morire (il video della scalata dell'*Empire State Building*), così come la marcia delle banane può arrestarsi e poi ripartire (una grave 'malattia' ne aveva infestato le coltivazioni negli anni 20) e, allo stesso modo, Wall Street rilanciarsi con sempre maggiore forza e convinzione (dopo il martedì nero del 1929).

Allora, non è vero che l'economia è fuori controllo, come retoricamente si chiede il narratore sul palco, dal momento che essa non vuole affatto essere controllata nel suo oscillare tra crisi e ripresa. Il capitalismo, come King Kong, è immortale protagonista di innumerevoli auto-*remake*, è camaleontico come la banana che ha ormai sfondato il mercato arabo ed è 'pronta' a cambiare a comando (*vintage*, biologica, femminista, senza glutine, etc.), pur di arrivare a un numero sempre maggiore di consumatori. Se la donna rapita (interpretata da Fay Wray nella pellicola del 1933 e proiettata in brevi/subliminali fotogrammi sullo sfondo del palco) urla terrorizzata e se la presenza femminile in *Kingdom* è assente dalla scena ed evocata solo come preda sessuale (Barbie, un'utente Tinder, Margaret Thatcher), neanche questo importa: l'unica cosa che conta è la necessità di alimentare il mercato dei consumatori e il testosterone della società (ecco gli attori che 'improvvisano' coreografie machiste, flettendo i muscoli a petto nudo, invocando il voler essere puro istinto e affermando la virile connessione con un'ipotetica energia primitiva). Si tratta solo di virilità e di asservimento al «produci, consuma, crepa»²⁶⁹: ogni cosa si riduce a questione di potere, di desiderio e di dominio eterodiretto dal capitalismo patriarcale. Non è un caso se, dopo la *climax* raggiunta con l'elencazione di tutte le banane possibili (da quella nazista a quella *queer*), la definitiva scossa machista a *Kingdom* è data dall'ingresso di nove muscolosi performer e dall'esecuzione del *Ka Mate* (stile *Haka Māori* reso celebre dagli *All Blacks*). In *Kingdom*, i riferimenti al

²⁶⁹ Da *Morire*, canzone dei CCCP - Fedeli alla Linea, gruppo punk emiliano attivo dal 1982 al 1990.

mercato delle banane e al mito cinematografico non vengono solamente assunti quali emblemi del sistema economico occidentale. La riflessione è infatti più audace e complessa.

Se la lettura più immediata di *Kingdom* è quella che vede nel protagonismo storico-culturale delle banane e di King Kong il tentativo di restaurare/ironizzare sul primato machista (occultato dalla notte dei tempi dalla 'falsificazione' della mela), quella più profonda riconosce nel questionare su di essi l'occasione per indagare un capitalismo dal volto dis-umano e per interpretarlo come sistema storico-ideologico che gioca tra crisi e ripresa senza farsi carico delle vittime che lascia dietro e che, nella sua intimità, è caratterizzato da una cultura patriarcale che fa di una perversa virilità la propria colonna portante. Oltre a incidere pesantemente sui consumi e ad avere influenzato le crisi politiche dei regimi centro-americani, il maschilismo si è installato alla base di un immaginario che omologa l'individuo al consumatore e quest'ultimo al *macho* e degrada la donna nel più mortificante 'oggettismo'.

Tuttavia, l'aspetto più perturbante di *Kingdom* risiede nella capacità di teatralizzare con chiarezza ma senza didascalismi la discesa a occhi aperti dell'umanità in una catastrofe planetaria e di mostrare l'intreccio tra l'illusione di vivere nel migliore dei mondi possibili e l'avvento di un disastro inevitabile e imminente²⁷⁰. *Kingdom* sembra condividere e potenziare i presupposti dell'estetica relazionale e della *postproduction* di Bourriaud, ossia di «un'arte che assume come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale» (2010, p. 14). Se «ogni artista che cresce tra i segni, dovrà considerarsi responsabile delle forme e della loro funzione sociale» (2004, p. 87), allora «l'emergenza di un 'consumo civico', la consapevolezza collettiva di condizioni di lavoro inumane nella produzione di scarpe sportive, fanno parte integrante di questa responsabilizzazione» perché «tali pratiche dichiarano [...] l'importanza di mantenersi attivi rispetto alla produzione di massa» (p. 14). In accordo con Bourriaud²⁷¹, le potenzialità

²⁷⁰ L'antropologo De Martino insisteva sul carattere endemico di alcune esperienze di soglia. In particolare, quella del perturbante non sarebbe una manifestazione 'intermittente' che compare nella psiche di chi si sente «non a proprio agio» (2019, p. 190) e «spaesato» (p. 169) sulla scia di «un rimosso [...] che ci era da sempre familiare» (Freud, 1993, p. 72). Se è pur vero che «il perturbante trae origine da qualcosa di familiare che è stato rimosso» (p. 71), esso è quel «troppo poco» di senso che investe continuamente «l'accadere quotidiano complessivo» (De Martino, 2019, p. 174). Se «l'uomo è sempre vissuto nella storia ma tutte le culture umane, salvo quella occidentale, hanno speso tesori di energia creativa per mascherare la storicità dell'esistenza» (p. 344), con il capitalismo neoliberale si è affermata la pretesa di proporsi come non-epoca (o epoca finale, nonché coincidente con la fase migliore della storia oltre la quale non sarebbe possibile andare, come se il tempo si interrompesse). Ecco che l'esperienza del perturbante (si) rivelerebbe (nel)l'inganno antistorico del mondo culturale e dell'ideologia dominante, diventando, nei tempi attuali, una rivelazione onnipervasiva. Perturbata è la coscienza individuale che 'reagisce' al consolidamento delle pratiche sociali e che disvela la contingenza della vita, 'riaprendo' il corso della storia all'opportunità di un percorso alternativo alla «fine della civiltà borghese» (p. 360).

²⁷¹ «Ogni giorno incontriamo *fiction*, rappresentazioni, forme, che nutrono un immaginario collettivo i cui contenuti sono dettati dal potere. L'arte, invece, ci presenta delle contro-immagini, forme che mettono in questione le forme sociali. Da-

culturali, sociali e politiche delle pratiche artistiche dipendono così da una “responsabilità” che Serrano (*Kingdom*) vuol promuovere fin in fondo.

È fondamentale riconoscere che «nessuna immagine pubblica deve beneficiare dell'impunità, per qualunque motivo [...] che nessun segno resti inerte, che nessuna immagine sia considerata intoccabile» perché se è vero che «l'arte è un contro-potere», non lo è nel senso «che il compito degli artisti consista nel denunciare, militare o rivendicare» (p. 14). Il teatro del gruppo catalano non si limita a una manieristica riproduzione di immagini e non intende provocare ingenuamente il lamento di chi si accorge che 'ormai non c'è più nulla da fare'. L'intenzione è altra e intercetta ambizioni più elevate dal momento che rinvigorisce inedite riflessioni sui protocolli massmediatici di rappresentazione dei modelli e delle strutture formali esistenti: per questo in *Kingdom* «le immagini ci parlano della falsità delle immagini» (Sánchez, 2014) e ribadiscono il fatto fondamentale che «bisogna apprendere tutti i codici culturali, tutte le forme della vita quotidiana, le opere del patrimonio universale, e cercare di farle funzionare» e che «imparare a servirsi delle forme significa innanzitutto sapere come abitarle e farle proprie». Solo così, «l'opera contemporanea non è più il punto terminale del 'processo creativo' ('prodotto finito' da contemplare), ma un sito di navigazione, un portale, un generatore di attività» (Bourriaud, 2004, p. 14).

Il risultato di questa lucida condotta è dirompente negli esiti, ma anche complesso da strutturare perché non è affatto semplice decostruire ideologicamente la capacità di auto-manipolazione del Grande inganno massmediatico attraverso la sua ricostruzione tecno-scenica. Non lo è, in particolare, nel passaggio dalle intenzioni teoriche alla pratica performativa, come dimostra il naufragio di *Resurrexit Cassandra*, spettacolo che Jan Fabre²⁷² ha portato al Napoli Teatro Festival Italia del 2020. Tratto da un testo di Ruggero Cappuccio e interpretato da Stella Höttler, lo spettacolo ricorda Cassandra, donna leggendaria dai natali illustri e sacerdotessa di Apollo.

La figlia di Ecuba e Priamo occupa inoltre un ruolo singolare nell'immaginario comune perché, oltre a essere 'profetessa di sventura', incarna l'archetipo di chi vive in maniera problematica la propria dimensione temporale e subisce catastroficamente il rapporto tra vita e morte. Segnato dal-

vanti a una economia fantasma, arma assoluta del potere tecno-mercantile, che rende la nostra vita irreali, gli artisti riattivano le forme abitando, piratando proprietà e *copyright*, marche e prodotti, firme d'autore e forme museali» (2004, p. 8).

²⁷² Artista visivo, coreografo, regista teatrale e scenografo, l'artista belga è considerato tra i più influenti e irriverenti al mondo. La sua ricerca è di stampo avanguardista, tende a oltrepassare le barriere espressive e mira a rivelare le strutture primarie delle emozioni, 'strappando' l'individualità dall'anonimato e favorendone la radice archetipica. I suoi spettacoli sono spesso trasgressivi (celebre la *performance* del lancio dei gatti in aria nel 2012 ad Anversa). Riconosciuto colpevole per sei capi di imputazione, tra cui violenza, bullismo, molestie sessuali sul lavoro e aggressione sessuale contro una donna, nel 2022 è stato condannato a 18 mesi di reclusione con sospensione della pena.

le scelte del passato (il rifiuto delle *avance* di Apollo determinò la reazione del dio e la sua anomala condizione divinatoria), il presente è per Cassandra intriso dal senso di colpevolezza e il futuro da una pessimistica attesa: nonostante sia pienamente consapevole del male che incombe, la donna non ha alcun potere sulle vicende umane perché, pur provandoci tenacemente, non riesce a incidere su coloro i quali sono i veri responsabili degli accadimenti (per lo più uomini, come il padre, i fratelli e Agamennone). La sua complessa personalità sussume solo più in superficie uno squilibrio di genere, in quanto, ben più radicalmente, Cassandra è interprete della finitezza e della 'inutilità' dell'essere umano di fronte alle tendenze divergenti del destino, vale a dire della condizione di impotenza di fronte a eventi nei confronti dei quali, pur conoscendo perfettamente cosa e pur sapendo come e perché bisognerebbe agire altrimenti, non si può più fare nulla per evitare che si realizzino. Da archetipo della crisi e dell'apocalisse a emblema umanista dello snodo epocale rappresentato dalla questione ecologica dei nostri tempi bui, il passo è breve ed è senza particolari forzature che la protagonista di *Resurrexit Cassandra* compie questa traslazione dal bel testo di Cappuccio. La parte introduttiva, che Höttler recita in un discutibile *playback* con voce maschile, racconta come il corpo di Cassandra si riassume attraverso i cinque elementi (Nebbia, Vento, Fuoco e Fumo, Vapore, Pioggia) e unisca metaforicamente il globo da Oriente a Occidente, da Nord a Sud. La Cassandra che risorge non è però quella del 'corpo glorioso di Cristo', dunque di chi, con l'avvento di una nuova carne ha potuto solo gioire e non più patire, compiendo la promessa della felicità eterna. La sua resurrezione avviene esattamente al contrario, non impassibile o spirituale, ma tremenda e corrotta, votata allo scacco e al fallimento. Si palesa dunque l'elemento paradossale di *Resurrexit*, la cui cifra drammaturgica gioca e si muove tra la rivelazione dell'ineluttabile destino e l'anelito alla speranza, tra l'assenza di consolazione e l'annuncio della 'morte per estinzione' dell'umanità che lei rappresenta. Questa dialettica riflette una vita che non vuole finire, è l'epifenomeno di macerie il cui peso lacera la finitezza umana e che tende a stremare la resistenza di una Cassandra che è indomita di fronte alla tentazione all'auto-annientamento mostrata dal genere umano. Risorta dalla tomba dei secoli, la sua carne si trasforma nei cinque elementi, le sue vesti si cingono di cinque colori, la sua voce narra i cinque racconti di chi risorge, si concede, lotta, maledice e urla vendetta. Sul palco, Fabre pone cinque schermi e cinque finte tartarughe (poi 'replicate' vive nelle proiezioni), dunque un animale antico e simbolo della capacità del ciclo naturale di andare oltre e sopravvivere al genere umano. Sullo sfondo viene proiettata una video-performance del 2018, *Schande Übers Ganze*

Eerdenreich!, in cui cinque Cassandra agiscono leggermente asincrone l'una dalle altre e Höttler è protagonista di uno pseudo rito-orgiastico autoindot- to di circa mezz'ora. È questa l'ultima stazione di chi è ormai prossimo a soccombere, ma che non intende macerare nei rimorsi e nei rimpianti. Tut- tavia, non c'è scampo in nessuna delle cinque versioni di donna, perché no- nostante l'essere umano possa glorificarsi del possesso strumentale e dello sfruttamento della natura (rappresentata dalla tartaruga finta tra le mani di Höttler dal vivo), quest'ultima riuscirà sempre a sovrastarlo (le tartarughe vive che nel video si allontanano indisturbate, mentre Cassandra si contor- ce tra atroci tormenti). Höttler è antieroina e a tratti invasata, in altri più compassata, ma sempre di vibrante e terrificante bellezza. La verbalizzazio- ne delle sue visioni, corroborate dal ricordo di un passato che sarebbe po- tuto andare diversamente se soltanto fosse stata ascoltata, sono rivolte frontalmente al pubblico, ma l'invettiva paga una certa distanza che solo in alcuni passaggi diventa lo straniamento riflessivo auspicato e invocato dall'allestimento. *Resurrexit* soffre non tanto il vago conformismo con cui viene presentata la tematica ambientale, anche perché quella di Cappuccio è la storia di chi è sempre artisticamente impegnato, anche in tempi non so- spetti, nel sostenere legalità ed ecologismo, ma il testo oscilla tra momenti di sontuoso lirismo ad altri eccessivamente didascalici, soprattutto nel pe- nultimo quadro, quando si avverte la stucchevole impressione di avere di fronte non più Cassandra ma Greta Thunberg. Cassandra sospesa tra mito greco e contesto contemporaneo, con cucita addosso la questione archetipi- ca del rapporto tra Eros e Thanatos in relazione ai disastri ambientali dei nostri tempi, prende forma da un testo poliedrico e sfaccettato nei suoi po- tenziali risvolti, ma Fabre ne disperde l'autentica profondità ricercando l'opera d'arte totale in un allestimento che intreccia banalmente momenti coreografici, installazioni video e narrazione. La recitazione pseudo-perfor- mativa che Fabre chiede a Höttler appare troppo legata al racconto per ma- terializzare il pensiero notturno ipotizzato da Cappuccio o per non restitui- re una sensazione di vaga pedanteria. D'altro canto, la martellante violenza delle immagini in video sancisce la passività di una protagonista che, inca- pace di far valere visivamente le esigenze est-etiche che stanno alla base della propria denuncia, annaspa nella descrizione di una catastrofe dilagan- te e incontrollata che l'operazione teatrale non riesce a decostruire, subli- mare o trasfigurare. Persa l'originaria potenza simbolica del mito classico e senza riuscire a stabilire un autentico processo di personalizzazione nel contemporaneo, le scelte di Fabre rimangono invischiate e zavorrate in so- luzioni controverse e manieristiche, dall'uso del greco alla danza del ventre, dai riferimenti ecologici alla questione di genere, mentre l'aver impostato il

dialogo tra azione reale (Cassandra sul palco) e azione virtuale (Cassandra in video) in una semplice successione cronologica (quando c'è la prima non c'è la seconda e viceversa) manca il bersaglio di una loro significativa contaminazione. A sua volta, la declinazione dell'azione performativa come estenuante ripetizione costituisce una grammatica ormai trita e ritrita di segni che, abbandonata l'intenzione di rappresentare mimeticamente la realtà, vorrebbe comunicare la propria presenza artistica. L'azione teatrale rimane confinata nella finzione del risultato scenico, dunque al di qua dell'intenzione di Fabre di identificare nell'opera umana un'essenza che snatura ciò che consuma e che saccheggia e massacra le risorse senza trasformarle. L'intensità della resurrezione rimane nelle parole che Cassandra pronuncia e non nell'*habitat* scenico che riempie. La sua abissale solitudine non rimanda all'idea che l'*anthropos* sia una 'forza' che violenta/opera in maniera estranea al sistema naturale nel quale interviene, tanto meno riferenzia a una radicalizzazione del confronto tra vita biologica (*zoe*) e vita organizzata (*bios*). *Resurrexit Cassandra* è allora uno stereotipo teatrale che non ha a che fare con la verità che intende presentare (catastrofe ecologica e responsabilità umane), ma solo con il suo drammatico e moralistico racconto in una sua distorta rappresentazione.

4.2.4 SCOMPOSIZIONE E RICOMPOSIZIONE SCENICA

Pur rimanendo focale l'attenzione sul 'trattamento mediatico della realtà', il dispositivo teatrale del gruppo catalano rifrange la poetica dell'Oltrerrappresentazione su ulteriori snodi cruciali del chiasma di rappresentazione e realtà, come demistificando i processi attraverso cui alcune parole portanti dell'immaginario tradizionale occidentale vengono neocinicamente svalutate o alcune personalità (più o meno note) vengono rese iconiche e in quanto tali capaci di orientare l'immaginario. Se la metateatralità è, in un certo senso, propria della stessa realtà (Pirandello *docet*) e se la realtà è, di fatto, sempre un 'reale mediatizzato' in cui alcune individualità assumono un ruolo che va oltre quello effettivamente svolto, allora diventa centrale problematizzare il grande teatro del mondo in un senso 'altro' da quello ipotizzato da Calderón de la Barca (il perturbante).

L'azione di Serrano non agisce sulle origini della attuale catastrofe, che pure ricostruisce attraverso modalità ludico-documentaristiche, ma volge la propria attenzione sullo stato dell'arte: ciò vuol dire che la compagnia catalana, rispetto a una situazione già in atto, cerca di attivare la consapevolezza individuale sui meccanismi che hanno agito e stanno continuando ad agire affinché la totalità venga percepita come naturale e/o immutabile. La scena dell'Oltrerrappresentazione non è dunque il 'luogo calderoniano' di

una 'surrealtà' che mette in discussione il primato della concezione materialistica e razionalistica della realtà. Essa, più empiricamente, costituisce il contesto critico privilegiato in cui il pubblico potrà assistere alla (de)costruzione della narrazione neoliberale e dell'immaginario di massa nel loro essere ideologicamente orientati da eventi presentati come cruciali per lo sviluppo e il progresso della civiltà occidentale e da personalità 'mitiche' considerate decisive in questo processo. Come gli attori 'muovono' lo spettacolo e gli eroi le narrazioni, infatti, anche questi eventi e personaggi sono dei manovratori di una realtà alla quale si può ipoteticamente scegliere di non partecipare, ma con cui bisognerà fare comunque i conti, a meno che non ci si voglia ritirare in una condizione di solitudine e irrilevanza. È questo uno degli effetti più invasivi dell'esplosione della società postmediale (Eugeni, 2015) e dell'iperspettacolo (Lipovetsky, Serroy, 2017) o, comunque lo si voglia definire, di un contesto sociale e culturale in cui la connessione informativa è letteralmente illimitata, in tempo reale e tale da risultare onnivora. A essere problematizzata e discussa è la centralità stessa del 'vedere' quale strumento di restituzione immediata dell'oggettività della realtà.

Da Derrida, Merleau-Ponty e Wittgenstein a Gadamer, Austin, Butler ed Einstein, l'elenco delle personalità che hanno collocato l'esistenza umana in uno strutturale rapporto di reciprocità col mondo è lungo e prestigioso. Ognuno di loro, pur nella propria modalità specifica, concorda nel non ridurre il mondo a ciò che è immediatamente percepibile attraverso i sensi e nell'ammettere che non esiste occhio scevro da connotazioni prospettive, ideologiche o contaminate dal gioco tra visibile/invisibile. Questa assunzione potrebbe sembrare quasi banale, se non fosse che proprio la sua apparente banalità ha determinato una profonda distorsione nel modo di intendere il rapporto dell'essere umano con la verità e con il concetto autorità. Da questo punto di vista, risulterà illuminante considerare il perverso corpo a corpo sulla relazione tra la realtà e la sua rappresentazione ingaggiato da vecchi e nuovi mezzi di comunicazione di massa: da un lato, i cosiddetti media tradizionali accusano i *social* di avvelenare l'informazione con la diffusione di contenuti virali (bufale, *fake news*, *hype*, *hate speech*), dall'altro, quest'ultimi contestano la parzialità dei primi e il loro aver abdicato al ruolo di quarto potere per essersi asserviti agli interessi di grandi e pochi editori privati ('giornaloni'). Se l'incrocio tra frustrazione (di chi ha ormai perduto il monopolio nella 'gestione della verità') e ambizione (di chi anela al ruolo di Robin Hood dell'informazione) è una questione cruciale, il conflitto risulta meno lineare di quanto non possa apparire in prima istanza, visto che gli stessi *social* appartengono ai più grandi potentati economici che la storia abbia mai conosciuto e che la possibilità dell'appro-

fondimento permane quasi a esclusivo appannaggio dei *format* tradizionali²⁷³. Nel 2016, per cercare di mettere ordine a uno scenario estremamente confuso e in cui la corsa all'*audience* stava avvenendo da tempo senza esclusione di colpi, The Oxford English Dictionary aveva provato a dare una definizione di post-verità prendendo a prestito un concetto elaborato da Colin Crouch nel 2003 e indicando come nell'attuale situazione «objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief» (Oxfordlanguages, 2016). Nell'epoca della post-verità, le notizie vengono distorte dal loro contenuto fattuale e assumono efficacia nella misura in cui provocano emozioni e sensazioni nell'*audience* senza però proporre alcuna analisi concreta dei fatti raccontati: pur trovando 'legittimazione' filosofica nella deriva relativistico-postmodernista che permette a (sedicenti o meno) *influencer* di formare l'opinione pubblica attraverso appelli personali, la post-verità è una radicalizzazione di tecniche di propaganda vecchie come il mondo²⁷⁴.

Altresì è indubbio che i fenomeni legati alla rete (globalità, capillarità, virilità) le abbiano conferito una potenza/attrattiva del tutto inedita. La possibilità di avere sempre a disposizione una definizione di verità a proprio uso e consumo, non importa se *mainstream* o alternativa, ha finito per legittimare ogni acritico rifiuto dell'idea stessa di autorità e per diffondere un indiscriminato/inquietante uso di termini dall'assoluta vaghezza, come *establishment* o controcultura. Sull'altare della post-verità e di una banalizzante interpretazione del foucaultiano legame tra sapere e potere, vecchi e nuovi media starebbero consumando la lotta tra chi afferma che l'unica visione legittima è quella dominante (o, specularmente, quella alternativa) e chi taccia il campo avverso di fare propaganda: tuttavia, di fronte a questo drammatico scenario non è affatto chiaro chi, tra vecchi e nuovi media, appartenga all'uno o all'altro campo visto che le accuse sono medesime e reciproche. Su questo cortocircuito mediatico in cui tutti e nessuno sono allo stesso tempo colpevoli e innocenti, si innesta con perfetta aderenza la poetica intermediale, l'Oltrerrappresentazione, del gruppo catalano che, in *The Mountain*, aggredisce il rapporto tra realtà e rappresentazione (non a caso un 'fotogramma' dello spettacolo si fonde con l'immagine del famoso logo montuoso di *Paramount Pictures* degli anni 50, Teira, p 265).

²⁷³ Durante la pandemia scoppiata nel 2019/20, si è assistito a una ulteriore difficoltà, quella relativa all'elaborazione di un pensiero complesso sulla necessità o meno del contenimento sanitario e del sostegno economico-sociale. Tale situazione ha trovato una delle proprie motivazioni nella contrapposizione frontale tra 'negazionisti' e 'integralisti' sull'autorevolezza della scienza, contrapposizione che è deflagrata con miopia in particolare sulla questione dei vaccini, come anche nell'idiosincrasia diffusa anche tra gli intellettuali per la potenza massmediatica messa in campo a canali e reti unificate dalle istituzioni nei confronti della costruzione di un immaginario monolitico e manicheo attorno al Covid-19.

²⁷⁴ «Il dibattito elettorale è uno spettacolo saldamente controllato, condotto da gruppi rivali di professionisti esperti nelle tecniche di persuasione e si esercita su un numero ristretto di questioni selezionate da questi gruppi. La massa dei cittadini svolge un ruolo passivo, acquiescente, persino apatico, limitandosi a reagire ai segnali che riceve» (Crouch, 2005, p. 6)

THE MOUNTAIN. La *performance*, agendo sullo scarto tra 'dal vivo' e 'dal digitale', prova a disinnescare le derive qualunquiste e populiste dell'immaginario occidentale di massa. L'allestimento sfaccetta la realtà mettendo la tecnologia al servizio di una proposta estetica consapevole del ruolo dell'arte di doversi porre in una posizione dissonante rispetto al senso comune e al riparo dalla tentazione di una sterile polemica: se in *Birdie* prende forma «il felice connubio tra multimedialità e teatralità a livello tecnico; così come il rispecchiamento simbolico tra le migrazioni degli uccelli, liberi di volare in ogni dove, e quelle degli umani – costretti e limitati da frontiere politiche e, soprattutto, ragioni economiche (Frigerio, 2020b)» e se in *Kingdom* sono protagoniste le bestie del Capitalismo e del machismo, *The Mountain* 'tocca' un altro elemento fondante della tecno-società contemporanea, vale a dire la sua crescente curvatura verso un populismo autoritario, se non proprio antidemocratico.

The Mountain si inscena in un contesto «bianco e diafano» in cui «miniature in scala su dei praticabili, uno studio radiofonico, una riproduzione dell'Everest, schermi di proiezione portatili e treppiedi cinematografici costituiscono uno spazio a metà strada tra un set televisivo, un museo e un campo da badminton». È questo «lo spazio ideale per costruire le varie linee drammaturgiche della trama e anche per mostrare il meccanismo che le interconnette» (*The Mountain*, n.d.). Dal punto di vista della strumentazione, il tecno-allestimento si articola su tre schermi mobili che «funzionano come una superficie di proiezione, frammentando il discorso visivo quando sono separati o unificandolo quando sono uniti per formare un grande schermo». Ecco che «queste strutture fungono anche da riflettori, sfondi *chroma* per effetti speciali o divisori di spazio con cui nascondere deliberatamente ciò che accade dietro di loro, creando un gioco costante tra ciò che viene mostrato e ciò che è nascosto agli occhi dello spettatore». La tecno-scena è costruita visivamente e drammaturgicamente su cinque situazioni:

un modello in scala di una città del Midwest dove una nave aliena è appena atterrata;
il corpo senza vita dell'alpinista George Mallory tra i ghiacci eterni dell'Everest;
una riproduzione su larga scala del Monte Everest;
spazi pubblici e privati degli Stati Uniti con gente affascinata dalla radio;
giocatori di baseball che affermano di giocare a badminton con la complicità e il consenso degli spettatori.

Il gioco teatrale, invece, si muove «ostacolando o frammentando la visione di ciò che accade in scena, così come spesso la verità ci viene presentata, ostacolata e frammentata», sviluppandosi su tre livelli narrativi e organizzandosi su tre intrecci performativi. *The Mountain* dispiega dunque questa duplice tripartizione su ulteriori tre binari: (1) l'avventurosa vicenda di

Mallory e la struggente lettura delle lettere scritte dalla moglie ignara di cosa fosse accaduto al marito; (2) la dialettica tra l'Orson Welles giovane (che ingenuamente aveva affermato di non avere minimamente previsto le conseguenze del suo celebre 'scherzo' radiofonico *The War of the Worlds*) e il Welles adulto (perfettamente consapevole del potere demistificante dell'esperimento al punto da rispondere positivamente alla domanda «possono due differenti affermazioni, espresse dalla medesima persona sullo stesso fatto, essere entrambe vere?»); infine, (3) un 'saggio' Putin, la cui faccia viene ricostruita dal vivo con il *face-mapping* sul viso del protagonista mentre disserta su fiducia/fede e ammette come la prima, a differenza della seconda, sia falsificabile e passibile di critica («en realidad la lista de aspirantes a este personaje es muy larga, cualquier líder capacitado para manipular, para conducirnos hacia sus intereses es válido», Bettonica, 2020). L'operazione sulla post-verità, da un lato, suggerisce come l'esercizio di manipolazione pubblica (il *broadcast* radiofonico di Wells del 1938) possa aver anticipato l'equivalente potere delle attuali reti sociali e, dall'altro, si inscena mettendo in luce come fosse incerto il fatto stesso che il 'mitico' scalatore George Mallory avesse effettivamente raggiunto per primo la vetta dell'Everest nel 1924 (esiste il dubbio che fosse morto prima dell'impresa visto che il suo corpo venne ritrovato solo 75 anni dopo). L'ascesa alla montagna viene poi idealmente accostata all'uscita dalla mitica caverna platonica del settimo libro de *La Repubblica* (quando l'individuo, liberatosi dalle catene, uscito dalla grotta e salito sulla vetta della montagna può contemplare il Sole) e alla popperiana idea di 'verità' come falsificazione/ricerca continua, sviluppando in questo modo un suggestivo parallelismo secondo il quale arrivare alla cima non rappresenterebbe la conclusione di un percorso (es., della conoscenza), ma solo uno *step* da cui ripartire senza mai accettare nulla per ovvio o dogmatico e senza dimenticare la necessità di ritornare a dialogare con chi è rimasto indietro/in catene. Se rispetto ai contenuti *The Mountain* intende rielaborare il tema della realtà e della sua rappresentazione inquadrandolo politicamente in relazione alla cosiddetta post-verità e a «un modello di comunicazione basato sull'industria pubblicitaria» (Crouch, 2005, p. 28), dal punto di vista dell'intenzione, della tecnica e degli strumenti, lo spettacolo è un'autentica summa della poetica di Agrupación Señor Serrano: le micronarrazioni attraverso le quali si compone sono inscenate nella canonica alternanza di riprese *live* e filmati registrati e lo spettacolo, nella sua denuncia, non risparmia neanche la stessa compagnia catalana, la quale - durante la *performance* - svela di aver aperto un sito di *fake news* così riuscendo a coprire parte delle spese di allestimento attraverso il meccanismo dell'*advertising* di Google.

La struttura drammaturgica è dunque fedele a un processo creativo che innerva - reciprocamente e senza soluzione di continuità - rappresentazione, realtà e virtualità, e che fa dell'esaltazione postmoderna delle micronarrazioni il materiale di una tecno-scena in cui i confini tra verità e falsità, sincerità e menzogna, divengono sempre più sfumati (se non proprio insignificanti). Non va nascosto come non sempre Serrano riesca a mantenere la stessa 'dissonanza estetica' pur 'rispettando' dal punto di vista compositivo una struttura formale impeccabile, riconoscibilità stilistica e coerenza degli stilemi. L'equilibrio di *A house in Asia* o *Birdie* si perde in *The Mountain* in una tecno-multimedialità 'composita', ma superficiale. Il parziale uso del drone dal vivo, lo stucchevole *face-mapping* di bassa qualità, la manieristica moltiplicazione delle riprese e la parcellizzazione della drammaturgia, pur strutturando un racconto armonico, risultano timidi nel decostruire organicamente la questione epocale della 'fede nella verità', soprattutto rispetto al contesto storico pandemico di debutto dello spettacolo. Rispetto a *Brickman Brando Bubble Boom*, dove, come si vedrà, il 'raddoppio' tra recitante e suo alter-ego in video era una sorta di 'semplice' ibridazione, *The Mountain* intende ribaltare la tecno-scena operando al contrario: non è più il performer a copiare in scena le azioni del personaggio multimediale, ma il digitale che ri-media la scena e si mette in dialogo con le azioni dal vivo. Tuttavia, la duplicazione/distorsione determinata dalla coesistenza di corpo reale e corpo virtuale (l'attore, la sua immagine e la sua replicazione alterata) non radicalizza la depersonalizzazione di ciò che è «tanto presente quanto assente» (Pavis, 2008, p. 60) in quanto non determina la messa in discussione della 'identità dell'originale' e non invita alla riflessione sulle relazioni tra originale in scena e copia video. Pur sposando il proprio contesto storico e l'idea adorniana secondo la quale «analizzare le opere d'arte significa prender coscienza della storia immanente in esse immagazzinata» (Adorno, 2009, p. 123), lo spettacolo si 'limita' a agitare gli spettri delle *fake news* e il pericolo di un immaginario sempre più sclerotizzato su concezioni stereotipate/predefinite e meno capace di confrontarsi/strutturare convinzioni basate sulla corroborazione della realtà e sulla ricerca di verità più complesse. Celandosi in una sovrabbondanza tecnologica di 'accenni' non ancora articolati e sviluppati, *The Mountain* stenta a 'prendere distanza dal mondo' e a differenziarsi dalla realtà per tornare criticamente a essa e farsi sua testimonianza e non rappresentazione (Alfieri, 2008).

Pur delineando con arguzia i contorni del potere dell'informazione in termini di grandezza vettoriale e quantistica, dunque come forza dotata di contenuto, direzione e verso che può essere eterodiretto e di cui nulla è certo, *The Mountain* assume una posizione a tratti didascalica, pedagogica,

monocorde ed euro-centrica. La stessa identificazione di Putin quale *storyteller* professionista di una strumentale narrazione dell'esistente risulta troppo ideologicamente di parte e scontata per non minimizzare la portata di altre questioni altrettanto fondamentali ed epocali per l'umanità, come la povertà endemica, il cambiamento climatico, la differenza di genere, l'accesso universalistico alle cure salvavita e la stessa legittimità di un'informazione indipendente²⁷⁵. La prospettiva da cui *The Mountain* affronta la questione della post-verità scorge ma non formalizza adeguatamente una condizione di drammatica attualità, mentre rimane troppo sottile, e forse intellettualistica, la provocazione suggerita dall'allestimento che «forse la verità è solo un'illusione che ha bisogno di fatti o manufatti per essere creduta: una foto, la macchina fotografica di Mallory, una registrazione. In sostanza, la traccia di un percorso che però, come tutte le tracce, può essere cancellata» (Ugge, 2020). Anche dal punto di vista delle soluzioni sceniche *The Mountain* paga una certa fiacchezza creativa, come dimostra il fatto che la compagnia recuperi l'espedito - utilizzato in *Birdie* (2016) di un elegante prologo nel quale il *focus* 'dettagliato' su alcuni oggetti per promuovere la contestualizzazione della successiva narrazione spettacolare.

Quanto sia complesso occuparsi artisticamente di un evento della storia contemporanea lo dimostra anche la sperimentazione sonoro-multimediale dei Muta Imago²⁷⁶. Articolare artisticamente il flusso della storia pone fin da subito il problema di 'cosa' e 'come' isolare un evento nella *performance* perché i fatti storici sono in realtà sempre *in progress* nel momento in cui si decide di raccontarli o affrontarli in forma espressiva. I fatti e le interpretazioni maturano nel corso di anni, mesi, giorni e persino ore, contorcendosi su sé stessi e rimettendo in questione perpetuamente il proprio significato alla velocità istantanea della rete. Proprio l'indagine di questa 'torsione' provoca maggiormente gli artisti che, cimentandosi in tali operazioni, si chiedono cosa e come dire di un evento il cui significato sfugge perché ancora ci circonda e cangia forma sotto i propri stessi occhi. Dove finisce il presente della cronaca e quando inizia il momento creativo? È questo l'interrogativo che sta al cuore di *Pictures from Gihan, performance* presentata al Romaeuropa Festival del 2013 e dedicata a Gihan Ibrahim, giovane blogger egiziana cresciuta in America che ha seguito in prima persona la Rivolu-

²⁷⁵ Rispetto a quest'ultima, infine, rimane troppo sottotraccia la tendenza all'omogeneizzazione massmediatica che, per esempio in relazione alle vicende legate al Covid-19, ha accomunato il Brasile del negazionista Jair Bolsonaro alla civile e plurale Unione Europea sul ruolo partigiano assunto tanto dalla rete quanto da giornali e televisioni nel censurare, denigrare e contrastare ogni indagine divergente rispetto alle informazioni istituzionali o alle *echo-chamber*.

²⁷⁶ Compagnia e progetto di ricerca artistica nato nel 2006 con base a Roma e a Bruxelles. Guidata da Claudia Sorace (regista) e Riccardo Fazi (drammaturgo/*sound designer*) si è ritagliata con merito uno spazio di rilievo nella scena del teatro sperimentale odierno. Tra i premi, segnaliamo il Premio Speciale UBU, il Premio della critica dell' ANCT e il premio DE.-MO./Movin'Up. nel 2009, il premio come migliore regia e migliore spettacolo al XXIX Fadjr Festival di Teheran nel 2011.

zione Araba e la sua inquietante (persino atroce) involuzione avvenuta successivamente alle grandi speranze coltivate durante le manifestazioni di piazza del 2011 e alla destituzione del dittatore Mubarak. La genesi dello spettacolo è significativa perché esemplifica il fatto che in operazioni di questo tipo le problematiche concrete e le scelte estetiche sono strutturalmente intrecciate. Il gruppo infatti iniziò a lavorare a questo progetto nell'inverno del 2011, ma dopo aver cercato di mettersi in contatto con la giornalista africana senza riuscirci, decise di progettare un viaggio in Egitto per l'estate, per poi doverlo annullare in seguito al precipitare della situazione e alla quasi guerra civile che portò il presidente eletto democraticamente Morsi a essere cacciato per volontà popolare (tra l'altro, creando non pochi imbarazzi alla comunità internazionale). A partire da questa situazione, i Muta Imago decidono per un'opera meta-testuale e di rivolgersi a Ibrahim attraverso i mezzi digitali - strumenti 'protagonisti' della stessa Primavera Araba del 2011. L'ausilio di apparati multimediali audaci e di sonorità intense immergono lo spettacolo e il pubblico nel cuore dei tumulti di piazza, trascinandolo prima nell'entusiasmo e poi abbandonandolo nel silenzio del dubbio e dello spaesamento. Quella di Gihan è una presenza *in absentia* perché tutto le ruota attorno in maniera persino frenetica e delirante, così come i suoi *tweet* - proiettati sullo schermo - sono testimonianze di un presente sfuggente. La valutazione di *Pictures from Gihan* è però controversa così come lo sono l'operazione e lo stesso giudizio storico:, da un lato, non appare del tutto chiaro il valore politico della sua espressione tecno-multimediale, dall'altro sembra probabilmente essere proprio questo l'obiettivo prefisso dai Muta Imago, vale a dire spalancare l'abisso dell'incompiutezza delle immagini (autentiche) e di una storia il cui senso non solo è tutto da decifrare e sul quale sono la coscienza e la responsabilità del singolo a essere chiamati in causa. Allora il giudizio storico era in anticipo affinché si potesse pronunciare, ancora oggi la storia non è chiara e, poi, il termine stesso (Rivoluzione) in scienza e medicina rivela un aspetto apparentemente paradossale perché implica il ritorno al punto di partenza: a farlo notare sono gli stessi Muta Imago quando fanno di *Pictures from Gihan* un interrogativo sul significato stesso di Rivoluzione, interrogativo sul quale la *performance* si chiude rivolta a sé stessi dagli stessi interpreti.

Oltre che nell'edificazione della Storia, la seconda polarità attraverso cui lo scarto tra rappresentazione e realtà può agire è relativo alla costruzione del 'personaggio mitologico'. Si tratta di un meccanismo che la società occidentale ha sviluppato (anche) all'interno dei racconti di fondazione delle origini e di istituzione delle comunità attraverso narrazioni epico-sacre di avvenimenti cosmogonici, imprese e gesta di Dèi o eroi. Il pensiero filosofico si

è concentrato sul mito, sulla sua essenza e sul suo valore fin dalle proprie origini classiche e la sua relazione con la razionalità e la società continua a interessare la riflessione contemporanea. Il rapporto tra filosofia e mito è troppo ampio per essere ricostruito in questa sede, tuttavia alcune precisazioni di natura teorica sono necessarie per poter inquadrare adeguatamente *Brickman Brando Bubble Boom* (BBBB), spettacolo del 2012 in cui la tecno-scena, pur non essendo ancora del tutto dispiegata, è già struttura portante.

Brickman Brando Bubble Boom. Già in BBBB, la compagnia catalana enuclea in maniera esemplare la propria poetica dell'Oltrerappresentazione e lo fa sulla questione cruciale della costruzione del 'personaggio mitologico' («es una fábula, pero su contextualización histórica es muy precisa porque está muy documentada», Teira, 2020b, p. 477). L'accezione più immediata, intuitiva e comune di mito è relativa al fatto che esso sarebbe sorto all'interno di determinate coordinate spazio-temporali come 'prodotto culturale' delle società dell'epoca al fine di provocare un 'adeguamento' ideologico e pratico. Il mito, dunque, troverebbe la propria ragion d'essere nell'ambito socio-storico-culturale al quale sarebbe a sua volta destinato e ha un carattere pratico di promozione/legittimazione di determinati legami sociali. Il mito istituisce un legame 'circolare' tra l'espressione storica di una cultura e di una società e la sua legittimazione: il mito, dunque, 'convalida' il senso di appartenenza degli individui alla collettività e allo stesso tempo fonda le origini di quella società. La situazione si complica non appena si fa riferimento ai miti dei popoli primitivi che, studiati in un'ottica strutturalista da Claude Lévi-Strauss alla ricerca di costanti universali e inconsce capaci di 'fondare' ogni cultura, avrebbero rivelato come la frattura fra la scienza e il pensiero mitico si sarebbe verificata solo tra XVII e XVIII secolo²⁷⁷.

Riconoscendo al pensiero mitico la capacità di offrire un contributo logico alla costruzione dell'identità individuale all'interno di una specifica comunità, di promuovere un senso di appartenenza culturale e spirituale ad una società e di legittimare un ordine collettivo condiviso, l'antropologo francese elaborò la prospettiva secondo la quale la creazione mitico-culturale dei popoli, nel suo essere 'artificiale', risponde a stringenti esigenze di comprensione della realtà e di ordinamento sociale. Particolarmente rivoluzionaria fu la prospettiva volta a identificare, in ottica di relativismo culturale, il pensiero mitico/selvaggio e quello scientifico. La ricerca di univer-

²⁷⁷ «A quel tempo la scienza, con Bacon, Descartes, Newton e gli altri, non poteva sorgere che in contrapposizione con le vecchie generazioni del pensiero mitico. Si pensava che essa sarebbe potuta esistere solo se avesse voltato le spalle al mondo dei sensi, al mondo che vediamo, odiamo, gustiamo e percepiamo. La sfera sensibile era un mondo illusorio; quello vero era il mondo delle proprietà matematiche, che poteva venir compreso solo con l'intelletto ed era in completo disaccordo con la falsa testimonianza dei sensi. Probabilmente, questo passo era necessario: l'esperienza mostra infatti che grazie a questa separazione [...] il pensiero scientifico fu in grado di costituirsi» (Lévi-Strauss, 2016, p. 20)

sali comuni e di un'unica disposizione cognitiva umana condusse Lévi-Strauss all'individuazione di una «struttura inconscia, soggiacente a ogni istituzione o a ogni usanza» (1964, p. 33), una struttura attraverso la quale ogni società avrebbe elaborato i propri miti e le proprie credenze estraendo da essi un ordine nell'indistinto caos del reale al fine di garantire l'ordine sociale (appunto, i miti). Oggi, invece, alla luce della svolta postmoderna sembrerebbe essersi consumato un cambiamento intrinseco nella struttura formale di elaborazione dei miti, al punto che essi, come annunciato dal semiologo Roland Barthes, pur veicolando valori, non fanno più riferimento ad alcun contenuto di verità: «il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio. Dal che si vede che il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma» (1974, p. 185). Da un lato, «il mito è una parola» (p. 185), esso gioca sull'ambiguità delle immagini attraverso cui 'funziona' e lo fa al fine di promuovere interpretazioni potenzialmente infinite. Dall'altro, i nuovi miti non riferiscono più a qualità morali/eroiche/divine, all'eticità tragica dell'umano o al rapporto abissale con morte e caos, ma si rivelano piuttosto strumentali alla comunicazione massmediatica. Per la commistione tra questi aspetti, il passaggio ai nuovi miti avviene all'insegna dell'esaltazione di un potere formale di persuasione/reinterpretazione. Se «il mito non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, ma dal modo in cui lo proferisce: ci sono limiti formali al mito, non ce ne sono di sostanziali», Barthes alla domanda se «tutto dunque può essere mito?» risponde «sì [...] perché l'universo è infinitamente suggestivo. Ogni oggetto del mondo può passare da un'esistenza chiusa, muta, a uno stato orale, aperto all'approvazione della società, perché non c'è alcuna legge, naturale o no, a impedire che si parli delle cose» (p. 185).

Se il mito è parola, allora in un'ottica postmoderna bisognerà riconoscere che essa entra a gamba tesa nel «conflitto delle interpretazioni» (Vattimo, 2009, p. 26) interessando le micronarrazioni contemporanee afferenti tanto alla scienza, quanto alla politica e alla letteratura, etc. Secondo Barthes, il mito come «parola è un messaggio», quindi «può essere tutt'altro che orale; può essere costituita da scritture o da rappresentazioni: il discorso scritto, ma anche la fotografia, il cinema, il reportage, lo sport, gli spettacoli, la pubblicità, possono servire da supporto alla parola mitica» (1974, p. 185).

Il dominio delle tecniche di *marketing* che tendono a inculcare nuovi bisogni con finalità commerciali interessa necessariamente anche il mito che, con «la trasformazione delle opinioni sulla base di procedimenti tecnici» (Gadamer, 1999, p. 71) e con la rivoluzione comunicativa, ha visto la forma del messaggio diventare più importante del relativo contenuto. In accordo con

McLuhan, questa situazione altro «non fa che confermare la tesi secondo la quale 'il medium è il messaggio', perché è il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e delazione umana. I contenuti, invece, cioè le utilizzazioni, di questi media possono essere diversi, ma non hanno alcuna influenza sulle forme dell'associazione umana» (1986, p. 26).

In questa prospettiva, i miti hanno cambiato connotazione dall'essere espressione strutturale di valori umani, individuali e sociali e sono diventati delle 'scatole vuote' da riempire a seconda del produttore, del *target* da persuadere o del consumatore a cui destinarlo. Riconoscendo alla coscienza mitico-religiosa la possibilità di una sintesi dialettica tra individuo e comunità, il filosofo tedesco Ernst Cassirer aveva affermato che il «mito non sorge unicamente da processi intellettuali, esso germina da profonde emozioni umane» (1971, p. 88). Tuttavia, ciò non deve significare che il mito sia da intendere quale frivola o incontrollata irrazionalità, essendo «l'espressione di un sentimento non il sentimento stesso: è l'emozione trasformata in un'immagine» (p. 88). Dunque, l'attenzione ai processi di mitizzazione deve essere massima, perché «i nuovi miti politici non si sviluppano liberamente; non sono i frutti selvatici di una immaginazione esuberante. Sono cose artificiali, fabbricate da artefici abilissimi e astuti. È stato lasciato al XX secolo, alla nostra grande età della tecnica, lo sviluppo di una nuova tecnica del mito». Da qui in avanti «i miti potranno essere manifatturati nello stesso senso e seguendo gli stessi metodi che si usano per qualunque altra arma moderna, come mitragliatrici o aeroplani» (pp. 476-477).

Il 'nuovo eroe' dei 'nuovi miti', quindi della 'nuova comunicazione', della pubblicità e dei *reality*, ma anche di internet e dell'arte, ha conseguentemente cambiato statuto in relazione a questo processo di 'mitizzazione formale privo di contenuto'. Il prodotto da comprare è necessario non perché utile ma perché è fonte di esperienza²⁷⁸ ed è in tale esperienza 'dentro e oltre' il prodotto che si rivela l'idolo stesso da celebrare o l'avvenimento presentato come imperdibile (quando in realtà le recenti tecnologie lo rendono riproducibile a proprio uso e consumo)²⁷⁹. Se il sapere è essenzialmente sempre più declinabile nei termini di informazione, allora bisogna riconoscere che la componente comunicativa del mito è preponderante, che (il mito) agisce sulle strutture profonde della coscienza umana e che tale riconoscimento mette nelle condizioni di farsi interpreti consapevoli del rischio dell'omo-

²⁷⁸ Una marca di spazzolini da denti ha promosso una massiccia campagna pubblicitaria per promuovere un prodotto per «la sua tecnologia rivoluzionaria, il design futuristico ed elegante e l'esperienza personalizzata» capace di regalare «una pulizia più efficace» e trasformare «i momenti quotidiani dedicati all'igiene orale in qualcosa di davvero speciale». Ecco che, «interattivo, intelligente [...] Oral-B avrebbe portato la *brushing experience* a un livello mai sperimentato prima».

²⁷⁹ Il fenomeno dei *reality show*, che intende presentare la vita in diretta in tutta la sua imprevedibilità, ben materializza un fenomeno propagandato come 'imperdibile' e 'unico', ma in realtà eterodiretto e reificato.

logazione massmediatica (Popper, 2019; Baudrillard, 1996; Derrida, Stiegler, 1997) a cui ogni individuo si trova esposto essendo 'immerso' nella rete uniformante e invasiva dei media della società globalizzata²⁸⁰. Dunque, comprendere il mito nell'epoca postmoderna a partire dal riconoscimento che è il 'modo' in cui si utilizza la parola ad attribuirle un 'certo significato', vuol dire individuare nel legame covalente tra lo stesso mito e la sua funzione comunicativa qualcosa di non ingenuo. Ricorda Barthes che, «diventando forma, il senso allontana la sua contingenza; si svuota, si impoverisce, la storia evapora, resta la lettura. Si ha uno scambio paradossale delle operazioni di lettura, una regressione anormale del senso alla forma, dal segno linguistico al significante mitico» (1974, p. 199).

L'estremizzazione del valore funzionale dei *medium* e la riduzione del mito a 'forma senza contenuto' vengono declinati come un 'potenziale persuasivo' legato all'impatto emotivo e come fascinazione/adesione sentimentale legata all'interpretazione dominante degli eventi. «L'uomo politico, soggetto a regole della cultura dei media, dimentica ogni riferimento alla morale politica e alla qualità dell'argomento utilizzato» per cui, «di fatto, ecco la vera malattia: la voglia di piacere all'ascoltatore, all'elettore, al popolo. È una malattia incurabile» (Duby, Geremek, 1993, p. 162).

La discussione sul valore del mito e la riflessione sulla sua forma espressiva sono dunque cogenti nella e per la società attuale e interrogarsi sul ruolo che i media rivestono nella costruzione mitologica rientra in una più ampia discussione che riferisce all'atteggiamento di 'abbandono postmoderno' di ogni pretesa veritativa e che appartiene alla poetica della compagnia catalana nel momento in cui essa propone una 'teatralizzazione critica' di questa 'assenza'. Come ricorda Rorty «dire che dovremmo abbandonare l'idea di una verità là fuori che attende di essere scoperta» non equivale «a dire che abbiamo scoperto che là fuori non c'è nessuna verità». Piuttosto, «equivale a dire che, per i nostri scopi, converrebbe smettere di considerare la verità un problema profondo, argomento di interesse filosofico, e la 'verità' il corrispettivo dell'analisi». Infatti, «la natura della verità' è un argomento poco proficuo, analogamente alla 'natura umana' e alla 'natura di Dio', e al contrario della 'natura del positrone' e della 'natura della fissazione edipica'. Ma questa considerazione sull'utilità relativa di determinate espressioni a sua volta non è altro che un invito a parlare, di fatto, poco di questi argomenti, e vedere come ce la caviamo» (2008, p. 15).

²⁸⁰ Lyotard identificava (2018) il fattore qualificante dell'età contemporanea proprio nelle trasformazioni determinate nell'apparato tecno-scientifico sorto e mutato in conseguenza dell'avanzare delle nuove tecnologie: divenute protesi di linguaggio e modi del pensiero dalla struttura innovativa, tali tecnologie avrebbero comportato una svolta radicale nelle modalità del pensare e dell'attribuzione del senso.

La 'rinuncia postmoderna' è però solo l'assunto di *BBBB*, spettacolo che perturba rispetto alla consapevolezza - perversamente ipercritica o neocinica - dell'individuo contemporaneo secondo la quale è 'certa' l'esistenza di giudizi individuali e l'assenza di una verità. In questa prospettiva, dibattere sull'esistenza reale o relativa dei valori diventa un'attività innocua non tanto perché 'si sa' che è ogni affermazione è priva di universalità e necessità. A essere svuotata di senso è la possibilità che l'esercizio del pensiero nel suo punto di incontro con la realtà possa essere una attività legittima in grado di relazionarsi con un contenuto di verità. Dal punto di vista dei cambiamenti antropologici dei nostri tempi sembra infatti essersi definitivamente affacciato un nuovo 'tipo ideale' di individuo, che non è banalmente colui che elude sarcasticamente la possibilità di un confronto con il reale o che pensa di rifiutare aprioristicamente ogni schema. A fronte di una serie di caratteristiche che sembrerebbero riferire a un posizionamento critico (rifiuto di ogni credenza eterodiretta, cinismo con cui si agisce nei confronti del miglioramento della società umana, proclamazione della 'contingenza assoluta' quale cifra della razionalità e della consapevolezza), il processo di soggettivazione contemporanea appare genuflesso a obiettivi specifici della cultura industriale di massa, che non sono solamente la parcelizzazione della comunità e la riduzione della persona alla figura del consumatore. Quello che sta accadendo è qualcosa di più radicale e riguarda lo 'statuto' della personalità perché se «la caratteristica del nostro tempo è la ribellione contro gli schemi imposti» (McLuhan, 1986, p. 12), ciò a cui semplicemente si sta assistendo è l'adesione impersonale all'ennesimo *character* messo a disposizione per chi vuole 'recitare' la parte del contestatore. Se l'unica verità è l'individualità sfrenata, se la libertà è l'autodeterminazione cinica, se la solidarietà è demandata alla spontaneità e se le istituzioni politiche e sociali sono orientate dal (la perdita del) consenso non avendo più nessuna intenzione di indicare ideali e valori condivisi (se non quello di una libertà formale), ecco che l'etica si svuota, diventa iper-liberista e puramente esteriore. Nel momento in cui la politica e l'etica non fanno che consolidare le 'posizioni di partenza' (il sé, il proprio), esse non (si) pongono alcun obiettivo trasformativo dello *status quo* e l'imperativo morale diventa illusorio 'tutto è concesso tranne ciò che è espressamente vietato' con il singolo e la società che vengono di fatto abbandonati a sé stessi. Ecco perché, a livello di immaginario, il mito delle libertà individuali che tanto occupa il dibattito politico contemporaneo, che fagocita ogni spazio di riflessione e che nullifica il tempo e l'interesse dei media nei confronti di altri temi (dalla salute al lavoro), diventa una sottile forma di coercizione educativa basata su un preciso assunto ideologico postmoderno: se manca

ogni fondamento e se sono i racconti a orientare i valori e i comportamenti, allora diventa impossibile assumersi la responsabilità di decidere qualcosa per sé e per l'altro. L'inazione e l'indicibilità di ciò che è bene o ciò che è male diventano epifenomeni del perdersi etico in balia degli umori di singoli individui che si trovano in posizione massmediaticamente dominante: se la cultura (massmediatica) funziona senza sosta come altoparlante e come produzione di post-verità, il mito diventa allora un valore *glamour* che «non ha per sanzione la verità: niente gli impedisce di essere un alibi perpetuo»; anzi, «gli è sufficiente che il significante abbia due facce per aver sempre a disposizione un altrove; il senso è sempre pronto a presentare la forma; la forma è sempre pronta a distanziare il senso. E non c'è mai contraddizione, conflitto, deflagrazione tra il senso e la forma: essi non si trovano mai nel medesimo punto» (Barthes, 1974, p. 197).

Il mito riesce, dunque, a suggerire tutto e a non significare nulla perché «si costituisce attraverso la dispersione della qualità storica delle cose: le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione» (p. 223). Il mito rappresenta - per la 'volontà di piacere' dei politici e per quella di 'interessare' dei media - un'opportunità di 'intrattenimento di massa' imperdibile e di inaudita efficacia ed efficienza. Come riconoscono Derrida e Stiegler, «non si dimentichi mai tutta la portata di questo segnale: quando un giornalista o un uomo politico sembra rivolgersi a noi, a casa nostra, guardandoci dritto negli occhi, egli (o essa) sta leggendo, sullo schermo, dettato da un 'suggeritore', un testo elaborato altrove, in un altro momento, talvolta da altri, ossia da tutta una rete di redattori anonimi» (1997, p. 4).

Se, dice Barthes, «il mito preferisce lavorare in aiuto di immagini povere, incomplete, dove il senso è già molto scarnito, tutto pronto per una significazione: caricature, *pastiches*, simboli, etc» (1974, p. 208), la tecnica di 'trasmissione' mediatica diventa fondamentale e surclassa definitivamente la solidità dei 'fatti' e, in questa prospettiva, la tecno-scena di Agrupación Señor Serrano diventa una metafora teatrale potentissima, uno strumento estetico capace di decostruire la dimensione mitica dell'asservimento del giornalista, del primato dell'avidità bancaria e dell'infedeltà del politico. La stampa non più è Quarto potere o *watchdog journalism*, ma si trova avviluppata dalla e nella ricerca di *flash news* a buon mercato che intendono (s)coinvolgere sentimentalmente l'*audience* e sorvolare sulla drammaticità reali degli eventi; le banche non hanno più una funzione nell'economia reale, anche se esercitano su di essa la propria tirannide attraverso i 'mercati' e la 'finanza'; l'attività politico-amministrativa si riduce all'esercizio di tecniche retoriche di impressione nella memoria emotiva del destinatario. Pro-

prio chiamando in causa le figure di cittadino, giornalista, politico e banchiere, il 'mito contemporaneo' che BBBB inscena sul solco segnato dal chiasma di rappresentazione e realtà è quello della casa, la cui Oltrerappresentazione rivela un dis-valore riempito a 'seconda' dell'azione/interesse dei mezzi di informazioni, dell'economia e di gestione della cosa pubblica. Sul significato di casa è però necessaria una puntualizzazione linguistica.

Infatti, se in italiano il termine risulta univoco, in castigliano - come in catalano - si declina analogamente a quanto accade in inglese con *home/house*: da un lato, tradotto '*casa*' indica il concetto 'fisico', il luogo materiale in cui si abita, la struttura con pareti, finestre, porte, mobilio, etc; dall'altro, tradotto '*hogar*' ('*llar*' in catalano), esso rappresenta invece qualcosa di sentimentale ed esistenziale. Anche in questo secondo caso il riferimento è a un luogo concreto, ma la specifica declinazione semantica fa sì che il significato venga a riferirsi a quello che in italiano potrebbe essere tradotto come focolare e dunque a far riferimento a quell'ambiente che scalda l'anima, al quale si sente di appartenere e che si sente proprio. *Hogar*, oltre che struttura materiale, è più autenticamente il rifugio dove la propria identità può raccogliersi, sentirsi accolta e al sicuro. Tra *casa* e *hogar*, la distanza è netta e inequivocabile: se entrambe si possono ipoteticamente comprare, la prima 'costa', mentre la seconda è inestimabile; se per trovare la *casa* basta rispondere a un annuncio privato o recarsi in un'agenzia immobiliare per poi accordarsi sulle condizioni economiche e se il suo possesso ha solo bisogno di manutenzione, un *hogar*, invece, va 'costruito', nutrito, coltivato e preservato con l'affetto di chi la abita. In spagnolo, come in inglese, è impossibile una confusione terminologica, ma basterà una breve ricerca online per notare come '*un hogar de alquiler*' sia un slogan promozionale molto diffuso.

BBBB inscena criticamente proprio quel processo (attraverso il quale nell'età contemporanea un termine ha potuto 'sostituire' l'altro, confondendosi concettualmente) e mette in campo un dispositivo che decostruisce la mitizzazione che il mercato e la finanza dei titoli sub-prime hanno operato (nel senso di tale sostituzione). La posizione ideologica è dunque chiarissima: «in questi anni '*house*' ha invaso '*home*', ma noi abbiamo bisogno di case come identità e famiglie, non solo come edifici [...] solo che oggi la casa si è trasformata solamente in una specie di contratto sociale. Il mercato a poco a poco ha trasformato questo diritto sociale in un diritto artificiale e in un oggetto finanziario, e l'oggetto finanziario in un oggetto di speculazione». Per questo «oggi non siamo più possessori di '*hogar/home*' ma di luoghi finanziari», quindi «la mia casa non è il mio luogo dove proteggermi ma un oggetto in cui speculo» (BBBB, n.d.).

Costruendosi attraverso la ‘topica’ intermedialità di *smartphone*, strumenti musicali, proiezioni dal vivo e spezzoni filmici pre-registrati, assemblaggi, *collage* di cartoline e fotografie, l’allestimento si dispiega sul punto di incontro tra due biografie illustri e diventa occasione per mettere a nudo il primato del mercato sui bisogni umani. La drammaturgia attiva lo sguardo sugli strumenti e sui *performer* e spinge a concentrare l’attenzione su tre polarità: (a) sul plastico che, nelle sue varie configurazioni, costruisce il fulcro della scenografia; (b) sui video che, proiettati sullo stesso plastico, dipanano paradossalmente l’aspetto narrativo dello spettacolo; (c) sugli attori che ‘interferiscono’ con la propria azione su quest’ultimo. La storia, che quando si concentra su Brickman riferisce alla coordinata della ‘rappresentazione’, mentre quando racconta di Brando a quella della ‘realtà’, fa correre le due coordinate su binari paralleli per convergere sul corto-circuito tra *casa* e *hogar*, con il continuo disincanto nei confronti della prima e il chimerico perseguimento del secondo. Una breve introduzione annuncia al pubblico la visione di *Sir John Brickman (la verdadera historia). El gran constructor o la búsqueda de un hogar* con Marlon Brando nei panni di John Brickman, il cui motto è «Everybody needs a home. Homes for everyone!». Poco dopo è il turno delle biografie dei due protagonisti in sette capitoli²⁸¹ e cinque *round*²⁸²: lo *storytelling* va - per Brickman come per Brando - dalla difficile infanzia (in particolare, per i contrasti con i padri) al riscatto professionale e al tragico declino in solitudine. Nel caso di Brickman, il momento cruciale è quando diventa piromane su commissione in uno squallido sobborgo di Manchester, così riuscendo a guadagnare abbastanza per andare a Londra e per iniziare la propria fortunata carriera (la scena degli edifici dati in fiamme dal piccolo John viene inteatrata da modellini di palazzi ‘incendiati’ da fiammiferi). Il giovane Brickman, dopo esser stato ripudiato dal padre (che tanto si era impegnato a tenere la famiglia unita e a salvaguardare l’*hogar*), fa di necessità virtù e diviene un costruttore di successo di alloggi economici e di complessi residenziali e condominiali a Londra sfruttando l’idea di istituire il sistema dei mutui nell’Inghilterra vittoriana. Brickman è spregiudicato, arriverà ad assumere addirittura le vesti di rivoluzionario, ma il suo spirito si rivelerà irrimediabilmente corrotto da un sistema che ha concorso a creare e nel quale non potrà che svolgere il ruolo di palazzinaro peccatore. L’abbandono dell’agognato *hogar* familiare e la determinazione nel voler fare fortuna a tutti i costi portano Brickman a essere il più grande e geniale immobiliare inglese tra XIX e XX secolo, un uomo capace di fare

²⁸¹ 1: El hombre, el mito; 2: Su infancia, la verdad; 3: La promesa del hogar; 4: Intereses comunes; 5: La construcción de un imperio; 6: Huir del mundo; 7: El hogar imposible.

²⁸² 1: un Hogar? Estas de broma?; 2: I love NY. He venido a follarme todo lo que se mueva; 3: Hollywood. Pongame la mas grande que tenga, gracias; 4: Casi lo tuve en mis manos; 5: Con un buen amigo, hasta el fin del mundo.

la promessa di 'una casa per tutti' nelle vesti di un radicale agitatore delle masse durante le rivolte popolari delle immaginarie *Londoner spring* del 1871. La lancinante retorica è rinforzata dal doppiaggio dal vivo e dal fatto che le sue parole siano pronunciate da Marlon Brando nei panni di Marco Antonio (*Julius Caesar* diretto da Joseph L. Mankiewicz nel 1953)²⁸³. Brickman/Brando/Marco Antonio annuncia un colossale progetto abitativo, chiede in cambio il sostegno politico alla sua iniziativa e assicura che basterà chiedere un prestito alle banche per ottenere il televisore al plasma, un'automobile, un condizionatore e, finalmente, il desiderato *hogar* («There is no place like home»). L'incrocio tra i protagonisti, Brickman e Brando, si sviluppa anche attraverso le consuete scene ludiche²⁸⁴ e documentaristiche²⁸⁵ e incrocia inevitabilmente il famigerato mito della virilità rappresentato con eloquenti immagini pubblicitarie, foto di case, attrici ansimanti e il corpo statuario dell'attore (Brando) durante gran parte della sua carriera, prima di essere costretto a ruoli in penombra dal decadimento fisico (come quello di Walter E. Kurtz, in *Apocalypse Now* del 1979 di Francis Ford Coppola). Si attraversano tutti gli anni 40, con le donne 'orgogliosamente' in abiti e costumi succinti esposte come oggetti pubblicitari di riviste patinate, e si giunge, nel 1950, a mostrare una *black family* vincitrice di una casa, la cui esplosiva felicità e i cui volti sapientemente inquadrati rappresentano senza alcuna ambiguità la veridicità dell'*American dream*. Ormai 'diradate' le coordinate ideologiche rispetto alla commistione socio-economico-politica di *casa* e *hogar*, la scena di *BBBB* si trasforma dall'essere il luogo in cui uno schermo 'ospita' le proiezioni (dal vivo e pre-registrate) e diviene una vera e propria casa che i *performer* assemblano dal vivo. Il polistirolo è una 'solida' costruzione 'prefabbricata', ma è evidente come la delicata operazione di montaggio, sapientemente realizzata, nasconda solo a chi non vuol vedere una fragilità che è la stessa degli 'ideali' ipocritamente propagandati da personaggi alla Brickman. Ciò che resta è l'effimero (bolle di sapone scendono sul palco), mentre la casa appena costruita è un prisma sul quale vengono proiettate *réclame* di banche che invogliano i cittadini a investimenti abitativi e che identificano in quest'ultimi la felicità, *hogar* desiderato.

Con la fine degli *spot* e la musica dal vivo che torna a diffondere note di letizia e serenità, la casa 'ospita' adesso la posizione su Google Maps dell'isola di Brando. Dall'infanzia difficile a Omaha in Nebraska ai continui traslo-

²⁸³ Si tratta del celebre *Amici, Romani, cittadini, datemi ascolto*, discorso dall'Atto III, scena II, dell'omonima tragedia di Shakespeare con il quale Marco Antonio aizzava l'opinione pubblica contro gli assassini di Cesare.

²⁸⁴ Oltre alla musica dal vivo (il *performer* suona l'ukulele), sono momenti riscontrabili nella coreografia con cui, prima un attore, via via tutti e quattro, replicano in *loop* le immagini proiettate sullo schermo inscenando una danza meccanica fatta di continue cadute e tentativi di rialzarsi e che finisce sulle note di un soave valzer, omaggiando l'inguaribile ottimismo delle classi dirigenti liberali

²⁸⁵ Proiezioni video di animali definiti come architetti e ingegneri in quanto capaci di costruire 'hogar'.

chi in giro per gli *States*, dai difficili rapporti con il padre alcolizzato Marlon Brando Senior²⁸⁶, produttore di alimenti, pesticidi e prodotti chimici, all'amore per la madre Dorothy Julia Pennebake, con cui andò a vivere dopo il divorzio dei genitori dall'età di undici anni, Brando giunge al successo nel mondo del cinema e sembra portare al termine il suo vagabondare di villa in villa con l'acquisto nel 1996 di Tetiaroa, un'intera isola paradisiaca nella Polinesia francese, dove si stabilisce con la moglie Tarita Teriipia. In questo contesto vergine, di cui Brando è demiurgo/patriarca/padrone, l'attore costruisce, oltre al castello abitativo, un ospedale, una centrale elettrica, un aeroporto, una scuola, ma in esso vive anche i momenti più turbolenti della propria vita²⁸⁷. In scena, l'addio all'isola/possibile *hogar* è trasfigurato con la proiezione del discorso di commiato recitato da Brando in *The Godfather*, nel momento in cui Vito Corleone confessa il proprio sconforto per aver ottenuto tutto ciò che un uomo potesse comprare in termini di ricchezza e potenza senza però aver mai colmato un senso di vuoto esistenziale. Doppiato dal vivo, l'annuncio della messa in vendita del proprio impero (dopo aver trascorso una vita a lottare per essere il più forte, il più ricco e il migliore ed esserci riuscito) trasfigura la consapevolezza del Padrino/Brando di aver costruito una *casa*, ma non un *hogar*. Sulla confusione/sostituzione di *hogar* con *casa*, il parallelismo tra Brickman, Brando e il Padrino diventa asfissiante nel momento in cui si mostra che, per l'attore, aver vissuto in case favolose e avere avuto successo non ha nulla a che vedere con la felicità propria di un *hogar* («alguien que toda su vida buscó un hogar sin encontrarlo jamás. Marcado por una infancia desestructurada, Brando pasó toda su vida intentando llenar el vacío dejado por esa experiencia: ya fuese comprándose mansiones, colonizando Islas Tahitianas o viviendo en casas de amigos»). La responsabilità di personaggi come Brickman viene poi rinforzata dalla proiezione sulla casa di polistirolo di una *chat* di Whatsapp: i partecipanti del gruppo vengono rappresentati dall'icona corrispondente (l'Euro per la banca, una Industria per l'imprenditore, un Giornale per la stampa, la V di vittoria per la Politica, Brando/Marco Antonio per Brickman) e, leggendo quanto si scrivono, il pubblico scopre come si stia organizzando e pianificando dal punto di vista amministrativo, mediatico e di pubbliche relazioni un'operazione di speculazione immobiliare. Il linguaggio è sempre impersonale, tecnico, neutro, quindi si parla di margini operativi, di rinegoziare condizioni, di benefici comuni, ammetten-

²⁸⁶ Nel terzo *round* viene proiettata l'intervista a Brando di Edward R. Murrow per la nota trasmissione *Person to Person*. Con il loro scambio di battute, si rivela la complessità e la malinconia della personalità dell'attore, a dispetto dell'orgoglio con cui Marlon sfoggia la propria casa e rivaleggia in virilità con il padre (che in quel periodo era suo ospite).

²⁸⁷ Nel 1990, il primogenito Christian uccise Dag Drollet, fidanzato della sorellastra Cheyenne, figlia della terza moglie di Brando. Per proteggerla e allontanarla dal circo mediatico scatenatosi durante il processo, il padre la inviò a Tetiaroa, ma nel 1995 Cheyenne si suicidò sull'isola portando Brando ad abbandonarla definitivamente.

do quasi candidamente che, quest'ultimi, non potranno mai essere per tutti. La preoccupazione che anima la *chat* non è la qualità del progetto, la sua effettiva finalità sociale, il famoso ideale della 'casa per tutti'. Ciò che preoccupa sono la sostenibilità economica, la liquidità del mercato e il facile accesso al credito: la Politica è d'accordo nel concedere i terreni 'senza problemi', il Marketing sa di dover leva sulla fiducia della gente presentando condizioni 'apparentemente' giuste al fine di portarla dalla 'loro parte', Brickman sa altrettanto bene che, con il fondamentale aiuto di tutti, il trionfo dell'operazione speculativa potrà essere presentato come il trionfo degli interessi della collettività. Dalla *chat* e dalle sue icone stilizzate si passa all'inquadratura dei responsabili storici del degrado culturale e materiale del concetto di casa: inondati con soldi del *Monopoly*, si passa, senza soluzione di continuità, dal Pp al PSOE, dalle banche di Madrid a quelle di Barcellona, dal *Banco Santander* alla *Deutsche Bank*, da Obama a Berlusconi e Draghi e da *Goldman Sachs* alle sorridenti foto di gruppo delle istituzioni facenti parte la *Troika* (Commissione europea, Banca centrale europea e Fondo monetario internazionale). A fare da contraltare alle inquietanti immagini sono musiche danzanti e concilianti, modellini di case verdi, rosse, blu, gialle che coprono pile di *cent*, bolle che scendono sull'impero di Brickman e che annunciano l'ormai incombente e ben più pericolosa bolla speculativa. L'imprenditore inglese e l'attore americano si allontanano dal mondo e cercano un nuovo rifugio dalle numerose case in cui hanno abitato, così come don Vito Corleone aveva cercato un rifugio dall'impero che a caro prezzo aveva creato, perché quello a cui autenticamente avevano anelato era l'*hogar* dell'infanzia perduta. Se il rifugio di Brickman è una casa da sogno che contiene una consolatoria palla di vetro 'gigante', altrettanto da sogno può dirsi la villa a Tetiaroa di Brando ed è dunque una coincidenza non casuale il fatto che entrambi decidano di isolarsi rispettivamente l'uno a Brickland e l'altro a *Neverland* (dal migliore amico Michael Jackson). Scenicamente, la scomparsa di Brickman/Brando coincide con la comparsa in video delle proteste che, al grido di «Libertad de los desahuciados», hanno travolto la Spagna («Desde 2008, en España se han ejecutado mas de 300.000 desahucios. En ese tiempo, unas 900.000 personas se han quedado sin hogar»), l'Europa e l'Occidente in seguito all'esplosione della bolla speculativa del 2008. Il commiato di BBBB è emblematico, con il trio di *performer* che canta sottovoce *Heal the World* di Jackson (canzone iconica, protagonisti bambini di tutti i 'colori') e l'annuncio del lento declino di Brando nel 2004. Mentre una didascalia ricorda che tutti gli essere umani cercano un luogo dove vivere, ma in pochi trovano una casa, si scopre che Brickman «termina sus días solo y triste, encerrado en un salón de su palacio, vivien-

do en una chabola de madera pintada de azul que él mismo ha construido dentro de su mansión, a modo de sarcófago». Morirà a Londra lo stesso anno di nascita dell'attore («alguien que comienza siendo pobre y se convierte en un magnate que al morir busca volver al hogar», Teira, 2020b).

L'operazione culturale incarnata da personaggi come Brickman è stata di distorcere la percezione dell'*hogar*, rendendo l'esistenza funzionale a un sistema economico di *case* indifferenti ai bisogni di chi le aveva comprate e delle quali pure aveva bisogno. Il finale, annunciato con didascalie sulla 'stupida favola' di uomo incapace di trovare un *hogar* nonostante la propria ricchezza, omologa l'epopea di Brickman a 'un mito consolatorio' utilizzato dai deboli per darsi una spiegazione e potersi rassegnare alle proprie piccole miserie quotidiane. A fissarlo nella memoria sarà l'affermazione liberamente attribuita a Marlon Brando che «solo i deboli credono nei sogni, per questo i bambini sono sognatori e alla gente debole piace il cinema o il teatro». I *performer* con la loro ambivalente presenza - tra rappresentazione da costruire (la tecno-scena) e realtà da presentare (documenti) - contribuiscono a potenziare la sensazione di ibridazione che caratterizza quella lenta, ma inesorabile, traslazione semantica tra *casa* e *hogar* che ha reso possibile la bolla speculativa²⁸⁸: la scena che era stata costruita sperando di trovare un *hogar*, non potrà che essere distrutta perché distruggere la casa di polistirolo significa, a sua volta, vendicare la scomparsa dell'*hogar* e realizzare una 'rottura necessaria' dal passato. A sua volta, rompere con il passato significa poter costruire qualcosa di nuovo, perché quello che fino ad allora era stato costruito si era rivelato inutile. Quello che accade 'in itinere' - tra l'inizio edificante (il successo materiale del protagonista), il progressivo degrado (l'avidità etica del protagonista e di una intera società) e l'apocalittico finale - è la chiamata dello spettatore a 'sentirsi complice' di un drammatico processo che si è svolto sotto gli occhi di tutti e che la teatralizzazione di Agrupación Señor Serrano ha trasfigurato nella e per la sua implacabile capacità seduttiva. La modalità non tocca direttamente il *core* del problema, ma vi si accosta in maniera esteticamente 'laterale' attraverso una commistione di elementi scenici plasmati proprio sul margine del cortocircuito tra rappresentazione e realtà. L'asse portante di tale margine, dal punto di vista della narrazione, è - come visto - il parallelismo tra un personag-

²⁸⁸ Il *Bubble Boom* del titolo fa infatti riferimento all'ironica e drammatica saldatura tra la società dei consumi e un mercato sempre più rapace nel presentarsi in vesti esteticamente seduttive. Dalle note di regia: «la crisis económica que nos rodea está teniendo un efecto devastador sobre muchas familias. En el Estado Español, esta crisis se ha encarnizado de manera especial en el sector inmobiliario. La actualidad pone sobre la mesa dos realidades contrastantes y aterradoras: por un lado el desahucio masivo de familias por impago de hipotecas y por el otro algunos cálculos que afirman que en España hay dos millones de viviendas vacías. Afrontamos esta situación dando un paso atrás, buceando en lo que significa el hogar para el ser humano, viendo como éste se ha ido mercantilizando y espectacularizando para acabar como moneda de cambio en una estructura de mercado que no deja nada fuera de su Monopoly de intereses e influencias».

gio 'rappresentato' (John Brickman) e uno realmente esistito (Marlon Brando) nel loro stupefacente 'ritrovarsi' artefici ideali della crisi immobiliare e della bolla ipotecaria scoppiata in Spagna e 'ovunque'. Anche se la casa di BBBB è ben diversa da quella di *A House in Asia*, in realtà entrambe rispecchiano quel labirintico immaginario in cui il discernimento tra rappresentazione e realtà è diventato non impossibile, ma inutile per gli individui che vi si perdono in un perverso e cinico errare («durante el espectáculo, los performers construyen una casa en escena. Así de simple y directo. Durante el proceso de construcción, los muros de la casa funcionan como superficie de proyección del trabajo de video que se realiza en tiempo real. La casa, un juguete, un objeto, un producto, un hogar»). Riassemblate le tre vicende in un'unica narrazione, l'utilizzo della tecnologia da parte dello spettacolo offre l'opportunità di arricchire il racconto scenico di una nuova sfaccettatura che sia non semplicemente relegata a «un ruolo decorativo o scenografico» (Menicacci, Quinz, 2001, p. 80) o a smaterializzare/allontanare i corpi dalla realtà. La tecno-scena è volta a innestare tra reale e virtuale, tra performer e tecnologia una relazione creativa proprio perché 'problematica' e 'problematizzante': se l'obiettivo è una critica strutturale al dominio della 'rappresentazione della realtà', ecco che, ingrandendo particolari della scena e operando un sincretismo tra elementi eterogenei, l'intermedialità di Serrano consente di visualizzare più punti di vista come in un chiasma teatrale e favorisce una narrazione 'frattale'²⁸⁹ e discontinua che rompe il monolitismo dell'immaginario massmediatico. Parafrasando Lehmann si può riconoscere un potenziamento del concetto di drammaturgia visiva, in quanto con la tecno-scena non (si) intende far riferimento al fatto che «sia organizzata esclusivamente dal punto di vista visivo», ma che sia elaborata (da) «una drammaturgia che, senza sottostare al testo, possa sviluppare una propria logica» (2013, p. 161). Se lo sguardo dello spettatore non ha più un unico centro di attenzione, la molteplicità dei linguaggi scenici e la scelta intermediale, permettendo di attingere a una pluralità di fonti culturali e provocando un cortocircuito tra le loro specifiche caratteristiche, modificano il formato artistico attraverso l'integrazione in una narrazione non lineare di elementi derivanti dal *World Wide Web*, dalla Realtà Virtuale, dal cinema e dai giochi da tavolo (*Monopoly*). La partecipazione del pubblico viene invocata non nella forma diretta dell'interazione o dell'immersione emotiva, ma nella 'persistenza' sul piano cognitivo in modo che la provocazione culturale venga non ideologicamente concentrata sul rifiuto acritico/cinico della *mainstream* consumistico, ma sulla possibilità di comprendere le responsabilità di un catastrofico percorso in questi tempi bui. Il sociologo

²⁸⁹ Un frattale è un oggetto geometrico che si costruisce attraverso la ripetizione, sempre allo stesso modo e scale diverse, della propria forma elementare. Ingrandendo una qualunque sua parte si ottiene dunque una figura simile all'originale.

Henry Jenkins ricorda che «se gettassimo il potere del *broadcasting* avremmo solo frammentazione culturale. Il potere della partecipazione non ha origine dalla distruzione della cultura commerciale», ma «dalla sua riscrittura, correzione ed espansione, dall'aggiungervi una varietà di prospettive, poi dal rimetterla in circolo attraverso i media *mainstream*» (2007, p. 283).

L'*hic et nunc* è determinato dall'esserci del *performer* e dello spettatore in un medesimo contesto spazio-temporale e dal loro riferirsi a un analogo immaginario socio-culturale e si declina dunque nella (triplice) linea drammatica grazie ai diversi livelli di compresenza (*live* e mediatizzata) della realtà (la vicenda reale di Brando e la crisi immobiliare) e della rappresentazione (l'epopea di Brickman) secondo i paradigmi dell'immediatezza, dell'ipermedialità e della virtualità (Monteverdi, 2020, p. 25). La drammaturgia diventa mediaturgia secondo il neologismo coniato dal critico Bonnie Marranca, vale a dire «un metodo di composizione teatrale in cui la drammaturgia viene creata con i media; è, cioè, una scrittura mista in cui i linguaggi tecnologici sono letteralmente incorporati» in un «progetto narrativo» (p. 26).

Si tratta di un esito diverso dalla wagneriana opera d'arte totale (nella quale ogni elemento si formalizza in una tensione alla sintesi che ne nullifica l'integrità individuale), in quanto la tecno-scena giunge alla costruzione di una partitura polifonica in cui ognuno degli elementi musicali, verbali, multimediali, sonori e performativi mantiene la propria autonomia. Se la trasparenza dello spazio teatrale, i meccanismi di composizione dell'allestimento e la dissonanza dell'elemento umano dal vivo sono esplicitati in una Oltrerappresentazione in cui ogni elemento rimane dinamico e ambivalente rispetto alla propria restituzione, ciò accade perché attraverso una dialettica chiasmatica tra rappresentazione e realtà si produce senso e la narrazione veicola criticamente una relazione tra spettacolo e spettatore. Si assiste, attraverso la co-presenza di eterogenei contenuti mediatizzati e materiali (corpi umani e virtuali, contributi registrati e dal vivo), alla connessione tra scena rappresentata e realtà evocata, connessione che diventa indistricabile e 'unitaria', ma non 'unificante', omologante o sterile rispetto all'inclusione di una prospettiva critica e dissonante. Infatti, accade che la distribuzione degli elementi (testo, video, musica e gestualità) e l'edificazione tecno-scenografica siano 'intrecciate' senza cadere in un puerile atteggiamento di demolizione dei 'fondamentali drammatici' (narrazione, *dramatis personae*).

Infatti, l'Oltrerappresentazione si pone al di fuori dalla tradizionale gerarchia che assegnava al corpo del *performer* il protagonismo scenico e al regista il primato nella costruzione di senso, ma ciò non porta a cadere nella trappola dell'indifferenza di una poetica criptico-autoreferenziale. L'elabo-

razione della partitura richiede/provoca l'attenzione cognitiva dello spettatore, la quale non è limitata alla sola componente verbale, a quella visuale o ai corpi, ma deve 'coordinarsi' con ognuna di esse e con il proprio vissuto storico, che è 'perfettamente' in scena. La relazione tra espressività e interpretazione risuona nell'interazione tra rappresentazione e realtà, tra virtuale e reale, tra registrazioni multimediali e proiezioni dal vivo, e - tale relazione - viene sfruttata in termini estetici con un forte connotato politico essendo il dispositivo espressivo esplicitamente costruito per mettere a nudo la cultura massmediale, denunciarne le conseguenze e smascherarne la capacità seduttive (in *BBBB* la catastrofica bolla speculativa è 'mascherata' dalle bolle di sapone che, in alcuni momenti, inondano la scena). Provocato il chiasma tra realtà e rappresentazione, l'esposizione della tecnica compositiva permette a Serrano di indagare e inscenare non solo il risultato di questi processi di mitizzazione, ma anche la maniera in cui (per es. i miti) vengono prodotti. La domanda non riguarda la realtà di qualcosa, se ci si creda o meno, ma al come adesione o dissenso vengano orientati da una tecnologia algoritmica che naviga nell'oceano dei *Big Data* offerti 'spontaneamente' dalla profilazione degli utenti nei social network (Sisto, 2020).

Quello della verità è un campo da sempre al centro della riflessione filosofica e che, nel suo legame con l'immagine, dunque con la sua rappresentazione, costituisce il cuore di ogni riflessione estetica che non intende nascondersi dietro la concezione dell'*art pour l'art* e che vuole riconoscere alla propria esperienza un contenuto di verità. La strategia estetico-stilistica della tecno-scena, pur all'interno di definiti confini teatrali, interpella il pubblico in una maniera evoluta rispetto al distanziamento brechtiano. Le risorse drammaturgiche orientate a tale scopo agiscono sull'aumento di visibilità, sulla distorsione del doppio (tecno-scena), sulla moltiplicazione dei punti di vista, sulla ri-contestualizzazione e sulla simultaneità delle narrazioni che si incrociano nella loro molteplicità e non linearità. La dimensione meta-teatrale, la narrazione ipertestuale (sottotitoli, voci *off*, registrazioni), la sensorialità performativa, la tecno-scena sono elementi dell'Oltrerappresentazione che abbracciano e inglobano tutto lo spettacolo in una 'atmosfera performativa' che include il visivo e il sonoro, l'agito e il parlato, il reale e il virtuale, la Realtà e la Rappresentazione in quanto «la condizione specifica dell'ambiente influenza essenzialmente il processo di creazione del significato e deve quindi essere considerata come un fattore costitutivo» (Fischer-Lichte, 1999, p. 526). Rispetto a tale scenario, la poetica di Agrupación Señor Serrano risulta dunque non solo pienamente contemporanea e radicata nelle suggestioni del suo immaginario, ma anche e soprattutto capace di articolarsi artisticamente ed essere 'polemicamente' illuminante.

CONCLUSIONE

La prima parte di questa ricerca ha rivelato come, pur da binari teorici diversi, le proposte di Hans-Thies Lehmann e Erika Fischer-Lichte convergono nel tentare di comprendere in maniera esaustiva e coerente la stagione della forma espressiva del teatro. Nonostante gli oggetti di studio siano differenti (opera e scrittura plurale, spettacolo e *loop autopoietico di feedback*), tra il paradigma del Postdrammatico e quello dell'Estetica del performativo non è arduo riscontrare una significativa aria di famiglia.

In primis, le due prospettive convengono sull'importanza di una produttività scevra da regole precostituite e, in quanto tale, capace di liberare dall'alienazione, promuovere emancipazione e rivitalizzare istanze similari a quelle degli anni 60 (non a caso, caratterizzati da una straordinaria stagione di rinnovamento delle arti sceniche). Di carattere squisitamente teorico, un ulteriore elemento di contatto risiede nell'analoga critica a quella che si potrebbe definire 'estetica del godimento', una 'coscienza estetica' che si autorisolve in sé stessa e che fa del proprio giudizio l'insindacabile (e implacabile) metro di valutazione di ciò che può o non può essere accolto come arte. Ancora, si trova una tangenza ideologica nella posizione di scontro frontale che le due teatrologie assumono nei confronti di un modello di società in cui l'arte è divenuta esclusivamente un bene di consumo: secondo Lehmann e Fischer-Lichte, in quest'epoca pienamente secolarizzata, il problema estetico del teatro è diventato il problema della legittimità di un'arte che deve fare necessariamente i conti con il capillare dominio del mercato sulle vite individuali, essendo quest'ultimo (il dominio) non più una 'minaccia incombente', ma un evento ormai realizzatosi. Un ulteriore punto di affinità riguarda una - a suo modo sorprendente - convergenza nella prassi: vista come drammaturgia plurale (cruciale per la poetica postdrammatica) o *loop autopoietico di feedback* (decisivo per la svolta performativa), la portata rivoluzionaria del teatro della seconda metà del XX secolo risiede nell'affrancamento dall'antico e anacronistico carattere auratico della sua *poiesis* e dalla conseguente sua riconfigurazione nei termini di culto laico. L'operazione sul carattere auratico del teatro di Lehmann e di Fischer-Lichte va però specificata in quanto non afferisce più all'interpretazione dell'estetismo di fine XIX secolo (il parnassiano *art pour l'art*). Infatti, l'auraticità con cui i due polemizzano va, se si può dire, 'attualizzata' (e

recuperata) secondo un'evoluzione storico-estetica che, nel secondo Novecento, ha portato a riconoscerle una valenza positiva nel principio di esposizione (pur subordinato al dominio della regia, Mango, 2021). Il Postdrammatico e il Performativo radicalizzano questa spinta e inseriscono la teatralità nel perimetro di una tendenza complessiva di ricerca sui 'materiali' e sui principi dell'arte che è possibile riscontrare, per esempio, anche nella poesia pura di Mallarmé, nel neoplasticismo (*De Stijl*) di Mondrian e nella musica sperimentale di Cage dagli anni 50. Questo terzo punto è dunque particolarmente fecondo per la storia del teatro perché, secondo Lehmann e Fischer-Lichte, testimonia come lo specifico ambito delle arti sceniche sia inscrivibile e organico a un movimento estetico più generale che coinvolge l'intero orizzonte artistico. Secondo Lehmann e Fischer-Lichte il teatro contemporaneo ha potuto 'recuperare' il proprio originario valore auratico/celebrativo dal momento in cui ha saputo/potuto porsi non al 'servizio' di funzioni religiose, ma in sinergia costruttiva e virtuosa con il 'riflettersi' in sé e sulla (propria) morte dell'arte moderna (Hegel, 1997; Gadamer, 2002). In tal modo, i due studiosi giungono a corroborare l'idea della necessità di una specifica riflessione estetica sul teatro del XX secolo a patto di sganciarla dal rischio di una sua 'ricaduta' nella soggettività assoluta o nella coscienza di un Genio scevro da ogni condizionamento rispetto al proprio 'mondo storico' (Gadamer, 1986, p. XIII).

Integrata nella concezione di una specificità ermeneutica dell'esperienza artistica, la riflessione estetica può dunque far riconoscere al teatro contemporaneo la legittimità di un 'luogo' in cui si manifesta uno proprio contenuto di verità (sulla contemporaneità). Dunque, l'aura non è più una caratteristica culturale del prodotto artistico, ma lo è diventata del processo in quanto afferisce a una forma su cui si stratifica la coscienza storica dei suoi protagonisti. Per questo, la sperimentazione teatrale della seconda metà del XX secolo è stata organica alla riflessione teorica e quest'ultima, a sua volta, ha agito sulla prima anche quando le pratiche apparivano più istintive o abitate da 'elementi' apparentemente secondari (come quello ludico).

L'ammissione di un'irriducibile co-presenza di teoria e prassi permette al teatro contemporaneo di rivendicare la necessità di un collegamento con il sociale e il politico (con cui si relaziona) e con il 'presente storico' (a cui appartiene). Tuttavia, se dagli anni 60 il teatro ha estremizzato l'attitudine a farsi auto-analisi e sperimentazione linguistica, oggi occorre smorzare tale estremizzazione riconoscendogli la possibilità di 'tornare al mondo' conservando, anzi radicalizzando, il proprio valore formale. In accordo con il pensiero di Gadamer, si può affermare che «comprendere che cosa sia

l'arte oggi rappresenta un compito per il pensiero» (1986, p. 10) ed esemplari appaiono in tal senso le proposte di Lenz e Agrupación Señor Serrano. Infatti, gli *ensemble* condividono la necessità vitale per la cultura occidentale e per il soggetto della postmodernità di non anelare a stagioni ormai passate di ipotetica purezza o di indiscriminata glorificazione di una visione accelerazionista²⁹⁰. Le innovazioni tecnologiche sono parte organica del 'presente storico' e del 'futuro attuale', ma da Parma e Barcellona si utilizzano queste conoscenze non in maniera manieristica o forzata, ma per innestare una rivoluzione dell'immaginario attraverso eventi teatrali in grado di attivare nuovi modi di pensare di un 'presente futuro'. Dunque, «la questione che ci pone l'arte di oggi contiene in sé, fin dal principio, il compito di mettere insieme ciò che si va separando, e che si trova in un rapporto di mutua tensione [...] il vero e proprio enigma che il tema dell'arte ci pone», ricorda Gadamer, «è proprio la contemporaneità del passato e del presente. Niente è puro e semplice preliminare, e niente è pura e semplice degenerazione» (1986, pp. 49-50).

Se la produzione di costellazioni di nuovi concetti e di nuove pratiche non è mossa dall'ansia della novità, neanche esiste una forma di ossequio della tradizione perché tanto sarebbe ingenuo sarebbe pensare di poter creare dal nulla, quanto insignificante diverrebbe continuare a reiterare forme e contenuti dal passato. Novità e tradizione sono 'riscoperte' nel loro – paradossalmente discontinuo - radicamento in un *continuum* storico-culturale da cui si deve necessariamente prendere le mosse al fine di riorientare la prassi antropologica e l'*habitat* comunitario. Attraverso una riflessione estetica strutturata sulle implicite modalità di costruzione discorsiva dell'immaginario, Lenz e Serrano disoccultano le ragioni seminali identitarie, la povertà dei contenuti e la mancanza di originalità nelle forme di elaborazione critica che spesso caratterizzano l'ingenua assunzione umanistica della nostra eredità culturale e la sua penetrazione massmediatica perché il problema non è mettere l'essere umano al primo posto, ma cosa/come si intende per essere umano. Inscrivendosi nel pluralismo del contemporaneo, tanto i parmigiani, quanto i catalani mostrano una 'attitudine' che permette di far ricomparire contenuti significativi per l'essere umano e per la sua comunità, nonché di salvaguardare lo specifico teatrale dal venire 'sommerso' come sottospecie di altri ambiti di conoscenza.

Tale attitudine si contestualizza in maniera ovviamente differente: per Lenz significa ri-unire soggettività differenti in una prospettiva teorico-pratica di

²⁹⁰ Senza entrare nell'acceso dibattito tra accelerazionismo di destra e di sinistra, si fa riferimento all'idea di una progressiva integrazione dell'arte nel capitalismo al fine di estremizzarne le tendenze autodistruttive e determinarne l'implosione.

emancipazione artistica, che non schiaccia su una figura univoca di individualità (il disabile, il performer, lo spettatore, l'artista): per Serrano, invece, si tratta di s-coinvolgere la moltitudine delle *agency* del processo di costruzione/organizzazione del Sapere/Potere e decostruirne gli schemi orientativi autoritari/centralizzati per responsabilizzare il proprio pubblico portandolo a ri-stabilire i complessi rapporti/percorsi di soggettivazione tra pari in una maniera non più inconsciamente gerarchica. L'estetica recupera così la dimensione etica dell'opera d'arte e l'opera d'arte viene richiamata a farsi assennata intermediaria tra artista e pubblico nel guado nella contemporaneità. La specificità della riflessione estetica è necessaria perché l'arte non deve impantanarsi nell'affermazione di risultati statisticamente oggettivabili o agli effetti immediati su una spettatorialità selezionata su una sorta di «grande importanza data all'esemplarità morale» (Bishop, 2020, p. 49). L'etica è connaturata all'estetica dal momento che l'arte si realizza e si 'mediatizza' attraverso gli esseri umani: a ragione Clair Bishop propone di comprendere questo indiscricabile legame utilizzando di alcuni termini mutuati dalla psicanalisi (per es. godimento e frattura)²⁹¹.

I bisogni individuali infatti non devono per forza determinare un'esclusione dal sociale dato che l'azione e la percezione del singolo avvengono sempre in reti di regole e di pressioni collettive²⁹². Ripensare le connessioni tra l'individuale e il collettivo e farlo senza metterle forzatamente in contrapposizione, ma ricostruendone l'immaginario dal punto di vista della genealogia (Lenz) e della tecnologia (Serrano), porta al collasso del super-egotismo, del moralismo e dell'indagine didascalica, dunque alla demolizione di «un ragionamento etico che non riesce ad accogliere quello estetico o a comprenderlo come sfera autonoma di esperienza» (Bishop, 2020, p. 51). La necessità di una riflessione estetica sulla scena del nuovo millennio, in sintesi, porta a riconoscere che «né il giudizio, né la valutazione del gusto sono arbitrari, ma tutti e due devono avere un carattere vincolante» in quanto «la separazione del giudizio dal gusto non può essere assoluta, ma, alla fine, il riconoscimento del valore d'un'opera deve ricollegarsi con la comprensione delle costellazioni storiche che mutevolmente determinano la nostra ricettività» (Gadamer, 1986, p. 63).

²⁹¹ «Ponendo la jouissance individuale in contrasto con l'applicazione di una norma universale, Lacan afferma che è più etico per il soggetto agire in conformità con il proprio (inconscio) desiderio che modificare il proprio comportamento agli occhi del grande Altro (società, famiglia, legge, regole)» (2020, p. 50)

²⁹² Ciò significa, come nel caso di *Antigone* (nell'analisi che Lacan ne dà nel VII seminario sull'etica della psicoanalisi), che il soggetto può seguire il proprio desiderio, perseverare in ciò che deve fare, per quanto possa essere spiacevole o difficile, e che l'etica può essere collegata a un'arte «che causa una frattura sospendendo e disarmando il desiderio (piuttosto che smorzarlo e stemperarlo)» (p. 50)

Le soggettività emarginate in Lenz e quelle omologate in Serrano vengono 'recuperate' con il teatro, ma non nel senso di una loro liberazione 'una volta per tutte', come se bastasse essere uno spettacolo *à la* nella somiglianza formale o metodologica per raggiungere un obiettivo certo e definitivo. L'*escamotage* negherebbe spazio al perturbante, al paradosso e alla negazione che, invece, sono «elementi cruciali nella dimensione dell'*aisthetis*, quanto il conflitto lo è in quella della politica» (Bishop, 2020, p. 51). Rispetto alle pratiche estetiche di Lenz e Serrano, l'arte socialmente impegnata costruisce «cittadini remissivi che rispettano l'autorità e accettano il "rischio" e la responsabilità di prendersi cura di se stessi a fronte dei ridotti servizi pubblici», ma «nessuno di questi risultati cambierà o addirittura farà crescere la consapevolezza delle condizioni strutturali dell'esistenza quotidiana delle persone, ma le aiuterà solo ad accettare». Rispetto alle ambizioni di un teatro capace di articolarsi artisticamente «il programma di inclusione sociale, più che un modo per riparare il legame sociale, è una missione per far sì che tutti i membri», continua Bishop, «si amministrino autonomamente, siano consumatori a pieno titolo che non fanno affidamento sullo stato sociale e possano cavarsela in un mondo deregolamentato e privatizzato» (p. 26).

L'inclusione artistica istituzionalizzata «non tenta di costruire relazioni sociali, ma piuttosto di sgretolarle» perché se «i problemi sociali sono sentiti come individuali più che come collettivi» (p. 26) allora ci sentiamo obbligati a cercare «soluzioni biografiche delle contraddizioni sistemiche» (Bauman, 2002, p. 12). Invece, il meccanismo che permette/metterebbe al teatro di Lenz e Serrano di avere valore e di 'funzionare' è proprio l'assunzione del pluralismo in una proposta che si enuclea fuori da *comfort zone* stilistiche, smorza il dibattito puramente intellettuale interno alle maestranze e si struttura attraverso l'applicazione di un incessante sforzo di messa in parallelo tra riflessione estetico-filosofica e pratica teatrale. Il senso di un evento teatrale, pur essendo argomento molto complesso da trattare, se inteso alla luce della sua articolazione artistica (come intesa nella prima parte di questa ricerca), riferisce a una molteplicità di fattori posti all'incrocio tra soggettività e oggettività. Con estrema (forse eccessiva) sintesi, se ad apparire cruciali (per il senso dell'arte) sono l'intenzione autoriale (il 'perché' e il 'per chi' si crea), il 'cosa' (il contenuto) e il 'come' (la forma), è quest'ultimo ad essere di rilevanza assoluta dal momento che ci si confronta con il materializzarsi di un'intenzione ideale in un luogo concreto. Gadamer ricorda che «il concetto di genio e la conseguente pratica artistica basata sulla pura soggettività del genio e della sua produttività assolutamente libera non solo

da regole, ma anche da scopi, da idee a cui legare la propria produzione[...] rappresenta la morte dell'arte». Non riflettere esteticamente sul teatro contemporaneo rischia di far tornare a un'arte banalmente auratica o di un ipocrita immobilismo sperimentale che rischia, «qualora sia in tal senso libero anche da contenuti, di decadere nella pura maestria», e quindi «in una pura e semplice estetica del godimento, del gusto, cioè in quella coscienza estetica che concepisce e risolve se stessa in pura critica, che fa delle opere d'arte degli oggetti della propria approvazione o disapprovazione, cioè del proprio godimento o del proprio rifiuto». Tra l'altro, la «coscienza estetica» che assume ingenuamente la postura del Genio o dell'avanguardia «legittimerebbe le critiche marxiste ad un'arte concepita come oggetto di consumo della borghesia» (1986, p. XII).

Più che un generico appello alla creatività («una delle parole maggiormente di moda nella *'new economy'*») che non permette di distinguere adeguatamente tra «'industria creativa', 'industria culturale', 'arte' e 'intrattenimento'», Bishop, 2020, p. 27), è la forma a risultare decisiva per il senso dell'arte: non riconoscere questa ingiunzione significherebbe rendere i suoi oggetti indistinguibili da quelli di ogni altra attività artigianale e ridurre lo stesso teatro a una modalità meccanica attraverso la quale viene realizzato un manufatto tra altri manufatti (l'artefatto). In questa prospettiva, la sfida con cui Lenz e di Serrano si confrontano è di perpetuare uno sforzo incessante di ricerca del senso e di 'articolazione artistica' del teatro, vale a dire di una forma che non deflagri nella sterile e reiterazione di uno stile convenzionale in cui *mainstream* e alternativo sono due facce della stessa medaglia. Recuperare la necessità di una riflessione estetica significa inoltre provare a sottrarre l'artista dal «modello di riferimento per [...] la forza lavoro 'senza colletto'» e dal fornire un «modello utile per il lavoro precario, poiché hanno una mentalità lavorativa basata sulla flessibilità [...] e focalizzata sull'idea del lavoro sacrificale». Dal punto di vista strutturale, il riconoscimento della specificità dell'artista potrebbe scardinare un modello di mondo del lavoro che concede maggiore libertà ai lavoratori in cambio del compromesso di una minore giustizia e protezione sociale, tuttavia, nel paradigma neo-liberale, che associa creatività a individualismo, la convizione che tutti debbano essere degli artisti non è tanto utopistica, quanto ipocrita: strumentalizzando la «confusione problematica tra arte e creatività», va riconosciuto che «la retorica sulla creatività» conduce più agli affari, che a una democraticizzazione delle attività dell'arte (p. 28).

D'altro canto, in esse dovrebbe risiedere una potenzialità di negazione, di emersione delle contraddizioni e di configurazione di uno spazio di

antagonismo rispetto al contesto omologato del 'profitto' che è il 'dissonante'. Se la liberazione del futuro dal fatalismo (un domani che interviene sull'oggi e lo indirizza a sé) e la critica all'esistente, all'immaginario unico e al mito delle culture globalizzate non possono mai fermarsi dal punto di vista della elaborazione teorica e della attualizzazione pratica, proprio in tal senso il pluralismo dei paradigmi offre una possibilità di recupero delle virtualità critiche e insurrettive dell'arte attraverso lo sviluppo proattivo delle sue - sempre inedite e latenti - potenzialità strategiche. Attivando sistemicamente auto-analisi per non cedere al rischio degli automatismi (rischio invece 'proprio' del teatro didascalico e/o autoreferenziale, come anche del Postdrammatico e del Performativo), il teatro 'incastonato' nel pluralismo dei paradigmi si vede riconosciuta la capacità di provocare prassi e cognizioni che agiscono all'interno e che incidono intimamente negli spazi interstiziali prodotti dal suo essere dissonante rispetto all'esistente. Combinare, assemblare o ribaltare gli autori classici e le pratiche provenienti da molteplici ambiti tecnologici (multimedialità, virtualità, realtà aumentata) dà luogo, in Lenz e in Serrano, a elaborazioni di nuove 'ecologie dell'immaginario' in cui le soggettività coinvolte non sono più catturate dalle spire dell'omologazione e dove non si sprofonda in una celebrazione della facoltà immaginativa o in pratiche performative fini a sé.

È evidente come la tentazione di uno stile e di meccanismi retorici sia un rischio latente e inseparabile dal metodo e dal contenuto di qualsiasi attività artistico-culturale, ed è per questo che il pluralismo dei paradigmi 'promuove' la convergenza di metodologie e di discipline, nonché di piani di realtà e di rappresentazione, in una teoria estetica della complessità che può portare il teatro a disinnescare la tentazione di cadere in un concetto di moltitudine anonima (un paradossale Uno senza Altri). L'Oltreteatro parmense e l'Oltreprerappresentazione catalana, al fine di scongiurare la distopia di un 'nome singolare collettivo' (un'astratta Umanità) e il rischio di perdersi in una dialettica senza obiettivi o in un percorso rizomatico del pensiero senza sbocchi, rappresentano i margini di una condizione necessaria ma per forza di cose non sufficiente. Sedersi sugli allori garantiti da una tecnica compositiva di alto livello formale e padroneggiata tanto da Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, quanto da Àlex Serrano, Pau Palacios e Barbara Bloin, significherebbe implodere in una contraddizione mortifera, mentre ciò che il pluralismo dei paradigmi suggerisce è, all'opposto, non smettere di 'correggersi', di auto-interrogarsi e di reiterare il confronto con il proprio tempo, con il proprio mondo e con sé stessi. Questa tripartizione è il destino dell'artista e va intesa come lo sguardo

presente che si volge al passato per ricostruire un futuro e che contrasta con quanto è stato tramandato e assunto in forme pericolosamente stereotipate. Questo atteggiamento, che è per esempio promosso dalle tendenze attuali della riflessione femminista (non più la scoperta della donna eccezionale, ma la rifondazione di una storia plurale, Palumbo, 2021), comporta un'incessante attività di studio del presente, di interrogazione del passato e di ri-costruzione di un futuro che si anela possibilmente migliore. Rispetto al rischio omologante di un linguaggio stilisticamente consolidato, il teatro non deve pensare di essere allo sbando, in quanto può - per esempio - trovare una straordinaria via di fuga nella pratica che Derrida, in riferimento ad Artaud, chiamava *forcener le subjectile* (2005, p. 55-108) e che Lenz e Agrupación Señor Serrano, avendo come contenuti privilegiati episodi storicamente collocati nel passato, declinano nei termini di ri-progettazione del futuro attraverso l'elaborazione di nuove forme discorsive.

Derrida ricorda il *subjectile* - comparso in Artaud durante la reclusione al manicomio di Sotteville-lès-Rouen - in riferimento al «riappropriarsi della vita e con essa rivendicare il corpo. Questo desiderio di rifondare la sua identità, di cui si sente spossessato dal regime identitario metafisico dell'Essere proprio della cultura occidentale, trova espressione nella pratica di disegnare e di autoritrarsi». Infatti, «l'autoritratto, contro cui spesso si accanisce con la violenza del tratto, diventa motivo ossessivo dei suoi disegni. La difficile traduzione del termine *subjectile* [...] in 'soggettile' o 'supporto' rende l'idea, nell'uso che ne fa Artaud, di ciò che sta sotto la superficie su cui si opera [...] corrisponde a una sorta di *hypokeimenon*, di *chora* platonica». Inoltre, «sussistendo prima della tereminazione, essa ha in potenza tutte le forme, è una 'identità inidentificabile'». Quindi, «il soggettile nella lettura di Derrida è il supporto della rappresentazione, il 'sostrato sottomesso di una rappresentazione' che riceve l'espropriazione dell'egemonia del significato univoco di identità». Pertanto, «forsennare il supporto significa allora forzarlo: forsennarlo per farlo uscire di senno, espropriarlo al logos, portarlo fuori dall'univocità della definizione identitaria» (Sacco, pp. 62-63).

Forsennare l'identità (risoggettivazione) e il chiasma di rappresentazione e realtà significa allora smontare e libeare quello che oggi appare consolidato, riconoscendolo per quello che è in realtà, ossia l'esito di un processo di costruzione che viene subito (in)consapevolmente e come se fosse una forma ontologica e non un costrutto storicizzato legato a un contesto socio-culturale. Forsennare porta Lenz e Serrano a non reiterare

stantii modelli narrativi e figurativi ed è per questo che, nel farlo, attingono a piene mani dalla stessa 'letteratura' e dalle stesse metodologie attraverso le quali il principio metafisico identitario si è materializzato nella retorica di determinate strutture persuasive. Queste strutture, di conseguenza, vanno sovvertite, perché non si tratta di rifiutare in maniera testarda la centralità del testo, come invocato dal Postdrammatico, o di escludere la direzione autoriale, come presume il Performativo, ma di inficiare e problematizzare la rappresentazione mediatica/mediatizzata dell'Io e del Noi e di aprire la gabbia ideologica che ha costretto il teatro a improntarsi su contenuti e forme omologate o a incarcenerirsi su pratiche d'avanguardia (ormai) sterili. La necessità di una riflessione estetica vuol tendere a 'ri-valorizzare' un regime di esperienze non riducibile a tecnica o emotività, che è autonomo, ma non scollegato dallo spazio-tempo di appartenenza.

Va sottolineato come questa contestualizzazione dell'estetica non debba portare a un gretto orientamento verso fini concreti della specificità dell'esperienza est-etica. La fondamentale importanza dell'etica non deve portare a una svalutazione dell'estetica, vale a dire a 'pesare' le progettualità artistica sulla base dei risultati sociali raggiunti. Anche l'enfasi sul processo rispetto al prodotto corre questo rischio e, nonostante essa nasca dall'urgenza di critica alle strutture economiche del capitalismo, ciò non significa che la 'collaborazione' sia un valore da considerare sempre superiore delle abilità tecniche e della singola personalità (caratteristiche proprie del professionismo autoriale rispetto all'amatorialità). Riconoscere la necessità di una riflessione estetica è indotta dal e conduce a non contrarre il ruolo dell'artista in quello del facilitatore o a confondere il lavoro del primo con quello degli operatori sociali/educativi. La riflessione estetica deve saper riconoscere la relazione tra autorialità e collaborazione, tra individualità e collettività, tra la attività e produttività, tra il territorio e l'immaginario e tra, *mutatis mutandis*, il locale e il globale. La critica estetica non perde di vista i risultati 'concreti' del processo creativo, ma non li riduce alla sfera sociale. Per questo le proposte di Lenz e Serrano possono essere considerate *site-specific* in senso originale, in quanto esse progettano la prospettiva ecologica e post-coloniale di un'etica del luogo di allestimento e degli strumenti di edificazione della comunicazione globale. Bishop individua in Badiou, Rancière e Žižek i principali esponenti di uno «scetticismo verso il gergo dei diritti umani e della politica identitaria» che fa dell'arte - così come della politica - un campo di azione di un «umanitarismo sorpassato» e che «insiste su sul dialogo consensuale». Se «la sensibilità alla differenza rischia di un nuovo tipo di norma repressiva - in cui le strategie artistiche di decostruzione, intervento o sovra-identificazio-

ne sono immediatamente tacciate di essere 'non etiche', poiché tutte le forme di autorialità sono equiparate all'autorità e accusate di essere totalizzanti», allora è forte il pericolo che «le idee singolari o controverse» possano essere «soggiogate e normalizzate in favore di un comportamento consensuale basato su quella sensibilità irreprensibile con cui tutti razionalmente possiamo trovare accordo» (2020, p. 37). Il discorso est-etico nella pluralità dei paradigmi diventa più compless(iv)o ma non deve declinarsi su un 'pressione sociale' eterodiretta o su una partecipazione emotiva (dunque sul riconoscimento 'strumentale'), in quanto afferisce alle rotture simboliche e all'attivazione di pratiche inedite dell'arte.

I personaggi lenziani sono spogliati dalla narratività di cui sono stati storicamente portatori e svuotati dello stigma di cui sono stati gravati dal Discorso occidentale: liberati da quella Storia che li ha ideologicamente connotati e raccontati 'a senso unico', i loro 'nomi' non li identificano più con la visione letteraria che li ha oggettivizzati. Il Soggetto Lenziano diventa riconoscibile per l'individualità e per la presenza concreta con cui abita l'ecologia scenica, mentre la presenza del pubblico frontale, itinerante e/o immersiva, costituisce la potente modalità affinché la contestualizzazione in *location* non convenzionali e il decentramento soggettivo possano produrre il 'parto della personalità' in un organismo inclusivo, non più anonimo e quindi reale nella sua teatralità. La realtà teatrale lenziana è finta, non falsa, e inficia le 'forme' della narrazione dalla loro astratta spettacolarità e dall'autorità incontestabile della Tradizione. Rompere le 'forme mediali' che hanno plasmato il presente è invece per Serrano l'occasione privilegiata per affermare la necessità di procedere attraverso 'nuove testimonianze' di quanto è storicamente accaduto al fine di offrire alle coscienze del pubblico l'opportunità di ri-orientarsi e, come affermato da Benjamin nei confronti di Brecht, di «snodare le articolazioni fino al limite estremo» (2014, p. 128). Sia per Lenz, sia per Serrano si tratta di riaffermare e non di negare soggettività e si tratta di farlo attraverso la rivendicazione della 'centralità' del corpo e della cognizione 'spossando' – senza abolire – il regime identitario metafisico occidentale. Certo, una così alta ambizione può capitare che rimanga sulla 'carta' e che non giunga alla scena ed è giusto che sia così, in quanto ogni creazione artistica ha vita a sé e non va giudicata astrattamente. Tuttavia, l'esito è spesso sconcertante dal momento che, nell'Oltreteatro e nell'Oltrerrappresentazione, l'artista e il pubblico trovano occasione per ri-affermarsi non in termini 'botanici' di anonimi esemplari seriali, ma come 'esseri individuati' dalla rete di relazioni in cui sono immersi. Quest'ottica, pur originalmente umanistica, né in Lenz, né in Serrano ha finora voluto 'aggreddire' argomentazioni di carattere

antispecista, il che dimostra le ulteriori potenzialità di poetiche che intendono rivoluzionare il paradigma dell'ultra-soggettivismo, dell'esclusività di genere e del primato dell'*homo economicus*.

Dall'analisi delle creazioni studiate in questa ricerca è emerso quanto sia necessaria una riflessione estetica sulla scena del nuovo millennio perché a essere in ballo non sono questioni meramente legate all'esteriorità o al consumo dell'arte. La posta in gioco del teatro è ben altra e più alta ed è il perimetro inclusivo in cui si ri-conoscono i diritti e per entrambi il luogo quantistico dove ri-creare uno spaziotempo di riferimento sociale e politico condiviso non pre-determinato (Lenz) o il 'luogo' di recupero della memoria e della conseguente ri-costruzione del presente (Agrupación Señor Serrano). Se nel teatro attuale può specchiarsi il futuro e riflettersi il passato, il suo presente rimane un insondabile mistero, ma ciò non significa doversi rassegnare a non poterlo pensare indirizzabile verso nuove modalità di edificazione dell'immaginario (antropologico e mediatico). Allo stesso tempo, il teatro non può essere (solo) l'oasi di una sosta rigeneratrice che riconcilia con un mondo disumanizzato e che, invece, ha sempre più urgente bisogno di essere 'riconsiderato'.

Come salvaguardare l'arte e l'estetica dall'essere «denigrate come meramente visive, superflue, accademiche - meno importanti dei risultati concreti o della proposta di un 'modello' o prototipo delle relazioni sociali» (Bishop, 2020, p. 34)? In che modo l'estetica teatrale indaga i processi creativi? Come può plasmare quel 'ponte' formale che conduce alla loro realizzazione? In quali modalità può essere ricompreso il rapporto tra autori/trici, attori/trici/performer, pubblico e cultura di massa? Come può l'arte dare un contributo al ripensamento delle coordinate spazio-temporali della nostra epoca e, soprattutto, come può ripensare il passato e immaginare il futuro? Come ammettere l'idea che «nella nostra epoca il pluralismo della sperimentazione è divenuto dunque inevitabile», senza però scadere in uno «straniamento fino al limite dell'incomprensibilità» (Gadamer, 2020, p. 54)? Dove si colloca l'arte rispetto a «quel negativo che incrina la pretesa totalizzante di ogni credenza attraverso la prova dell'esistenza» (Benasayag, 2020, p. 84)?

Troppe domande? No, in realtà sono troppo poche se si ammette che l'intenzione del teatro è di ripensare, attraverso l'arte drammaturgico-performativa, l'etica e la politica, i diritti e la giustizia: la riflessione estetica sul nuovo millennio allude a una 'nuova realtà' che deve essere 'anche possibile' e che deve essere concretamente e utopisticamente pensabile.

L'estetica riferisce così a quel mondo che oggi abitiamo quotidianamente ma che dobbiamo sperare che possa esistere come 'possibilità da (ri)creare'. La domanda intorno alla necessità di un agire etico e politico nell'arte continua a essere non unanimemente risolta, e probabilmente è un bene che sia così. Tuttavia, esistono realtà teatrali che assumono con precisa responsabilità il proprio coinvolgimento nel mondo reale, che non si limitano a porre domande e che provano a offrire risposte (estetiche) in grado di sostenere la comprensione dei passaggi, dei mutamenti, delle contraddizioni e anche delle disuguaglianze del nostro tempo. L'equilibrio formale delle loro composizioni (si) richiama (al)la necessità di non essere solo spettatori neutrali e (al)l'impegno di 'volersi' sempre concentrati rispetto all'essere quel che siamo e quel facciamo perché «è proprio l'indeterminatezza del rinvio ciò per cui siamo interpellati dall'arte moderna [...] che ci riempie con la coscienza della significanza, del significato peculiare di ciò che abbiamo di fronte agli occhi» (Gadamer, 2021, p. 33).

ABSTRACT (ITALIANO)

L'introduzione della tesi si sofferma sulla necessità di una riflessione estetica capace di svolgere una funzione proattiva in un contesto storico-sociale caratterizzato da crisi diffuse e da preoccupanti riduzioni (e involuzioni) degli spazi di confronto democratico.

Infatti, l'evaporazione dell'arte nelle dinamiche consumistiche, l'influenza dei media e le complessità della contemporaneità pongono grandi sfide alla creazione di una nuova forma di arte teatrale e, se si osserva a titolo di esempio come la *liveness*, convenzionalmente ritenuta essenziale, sia stata messa in discussione dalla proliferazione delle esperienze in *streaming* durante la pandemia, è il consolidamento della società dello spettacolo e della performance a richiedere una rivalutazione complessiva e strutturale del suo ruolo, della sua natura e del suo significato.

La prospettiva di questa tesi sottolinea quindi che il ruolo del teatro è de-strutturare le contraddizioni e i conflitti della e nella realtà, che la sua natura è di rappresentare una sfida dall'interno dell'industria culturale al conformismo, che il suo significato consiste nell'orientarsi tra l'essere bene di "consumo" e l'enucleare una funzione "critica": a partire da queste considerazioni, alla cultura teatrale contemporanea viene riconosciuta la fondamentale capacità di influenzare la percezione della realtà, di contribuire alla creazione di nuovi mondi possibili e di aprire nuovi margini per la riflessione critica.

Riconoscere nell'arte un veicolo di conoscenza e di "dissonanza" che opera all'interno della società, accettando il rischio del compromesso senza cadere nell'omologazione commerciale, risulta fondamentale per comprendere il posizionamento teorico di questa ricerca: se la domanda è "come il teatro può ancora articolarsi in maniera autenticamente artistica?", la risposta viene individuata nella sua capacità di emancipazione consapevole e di promozione critica dell'inclusione nel rispetto delle differenze. Infatti, in un'epoca in cui l'arte (in generale) sembra sempre più influenzata dal e assimilata al capitalismo, questa tesi chiede al teatro di trovare un equilibrio tra autonomia e compromesso, equilibrio che risulta possibile grazie alla capacità della riflessione estetica di esplorare il non-identico e la negatività, che sono spesso annientate dalla costruzione standardizzata dell'immaginario mediatico globale.

La riflessione estetica deve infatti svilupparsi in una dialettica aperta di "estetizzazione critica" interna alla cultura di massa: questo processo può liberare dalla costrizione identitaria, superare una visione esclusivamente narrativa della realtà e diventare un potente mezzo di espressione del singolo e di critica della società, evitando di relegare l'arte in gruppi minoritari o elitari di costringere gli artisti a compromessi con la propria integrità.

La prima parte della ricerca esplora i due paradigmi estetici teatrali più recenti, il Postdrammatico di Hans-Thies Lehmann e il Performativo di Erika Fischer-Lichte, i quali, pur essendo indispensabili per comprendere l'evoluzione delle arti sceniche nella seconda parte del XX secolo, risultano limitati nell'analizzare le tendenze artistiche contemporanee e nel collegarle alla realtà sociale. Adottando una postura adorniana, si sottolinea l'importanza dell'arte in un contesto che pare caratterizzato da gerarchie estetiche istituzionali e obsolete: il teatro contemporaneo si discosta dai canoni tradizionali e abbraccia il Postdrammatico e il Performativo, ma assumendoli in modo innovativo nell'ottica di una pluralità dei paradigmi, ossia senza adottare una logica normativa basata su gradi di qualità e strutturandosi su quel principio della discontinuità che pare caratterizzare diffusamente le attuali pratiche artistiche.

Quindi, riconoscendo che la (post)contemporaneità teatrale, il XXI secolo, è pluralista nel senso che non può essere ridotta all'alternativa tra due paradigmi (postdrammatico o performativo), secondo questa ricerca non esiste un'unica definizione "legale" di teatro, quanto una molteplicità di "mondi del teatro" con vari attori coinvolti, tra cui artisti, spettatori abituali, promotori, organizzatori e frequentatori occasionali. L'eterogeneità e la trasgressione delle frontiere disciplinari non vengono più intese in modo ingenuamente avanguardistico, ma come parte di un'ampia grammatica di pratiche e di costellazioni sceniche che possono anche essere presenti nelle stesse singole entità teatrali. Commedie e drammi tradizionali si "mescolano" infatti con sperimentazioni audaci all'interno delle stesse stagioni e compagnie: il teatro contemporaneo si rivela caratterizzato dalla trasgressione, ma anche dalla riflessione critica sulla rottura dato che l'adesione a stili riconoscibili non è più un tabù ed è possibile aderire ai generi teatrali senza che essi siano determinanti in modalità esclusiva.

Se la "forma" del teatro contemporaneo deve riflettere la complessità e la "crisi" del mondo attuale (anziché aderire a un approccio di ingenua e conciliante "comprensione"), la riflessione estetica deve allora essere anch'essa aperta e pluralistica per comprendere la sfida che l'arte lancia in-

cessantemente alle norme standardizzate, a un immaginario omologante e una democrazia sempre più in crisi di credibilità.

L'audacia trasgressiva può continuare a essere un principio regolatore, ma la ricerca, l'esplorazione e il superamento dei confini multidisciplinari e delle norme riguardanti materiali, oggetti e soggetti teatrali non sono più figli di una necessità che gli artisti si (auto)impongono, ma di una scelta scenico-drammaturgica consapevole dal momento che la "novità" non è da perseguire a ogni costo, ma deve essere elaborata all'interno di un organico progetto poetico. Utilizzata in una "ecologia scenica" plurale, anche la mimesi è tornata a rappresentare un eccezionale strumento critico, dopo essere stata sottoposta a una demolizione teorica per tutto il XX secolo.

Rispetto all'assorbimento del dissenso da parte del capitalismo e del consumismo, le pratiche contemporanee devono dunque continuare a sollevare con determinazione e rigore la questione del non-identico. Nell'analisi dei due casi di studio, si vedrà come ciò possa avvenire attraverso una sorprendente coincidenza tra 'essere autonoma' (dunque dotata di propri strumenti e proprie modalità di funzionamento) ed 'essere sociale' (dunque compromessa con il contesto spazio-temporale di appartenenza) dell'arte teatrale. La seconda parte della ricerca esamina così due esempi di forme plurali, individuando nei lavori di Fondazione Lenz e di Agrupación Señor Serrano le potenzialità di un rinnovamento estetico che abbraccia il dovere dell'arte di sfuggire alla ripetizione dell'identico e di assumere una posizione dissonante per promuovere progresso sociale e libera soggettivazione individuale.

Questa ricerca sostiene il proprio sviluppo teorico analizzando numerose produzioni sceniche. Nel caso di Lenz e di Serrano, si nota come entrambe le compagnie teatrali sappiano coniugare creatività estetica e critica sociale, utilizzando approcci interdisciplinari, sperimentando senza cadere nel manierismo e riuscendo a attivare una potente dimensione etico-politica. I loro inteatramenti promuovono azioni comunitarie e nuove forme di rappresentazione artistica e sociale, contribuendo a una visione inclusiva del mondo: in Fondazione Lenz e Agrupación Señor Serrano, il teatro sembra dunque esser riuscito a farsi tanto espressione della società in cui è necessariamente radicato, quanto operazione di ridefinizione dei margini operativi di ri-costruzione dell'immaginario in cui la nostra percezione cognitiva e la nostra esperienza immediata si muovono quotidianamente. La tesi di fondo di un pluralismo dei paradigmi quale cifra del teatro contemporaneo si sposa dunque con le poetiche di Lenz e di Serrano, i cui allestimenti operano in funzione anti-disciplinare, con chiarezza ideologica e all'interno di proposte sceniche riconoscibili, coerenti e inclusive.

ABSTRACT (CASTELLANO)

La introducción de esta tesis se centra en la necesidad de una reflexión estética capaz de desempeñar una función proactiva en un contexto histórico-social caracterizado por crisis generalizadas y preocupantes reducciones (e involuciones) de los espacios de confrontación democrática. De hecho, la evaporación del arte en las dinámicas consumistas, la influencia de los medios de comunicación y las complejidades de la contemporaneidad plantean grandes desafíos por la creación de una nueva forma de arte teatral, y si observamos, por ejemplo, cómo la "liveness", convencionalmente considerada esencial, ha sido cuestionada por la proliferación de experiencias en streaming durante la pandemia, es el éxito de la sociedad del espectáculo y de la "performance" lo que requiere una revisión integral y estructural de su papel, su naturaleza y su significado.

Reconocer en el arte un vehículo de conocimiento y "disonancia" que opera dentro de la sociedad, aceptando el riesgo del compromiso sin caer en la homologación comercial, resulta fundamental para comprender la posición teórica de esta investigación. Si la pregunta es "¿cómo puede el teatro todavía articularse de manera auténticamente artística?", la respuesta se encuentra en su capacidad de emancipación consciente y promoción crítica de la inclusión respetando las diferencias. En consecuencia, la reflexión estética debe desarrollarse en una dialéctica abierta de "estetización crítica" dentro de la cultura de masas. Este proceso puede liberar de la constricción identitaria, superar una visión exclusivamente narrativa de la realidad y convertirse en un poderoso medio de expresión individual y crítico de la sociedad, evitando relegar el arte a grupos minoritarios o elitistas y obligar a los artistas a comprometer su propia integridad.

La primera parte de la investigación explora los dos paradigmas estéticos teatrales más recientes, el postdramático de Hans-Thies Lehmann y el Performativo de Erika Fischer-Lichte, que, aunque son indispensables para comprender la evolución de las artes escénicas en la segunda mitad del siglo XX, resultan limitados para analizar las tendencias artísticas contemporáneas y conectarlas con la realidad social. Adoptando una postura adorniana, se enfatiza la importancia del arte en un contexto que parece caracterizado por jerarquías estéticas institucionales y obsoletas. El teatro contemporáneo se aparta de los cánones tradicionales y abraza lo postdramático y lo performativo, pero lo hace de manera innovadora en una perspectiva de

pluralidad de paradigmas, sin adoptar una lógica normativa basada en grados de calidad y estructurándose en el principio de discontinuidad que parece caracterizar ampliamente las prácticas artísticas actuales.

Por lo tanto, reconociendo que la (post) contemporaneidad teatral del siglo XXI es pluralista en el sentido de que no puede reducirse a la alternativa entre dos paradigmas (postdramático o performativo), según esta investigación no existe una única definición "legal" de teatro, sino una multiplicidad de "mundos del teatro" con diversos actores involucrados, incluyendo artistas, espectadores habituales, promotores, organizadores y asistentes ocasionales. El teatro contemporáneo se revela caracterizado por la transgresión, pero también por la reflexión crítica sobre la ruptura, ya que la adhesión a estilos reconocibles ya no es un tabú y es posible adherirse a géneros teatrales sin que sean exclusivamente determinantes.

En el análisis de los dos casos de estudio, se verá cómo esto puede ocurrir a través de una sorprendente coincidencia entre "ser autónomo" (con sus propias herramientas y modos de funcionamiento) y "ser social" (comprometido con el contexto espacio-temporal al que pertenece) del arte teatral. La segunda parte de la investigación examina así dos ejemplos de formas pluralistas, identificando en el trabajo de Fondazione Lenz y Agrupación Señor Serrano el potencial de una renovación estética que abraza la responsabilidad del arte de escapar a la repetición de lo idéntico y asume una posición disonante para promover el progreso social y la libre subjetivación individual.

Esta investigación respalda su desarrollo teórico analizando numerosas producciones escénicas. En el caso de Lenz y Serrano, se observa cómo ambas compañías teatrales pueden combinar la creatividad estética con la crítica social, utilizando enfoques interdisciplinarios, experimentando sin caer en el manierismo y logrando activar una poderosa dimensión ético-política. Sus actuaciones promueven acciones comunitarias y nuevas formas de representación artística y social, contribuyendo a una visión inclusiva del mundo. En Fondazione Lenz y Agrupación Señor Serrano, el teatro parece haberse convertido en una expresión de la sociedad en la que necesariamente está arraigado, así como en una operación de redefinición de los márgenes operativos de la reconstrucción del imaginario en el que nuestra percepción cognitiva y experiencia cotidiana se mueven. La tesis fundamental de un pluralismo de paradigmas como marca del teatro contemporáneo se combina así con las poéticas de Lenz y Serrano, cuyas puestas en escena operan de manera antidisciplinaria, con claridad ideológica y dentro de propuestas escénicas reconocibles, coherentes e inclusivas.

ABSTRACT (ENGLISH)

The introduction of the thesis focuses on the need for an aesthetic reflection capable of playing a proactive role in a historical and social context characterized by widespread crises and worrying reductions (and inversions) of spaces for democratic discourse. In fact, the evaporation of art into consumerist dynamics, the influence of the media, and the complexities of contemporaneity pose significant challenges to the creation of a new form of theatrical art.

Recognizing art as a vehicle of knowledge and "dissonance" operating within society, accepting the risk of compromise without succumbing to commercial homogenization is crucial to understanding the theoretical framework of this research. If the question is "how can theater still articulate itself authentically as art?" the answer is found in its capacity for conscious emancipation and critical promotion of inclusion while respecting differences. In an era where art (in general) appears increasingly influenced by and assimilated into capitalism, this thesis challenges theater to find a balance between autonomy and compromise. This balance is made possible by the capacity of aesthetic reflection to explore the non-identical and the negative, often obliterated by the standardized construction of the global media imaginary. Aesthetic reflection must develop within an open dialectic of "critical aestheticization" within mass culture: the first part of the research explores the two most recent theatrical aesthetic paradigms: Hans-Thies Lehmann's Postdramatic and Erika Fischer-Lichte's Performative paradigms. While these paradigms are indispensable for understanding the evolution of performing arts in the latter half of the 20th century, they prove limited in analyzing contemporary artistic trends and linking them to social reality. Adopting an Adornian stance underscores the importance of art in a context seemingly marked by institutional and obsolete aesthetic hierarchies. Contemporary theater departs from traditional canons and embraces the Postdramatic and Performative paradigms, but does so innovatively within a perspective of paradigm plurality, avoiding a normative logic based on degrees of quality and structuring itself on the principle of discontinuity characterizing current artistic practices.

Thus, recognizing that theatrical (post)contemporaneity in the 21st century is pluralistic in the sense that it cannot be reduced to the alternative between two paradigms, this research asserts that there is no single "legal" de-

definition of theater. Instead, there is a multiplicity of "theater worlds" with various actors involved, including artists, regular spectators, promoters, organizers, and occasional attendees. Contemporary theater is characterized by transgression but also by critical reflection on rupture, as adherence to recognizable styles is no longer a taboo, and adherence to theatrical genres is possible without exclusivity.

If the "form" of contemporary theater must reflect the complexity and "crisis" of the current world (rather than adopting a naive and conciliatory approach to "understanding"), aesthetic reflection must also be open and pluralistic to understand the challenge that art incessantly poses to standardized norms, homogenizing imaginaries, and an increasingly credibility-crisis-ridden democracy. In contrast to the absorption of dissent by capitalism and consumerism, contemporary practices must boldly and rigorously raise the question of the non-identical. In the analysis of two case studies, it will be seen how this can occur through a surprising coincidence between "being autonomous" (possessing its own tools and modes of operation) and "being social" (engaged with the spatiotemporal context to which it belongs) within theatrical art. The second part of the research examines two examples of pluralistic forms, identifying in the works of Fondazione Lenz and Agrupación Señor Serrano the potential for aesthetic renewal that embraces art's duty to escape the repetition of the identical and assume a dissonant position to promote social progress and individual free subjectivity.

This research supports its theoretical development by analyzing numerous stage productions. In the case of Lenz and Serrano, it is observed how both theater companies can combine aesthetic creativity with social critique, using interdisciplinary approaches, experimenting without falling into mannerism, and successfully activating a powerful ethical-political dimension. Their performances promote community actions and new forms of artistic and social representation, contributing to an inclusive worldview. In Fondazione Lenz and Agrupación Señor Serrano, theater seems to have succeeded in becoming both an expression of the society to which it is necessarily rooted and an operation to redefine the operative margins for the reconstruction of the imaginary in which our cognitive perception and daily experience move continuously. The underlying thesis of paradigm pluralism as a hallmark of contemporary theater thus aligns with the poetics of Lenz and Serrano, whose productions operate in an antidisciplinary manner, with ideological clarity, within recognizable, coherent, and inclusive stage proposals.

BIBLIOGRAFIA

(l'eventuale presenza di una data in corsivo fa riferimento alla prima edizione - in lingua originale nel caso di testo non italiano)

AA, VV. (1983). *Il teatro nella società dello spettacolo*. Bologna: Il Mulino.

Adorno, Theodor W.

(1966). *Wagner Mahler. Due studi*. Torino: Einaudi.

(2004, 1966). *Dialettica negativa*. Torino: Einaudi.

(2009, 1970). *Teoria estetica*. Torino: Einaudi.

(2010, 1959). *Teoria della Halbbildung*. Genova: Il Melangolo.

(2013, 1969). *Note per la letteratura*. Torino: Einaudi.

(2015, 1951). *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*. Torino: Einaudi.

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (2010, 1947). *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.

Alfieri, Alessandro

(2008). *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*. Roma: Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia.

(2013). *Cinema, mass media e la scomparsa della realtà Immagini e simulacri dell'11 Settembre*. Milano: Edizioni Albo Versorio.

(2015). *Necessità e fallimento della forma*. Milano: Mimesis.

(2018). *Lady Gaga. la seduzione del mostro. Arte, estetica e fashion nell'immaginario videomusicale pop*. Roma: Arcana.

(2021). *Video Web Armi*. Roma: Rogas.

Agamben, Giorgio

(1995). *Homo sacer. Il potere sovrano e la vita nuda*. Torino: Einaudi.

(1996). *Mezzogiorno senza fini. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri.

(2009, 2007). *Il regno e la gloria*. Torino: Bollati Boringhieri.

(2017). *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza.

Alighieri, Dante (2007). *Divina Commedia*. Milano: BUR.

Arendt, Hannah

(2004, 1951). *Le origini del totalitarismo*. Torino: Einaudi.

(2006, 1972). *La menzogna in politica. Riflessioni sui Pentagon's paper*. Genova-Milano: Marietti.

Aristotele

(1998). *Poetica*. Roma-Bari: Laterza.

(2013). *Politica, Vol. 1*. Roma-Bari: Laterza.

Artaud, Antonin

(1968, 1938). *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.

(1988, 1947). *Van Gogh il suicidato della società*. Milano: Adelphi.

(2009, 1956). *Al paese dei Tarabumara e altri scritti*. Milano: Adelphi.

Ascari, Pierpaolo & Velotti, Stefano (2018). *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico di Lipovetsky e Serroy*. Bologna: Il Mulino.

Austin, John (2019, 1962). *Come fare cose con le parole*. Bologna: Marietti 1820.

Badiou, Alain (2006). *Logiche dei mondi*. Milano: Mimesis.

- Barbero, Alessandro** (2015). *Medioevo. Storia di voci, racconto di immagini*. Bari-Roma: Laterza.
- Barthes, Roland** (1974, 1957). *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi.
- Baudelaire, Charles** (1992, 1863). *Il pittore della vita moderna*. In *Scritti sull'arte* (pp. 276- 312). Torino: Einaudi.
- Baudrillard, Jean**
 (1978). *All'ombra delle maggioranze silenziose, la morte del sociale*. Bologna: Cappelli.
 (1996, 1994). *Il delitto perfetto*. Milano: Cortina Raffaello.
 (2002, 2001). *Lo spirito del terrorismo*. Milano: Cortina Raffaello.
- Bauman, Zygmunt**
 (2002, 2001). *La società individualizzata*. Il Mulino: Bologna.
 (2007, 2005). *Vita liquida*. Bari: Laterza.
- Benjamin, Walter**
 (1962, 1955). *Angelus novus*. Torino: Einaudi.
 (2012). *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*. Bologna: Piccola Biblioteca Einaudi.
 (2014, 1936). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Bergson, Henri-Louis** (2011, 1900). *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Milano: Feltrinelli.
- Benasayag, Miguel** (2020, 2019). *Funzionare o esistere?* Milano: Vita e Pensiero.
- Benasayag, Miguel & Gérard Schmit** (2005, 2003). *L'epoca delle passioni tristi* Milano: Feltrinelli.
- Bishop, Claire** (2015, 2012). *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità nell'arte partecipativa*. Bologna: Luca Sossella.
- Bloch, Ernst**
 (1992, 1964). *Geographica*. Genova: Marietti.
 (1994, 1954). *Il principio speranza*. Milano: Garzanti.
- Bloom, Harold**
 (2003, 1998). *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*. Milano: Rizzoli.
 (2013, 1994). *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle età*. Milano: BUR.
- Boal, Augusto** (2010, 1995). *L'arcobaleno del desiderio*. Molfetta: La Meridiana.
- Bodei, Remo**
 (1997). *La filosofia del Novecento*. Roma: Donzelli.
 (2002). *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*. Milano: Feltrinelli.
 (2020). *Se la Storia ha un senso*. Bergamo: Moretti & Vitali.
- Borga, Eugenio** (2001). *Malinconia*. Milano: Feltrinelli.
- Bourdieu, Pierre**
 (1983, 1979). *La distinzione, Critica sociale del gusto*. Bologna: Il Mulino.
 (2002). *Campo del potere e campo intellettuale*. Roma: Manifesto libri.
- Bourriaud, Nicolas**
 (2004, 2002). *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*. Milano: Postmedia Books.

- (2009). *Il radicante. Per una estetica della globalizzazione*. Milano: Postmedia Books.
- (2010, 1998). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia Books.
- (2020). *Inclusioni. Estetica del capitalocene*. Milano: Postmedia Books.
- Bridle, James** (2018). *Nuova era oscura*. Roma: Nero.
- Butler, Judith**
 (1996). *Corpi che contano. I limiti discorsivi del 'Sesso'*. Milano: Feltrinelli.
 (2004). *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*. Roma: Meltemi.
 (2006, 2004). *La disfatta del genere*. Milano: Booklet.
 (2012, 1988). *Atti performativi e costituzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista*. In Arfini, Elisa & Lo Iacono, Cristian. *Canone inverso. Antologia di teoria queer* (pp. 77-99). Pisa: ETS.
 (2017, 1990). *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Bari-Roma: Laterza.
- Campa, Riccardo** (2005). *Biopolitica e Biopotere. Da Foucault all'Italian Theory e oltre*. In *Orbis Idearum, Vol.3, Issue 2* (pp. 125-170). Krakow: NetMag edition.
- Cantoni, Remo** (2003). *Franz Kafka e il disagio dell'uomo contemporaneo*. Milano: Unicopli.
- Carboni, Massimo** (2009). *Di più di tutto. Figure dell'eccesso*. Roma: Castelvecchi.
- Carlson, Marvin** (2004, 1996). *Performance. A critical introduction*. NY-London: Routledge.
- Cascetta, Annamaria** (1991). *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*. Milano: Vita & Pensiero.
- Cassirer, Ernst** (1971, 1946). *Il mito dello stato*. Milano: Longanesi.
- Castoriadis, Cornelius** (1998). *L'enigma del soggetto. L'immaginario e le istituzioni*. Bari: Dedalo.
- Catucci Stefano** (2019). *Introduzione a Foucault*. Bari-Roma: Laterza.
- Chiurazzi, Gaetano** (2002). *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*. Segrate: Mondadori.
- Ciglia, Francesco P.** (1982). *L'essere, il sacro e l'arte negli esordi filosofici di Emmanuel Lévinas*. In *Nuovi Studi di Filosofia della Religione. Archivio di filosofia n. 1-2* (pp. 249-280). Pisa-Roma: Fabrizio Serra.
- Crouch, Colin** (2005, 2000). *Postdemocrazia*. Roma-Bari: Laterza.
- Cuéllar Torres, Tatiana** (2019). *El espacio material en dispositivos escénicos contemporáneos*. València: Universitat Politècnica de València.
- Culp, Andrew** (2020, 2016). *Dark Deleuze*. Milano-Udine: Mimesis.
- D'Azeglio, Massimo** (2011, 1891). *Origine e scopo dell'opera*. In *I miei ricordi*. Firenze: Barbera.
- Dal Lago, Alessandro & Giordano, Serena** (2006). *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bologna: Il Mulino.

Danto, Arthur C.

(2008a, 1981). *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*. Bari: Laterza.

(2008b, 1997). *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*. Milano: Mondadori.

De Marinis, Massimo (1988). *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze: La Casa Usher.

De Martino, Ernesto (2019, 1977). *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Einaudi.

Debord, Guy

(2002, 1967). *La società dello spettacolo*. Bolsena: Massari Editore.

(2004, 1961). *Situazionismo. Materiali per un'economia politica dell'immaginario*. Bolsena: Massari Editore.

Deleuze, Gilles

(1997, 1968). *Differenza e ripetizione*. Milano: Raffaello Cortina.

(2014, 1969). *Logica del senso*. Milano: Feltrinelli.

(2017, 1985). *L'immagine-tempo. Cinema. Vol. 2*. Torino: Einaudi.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix

(2002, 1991). *Che cos'è la filosofia?*. Torino: Einaudi.

(2017, 1980). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Napoli-Salerno: Orthotes.

Deriu, Fabrizio

(2012). *Performático. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni.

(2015). *La ricezione dei Performance Studies in Italia. Appunti di cronaca e riflessioni epistemologiche*. In *Thinking the theatre - New theatreology and performance studies. Atti del convegno internazionale di studi* (pp. 193-208). Bologna: Alma Mater Studiorum-Università.

Derrida, Jacques

(1995). *Fede e sapere. Le due fonti della religione ai limiti della semplice ragione*. In *La religione. Annuario filosofico europeo* (pp. 3-73). Roma-Bari: Laterza.

(2000). *Sull'ospitalità*. Milano: Dalai Editore.

(2002a, 1965). *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza* (pp. 219-254). Torino: Einaudi.

(2002b, 1967). *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in *La scrittura e la differenza* (pp. 299-324). Torino: Einaudi.

(2005, 1997). *Il segreto del nome*. Milano: Jaca Book.

(2007, 2000). *Toccare. Jean-Luc Nancy*. Genova: Marietti.

(2011, 1997). *Addio a Emmanuel Lévinas*. Milano: Jaca Book.

(2014, 1986). *Forsennare il soggettivo*. Milano: Abscondita.

(2020, 1967). *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book.

Derrida, Jacques & Borradori, Giovanna (2003, 2001). *Autoimmunità, suicidi reali e simbolici*. In *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida* (pp. 93-146). Bari-Roma: Laterza.

Derrida, Jacques & Stiegler, Bernard (1997, 1996). *Ecografie della televisione*. Milano: Raffaello Cortina.

Dewey, John (2015, 1925). *Esperienza, natura e arte*. Sesto San Giovanni: Mimesis.

Di Giacomo, Giuseppe

- (2004). *Arte e rappresentazione nella Teoria estetica di Adorno*. Napoli: Cultura tedesca.
(2013). *La questione dell'aura tra Benjamin e Adorno*, in *Rivista di estetica. Vol 52. L'aura* (pp. 235-256). Torino: Rosenberg & Sellier.
(2017). *Arte e modernità*. Roma: Carocci.

Di Stefano, Elisabetta (2012). *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*. Palermo: Aesthetica Preprint.

Duby, Georges & Geremek, Bronislaw (1993, 1992). *La storia e le altre passioni*. Bari-Roma: Laterza.

Durkheim, Émile (2001, 1895). *Le regole del metodo sociologico. Sociologia e filosofia*. Torino: Einaudi.

Eco, Umberto (2013). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani.

Esquirol, Maria J. (2021). *Umano, più umano*. Milano: Vita e Pensiero.

Esposito, Roberto (2002). *Immunitas*. Torino: Einaudi.

Eugeni, Ruggero (2015). *La condizione postmediale*. Brescia: La scuola.

Ferraresi, Roberta (2015). *Il paradigma performativo. Teatologia italiana e Performance Studies fra Novecento e Duemila*. In *Thinking the theatre - New theatology and performance studies. Atti del convegno internazionale di studi* (pp. 232-242). Bologna: Alma Mater Studiorum-Università.

Fisher, Mark (2017, 2009). *Realismo capitalista*. Roma: Nero.

Fischer-Lichte, Erika

- (1999, 1983). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco Libros.
(2014, 2004). *Estetica del performativo*. Roma: Carocci
(2015). *Intrecci fra le culture performative ripensando il 'teatro interculturale'. Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*. In *Thinking the theatre - New theatology and performance studies. Atti del convegno internazionale di studi* (pp. XX - 41). Bologna: Alma Mater Studiorum-Università.

Foucault, Michel

- (1971, 1969). *L'archeologia del sapere*. Milano: Rizzoli.
(1993, 1975). *Sorvegliare e punire*. Torino: Einaudi.
(2004, 1979). *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*. Milano: Feltrinelli.
(2005, 1978). *Sicurezza, territorio, popolazione*. Milano: Feltrinelli.
(2010, 2008). *Introduzione all'Antropologia di Kant*. Torino: Einaudi.
(2011a, 1984). *Storia della sessualità. Vol.2: L'uso dei piaceri*. Milano: Feltrinelli.
(2011b, 1961). *Storia della follia nell'età classica*. Milano: Rizzoli.
(2012, 1984). *Che cos'è illuminismo?*. Milano: Mimesis.
(2013, 1976). *Storia della sessualità. Vol.1: La volontà di sapere*. Milano: Feltrinelli.
(2020, 1976). *Bisogna difendere la società. Corso al Collège de France (1975-1976)*. Milano: Feltrinelli.

Flaiano, Ennio (2010, 1983). *Lo spettatore addormentato*. Milano: Adelphi.

Freire, Paulo (2002, 1968). *Pedagogia degli oppressi*. Torino: Gruppo Abele.

Freud, Sigmund

(1993, 1919). *Il perturbante*. Torino: Bollati Boringhieri.

(2011, 1905). *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Roma: Newton Compton.

Fromm, Erich (1971, 1964). *Dalla parte dell'uomo - indagine sulla psicologia della morale*. Roma: Astrolabio.

Gadamer, Hans-Georg

(1983, 1960). *Verità e metodo*. Milano: Bompiani.

(1984, 1982). *La ragione nell'età della scienza*. Genova: Il Melangolo.

(1986, 1974). *L'attualità del bello. Saggi di estetica ermeneutica*. Bologna: Marietti.

(2002, 1993). *Scritti di estetica*. Palermo: Aesthetica edizioni.

Giddens, Anthony (1994, 1980). *Le conseguenze della modernità. Fiducia e rischio, conseguenze e pericolo*. Bologna: Il Mulino.

Gentile, Giovanni (1960, 1928). *Manzoni e Leopardi*. Firenze: Sansoni.

Goffman, Erving (1997, 1956). *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino.

Grande Rosales, María Ángeles (2015). *Mundos que se desvanecen. Tecnoteatros y performatividad*. In *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, n. 4 (pp. 8-17). Salamanca: Delirio.

Grasso, Giuseppe & Civita Alfredo (2017). *Charles Baudelaire. Sull'essenza del riso e in generale sul comico nelle arti plastiche*. Chieti: Solfanelli.

Greimas, Algirdas J. (2000, 1966). *Semantica strutturale*. Milano: Booklet.

Guccini, Gerardo

(2001). *Verso un teatro degli esseri*, in *Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali* (pp. 23-25). Bologna: Titivillus.

(2012). *Biographic-Theatre. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete*, in *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del XXI secolo. Meticcianti, relazioni, attraversamenti – rapporti con la modernità* (pp. 97-109). Budapest: Elte BTK.

Gundle, Stephen (1999). *L'età d'oro dello Star System*. In *Storia del cinema mondiale. II. Gli Stati Uniti, Tomo primo* (pp. 695-744). Torino: Einaudi.

Gundle Stephen & Castelli, Clino T. (2006). *The Glamour System*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan.

Hegel, Friedrich (1997, 1835). *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle lezioni di estetica*. Milano: Mondadori.

Heidegger, Martin

(1968, 1950). *Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia.

(2004, 1934). *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*. Firenze: Aesthetica Preprint.

Heinich, Nathalie (2010). *Per porre fine al dibattito sull'arte contemporanea*. Roma: Aracne.

Hölderlin, Friedrich (1981, 1846). *La morte di Empedocle: seconda stesura*. Riva del Garda: Tosadori.

- Horkheimer, Max** (2000, 1947). *Eclisse della ragione*. Torino: Einaudi.
- Huizinga, Johan**
(2002, 1938). *Homo ludens*. Torino: Einaudi
(2020, 1919). *L'autunno del Medioevo*. Feltrinelli: Milano
- Husserl, Edmund** (1968, 1959). *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Milano: Il Saggiatore.
- Kafka, Franz** (1993, 1952). *Lettera al padre*. Milano: Feltrinelli.
- Krauss, Rosalind** (2005, 1999). *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. Milano: Mondadori.
- Jameson, Fredric** (2018, 2016). *Raymond Chandler. L'indagine della totalità*. Napoli: Cronopio.
- Jenkins, Henry** (2007, 2006). *Cultura Convergente*. Milano: Apogeo.
- Jovičević, Aleksandra** (2015). *Per una nuova storia e metodologia dei Performance Studies*. In *Thinking the theatre - New teatrology and performance studies. Atti del convegno internazionale di studi* (pp. XX - 41). Bologna: Alma Mater Studiorum-Università.
- Jung, Carl G.** (2008, 1961). *Ricordi, sogni e riflessioni*. Milano: BUR.
- Kattenbelt, Chiel** (2008). *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*. In *Cultura, lenguaje y representación*, n. 6, (pp. 19-29). Castelló de la Plana: Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I
- Lacan, Jacques**
(1979, 1973). *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*. Torino: Einaudi.
(1994, 1986). *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-60*. Torino: Einaudi.
(2001, 1991). *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi 1969 - 1970*. Torino: Einaudi.
(2007, 2004). *Il Seminario. Libro X. L'angoscia 1962-1963*. Torino: Einaudi.
- Le Goff, Jacques** (2006, 1996). *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea*. Bari-Roma: Laterza.
- Lehmann, Hans-Thies**
(2010). *Cosa significa il teatro postdrammatico*, in *Prove di drammaturgia*, vol. XVI, n. 1 (pp. 4-7). Corazzano (PI): Titivillus.
(2017, 1999). *Il teatro postdrammatico*. Bologna: Cue Press.
- Leopardi, Giacomo** (2020, 1845). *La ginestra*. Roma: Edizione dell'Asino.
- Lévi-Strauss, Claude**
(1964, 1962). *Il pensiero selvaggio*. Milano; Il Saggiatore.
(2016, 1978). *Mito e significato*. Milano; Il Saggiatore.
- Lévinas, Emmanuel**
(1984, 1948). *La realtà e la sua ombra*. Casale Monferrato: Marietti.
(1985, 1972). *Umanesimo dell'altro uomo*. Genova: Il Melangolo.
(1986, 1976). *Difficile libertà. Saggi sul giudaismo*. Brescia: La Scuola.
(1990, 1961). *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*. Milano: Jaca Book.

- Lipovetsky, Gilles** (2014, 1983). *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*. Milano: Luni.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean** (2017, 2013). *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*. Sellerio: Palermo.
- López Antuñano, José Gabriel** (2012). *Teatro del siglo XXI. Presentación versus Representación*. In *Nueva revista de política, cultura y arte*, n. 140 (pp. 172-187). Logroño: Universidad Internacional de La Rioja
- Liotard, Jean-François** (2018, 1979). *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli.
- Lucrezio** (2013). *De rerum natura*. Novara: UTET.
- Maestri, Maria F.** (2020). *Cambiò aspetto mostrandosi*. In De Marinis, M. (a cura di). *Culture Teatrali Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, 29, *Annale 2020*. Firenze: Usher
- Mango, Lorenzo** (2019). *Il novecento del teatro. Una storia*. Roma: Carocci.
- Marramao, Giacomo** (2003). *Passaggio a Occidente. Filosofia e globalizzazione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Marcuse, Herbert** (1964, 1955). *Eros e civiltà*. Torino: Einaudi.
- Manzoni, Alessandro**
(2001, 1822). *Adelchi*. Venezia: Marsilio.
(2014, 1827). *I promessi sposi*. Milano: BUR.
- Maturana, Humberto R. & Varela, Francisco J.** (1985, 1980). *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*. Padova: Marsilio.
- McLuhan, Marshall**
(1986, 1964). *Gli strumenti del comunicare. Mass media e società moderna*. Milano: Il Saggiatore.
(2011, 1962). *La galassia Gutenberg*. Roma: Armando.
- Menicacci, Armando & Quinz, Emanuele** (2001). *La scena digitale. Nuovi media per la danza*. Venezia: Marsilio.
- Merleau-Ponty, Maurice**
(1996, 1960). *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE.
(2003, 1964). *Il visibile e l'invisibile*. Milano: Bompiani.
(2009, 1945). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.
- Michaud, Yves**
(2008, 2007). *L'artista e i commissari*. Roma: Idea.
(2019, 2003). *L'Arte allo stato gassoso. Sul trionfo dell'estetica*. Roma: Mimesis.
- Milani, Lorenzo** (1994, 1965). *L'obbedienza non è più una virtù*. Roma: Stampa Alternativa
- Mitchell, William J T.**
(2017, 1966). *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina.
(2018, 1986). *Scienza dell'immagine. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*. Monza: Johan & Levi.

Morin, Edgar (2008, 1991). *Il Metodo 4. Le idee: habitat, vita, organizzazione, usi e costumi*. Milano: Raffaello Cortina.

Monteverdi, Anna M. (2020). *Leggere uno spettacolo multimediale*. Roma: Audino.

Nancy, Jean-Luc

(1996). *Essere singolare plurale*. Bologna: Biblioteca Einaudi.

(2003, 2001). *Il pensiero sottratto*. Torino: Bollati Boringhieri.

(2012, 2011). *Corpo nudo*. In *L'ora meridiana. Il pensiero inoperoso di Jean-Luc Nancy tra ontologia, estetica e politica* (pp. 73-81). Milano: Mimesis.

(2014a). *Il corpo dell'arte*. Milano-Udine: Mimesis imago.

(2014b, 2013). *L'altro ritratto*. Roma: Castelvecchi.

(2020, 2000). *Il ritratto e il suo sguardo*. Milano: Raffaello Cortina.

Nancy, Jean-Luc & Ferrari, Federico (2003). *La pelle delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.

Nietzsche, Friedrich

(1975). *Frammenti postumi 1885-1887*. In Giametta, S. (a cura di). *Opere di Friedrich Nietzsche, Volume VIII- Tomo 1* (pp. XII-372). Milano: Adelphi.

(1981, 1878). *Umano, troppo umano*. Milano: Adelphi.

(2015, 1883). *Così parlò Zarathustra*. Milano: Adelphi.

(2017, 1882). *Gaia Scienza*. Santarcangelo di Romagna: Rusconi Libri.

Ortega y Gasset, José (2006, 1930). *Idea del teatro*. Milano: Medusa.

Palumbo, Valeria (2021). *Non per me sola. Storia delle italiane attraverso i romanzi*. Bari-Roma: Laterza.

Pasolini, Pier P. (2005, 1975). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.

Pastore Luigi & Gebur Thomas (2008). *Theodor W. Adorno. Il maestro ritrovato*. Roma: Manifestolibri.

Pavis, Patrice (2008, 1996). *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*. Torino: Lindau.

Perniola, Mario (2015). *L'arte espansa*. Torino: Einaudi.

Pirandello, Luigi

(1995, 1937). *I giganti della montagna*. Milano: Garzanti.

(2008, 1908). *L'umorismo*. Milano: Garzanti.

Pititto, Francesco (2020). *Il teatro scientifico e il futuro prossimo*. In De Marinis, M. (a cura di). *Culture Teatrali Studi, interventi e scritture sullo spettacolo, 29, Annale 2020*. Firenze: Usher.

Phelan, Peggy (1993). *Unmarked. The politics of Performance*. London-New York: Routledge.

Pirni, Alberto (2005). *Filosofia pratica e sfera pubblica*. Reggio Emilia: Diabasis.

Pittaluga, Noemi & Valentini, Valentina (2012). *Studio Azzurro. Teatro*. Roma: Contrasto.

Popper, Karl R. (2019, 1994). *Cattiva maestra televisione*. Milano: Feltrinelli.

Rancière, Jacques

- (2016, 2000). *La partizione del sensibile*. Roma: Derive Approdi.
(2007, 1997). *Il disaccordo*. Roma: Biblioteca Meltemi.
(2009, 2004). *Il disagio dell'estetica*. Pisa: ETS.
(2019, 2008). *Lo spettatore emancipato*. Roma: Derive Approdi.

Rovelli, Carlo (2017). *L'ordine del tempo*. Milano: Piccola Biblioteca Adelphi.

Rozzoni, Claudio (2012). *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico*. Milano-Udine: Mimesis.

Rorty, Richard (2008, 1989). *La filosofia dopo la filosofia*. Bari-Roma: Laterza.

Rosa, Hartmut (2020, 2016). *Pedagogia della risonanza*. Brescia: Morcelliana.

Rousseau, Jacques (2008, 1762). *Emilio o dell'educazione*. Milano: Rizzoli.

Saba, Cosetta G. & Valentini, Valentina (2015). *Medium senza Medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*. Roma: Bulzoni

Sacco, Daniela (2018). *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)*. Roma: Luca Sossella Editore.

Sassatelli, Monica & Heinich, Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.

Schechner, Richards

- (1984, 1988). *La teoria della performance (1970-1983)*. Roma: Bulzoni.
(2017, 2014). *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*. Roma: Bulzoni.

Shakespeare, William (2016). *Opere complete. Con testo a fronte*. Milano: Garzanti.

Shaun, Gallagher & Zahavi, Dan (2009). *La mente fenomenologica*. Milano: Raffaello Cortina.

Sisto, Davide

- (2018). *La morte si fa social*. Torino: Bollati Boringhieri.
(2020). *Ricordati di me. La rivoluzione digitale tra memoria e oblio*. Torino: Bollati Boringhieri.

Sloterdijk, Peter (2013, 1983). *Critica della ragion cinica*. Milano: Garzanti.

Szondi, Peter (2000, 1956). *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*. Torino: Einaudi

Tanni, Valentina (2021). *Memestetica, il settembre eterno dell'arte*. Roma: Nero.

Teira Alcaraz, José Manuel

- (2020). *Hacia un análisis de la función dramaturgica de la videoescena*. In AA, VV. *Aco-taciones. Journal of Research in Theatre and Theatrical Creation*, n. 45 (pp. 291-322). Madrid: RESAD.
(2020b). *La crítica social de Agrupación Señor Serrano a través de la dramaturgia intermedial. Entrevista a Pau Palacios*. In *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, n. 22 (pp. 467-484). Barcellona: Anagnórisis.
(2021). *Recursos videoescénicos en la dramaturgia intermedial. Análisis de The Mountain de Agrupación Señor Serrano*. In AA, VV. *Dossier: El teatro en español del siglo XXI. Revista Caracol*, n. 22 (pp. 254-285). São Paulo: Universidade de São Paulo.

Turner, Victor

(1982). *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino.

(1993, 1986). *Antropologia della Performance*. Bologna: Il Mulino.

Tzara, Tristan (2014). *Manifesti del dadaismo*. Milano: Ghibli.

Valentini, Antonio (2012). *Il silenzio delle sirene. Mito e letteratura in Kafka*. Milano: Mimesis.

Valentini, Valentina

(1984). *Professione cartografo*. In Schechner, Richard. *La teoria della performance 1970-1983* (pp. 11-38). Roma: Bulzoni.

(1996). *Corridoi, labirinti, soglie. Come mettere in gioco lo spettatore*. In *Dal Vivo* (pp. 7-19). Roma: Graffiti.

(2007a). *Il Dibattito sul nuovo teatro in Italia*. In Bartolucci, Giuseppe. *Testi critici 1964-1987* (pp. 9-37). Roma: Bulzoni.

(2007b). *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*. Milano: Mondadori.

(2020). *Teatro contemporaneo, 1989-2019*. Roma: Carocci.

Vassallo, Silvana & di Brino, Andreina (2003). *Arte tra azione e contemplazione. L'interattività nelle ricerche artistiche*. Pisa: ETS.

Vattimo, Gianni

(2009). *Addio alla Verità*. Roma: Meltemi.

(2011). *La fine della modernità*. Milano: Garzanti.

Vos, Laurens De (2011). *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane, and Samuel Beckett*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Weber, Max

(1997). *La politica come professione*. Roma: Armando.

(2006). *Considerazioni intermedie. Il destino dell'Occidente*. Roma: Armando.

(2007). *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*. Milano: BUR.

Wittgenstein, Ludwig (2014). *Ricerche filosofiche*. Segrate: Einaudi.

Žižek, Slavoj

(2003). *Benvenuti nel deserto del reale*. Roma: Meltemi.

(2004). *L'epidemia dell'immaginario*. Roma: Meltemi.

(2013). *Il trash sublime*. Milano: Mimesis.

SITOGRAFIA

NOTE DI REGIA E RASSEGNA STAMPA

Agrupación Señor Serrano

(n.d.). *BBBB*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://srserrano.com/it/bbbb/>
(n.d.). *Kingdom*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://srserrano.com/it/kingdom/>
(n.d.). *The Mountain*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://srserrano.com/it/the-mountain/>

Aldesweb

(n.d.). *CV Roberto Castello*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://aldesweb.org/wp-content/uploads/2021/04/1-CV-ROBERTO-CASTELLO-small-it-en.doc>
(2015). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://aldesweb.org/produzioni/in-girum-imus-nocte-et-consumimur-igni/>

Alfieri, Andrea

(2015). *Verdi reloaded. Il Re Lear secondo Lenz Rifrazioni*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://klpteatro.it/verdi-reloaded-il-re-lear-secondo-lenz-rifrazioni>
(2017). *Purgatorio. La comunità esule di Lenz Fondazione*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://klpteatro.it/purgatorio-lenz-fondazione-recensione>

Bellabatalla

(n.d.). *Lear (desaparecer)*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://bellabatalla.com/producciones/lear-desaparecer/>
(n.d.). *¿Quién es esta peña?*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://bellabatalla.com/equipo/>

Bevione, Laura

(2014). *Hyperion. Il romanticismo tedesco secondo i Lenz*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://amandaviewontheatre.wordpress.com/2014/12/15/il-romanticismo-tedesco-secondo-i-lenz/>
(2015). *In fuga dagli oggetti: su Il Furioso di Lenz*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://amandaviewontheatre.wordpress.com/2015/07/06/in-fuga-dagli-oggetti-sul-furioso-di-lenz/>

Boal, Augusto (2009). *27 de marzo. Mensaje Internacional del Día Mundial del Teatro*. Asociación de amigos del teatro. Consultato: Settembre 24, 2021: http://amigosdelteatro.com/upload_adjunto/manifiesto2009.pdf

Brighenti, Matteo (2015). *Hamlet Solo, lo Shakespeare scarnificato di Lenz Fondazione*. Consultato: Luglio 28, 2022: <https://paneacquaculture.net/2015/12/22/hamlet-solo-lo-shakespeare-scarnificato-di-lenz-fondazione/>

Dignità Autonome di Prostituzione (n.d.). *Presentazione*. Consultato: Settembre 28, 2021: <http://www.dadp.it/it/inside.asp?p=1>

Ferraro Alessandra & Graziani Pako (n.d.). *Presentazione*. Attraversamenti Multipli. Consultato: Settembre 28, 2021: <http://www.attraversamentimultipli.it/presentazione/>

Frosini Timpano (n.d.). *Chi siamo*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://frosinitimpano.wixsite.com/frosinitimpano/chi-siamo>

Giolli Società Cooperativa Sociale. Centro permanente di ricerca e sperimentazione teatrale sui metodi Boal e Freire (n.d.) *Dibattito Boal-Plotkin: lavorare con gli oppressori*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://giollicoop.it/index.php?option=com_content&view=article&id=48

Kirolandia (2015). *Kirosegnaliamo*. Consultato: Settembre 24, 2021: <http://kirolandia.blogspot.com/2015/05/kirosegnaliamo-25-31-maggio-2015.html>

La corte ospitale (n.d.). *Vocazione*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://corteospitale.org/site/vocazione-danio-manfredini/>

Latini, Roberto (n.d.). *I Giganti della Montagna*. Consultato: Settembre 28, 2021, da Fortebraccioteatro: <https://fortebraccioteatro.com/ita/in-scena/i-giganti-della-montagna/>

Lenz Fondazione

(n.d.). *Adelchi*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/news/archivio-news/adelchi/>

(n.d.). *Aktion T4*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/aktion-t4/>

(n.d.). *Flowers like stars?* Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/creazioni-on-tour/flowers-like-stars/>

(n.d.). *Hipógrifo violento*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/creazioni-on-tour/hipogrifo-violento/>

(n.d.). *I Promessi sposi*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/archivio/creazioni/587-i-promessi-sposi.html>

(n.d.). *Il Furioso (1)*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/il-furioso/>

(n.d.). *Il Furioso (2)*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/il-furioso-2/>

(n.d.). *Il Furioso (2) #6 La Follia*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/il-furioso-6-la-follia/>

(n.d.). *Il grande Teatro del Mondo*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/il-grande-teatro-del-mondo/>

(n.d.). *Romeo and Juliet concert*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/romeo-and-juliet-concert/>

(n.d.). *Verdi Macbeth*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/verdi-macbeth/>

(n.d.). *Verdi Re Lear*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/verdi-re-lear/>

(n.d.). La rifrazione del Teatro. *Lenz Fondazione*. Consultato: Settembre 24, 2021, da <https://lenzfondazione.it/wp-content/uploads/2014/04/La-rifrazione-del-teatro.pdf>

(2017) *Festival Natura Dei Teatri*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/wp-content/uploads/2018/03/rassegna-stampa-NDT-017-estate.doc>

(2017). *Intro*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/natura-dei-teatri/2017-2/intro/>

(2017). *Paradiso. Un Pezzo Sacro*. Consultato: Settembre 24, 2021: <http://lenzfondazione.it/wp-content/uploads/2018/03/rassegna-stampa-Paradiso-ottobre-2017.doc>

(2017). *Press*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/natura-dei-teatri/2017-2/press/>

(2017). *Purgatorio*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/creazioni/archivio-creazioni/purgatorio-progetto-per-festival-natura-dei-teatri-2017>

(2018). *Intro*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://lenzfondazione.it/natura-dei-teatri/2018-2/intro/>

Lenz Rifrazione (n.d.) *Imagoturgia della grazia*. Consultato: Giugno 24, 2022: <https://lenzrifrazioni.it/archivio/component/content/article/588-imagoturgia-della-grazia-u6.html>

Lo Gatto, Sergio (2016). *Lenz, tra Il Furioso e Macbeth. Spettatori sensibili*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://teatrocritica.net/2016/07/lenz-tra-furioso-e-macbeth-spettatori-sensibili/>

Jolefilm (2021) *Ausmerzen, vite indegne di essere vissute* [Video]. YouTube. <https://youtube.com/watch?v=1jXOMedRjvQ>

Marino, Massimo

(2014). *Adelchi, Ermengarda, gli umili, i fantasmi, gli attori sensibili di Lenz Rifrazioni*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2014/12/11/adelchi-ermengarda-gli-umili-i-fantasmi-gli-attori-sensibili-di-lenz-rifrazioni/>

(2014b). *La ballata degli umili: I promessi sposi di Lenz*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2014/05/23/la-ballata-degli-umili-i-promessi-sposi-di-lenz/>

Menoventi (n.d.) *Archivio*. Consultato: Giugno, 05, 2022: <https://teatro.persinsala.it/t/menoventi/>

Project XX1 (n.d.) *Esperienze immersive*. Consultato: Ottobre 08, 2021: <https://projectxx1.com/home>

Project Ingenu (n.d.) *Archivio*. Consultato: Giugno, 05, 2022: <https://teatro.persinsala.it/t/projecte-ingenu/>

Rigoli, Alessandro

(2016). *Autodafé. Focus Verdi*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://giornaledellamusica.it/recensioni/focus-verdi>

(2017). *Paradiso. L'altro Festival Verdi*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://giornaledellamusica.it/recensioni/laltro-festival-verdi>

(2018). *Verdi Macbeth. Macbeth, la de-composizione del male*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://giornaledellamusica.it/recensioni/macbeth-la-de-composizione-del-male>

(2018b). *Il Grande Teatro del Mondo. L'allegoria disarmata dell'esistenza*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://giornaledellamusica.it/recensioni/lallegoria-disarmata-dellesistenza>

(2022). *Lenz per il Giorno della Memoria*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://giornaledellamusica.it/news/lenz-il-giorno-della-memoria>

Roma Fringe Festival (n.d.) *Monologo schizofrenico (due voci sul T.S.O.)*. Consultato: Settembre 24, 2021: <http://www.romafringeFestival.it/archivio-spettacoli/spettacoli-2020/monologo-schizofrenico-due-voci-sul-t-s/>

RomaEuropa (n.d.) *Grimmless*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://romaeuropa.net/archivio/palladium/stagione-2012/grimmless/>

Simona Bertozzi (n.d.) *Archivio*. Consultato: Giugno, 04, 2022: <https://teatro.persinsala.it/t/simona-bertozzi/>

Sonno, Giulio (2017). *Kinder. Olocausto e ironia tragica*. Consultato: Luglio 24, 2022: <http://www.paperstreet.it/kinder-bambini-lenz-maestri-pititto-memoria-olocausto-parma-teatro-recensione/>

Teatre Nacional de Catalunya (n.d.). *La nit de la iguana*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://tnc.cat/ca/la-nit-de-la-iguana>

Teatro Studio Uno

(n.d.) *Délire*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatrostudiouno.wordpress.com/delire-3-6-dicembre/>

(n.d.) *Tetro*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatrostudiouno.wordpress.com/tetro-29-ott-1-nov/>

Teatro Franco Parenti (n.d.). *Segnale d'allarme - La mia battaglia VR*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatrofrancoparenti.it/archivio/decennio-2010-2019/2019-2020/segnale-dallarme-la-mia-battaglia-vr-2019-2020/>

Teatro di Roma (n.d.). *Talk&Dialoghi. Giorgio Barberio Corsetti dialoga con Tiago Rodrigues*. Consultato: Settembre 24, 2021: <http://www.teatrodiroma.net/doc/6962/giorgio-barberio-corsetti-dialoga-con-tiago-rodrigues>

Web Archive (2018, Marzo 1). *Tiago Rodrigues*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://web.archive.org/web/20210301092636/https://shorttheatre.org/archive/2018/eventi/tiago-rodrigues/>

Zanon, Emanuela (2020). *Lenz Teatro riparte con RE-Opening Mondi Nuovi*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://juliet-artmagazine.com/lenz-teatro-riparte-con-re-opening-mondi-nuovi/>

Alfieri Alessandro

(n.d.). *Heidegger: l'arte come 'apertura-di-un-mondo'*. Supereva. Consultato: Settembre 24, 2021: <http://guide.supereva.it/filosofia/interventi/2009/06/heidegger-larte-come-apertura-di-un-mondo>

(2011). *Teatro, passione a luci rosse*. Persinsala. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://teatro.persinsala.it/dignita-autonome-di-prostituzione/3048/>

(2017). *L'irrisolta vertigine tra arte e cultura di massa*. Persinsala. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/la-ramificazione-del-pidocchio-short-theatre-festival-2/43105/>

(2018). *Signum saxophone quartet*. Persinsala. Consultato: Settembre 24, 2021. <https://teatro.persinsala.it/signum-saxophone-quartet/48948/>

(2021). *Valentina Tanni. Ritratti d'autore*. Persinsala. Consultato: Settembre 24, 2021 : <https://artegrafica.persinsala.it/valentina-tanni/12799>

(2021a). *Da Buffy a Sharp objects: quando l'orrore non si fronteggia più*. Persinsala. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://persinsala.it/web/recensioni/giallo/da-buffy-a-sharp-objects-quando-lorrore-non-si-fronteggia-piu.html>

Basso, Ingrid M. (n.d.), *Vite indegne di essere vissute*. Il Manifesto. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://ilmanifesto.it/vite-indegne-di-essere-vissute/>

Bettonica, Toni P. (2020). *Una montaña de preguntas*. El País. Consultato: Settembre 28, 2021, da <https://elpais.com/espana/catalunya/2020-07-08/una-montana-de-preguntas.html>

Brentari, Carlo (2016). *1/ Konrad Lorenz e il nazionalsocialismo. 2/ Lorenz, dal darwinismo al nazismo*. Gliscritti, Centro Culturale: Consultato: Settembre 24, 2021: <https://gliscritti.it/blog/entry/3513>

Cherchi, Gianpaolo (2017). *Il capitale di visibilità che nutre gli artisti*. Il Manifesto Consultato: Dicembre 29, 2021: <https://ilmanifesto.it/il-capitale-di-visibilita-che-nutre-gli-artisti/>

Chiaro, Francesco (2019). *Exit through the backstage*. Persinsala. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://teatro.persinsala.it/teatro-delusio-3/56182/>

Cofone, Erika (2015). *Megalopolis: «volevano seppellirci, ma non sapevano che eravamo semi»*. Consultato: Settembre 28, 2021, da Persinsala: <https://teatro.persinsala.it/megalopolis/13506/>

Day, Meagan (2018). *Il gospel di Mark Fisher*. Jacobin Italia. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://jacobinitalia.it/il-gospel-di-mark-fisher/>

Ferraris, Maurizio & Vattimo, Gianni (n.d.). *L'addio al pensiero debole che divide i filosofi*. Micromega. Consultato: Marzo 5, 2021: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/laddio-al-pensiero-debole-che-divide-i-filosofi/>

Flores d'Arcais, Paolo (n.d.). *Per farla finita con il postmoderno*. Micromega. Consultato: Marzo 5, 2021: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/per-farla-finita-con-il-postmoderno/>

Formenti, Carlo (n.d.). *Quando sovranismo fa rima con socialismo*. Micromega. Consultato: Settembre 24, 2021:

<http://temi.repubblica.it/micromega-online/quando-sovrano-fa-rima-con-socialismo/>

Frigerio, Maria F.

(2016). *L'altra faccia del teatro contemporaneo*. Consultato: Luglio 28, 2022: <https://teatro.persinsala.it/laltra-faccia-del-teatro-contemporaneo/33712>

(2019). *I desaparecidos di L'Aquila: dove eravamo rimasti?* Consultato: Settembre 28, 2021: <https://teatro.persinsala.it/i-desaparecidos-di-laquila-dove-eravamo-rimasti/54364/>

(2019b). *Il critico multi-task*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/il-critico-multi-task/54473>

(2020). *Festival dello spettatore*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://inthenet.eu/2020/10/30/esercizi-di-fantastica-e-segnale-dallarme-la-mia-battaglia-vr/>

(2020b). *Quando il mezzo fagocita il contenuto*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://inthenet.eu/2020/09/25/the-mountain/>

(2021a). *Tomasz Kireńczuk: il volto nuovo del teatro italiano*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://inthenet.eu/2021/02/26/tomasz-kirenczuk-il-volto-nuovo-del-teatro-italiano/>

Frigerio, Maria F., & Ugge, Luciano

(2018). *Non sulle labbra ma col cuore*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://teatro.persinsala.it/teatro-delusio/46477/>

(2019). *Mary said what she said*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/mary-said-what-she-said/>

Game, Jérôme (2012). *Intervista a Jacques Rancière*. Philosophy and social criticism. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://tysm.org/critica-della-critica-dello-spettacolo-intervista-di-jerome-game-a-jacques-ranciere/>

Godani, Paolo (2017). *Estetica e politica dell'inoperosità*. Consultato: Luglio 29, 2022: <https://fatamorganaweb.it/aisthesis-ranciere-regime-estetico-delle-arti/>

Giuliani, Alessandro (2006). *Dante lo scrittore più studiato al mondo*. Tecnica della scuola. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://tecnicadellascuola.it/letteratura-e-dante-lo-scrittore-piu-studiato-al-mondo>

La Repubblica (2013, Aprile 8). *Amici e nemici ricordano Margaret Thatcher*. Consultato: Settembre 28, 2021: https://repubblica.it/esteri/2013/morte_thatcher_reazioni-56210893/

Maravigna, Maurizio (2014). *Una vocazione teatrale*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/vocazione/12353/>

MandragoraBCN (2016, Novembre 16). *Agrupación Señor Serrano* [Video]. Tuber. <https://youtu.be/gf4wZavBbNI>

Monteverdi, Annamaria (2019). *Intervista ad Alex Serrano*. AM - Digital Performance. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://annamonteverdi.it/digital/dietro-limmagine-birdie-e-il-teatro-documentatodi-agrupacion-senor-serrano-al-teatro-sociale-di-gualtieri-intervista-ad-alex-serrano/>

Nissim, Gabriele (2019). *Il peso della colpa in Germina*. Gariwo. La foresta dei Giusti. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://it.gariwo.net/editoriali/il-peso-della-colpa-in-germania-20866.html>

Palumbo, Valeria (2017). *La Caporetto delle donne: dramma taciuto degli stupri e dei figli della guerra*. Corriere della sera. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://corriere.it/extra-per-voi/2017/10/15/caporetto-donne-dramma-taciuto-stupri-figli-guerra-41bd4640-b1b7-11e7-8c05-16c4f9105c9c.shtml>

Pirri, Chiara (2017). *Intervista a Dorothee Munyaneza*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2017/11/intervista-dorothee-munyaneza/>

Ponte di Pino, Oliviero (2015). *Dispositivi di attivazione. Per una fenomenologia dello spettatore*. Consultato: Settembre 24, 2021: <http://www.ateatro.it/webzine/2015/07/31/fenomenologia-dello-spettatore/>

Redazione Persinsala

(2013). *Francesca Farcomeni, Noemi Parroni, Elena Vanni*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/francesca-farcomeni-noemi-parroni-ed-elena-vanni/8981/>

(2020). *Rosa Sanchez*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/rosa-sanchez-directora-de-la-compania-konic-thtr/58329/>

Sánchez, José Antonio (2014). *La imagen elocuente* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/OsQcDpRGP0g>

Teatro a mil (2020). *Clase Magistral: Viviendo del fracaso | Agrupación Señor Serrano* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/0ZgecG6h04Q>

Ugge, Luciano (2020). *Sulle tracce della verità*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://teatro.persinsala.it/the-mountain-contemporanea/>

Valle, Gianluca

(2019a). *Corpi in azione tra Leib o Körper*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/corpi-in-azione-operaestate-festival/55926/>

(2019b). *Quanto è rivoluzionario il mistero buffo?* Consultato: Settembre 28, 2021: <https://teatro.persinsala.it/mistero-buffo-2/56111/>

(2019c). *Che fine ha fatto baby Jane?* Consultato: Settembre 24, 2021: <https://teatro.persinsala.it/che-fine-ha-fatto-baby-jane/56721/>

Ventura, Simona (2014). *Teatro e guerra: oltre i confini storici e politici*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://teatro.persinsala.it/del-sesso-della-donna-come-campo-di-battaglia-nella-guerra-di-bosnia/11342/>

Vidales, Raquel (2019). *La memoria rota del rey Lear*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://elpais.com/cultura/2019/05/22/actualidad/1558540948_138905.html

ARTICOLI, REPORT E STATISTICHE

American Psychiatric Association (2013). *Diagnostic And Statistical Manual Of Mental Disorders, Fifth Edition*. Consultato: Luglio 28, 2022: <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425787>

Battistelli, Fabrizio (2022). *Le armi nella guerra tra Russia e Ucraina*. Consultato: Luglio 28, 2022: https://treccani.it/magazine/atlante/geopolitica/Le_armi_guerra_Russia_Ucraina.html

Buccino, Giovanni & Mezzadri, Marco (2013). *La teoria dell'embodiment e il processo di apprendimento e insegnamento di una lingua*. ENTHYMEMA, (8), 5–20. Consultato: Luglio 28, 2022: <https://doi.org/10.13130/2037-2426/3047>

Cordis. Centro di Ricerca Commissione europea (2010). *Cambiamento climatico: anche la demografia conta*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://cordis.europa.eu/article/id/32652-climate-change-demographics-matter/it>

European Union, the Official website

(2012). *L'Unione europea riceve il premio Nobel per la pace 2012*. Consultato: Settembre 28, 2021: https://europa.eu/european-union/about-eu/history/2010-2019/2012/eu-nobel_it

(2017). *European semester thematic factsheet. Health systems*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://ec.europa.eu/info/sites/default/files/file_import/european-semester-thematic-factsheet-health-systems_en_0.pdf

(2019). *State of Health in the EU España. Perfil sanitario nacional*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://ec.europa.eu/health/sites/default/files/state/docs/2019_chp_es_spanish.pdf

(2019). *State of Health in the EU Germany. Country Health Profile*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://ec.europa.eu/health/sites/default/files/state/docs/2019_chp_de_english.pdf

(2019). *State of Health in the EU Italia. Profilo della Sanità*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://ec.europa.eu/health/sites/default/files/state/docs/2019_chp_it_italy.pdf

(2021). *Healthcare expenditure statistics*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Healthcare_expenditure_statistics

Gill, Christopher (2021). *Covid-19 deaths in Africa: prospective systematic postmortem surveillance study*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://bmj.com/content/372/bmj.n334>

IndexMundi (2020). Definizione di Spesa militari. Percento del PIL. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://indexmundi.com/g/g.aspx?v=132&c=xx&l=it>

IPCC. Organismo delle Nazioni Unite per la valutazione relative al cambiamento climatico (2018) *Special Report. Global Warming of 1.5 °C*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://ipcc.ch/sr15/>

ITU. Agenzia delle Nazioni Unite per le tecnologie dell'informazione e della comunicazione (2019). *Statistics*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx>

Law of War (n.d.). *General Order 100- Law of War. Instructions for the government of armies of the united states in the field*. Consultato: Settembre 28, 2021: http://lawofwar.org/general_order_100.htm

OCSE. Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico (n.d.). *Occupazione*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://oecdbetterlifeindex.org/it/topics/jobs-it/>
(2017). *Labour Force Statistics*. Consultato: Settembre 24, 2021: https://stats.oecd.org/Index.aspx?DatasetCode=LFS_SEXAGE_I_R
(2011). *Divided we Stand: Why Inequality Keeps Rising*. Consultato: Settembre 24, 2021: <https://oecd.org/social/dividedwestandwhyinequalitykeepsrisingspeech.htm>

OPAM. Opera di Promozione dell'Alfabetizzazione nel Mondo (2017). *L'alfabetizzazione continua a crescere da una generazione all'altra. Rapporto UNESCO Institute for Statistics*. Consultato: Settembre 24, 2021, da: https://opam.it/1/upload/1_rapporto_uis_n._45_settembre_2017.pdf

Oxfordlanguages (2016). *Word of the Year 2016*. Consultato: Aprile, 01, 2022: <https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>

Ref World. UNHCR. (n.d.). *The Prosecutor v. Jean-Paul Akayesu (Trial Judgement)*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://refworld.org/cases,ICTR,40278fbb4.html>

Rouvroy, Antoinette. (2015). *A few thoughts in preparation for the Discrimination and Big Data*. Consultato: Settembre 09, 2021: <https://academia.edu/10177775/>

SIPRI (Stockholm International Peace Research Institute)
(2021). *Trends in World Military Expenditure, 2021*. Consultato: Luglio 24, 2022: https://sipri.org/sites/default/files/2022-04/fs_2204_milex_2021_0.pdf
(2022a). *Yearbook 2022*. Consultato: Luglio 24, 2022: https://sipri.org/sites/default/files/2022-06/yb22_summary_en_v3.pdf
(2022b). *Military Expenditure DB*. Consultato: Luglio 24, 2022: <https://milex.sipri.org/sipri>

Surace, Valentina (2019). *Judith Butler e il carattere performativo del potere*. Consultato: Luglio 12, 2022: <https://cab.unime.it/journals/index.php/IMAGO/article/download/2407/2135>

The World Bank (2014). *Ebola: World Bank Group Mobilizes Emergency Funding to Fight Epidemic in West Africa*. Consultato: Settembre 28, 2021: <https://worldbank.org/en/news/press-release/2014/08/04/ebola-world-bank-group-mobilizes-emergency-funding-for-guinea-liberia-and-sierra-leone-to-fight-epidemic>

Web Archive (2014). *Internet Archive: Ebola virus disease, West Africa* (2014, Luglio 25). Consultato: Settembre 28, 2021: https://web.archive.org/web/*/http://www.afro.who.int/en/clusters-a-programmes/dpc/epidemic-a-pandemic-alert-and-response/outbreak-news/4233-ebola-virus-disease-west-africa-25-july-2014.html