

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo
Annali fondati e diretti da Marco De Marinis
Nuova serie
n. 26 – 2017

Direzione: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Georges Banu (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Josette Féral (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III); Helga Finter (Justus Liebig - Universität Giessen); Raimondo Guarino (Università di Roma III); Claudio Longhi (Università di Bologna - ERT); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Nicola Savarese (Università di Roma III); Richard Schechner (New York University - Tisch School).

Redazione: Fabio Acca, Laura Budriesi, Roberta Ferraresi, Silvia Mei.

C/o Dipartimento delle Arti - Università degli Studi di Bologna, via Barberia 4, 40123 Bologna.

Contatti online rivista: www.cultureteatrali.org - rivista.cultureteatrali@gmail.com

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso un sistema di *peer review* affidato al comitato scientifico e alla redazione. È in corso di adozione il sistema di valutazione esterna *double blind peer review*.

La rivista «Culture Teatrali» è pubblicata con il contributo del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Per abbonamenti e acquisti postali rivolgersi a:

VoLo publisher srl, via della Zecca 15, 55100 Lucca, tel. 0583/494820
claudiagori@volopublisher.com

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003
ISSN: 1825-8220

© 2017 by VoLo publisher srl
via Ricasoli, 32 - 50122 Firenze. Tel. +39/055/2302873
Email: info@volopublisher.com. Sito internet: www.lacasausher.it

In copertina: *The Plot Is The Revolution*, uno spettacolo di Motus, Longiano, Teatro Petrella, 8-10 luglio 2011 nell'ambito di Santarcangelo 41.
Foto di Marco Caselli Nirmal.

ISBN: 978-88-98811-304

Finito di stampare nel mese di ottobre 2017 presso Cartografica Toscana - Pescia (PT).

SOMMARIO

PENSARE IL TEATRO NUOVA TEATROLOGIA E PERFORMANCE STUDIES

RELAZIONI

- 10 Erika Fischer-Lichte
*Intrecci fra le culture performative ripensando il "teatro interculturale".
Per un'esperienza e teoria della performance oltre il post-colonialismo*
- 28 Josette Féral
Analysing Performance Today in France
- 41 Christopher Balme
Theatre and Globalization: Cross-Cultural Historical Perspectives
- 51 Khalid Amine
*Performance Research in the Arab World:
Between Theatreology and Performance Studies*
- 70 Maria Shevtsova
Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices
- 80 Bonnie Marranca
Joan Jonas: The Theatre of Drawing

RAPPORTI SULLE SESSIONI

- 92 Armando Petrini
1. Nuova teatrologia e Performance Studies I
- 98 Anna Sica
2. Le funzioni dello spettacolo I
- 106 Monica Cristini
3. Nuova teatrologia e Performance Studies II
- 119 Daniele Vianello
4. Le funzioni dello spettacolo II
- 126 Gerardo Guccini
5. Teatri e interazione sociale I

- 138 Marco Consolini e Renzo Guardenti
6. *Riviste e archivi I*
- 149 Stefania Rimini
7. *Riviste e archivi II - Teatri e interazione sociale II*
- 156 Vito Di Bernardi
8. *Le funzioni dello spettacolo III*

STUDI

- 166 Marco De Marinis
Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia
- 176 Fabrizio Deriu
Abilità e cultura mimetiche. Le arti performatiche come "ibridi cognitivi"
- 196 Jorge Dubatti
Apuntes para una historia de la Teatrología en la Argentina
- 213 Marie-Christine Lesage
Les études théâtrales au carrefour de l'intermédialité et de l'interdisciplinarité
- 230 Andrea Porcheddu
*La critica di fronte al teatro sociale.
Un viaggio a ritroso nel tempo per capire il presente*
- 249 Fabio Raffo
Topoi visivi, modalità narrative e residui testuali nel teatro contemporaneo italiano: alcuni casi spettacolari
- 267 Note bio-bibliografiche e abstract

La sezione monografica di questo numero è dedicata al convegno internazionale *Thinking the Theatre - New Theatreology and Performance Studies*, promosso e organizzato dalla CUT – Consulta Universitaria del Teatro e svoltosi presso l'Aula Magna Cavallerizza Reale dell'Università di Torino il 29 e 30 maggio 2015.

Nelle pagine che seguono vengono pubblicate le relazioni proposte dagli studiosi internazionali invitati a intervenire in qualità di *key-note speakers* e i rapporti sulle otto sessioni del convegno a firma dei rispettivi coordinatori. Non si tratta dunque dei veri e propri atti delle due giornate di studio: questi sono attualmente in corso di pubblicazione all'interno della collana "Arti della performance: orizzonti e culture" dell'Università di Bologna, a cura di Gerardo Guccini e Armando Petrini.

In particolare, per quanto riguarda i resoconti sulle sessioni abbiamo deciso di lasciare un'ampia libertà d'impostazione ai singoli autori, soprattutto rispetto alla soluzione dei problemi posti dalla mancanza delle trascrizioni di alcuni contributi presentati al convegno e, viceversa, dall'acquisizione di interventi inviati da studiosi che, pur previsti, non avevano potuto prendere parte all'evento (in ogni caso, le citazioni presenti nei rapporti rimandano alla versione degli interventi in corso di stampa negli atti). In conclusione, i materiali che pubblichiamo sono stati ovviamente predisposti a partire da quelle giornate di studio ma vivono anche di una loro autonomia, proiettandosi oltre il convegno, nell'intento di svilupparne e rilanciarne ulteriormente gli stimoli, e lasciandosi arricchire dalle dinamiche di confronto e discussione innescate e proseguite successivamente.

La parte extra-monografica del volume ospita una ampia sezione di saggi, alcuni dei quali si pongono anch'essi nell'orizzonte dell'indagine sui metodi e le teorie caratterizzanti gli studi internazionali di teatro e performance: fra questi, una riflessione sulla nuova centralità dello spettatore, all'insegna del primato dei processi e delle pratiche; un'indagine sulla importanza decisiva delle abilità mimetiche nell'evoluzione della mente umana, a partire dalle teorie del neuroscienziato Merlin Donald; un excursus sulla storia della disciplina in Argentina; una ricognizione della teatrologia canadese dal punto di vista dell'intermedialità e dell'interdisciplinarità. Completano il numero uno studio sulle modalità d'approccio espresse dalla critica rispetto al fenomeno del teatro sociale d'arte e una indagine sulla persistenza dei processi narrativi all'interno della scena post-drammatica.

8. LE FUNZIONI DELLO SPETTACOLO III

1.

Inizio il mio report con una premessa che ha lo scopo di fare da cornice ai tanti interventi sulla danza sparsi in diverse sessioni del convegno, interventi che per numerosità, eterogeneità e qualità hanno ancora una volta dimostrato la vitalità scientifica di questa area del nostro settore disciplinare.

Già il convegno della CUT a Bologna nel 2009, dedicato a Eugenia Casini Ropa e Silvana Sinisi, aveva voluto sottolineare l'importanza della "nuova" disciplina, a quasi vent'anni dalla sua introduzione nelle università italiane¹, riconoscendone lo statuto indipendente, la presenza di un corpus di oggetti e di metodi originali, la molteplicità delle voci provenienti da diverse realtà universitarie. Nello stesso tempo, contemporaneamente all'occasione celebrativa, il convegno bolognese avviava un'importante riflessione sull'esistenza di metodologie comuni nell'analisi degli spettacoli teatrali e di danza. Quel convegno se da un lato riaffermava la specificità e l'autonomia degli studi universitari di danza, dall'altro ne coglieva una peculiarità, soprattutto italiana, e cioè il loro profondo legame con la teatrologia attraverso l'evidente filiazione, in molti casi, dal magistero di Cruciani, Marotti, Artioli, De Marinis, Dalla Palma.

A Bologna era anche emersa la consapevolezza di come i nuovi strumenti di analisi della teatrologia italiana, legati all'affermarsi degli studi sulla performance e sulla corporeità, avessero di fatto già creato una mappa concettuale e un vocabolario comuni agli studiosi di danza e di teatro, andando ben al di là di quanto approcci più tradizionali di carattere storico, estetico e filologico fossero riusciti a fare precedentemente, almeno in Italia.

Al convegno di Torino l'intervento di Ramsay Burt², docente di storia della danza alla De Montfort University di Leicester, a mio avviso ha confermato quanto era emerso a Bologna, restando però ancora sotto traccia, cioè l'esistenza di un intreccio profondo tra gli studi sulla performance e i nuovi studi di danza. Esponente tra i più noti dei Dance Studies anglo-americani, Ramsay Burt in *Dance Studies, Performance Studies, and Century 21st European Dance* ha messo a confronto studi americani ed europei con l'intento di collocare i due casi di studio³ da lui presentati al convegno

¹ Il primo insegnamento di Storia della danza (allora associata al mimo con la dicitura ministeriale di Storia del mimo e della danza) fu introdotto al Dams di Cosenza nel 1991 e fu affidato a Vito Di Bernardi in qualità di professore a contratto. Nel 1992 la Storia del mimo e della danza fu introdotta anche al Dams di Bologna e ne divenne titolare Eugenia Casini Ropa (prof. associato).

² Ramsay Burt è intervenuto nella seconda sessione plenaria del convegno che, come le altre omologhe, ha ospitato i colleghi provenienti dalle università straniere.

³ I due casi di studio erano dedicati a *Moving Solo*, un assolo creato dalla coreografa inglese di origine nigeriana Vicki Igboke e a *The Cow Piece* del duo Jonathan Burrows e Matteo Fargion.

«within the context of changes in Dance Studies in the 1990s, its relationship with American Performance Studies, and with recent European developments in Dance Studies».

Per Burt in questa storia di incroci e di scambi reciproci tra danza e teatro negli Usa e in Europa Richard Schechner ha giocato un ruolo centrale. Infatti, come lo studioso inglese ricorda: «over the years a number of important dance scholars have either taught at the Department of Performance Studies in New York or were doctoral students there». Lo stesso Burt nel 1999 ha insegnato in qualità di *visiting professor* presso il Dipartimento universitario diretto da Schechner. Là hanno inoltre ottenuto il loro PhD due importanti esponenti americane dei Dance Studies, Ann Daly e Brenda Dixon Gottschild, che rispettivamente con le loro analisi femministe e anti-razziste hanno cercato di intaccare, a mio avviso scalfendolo appena, il mito di George Balanchine. Secondo Burt:

Two controversial publications by dance scholars who had been doctoral students at NYU had surprisingly divisive effects within the community of dance scholars. Both criticized the work of the ballet choreographer George Balanchine in terms of race and gender. In the United States, Balanchine, who was born in Russia, is seen as the founder of a distinctively American style of ballet. Ann Daly's 1988 essay *The Balanchine woman: of hummingbirds and channel swimmers*, which was published in «The Drama Review», was widely denounced by American dance scholars for arguing that Balanchine's duets reinforce a patriarchal male point of view. Brenda Dixon Gottschild was similarly attacked for pointing out how much of Balanchine's supposedly American choreographic style derives from African American jazz dance, with which Balanchine was known to be fascinated. Gottschild's point is that the impact of African-derived aesthetic values on dancers in the United States is generally ignored or undervalued.

Andando indietro nel tempo, agli anni Sessanta, Ramsay Burt rintraccia una sorta di circolarità di influenze e stimoli tra performance e *new dance*, sia nella sfera delle pratiche che in quella delle teorie. È infatti su «The Drama Review» che nel 1965 l'esponente di punta della *post-modern dance*, la coreografa e danzatrice Yvonne Rainer, «formulò una strategia di demistificazione e di oggettivazione della danza»⁴, pubblicando il suo *No Manifesto*. Eccone un breve passaggio:

No alla spettacolarità, al virtuosismo, alle trasformazioni sia magiche che fittizie, no al fascino e alla trascendenza dell'immagine della star, no all'eroico e all'anti-eroico, no alle immagini dozzinali, no al coinvolgimento del performer o dello spettatore, no allo stile, no alla tendenza, no alla seduzione dello spettatore grazie alle astuzie del performer, no all'eccentricità, no al commuovere e al commuoversi⁵.

⁴ S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Macerata, Ephemeria, 1993, p. 65 (*Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance* [1977], Middletown, Wesleyan University Press, 1987; 1^a ed. Houghton Mifflin).

⁵ Y. Rainer, *No Manifesto* [1965], cit. in S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, cit., p. 65.

«*No Manifesto* was part of an essay Rainer published in “The Drama Review” edited by Richard Schechner who subsequently founded Performance Studies» ha ricordato a Torino Ramsay Burt sottolineando anche che successivamente avrebbero scritto per la rivista altri grandi protagonisti della *post-modern dance*, quali Trisha Brown e Steve Paxton:

They [Rainer, Brown, Paxton] like Schechner, recognized the need to use reflections on their own practice to create a discourse for the reception of their work. However all three dancers presented work in art galleries and their concerns were closer to the visual art world than to the theatre innovations of Schechner, The Living Theatre or Richard Foreman. [...] Through «The Drama Review», Schechner gave artists like Rainer opportunities to enhance the reception of their work by creating a their own discourse around their practice.

Passando ad analizzare la situazione più specificatamente europea, Burt annota una comune linea di ricerca nel teatro e nella danza in direzione di quel “teatro post-drammatico” la cui nozione venne definita alla fine degli anni Novanta del secolo scorso da Hans-Thies Lehmann. Secondo Burt:

Innovative dance artists in Europe since the mid 1990s have been engaging in a deconstruction of the conventions and practices of choreography and dance performance in ways that parallel a contemporaneous rethinking of narrative and theatrical representation in European theatre.

Burt si riallaccia quindi al teatro post-drammatico e ad alcuni «recent theatre and performance scholars who have been exploring and analyzing aspects of the theatrical that go beyond or outside narrativity and character development». Lo sviluppo delle teorie post-drammatiche in Europa ha anche aperto una discussione sul lavoro di coreografi come Pina Bausch e ha indotto ad interrogarsi se le loro opere potessero essere considerate esse stesse il risultato delle istanze del teatro post-drammatico. Burt non sembra condividere in pieno però un approccio unicamente teatrologico al problema della coreografia contemporanea. Infatti, a suo avviso, categorie come quella di narratività oppure di personaggio hanno da sempre avuto nella storia della danza una minore importanza rispetto a quella da esse assunta nella storia del teatro. Per Burt:

Narrative has mostly been subsidiary or supplementary to the abstract, formal qualities of dance material. These formal concerns are, for example, the main substance of group dances in 16th century court ballets and of the shapes and patterns made by the *corps de ballet* in 19th century “classical” ballets, and underlie the deconstruction of space in late 20th century works by Merce Cunningham and William Forsythe. For most of its history, European ballet and contemporary dance has had a strong connection with music. Just as listening to music can be an emotional experience, so can the experience of watching the way choreographed movements open up space through time. My point here is a reminder of the specificity of dance as an art form, while at the same time recognizing how much Dance Studies and Theatre and Performance Studies nevertheless have in common.

Mi sembra, comunque, che sia un dato storico incontrovertibile che l'esistenza di una relazione intensa, a volte di vera e propria complicità, tra Cunningham (autore con John Cage del primo happening al Black Mountain College nel 1952) e i coreografi della *post-modern dance* con gli artisti e i teorici americani della performance abbia ispirato gli studi di danza europei così come generazioni intere di danzatori e coreografi del vecchio continente. Burt a questo proposito ha citato alcuni degli artisti più famosi in Europa a metà degli anni Novanta: Jérôme Bel, Jonathan Burrows, Boris Charmatz, Raimund Hoghe, María La Ribot, Vera Mantero, Xavier Le Roy. Noi sul versante italiano vorremmo aggiungere a quella lista, molto parziale, almeno due nomi, quelli di Enzo Cosimi e di Virgilio Sieni.

2.

Elena Randi ha aperto la sessione B2, focalizzata sul tema della danza e della performance, con un intervento dal titolo «*Qualunque movimento serve la performance e chiunque può essere performer*». Anna Halprin. La studiosa italiana, che sin dall'origine della sua attività di ricerca – ricordiamo gli studi pionieristici su François Delsarte – si è spesso mossa in un terreno di confine tra danza e teatro, ha messo in evidenza gli aspetti performativi insiti nel lavoro e nella produzione della coreografa americana. Con Anna Halprin (n. 1920) restiamo sul terreno fertilissimo degli incroci tra danza americana e performance. Anzi con questa coreografa, ancor più che con il quasi coetaneo Cunningham (1919-2009), ci troviamo prossimi all'esperienza della performance. Infatti, come è noto, in Cunningham il fervore performativo si è affievolito a partire dagli anni Ottanta a favore di una ricerca di impronta sempre più formalistica, per alcuni critici non aliena da una cartesiana aspirazione ballettistica. Troviamo invece in Anna Halprin, come nota Elena Randi, una coerenza nel perseguire nel corso di tutta la sua carriera una ricerca pedagogica aperta, incentrata sull'improvvisazione e sulla cura della relazione umana – non solo professionale – con i danzatori e con il pubblico. A partire dalla metà degli anni Sessanta, ci ricorda Randi, «la Halprin pensa sempre più a “far star bene” la gente, piuttosto che a esibire una danza». Principi e intenti – anche dichiaratamente etico-politici – quelli di Halprin che ritroviamo nella prima generazione della *post-modern dance*, composta per lo più da suoi ex allievi (per esempio, i già citati Rainer, Paxton, Brown). Questi artisti si rifarano maggiormente ai suoi insegnamenti che a quelli del più famoso Cunningham di cui anche erano stati allievi. La pedagogia aperta o della “formazione continua”, insieme all'attenzione verso la ricchezza dei singoli corpi, di ogni corpo, al di là dell'abilità tecnica, dei limiti della età, perfino delle disabilità, trovano una compiuta espressione nel lavoro di Simone Forti – anche essa allieva di Halprin – e di Steve Paxton, e nella loro concezione di una “democrazia della danza”. Come ha detto Paxton in un suo scritto del 1977: «Noi abbiamo il privilegio di trasmettere informazioni che sensibilizzano, che rilassano, che rafforzano, informazioni sulla disponibilità delle forze».

Per Randi il “principio invariante” del lavoro di Anna Halprin è il processo. Secondo la studiosa italiana: «Ciò che in Halprin non varia mai è l'importanza del

processo, della ricerca continua, mai interrotta, del non cristallizzarsi in una tecnica, in un convincimento, in una forma». Questo preferire il processo ai risultati e ai prodotti artistici, che accomuna Halprin al primo Cunningham, ha avvicinato la generazione americana di danzatori e coreografi post-Martha Graham all'esperienza e all'idea di performance. Ricordiamo che proprio il processo, «qualcosa che accade qui ed ora», è secondo Schechner una qualità fondamentale dell'*Actual*, l'avvenimento che è alla base della performance.

Nel suo intervento Randi ha passato sinteticamente in esame le principali tappe del percorso della coreografa americana, dalla fondazione della sua compagnia, a metà degli anni Cinquanta, sino al 1965. Nei primi anni ha prevalso il lavoro sull'improvvisazione, anche vocale: «Non le interessava tanto l'esprimersi, quanto piuttosto accedere a zone subcoscienti e favorire così azioni imprevedibili». Nelle tappe successive emerge il lavoro di decostruzione delle relazioni convenzionali dello spettacolo di danza e «si cominciano ad esplorare sistemi che annullano la relazione di causa-effetto tra le persone o anche tra danza e musica, tra danza e scenografia, etc., in quanto, secondo la Halprin, tutto quel che rinvia a questo principio riporta ad abitudini, mentre il suo intento è di avanzare in un terreno sconosciuto». «Il lavoro intrapreso» – dice Randi – «conduce anche all'uso di azioni tradizionalmente non utilizzate nella danza, per esempio vestirsi o svestirsi, cucinare, mangiare». Il movimento dei danzatori viene sempre più disarticolato, creando nell'improvvisazione connessioni inabituali nel movimento delle parti del corpo. Successivamente si cercherà anche di annullare ogni elemento psicologico soggettivo, cominciando ad assegnare ai danzatori «delle consegne in cui occorre tenere conto dello spazio e degli oggetti, anziché del proprio movimento. Alla Halprin, per esempio, lo scenografo dà quaranta bottiglie di vino chiedendole di portarle tutte in scena a partire da un posto prefissato». Secondo Randi:

eseguire un compito di questo tipo modifica la qualità del movimento e annulla l'introspezione, benché non si tratti di un movimento funzionale (nel senso che non serve a niente). In ogni caso, si tratta solo di agire: non ci sono da interpretare personaggi, né si tratta di provare un certo sentimento.

Nell'ultima e sesta tappa si inizia un' esplorazione molto più consapevole del rapporto col pubblico:

Apartment 6 (1965) è situato in un contesto familiare per porre il pubblico di fronte ad avvenimenti riconoscibili: si cucina, Ann prepara il pranzo per John, si legge il giornale, si ascolta la radio, si parla. Non vi sono personaggi: Halprin è Halprin, John è John etc. Ciascuno ha qualcosa da fare, il che dà una struttura. L'altro interviene sempre nell'esecuzione del compito, vi sono ingerenze. Nessuno finge di essere qualcosa di diverso da sé.

In conclusione del suo intervento Randi riassume gli elementi che, oltre al momento esplorativo e al processo, caratterizzano gli spettacoli di Halprin come "eventi performativi":

1. La presenza di una struttura a compartimenti. La Halprin non usa nei suoi lavori la struttura drammatica di tradizione, con un intreccio e personaggi riconoscibili; ricorre, invece, a partiture perfettamente autonome l'una rispetto all'altra, non connesse fra loro da un rapporto di causa-effetto.
2. L'assenza delle matrici di tempo, luogo e personaggio. Nei suoi lavori non si ha una storia, non vi sono personaggi (non, quanto meno, nel senso tradizionale del termine) e «l'unico tempo è quello, reale, della durata delle azioni che lo compongono»⁶. Lo spazio, inoltre, è spesso non tradizionalmente teatrale: si pensi ad *Airport Hangar*, un lavoro molto precoce (1957), già ambientato in un aeroporto in costruzione, con i danzatori che si arrampicano sulle impalcature.
3. Le azioni indeterminate ma non improvvisate, nel senso che c'è un canovaccio predefinito, al quale gli "attori" hanno lavorato a lungo in sede di "prove", ma rispetto a cui hanno una certa libertà nel momento dell'esibizione in pubblico.
4. Il limite fra teatro e vita sfuma, nel senso che il margine tra i due poli diventa sempre meno definito, al punto che da un certo momento l'arte in senso tradizionale non c'è proprio più, confusa definitivamente con la psicologia, la funzione sociale etc. Ne consegue, anche, che sfuma la polarità attore-spettatore, laddove lo spettatore tende a diventare attore a sua volta, e ciò è tanto più vero negli ultimi lavori della Halprin.

A un'altra protagonista della danza americana del secolo scorso, Hanya Holm, è dedicato l'intervento di Margherita Pirotto. Holm (1893-1992) insieme a Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman è considerata uno dei *big four* della *modern dance*. Era stata allieva in Germania di Mary Wigman di cui diffuse negli Usa la tecnica di movimento e i principi della composizione coreografica. Anche se Holm non si è mai allontanata dall'estetica modernista dell'*Ausdruckstanz* se non per collaborare come coreografa alla produzione di musical (sue sono le coreografie di *My Fair Lady* nel 1956), secondo Pirotto il suo lavoro contiene già negli anni Trenta-Quaranta segni importanti che preannunciano la svolta postmoderna della danza americana. Pirotto focalizza il suo intervento sui *Demonstration Programs*, «forme di esibizione in pubblico veramente innovative ideate dalla coreografa tedesca trapiantata negli Stati Uniti». Si trattava di

serate nelle quali veniva mostrato al pubblico il processo creativo, a partire dagli esercizi basati su un tema tecnico con cui il danzatore sperimentava particolari qualità di *motion* in assenza di una fonte narrativa, per proseguire poi con le improvvisazioni più legate all'immaginario e all'emozione e per finire con le composizioni coreografiche fissate.

Secondo Pirotto, i *Demonstration Programs* possono essere considerati «una prima figura embrionale che preannuncia le performance improvvisate». Infatti l'elemento costitutivo dei *Demonstration Programs* era l'improvvisazione dei danzatori davanti ad un pubblico in una situazione posta ai confini tra il laboratorio e lo spettacolo. La stessa Holm interveniva con spiegazioni tecniche e teoriche ed invitava i suoi danzatori

⁶M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 60.

«a mostrare concretamente al pubblico il percorso che si compie durante il processo creativo in sala prove». Secondo Pirotto:

Ciò che collega le dimostrazioni improvvisate di Hanya Holm alla performance è anzitutto l'attenzione primaria al processo messo in atto per originare l'evento scenico, mentre il risultato finale è posto in secondo piano. La coreografa tedesca mostra tutte le fasi dell'attività laboratoriale di ricerca incentrata sull'improvvisazione e le propone direttamente al pubblico senza modificarne la struttura. Il fine ultimo non è l'esibizione di un prodotto "confezionato", ma la messa in atto del processo creativo in cui il *motion* si origina in una forma libera da forme stereotipate o precostituite. Lo spettatore è proiettato dentro al fare artistico, al meccanismo che produce forme e significati.

«Se, come scrive Richard Schechner, occuparsi di rituale significa andare in cerca di guai, credo che analizzare una riscrittura de *Le Sacre du Printemps* significhi andare incontro a un mare di guai». Con questo incipit, che risuona di per sé come una formula apotropaica, Laura Aimò ha aperto il suo intervento intitolato *Pensare a partire dal corpo. Rito e teatro secondo la coreografa Sasha Waltz*. Certo, tra le "funzioni dello spettacolo" quella della ritualità è tra le più controverse ed è anche quella che più ha impegnato a fondo gli artisti e i teorici della performance e del teatro post-drammatico. Basti qui ricordare i dubbi di Victor Turner sulla possibilità nelle società moderne, industriali e post-industriali, di sperimentare un teatro rituale oppure, per ragioni a mio avviso non molto dissimili, la fuoriuscita di Jerzy Grotowski dal teatro per salvare il carattere rituale del suo lavoro con gli attori. Nell'analizzare, anche attraverso l'uso del video e delle foto, lo spettacolo della coreografa tedesca, considerata da molti studiosi e critici la "nuova Pina Bausch", Laura Aimò osserva come Sasha Waltz

[abbia] fatto e continu[i] a fare proprio del rito uno dei suoi oggetti di investigazione privilegiati: dai rituali che scandiscono la vita quotidiana – tra buone maniere, evasione e nevrosi – magistralmente descritti sin da *Travelogue I. Twenty to eight* (1993) – fino ad arrivare ai riti arcaici – religiosi, sociali e politici insieme – variamente interrogati e rielaborati in *Na Zemlje* (1998), *Medea* (2007), *Jagden und Formen* (2008), *Continu* (2010, 2011) e da ultimo, appunto, *Sacre* (2013).

Secondo Aimò *Le Sacre* di Waltz si pone in una linea di rimando ma anche di discontinuità soprattutto con due precedenti *Sacre*, i più celebrati, ovviamente quello originario di Nižinskij del 1913 e la versione di Pina Bausch del 1975. Ad avviso della studiosa, Sasha Waltz pur avendo sviluppato nelle sue coreografie una grande attenzione per lo spazio (anche per ragioni biografiche: è figlia di un architetto e di una gallerista), nel caso del *Sacre* ricerca un'iscrizione dei simboli dello spazio sacro non tanto sulla scena teatrale quanto dentro il corpo dei danzatori. È il caso del labirinto di pietre in cui entra l'Eletta prima di danzare la sua danza di morte a cui fa chiaramente riferimento Stravinskij in una sua lettera. Per Aimò:

Il Labirinto non compare all'inizio del pezzo, non è già costruito e dato ma è il risultato della danza dei corpi, e i suoi cerchi, percorsi, vicoli ciechi e possibilità sono invisibili nella loro totalità (e instabilità) tanto allo spettatore quanto ai danzatori [...]. Tale fattore di discontinuità rispetto alla tradizione mi porta a condividere due ordini di considerazioni: da una parte, l'evidenziazione di un dato di fatto, ovvero la sempre maggiore assenza di tali luoghi di culto dovuta a barbarica distruzione e abbandono o alla loro progressiva incomprensione [...], dall'altra, però, vi vedo anche esaltata la più che sufficienza dei corpi, del loro movimento (quando liberato!) per il riattivarsi, il darsi e farsi di queste porte e percorsi, proprio come un tempo fece la danza di Arianna, prima di venire incisa sullo scudo di Achille, e di essere tramandata fino a noi da Omero.

Qui Aimò, anche a causa del breve tempo a disposizione, ha potuto soltanto sfiorare quella che a mio avviso è stata una delle sfide affrontate da Nižinskij con il suo *Sacre*, cioè il tentativo di iscrizione o di rivelazione nei corpi dei suoi danzatori di una topografia spirituale. Ricordiamo che quello dell'esistenza di un alfabeto sacro del corpo è un tema iniziatico molto diffuso nelle culture della possessione africana, nel *candomblé* e nelle tradizioni coreutiche di alcune religioni, come per esempio quella induista.

L'immagine emblematica della "soglia" – di un *limen* rituale, direbbe Turner – appena indicata nello spettacolo, e comunque invalicabile per i danzatori e gli spettatori, viene utilizzata per concludere il suo intervento da Aimò e rintracciare nella coreografia di Sasha Waltz un intricato sistema simbolico che ruota intorno all'idea dell'*opus* alchemico. Così la studiosa italiana:

Riprendendo il percorso iniziatico e di trasformazione tracciato dalla Waltz attraverso i vari segni della scena prima accennati nonché dalle sue stesse parole, è chiaro come la morte della protagonista non possa essere l'unico esito possibile di tale viaggio. Può essere un passaggio, doloroso ma necessario, per accedere a un altro livello di coscienza e conoscenza in cui l'illusione della pluralità e insieme la violenza di ogni pretesa forma di univoca e definitiva unità si risolvono in un unicum in incessante divenire. Un divenire in cui singoli e "tutto" (lo si voglia chiamare, come la stessa Waltz fa, Natura, Mondo, Dio o quant'altro) si scambiano e confondono in una danza continua di morte e rinascita, di perenne trasformazione in oro. Di questa "albedo" o rinascita manca in *Sacre* l'espressione, così come oggi mancano spesso le parole e le sintassi per generare nuove immagini, nuove idee, nuove pratiche. E qui tocchiamo il limite, forse, di tanto teatro o danza contemporanei – così come degli studi a riguardo – ovvero quello di fermarsi alla diagnosi delle malattie del nostro tempo e di non essere in grado di offrire (o offrirsi) quale strada di guarigione. Ma qui è materia per un altro viaggio. Sasha Waltz intanto ci ha portato sulla soglia e con il baluginio di oro, che si riflette sull'Eletta nel suo "corpo a corpo" finale col totem, ci ha fatto intravedere un'alba, forse, possibile.

Stefano Tomassini, *last but not least*, ha presentato una ricerca in corso sui balli di Antigone, tra fine Settecento e fine Ottocento, a partire da una riflessione sui materiali e sul tema che li informa e la possibilità di una analisi dei modelli e delle funzioni dello spettacolo attraverso la lettura dei libretti di ballo: *Antigona ed Enone* di Sébastien Gallet (Napoli, 1788); *Antigona* di Gaetano Gioja (Venezia, 1790); *Antigone* di

Giuseppe Galzerani (Milano, 1825); *I Fratelli Tebani* (Roma, 1828) e *Eteocle e Polinice* (Ancona, 1830) di Livio Morosini. Tomassini nel suo intervento si è interrogato sul carattere performativo dei libretti di ballo. In passato, la natura di questi materiali era del tutto screditata ma il libretto oggi è considerato non solo un veicolo di idee e una guida allo spettacolo danzato, ma anche una testimonianza del suo momento generativo: il libretto è una scrittura in *partnership* con i corpi che narrano. Secondo Tomassini, che utilizza per la sua analisi la nozione di *archiscrittura* formulata da Jacques Derrida, nonostante l'organizzazione lineare della scrittura fonetico-alfabetica con cui i libretti di ballo sono redatti, «la produzione del senso in termini di ambiente e di spazializzazione, ossia dello spazio della vita, dell'esperienza, è destinata a restare muta se non siamo capaci di comprendere il carattere pluridimensionale di ciò che i libretti di ballo documentano». Per Tomassini i libretti sono, dunque, già fabbricazione di un sapere: quello coreografico. Vera e propria trama della creatività.