

Introduzione

di Paola Ranzini

I saggi qui raccolti provengono essenzialmente dalle presentazioni e dalle discussioni di un convegno internazionale di studi sul tema *Le théâtre et les cinq sens. Théories, esthétiques, dramaturgies*, tenutosi a Parigi, presso la Cité Internationale Universitaire (Maison de l'Italie), il 13 e 14 giugno 2016, nell'ambito di un programma di ricerca triennale che federa tre università europee e lega diverse istituzioni culturali e teatrali di tre paesi (Italia, Francia, Romania)¹. Come indicato dal titolo del convegno, la riflessione dei vari specialisti verte sul ruolo che i sensi a teatro hanno svolto nei diversi contesti culturali e in epoche differenti. Se tale riflessione si è sviluppata all'interno delle aree di competenza di ogni specialista, la presentazione dell'insieme dei lavori offre oggi una visione di insieme, di certo non esaustiva, ma ricca e atta a porre le basi per un futuro studio sintetico sulla questione.

La pluralità degli approcci e delle metodologie consentono una lettura del numero monografico con diverse possibilità di accesso, privilegiando una prospettiva storica o una prospettiva comparatista, per aree culturali, a partire dalla prevalenza dell'uno o dell'altro senso, in funzione della produzione o della ricezione, o ancora ponendo l'accento sul tipo di produzione artistica in esame (*teatro vs performance*).

Se tutti gli studi concordano nel rifiutare di considerare come operanti a teatro i soli sensi della vista e dell'udito, riconoscendo piuttosto la presenza di tutti e cinque i sensi, ognuno di essi intende interrogare tale presenza in

¹ Il progetto globale, SENSES, di cui la proponente e principale responsabile è Maddalena Mazzocut-Mis dell'Università di Milano, è stato cofinanziato dalla Commissione europea per il programma Creative Europe 2015. Il progetto conta cinque partners principali (Università degli Studi di Milano, Università d'Avignone et des Pays de Vaucluse, Università di Galati, ScenAperta et Teatro Nae Leonard) e tre paesi europei (Italia, Francia e Romania). A essi, per la realizzazione di singole iniziative, si sono quindi aggiunti altri partner. In particolare, per il convegno di studi cui facciamo qui riferimento, un partner di rilievo è l'Institut ACTE, UMR CNRS-Paris 1 con la partecipazione dell'Équipe EsPAS (Esthétique de la Performance et des Arts de la Scène).

un modo diverso e peculiare. Per alcuni, essenziale è indagare tale presenza come unità e sincronia, come compresenza, per dimostrare che il teatro non è semplicemente luogo del vedere, dello spettacolo, in cui la parola stessa, incorporata dagli attori, è offerta alla vista. Per altri, si tratta, invece, di analizzare il rapporto complesso che, a teatro, i sensi intrecciano nell'offrire, artisticamente, quella mescolanza che è naturale nella percezione del reale e nell'esperienza quotidiana del mondo. E proprio dall'analisi del rapporto particolare fra i sensi che, a teatro, ogni produzione artistica istituisce prendono le mosse gli studi volti a definire *performances* apparentemente fondate sulla prevalenza assoluta di un senso, o a configurare tale rapporto in sé, quale sinestesia, disgiunzione o alternanza. Si ricordi a tale proposito la nota affermazione di Deleuze, secondo il quale la dissociazione, in particolare tra visivo e sonoro, sarebbe esclusivamente e propriamente cinematografica. Gli studi che seguono mostrano, invece, che il teatro non è soltanto il luogo per eccellenza della sinestesia accidentale, giacché il teatro è atto a servirsi consapevolmente dei sensi, utilizzandoli di volta in volta nella creazione di armonie o disarmonie, facendo concorrere i diversi sensi in un'unica direzione significante o, al contrario, dissociandoli, pur in una dimensione sincronica, in opposti percorsi di significazione.

Il numero monografico si articola in nove sezioni, per un totale di 39 contributi originali che studiano il ruolo e le modalità di presenza dei cinque sensi a teatro nelle speculazioni teoriche e nelle produzioni artistiche, in un arco temporale che va dal IV sec. a.C. ai nostri giorni, dall'Oriente all'Occidente. Come segno ulteriore di tale ampiezza ed estensione di vedute, nell'ordinare il nostro numero monografico, si è optato per mantenere la dimensione plurale anche nelle lingue degli studi, che si pubblicano qui nella loro versione originale (in francese, in italiano e in inglese).

La prima sezione (*Una proposta di riflessione entro un progetto globale*) presenta il quadro entro cui tali ricerche hanno preso l'avvio, con l'introduzione di Maddalena Mazzocut-Mis, la studiosa che è all'origine del progetto SENSES, un progetto che, alla ricerca teorica e universitaria, affianca la realizzazione di produzioni artistiche e l'attivazione di un

osservatorio sulle attese di un pubblico giovane di spettatori, su cui si sofferma in modo specifico la relazione che segue, di Tancredi Gusman (*L'attivazione dell'Osservatorio teatrale TEMPO: per una nuova politica dello spettatore*).

La seconda sezione (*Modalità di evocazione e di presenza della sensorialità a teatro*) affronta la questione dei sensi a teatro su un piano teorico, di estetica. Lo studio di Luk Van den Dries (*Chair du théâtre. Chair du monde*), prendendo le mosse dall'esperienza estetica vissuta con *Mont Olympus* (Jan Fabre), insiste sulla percezione globale da parte dello spettatore teatrale, uno spettatore attivo, e anzi co-creatore, al centro di un'esperienza di tipo immersivo. L'embriologia, che mostra che la vista è l'ultimo senso a svilupparsi, e che le prime percezioni, che vengono dal movimento, sono tattili, fornisce un supporto per la comprensione di come si origini tale percezione globale dello spettatore teatrale. Anche le neuroscienze e le scienze cognitive dimostrano come i sensi, reagendo all'ambiente circostante, siano alla base di ogni esperienza del mondo. Del resto, la fenomenologia ha da tempo fatto cessare il dualismo soggetto che percepisce/oggetto percepito: Van den Dries ricorre al concetto di carne, ripreso da Merleau-Ponty, per esprimere la particolare relazione corpo/mondo che si verifica anche a teatro. Lo studio di Paola Ranzini (*Dissociation vs synesthésie: les modalités de la présence des cinq sens au théâtre*), fondandosi sull'analisi critica di esempi tratti dalla pratica teatrale, propone un excursus sulle diverse modalità di presenza dei cinque sensi a teatro, soffermandosi sul ricorso che il teatro fa, di volta in volta, alla dissociazione, alla disgiunzione, all'alternanza o alla sinestesia con finalità artistiche, secondo una proposta estetica consapevole che instaura una particolare relazione con lo spettatore. In particolare, la trama dell'articolo pone in evidenza il rapporto che i sensi tradizionalmente giudicati non teatrali instaurano con la vista. La dialettica che a teatro si stabilisce fra ciò che si vede e ciò che, volontariamente, si cela, è al centro dello studio di Erik Anspach (*Les coulisses et le sixième sens, ou l'invisible au théâtre*), che pone in discussione i margini stessi dell'evento teatrale, dove ciò che è destinato a rimanere al di fuori del visibile ne costituisce il necessario fondamento. Il

saggio di Polina Dubchinskaia affronta la questione della sensorialità nella *performance* a partire da un *corpus* costituito da *performances* monosensoriali, cioè definite di volta in volta dal senso, in apparenza, prevalente: *The Artist is Present* di Marina Abramovic (2010), *Partitions: Action sentimentale* e *Action Escalade non-anesthésiée* di Gina Pane (1971-1985), *Seedbed* di Vito Acconci (1972) e *Tapp und Tastkino/Touch Cinema* di Valie Export (1968). Lo studio di Agathe Torti Alcayaga (*Le goût du temps: réflexions sur la construction de la conscience politique chez le spectateur*) mostra l'importanza dei sensi in generale e del gusto in particolare nella comunicazione teatrale posta in atto da spettacoli aventi la finalità di guidare il pubblico verso una presa di coscienza politica, cioè quel tipo di teatro che, secondo Brecht, dovrebbe instaurare un rapporto critico, di ordine intellettuale, tramite la distanza o l'effetto di straniamento. Le opere analizzate sono *Mein Kampf (Farce)* di George Tabori (1987), *La Nonna* di Roberto Cossa (1990) e *Cuisine et confessions* della compagnia Les Sept doigts de la main (2014). George Pefanis studia la possibilità di stabilire un confine teatro/vita discutendo la metafora del teatro come vita al centro delle celebri speculazioni di Goffman, ma anche di Carlson e di Wilshire (*Performative and moral issues in the theatrical metaphor*). Lo studio che chiude questa sezione è invece il racconto di un'esperienza artistica: la regista Gloria Paris indaga la funzione dei sensi nella relazione regista/attori all'interno del processo creativo.

La terza sezione (*Per un teatro sensoriale: esperienze nella storia del teatro*) comprende nove studi critici, per lo più dedicati all'analisi di concrete realizzazioni spettacolari. Françoise Quillet (*La notion de rasa dans le théâtre indien*) ci trasporta nello spazio e nel tempo proponendosi di definire la nozione di *rasa* quale appare nel *Nāṭyaśāstra*, una nozione che lega l'esperienza estetica al senso del gusto, e che chiarisce come, per il teatro indiano, il ruolo di tutti i sensi sia primordiale, essendo le emozioni suscitate nello spettatore direttamente legate alla sollecitazione sensoriale. Filippo Bruschi propone un'analisi della sinestesia operante in certo teatro decadente (*Sinestesia e totalità nel teatro di Paul-Napoléon Roinard*), studiando altresì il fondamento teorico di un tipo di spettacolo che si vuole

totale. Yanna Kor (« ... *la merdre n'était pas mauvaise* » : « *Ubu roi* » – *une pièce pour cinq sens*) studia l'*Ubu roi* di Alfred Jarry quale *pièce* che, evocando in maniera insistita e paradossale i cinque sensi, opera una parodia delle ricerche simboliste coeve delle corrispondenze dei sensi. A partire da *pièces* che si pongono fra naturalismo e simbolismo, in particolare *Les Aveugles* di Maeterlinck (1890) e *Oncle Vania* di Cecov (1897), Pierre Causse indaga la presenza del senso del tatto, resa percepibile da insistiti riferimenti a dettagli metereologici, che genera una sorta di scrittura drammaturgica epidermica (« *Le Pape frissonne* » : *l'écriture du toucher dans les dramaturgies du carrefour naturalo-symboliste*). Seguono quindi due studi sul piacere dei sensi proprio del teatro musicale, l'uno di Anthony Saudrais (*Les sens dans la tragédie en musique de Quinault et Lully*), l'altro di Emmanuelle Soupizet-Cherel (*Les cinq sens entre illusion et déception : manipulations sensorielles dans quelques opéras extraits de « Roland furieux » et « Jérusalem délivrée »*) che riconducono il ruolo dei sensi nell'estetica della tragedia lirica alla definizione che, dei sensi, si trova nella filosofia coeva o, focalizzandosi sulla genesi della scrittura di una serie di libretti risultanti da un'operazione di adattamento transgenerico, si concentrano sull'esperienza sensoriale dei personaggi presentata come all'origine di illusione e inganno. L'ampio saggio di Elina Daraklitsa (*Il risveglio dei sensi nel corpo dell'attore. Uno sguardo al teatro fisico della Grecia contemporanea*) è una rassegna del teatro greco contemporaneo che, tra *performance* e originale rilettura del teatro classico, con il porre al centro il corpo dell'attore fonda proprio sulla sensorialità un profondo rinnovamento dei codici della teatralità. A concludere questa sezione dedicata alle concrete realizzazioni di un teatro sensoriale sono due studi sull'opera di Jan Fabre, rispettivamente di Sophie Rieu (*Du dégoût et de la beauté*) e di Lydie Toran (*Écriture visuelle et plastique dans les œuvres de Jan Fabre*). Il primo di essi studia la particolare articolazione disgusto/bellezza che fonda una nuova estetica o almeno una nuova definizione del bello; il secondo analizza la particolare scrittura visiva e plastica di opere quali *Mon corps, mon gentil corps, dis-moi...* (1996) e *Another Sleepy Dusty Delta Day* (2007).

La quarta sezione (*Per un teatro sensoriale: sinestesie e alternanze*) continua a privilegiare un approccio critico. A essere studiati sono spettacoli in cui la stimolazione sensoriale avviene tramite il ricorso alla sinestesia o alla prevalenza, per alternanza, di un senso sugli altri. Il primo studio di tale sezione, di Cécile Auzolle, è dedicato al teatro di Joël Pommerat («*Trouble persistant*». *De l'expérience sensorielle à la quête de sens : « Au monde » de Joël Pommerat (2004)*), un teatro in cui la disgiunzione vista/udito, resa il più delle volte dal fare coincidere una condizione di diminuzione visiva (buio o penombra) con l'esagerazione della stimolazione uditiva (grida o musica ad alto volume), dà espressione a un profondo turbamento. Segue il contributo di un'artista, l'attrice e regista Chiara Rossini del Teatro del Lemming, che espone il lavoro che tale compagnia, diretta da Massimo Munaro, svolge da quasi trent'anni sul coinvolgimento sensoriale dello spettatore, posto al centro della drammaturgia stessa (*Il coinvolgimento drammaturgico e sensoriale dello spettatore negli spettacoli del Teatro del Lemming*). Il riferimento è in particolare a *Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* (1997) che apre tale percorso creativo di una drammaturgia sensoriale. Lo studio che segue, di Arianna Berenice De Sanctis (*L'univers multi-sensoriel de l'Odin Teatret dans le spectacle « Dans le squelette de la Baleine » : éloge et stimulation de la synesthésie du spectateur*) analizza uno spettacolo creato dall'Odin Teatret di Eugenio Barba nel 1996, in cui la stimolazione plurisensoriale dello spettatore avviene tramite la figurazione di un banchetto. Con «*Molly S.*», *d'après « Molly Sweeney » de Brian Friel, ou « J'entends plus rien à gauche »*, la regista Julie Brochen invita il lettore a seguire dietro le quinte la creazione della sua ultima messa in scena (2016) che, ispirandosi all'opera di Brian Friel incentrata sulla figura di una giovane donna cieca, pone la questione dell'esistenza di una realtà "oggettiva" e del modo di percepire tale realtà. A una *pièce* del drammaturgo britannico Martin Crimp è dedicato lo studio di Maria Elena Capitani («*Perhaps That Taste of Nothing Is What You Can Taste*»: *Sensory Landscapes, Absence, and Objects in Martin Crimp's « The Country »*) che sottolinea come la scrittura riesca a convocare al tempo stesso diversi sensi, in particolare il tatto, il gusto e l'odorato. A tale

scrittura peculiare di Crimp fa eco, nella prima messa in scena londinese del 2000 (regia di Katie Mitchell), la presenza di oggetti evocativi e, soprattutto, il sapiente ricorso a una dialettica presenza/assenza del corpo in scena. Lo studio di Simona Polvani che chiude la sezione (*Le troisième œil dans le théâtre de Gao Xingjian : esthétique d'une dramaturgie augmentée*) è dedicato alla drammaturgia di Gao Xingjian, premio Nobel per la letteratura 2000, e si concentra sulla definizione di una drammaturgia sensorialmente aumentata, grazie alla presenza ossessiva ed emblematica dell'occhio (il "terzo occhio").

La quinta sezione (*Per un teatro sensoriale: lo spettacolo immersivo*) affronta le diverse estetiche di un teatro immersivo. Tale sezione è aperta da uno studio a quattro mani, di Hervé Guay e Sara Thibault, che indaga il coinvolgimento sensoriale dello spettatore attraverso pratiche spettacolari che agiscono sulla soglia, sullo spazio liminare che separa l'esperienza del quotidiano dall'esperienza estetica del teatro, avvicinando il teatro performativo contemporaneo a un rito di iniziazione (*Le recours à l'amorce spectaculaire dans le processus de resensibilisation du spectateur : ouvertures vers le sacré*). L'analisi è condotta in particolare su due recenti spettacoli del teatro del Quebec (*Le Troiane* di Euripide per la regia di Jacques Crête, 1999, e *Ascension* di Olivier Choinière, 2006). Valentina Garavaglia (*Lo spettacolo immersivo: esperienze di teatro mediterraneo*) studia una particolare esperienza teatrale di "immersione", in cui il luogo, pregno di significazioni ed emozioni extrasceniche, influisce sulla percezione dello spettatore: è il caso del Festival teatrale voluto dalla Fondazione Orestidi a Gibellina, sui luoghi stessi del terremoto del 1968, che realizza un teatro totalizzante in cui il dramma rappresentato fa rivivere nella memoria dello spettatore un altro dramma, quello dell'essere umano colpito da un evento naturale catastrofico. Lo studio di Dave Carolan (*Tweetre: What role can technology play in contemporary theatre?*) si interroga sul ruolo che la tecnologia svolge, o può svolgere, nel teatro contemporaneo proprio al fine del coinvolgimento sensoriale dello spettatore. Chiude la sezione uno studio del drammaturgo francese Eric Melguèil (*Un cas particulier puissant, le théâtre et le sexuel*) che, confrontatosi in passato con

la scrittura drammaturgica fondata su uno dei cinque sensi su invito del Festival *Printemps du comédien* di Montpellier (edizione 2008), si interroga qui sulla funzione dei sensi in un teatro che pone al centro la dimensione sessuale.

La sesta sezione (*Un teatro olfattivo*) raccoglie tre studi incentrati su esperienze di teatro che ricorrono all'odorato come senso significante, contro l'interpretazione semiotica che, con Barthes, rifiuta all'olfatto lo statuto di segno. Due di questi studi fanno riferimento al Teatro de los Sentidos di Enrique Vargas, quello di Marie-Pierre Lassus (*Théâtre de la Nuit et poétique des sens : une dramaturgie du sentir(e) au service d'une esthétique de l'humain*) descrive l'esperienza estetica che esso propone allo spettatore: un viaggio nel buio attraverso un percorso sensoriale; mentre quello di Paola Giummarra (« *Uscio e bottega* » : *dal Teatro de Los Sentidos a una poetica originale*) analizza uno spettacolo realizzato nel 2010 in Italia, sulla scia dell'operato del Teatro de los Sentidos che, dal 2003, ha fondato una scuola dei sensi al Centro Culturale il Funaro, a Pistoia, da Francesca Giaconi e Lorenzo Bianchi: una drammaturgia olfattiva, sensoriale che però si innesta su un immaginario e su tematiche della tradizione toscana. L'olfatto è al centro anche della messa in scena (2004) di Didier Bezace analizzata da Eve Duca (« *Pereira prétend* » de *Didier Bezace, une mise en scène synesthésique ou les parfums de la conscience*), un adattamento per il teatro del celebre romanzo tabucchiano *Sostiene Pereira*. In tale allestimento, i profumi e gli odori che, propagandosi dalla scena, invadono la sala di teatro hanno di volta in volta una funzione illustrativa o una funzione evocativa, se non chiaramente metaforica.

La settima sezione (*Teatro d'oggetti, coreografia, mimo*) comprende tre studi, ciascuno di essi dedicato all'incursione dei sensi in una particolare tipologia di produzione teatrale: il teatro d'oggetti (Virginie Lupo: *Le Turak, théâtre visuel et musical ou de l'objet à la poésie musicale*), la coreografia (Katja Šimunić: *Sensiblement dansé vertigo. « Variations sur le sensible » chorégraphiées par Marjana Krajač*) e il mimo (Véronique Muscianisi: *La sensibilité tactile de l'acteur : exploration et affinement au contact d'objets et de matériaux*). Nei tre casi, a essere analizzate sono esperienze

contemporanee: le creazioni poetiche di Michel Labu (*Le Turak*, compagnia nata nel 1985), le produzioni della coreografa croata Marjana Krajač (le sue *Variations sur le sensible* sono del 2014) e gli spettacoli del Théâtre du Mouvement, una compagnia di mimo fondata nel 1975 e diretta da Claire Heggen e Yves Marc.

L'ottava sezione (*Sensi e performance*) è interamente dedicata alla *performance* contemporanea. Se il coinvolgimento di tutti i sensi dello spettatore è in essa ovvio e primordiale, per via della situazione di presenza del *performer*, che condivide e vive la stessa temporalità oltre che il medesimo spazio dello spettatore, gli studi qui presentati indagano tre singoli aspetti: la *performance* sonora (Max Kaario: *Sound and Theatre*), in particolare la musica sperimentale che si rifà al quotidiano (*noise*) e che mira a creare, per *performer* e spettatori, una condizione antropologicamente estrema (una sorta di rito grazie al quale regredire a uno stato selvaggio); la *performance* culinaria che pone al centro il gusto e il desiderio, tra fascino e orrore (Eun Young Lee: *L'œil, la friandise cannibale. Performance « KimChi Neutral » avec une recette culinaire. Réflexions sur le goût, le sadisme et le désir*); la *performance* aperta e anzi dipendente dalla presenza e dalla partecipazione del pubblico (The Two Gullivers: Flutura Preka & Besnik Haxhillari: *Présence en public : expérimenter la performance comme « théâtre »*). Tutti e tre i saggi sono riflesso dell'attività di *performers* degli autori. In particolare il duo canadese di *performers* The Two Gullivers offre, nel saggio qui pubblicato, una descrizione del proprio processo creativo: dal carnet di disegni dell'artista al rapporto che si instaura tra il *performer* e il pubblico partecipante, dall'oggetto della *performance* all'incontro essenziale tra l'attore/*performer* e lo spettatore/*performer*, alla scena tridimensionale come luogo di un *happening* collettivo. I riferimenti rinviano ad alcune *performances* del duo (*Family Trend* 2003, *Bauhaus* 2009, *Drawingmovingtable* 2010, *Le souffle de l'artiste* 2016), in particolare al *re-enactment* di famose *performances* di Marina Abramovic (ex. *Nightsea Crossing*).

La nona sezione, infine, (*Note sulla performance «Accommodation» (2016) di Hantu*) presenta due resoconti critici (l'uno di Yanna Kor, l'altro di

Simona Polvani) in margine a una *performance* che il duo francese di *performers* Hantu (Pascale Weber et Jean Delsaux) ha creato e presentato in occasione del nostro convegno parigino, a partire dalla *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* di Diderot (1749).

Così, con tale riferimento a una creazione artistica ispirata alle tematiche al centro delle ricerche estetiche e critiche di cui si sono qui raccolti i lavori, il presente numero di *Itinera*, concludendo la prima fase di un percorso di ricerca, apre non soltanto alle future riflessioni nella continuità del progetto, ma altresì alle creazioni di spettacoli, già annunciate, che hanno coinvolto tre compagnie e tre teatri dei tre paesi europei in esso impegnati².

² *Solaris*, drammaturgia di Fabrizio Sinisi, da Stanislaw Lem e Andrej Tarkovskij (con il laboratorio di scrittura diretto da Laura Tirandaz, Università di Avignone), regia di Paolo Bignamini (produzione: ScenAperta, Italia); *Les yeux fermés*, drammaturgia di Maddalena Mazzocut-Mis e Tancredi Gusman, liberamente ispirato a Maurice Maeterlinck, regia di Stéphen Pisani (produzione Università di Avignone, Francia); *Re cervo*, opera di Angelo Inglese, libretto e regia di Paolo Bosisio (produzione: Teatro musicale Nae Leonard, Romania).