la quinta parete

la quinta parete

La quinta parete. Diciassette giornate di studio sull'arte della scena (18 novembre/21 dicembre 2022).

La seconda edizione del progetto formativo ideato da Romeo Castellucci e prodotto da Triennale Milano in collaborazione con la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura ha visto partecipare quindici professionisti o studenti nell'ambito delle arti visive, mediali e performative e una dramaturg, e ha ospitato undici docenti, artisti, professori universitari, professionisti nel campo artistico. Diciassette giornate di studio sull'arte della scena che si sono tenute in Triennale tra il 18 novembre e il 21 dicembre 2022, condotte da Castellucci insieme a Silvia Rampelli. Interventi in forma di lezione frontale, contributi di danza o di yoga o di altre discipline, realizzatisi in modalità partecipativa, hanno delineato un percorso di ricerca. Scandito dalle prove – condotte da Castellucci e Rampelli, durante le quali ognuno dei partecipanti è stato invitato a rispondere all'incontro, a ricollocarsi all'interno della sua stessa rete del visto, a riscoprire il proprio sguardo da spettatore – il percorso si è concluso con un appuntamento in due repliche aperte al pubblico. Questo contributo è esso stesso, alla stregua delle azioni dei partecipanti condivise il giorno 21 dicembre, una restituzione a posteriori del percorso fatto, scritta da parte della dramaturg.

Il tema principale del progetto vuole indagare "la mente, il corpo dello spettatore" in quanto "palcoscenico definitivo", dove l'artista incontra l'altra parte, "condividendo [con essa dunque] l'atto di creazione e anche la responsabilità di creare" – nelle parole di Castellucci. In questo senso, il presente scritto – seguito da un'appendice, che funge da approfondimento delle voci di alcuni artisti, ospiti del progetto – vuole restituire le immagini, gli interrogativi, il palesarsi delle forme; rendere giustizia a una polifonia dei punti di vista che ha preso luogo nel percorso di ricerca, ragionando sulla "parte dello spettatore" – citando sempre il regista – attraverso la presa in prestito di uno sguardo privilegiato, che è quello del dramaturg. La visione del dramaturg, una visione di chi sta fuori, dall'altra parte – sempre, dunque, in qualche modo distorcente, sempre, per così dire, sacrilega, egoista, responsabile soltanto di fronte a sé stessa – *ricorda* l'accaduto durante le diciassette giornate di lavoro, restituendolo come solo può essere restituita una memoria: per frammenti, lampi di significato invasi dai commenti delle voci interiori, con eccesso di affettività. Lo scritto non vuole segnare, dunque, "quel che resta", ma quello che potrebbe restare dopo che un vortice di fotografie, suoni, esperienze attraversa la *mia* strada. Lo sguardo di un singolo *spettatore* riordina qui, dunque, una molteplicità di fonti artistiche, vissuti, poetiche, metodologie di studio, messe in campo durante il percorso esercitando le possibilità della voce di chi guarda, vede, sente, di chi sta fuori e dentro al contempo, di influire il visto, il sentito, il condiviso.

Altri in amar lo perde, altri in onori, / altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze; / altri ne le speranze de' signori, / altri dietro alle magiche sciocchezze; / altri in gemme, altri in opre di pittori, / ed altri in altro che più d'altro aprezze. / Di sofisti e d'astrologhi raccolto, / e di poeti ancor ve n'era molto. L. Ariosto, *Orlando Furioso*.

Il nome Alessandro non avrebbe detto molto a questo gruppo di estranei, se egli non avesse posto un bisturi a terra. Quando l'ha visto, Agne non ha esitato a porre vicino i suoi denti di vetro *insanguinato*. Forse si conoscevano da prima, forse questi due oggetti con cui si sono presentati volevano dire di un loro legame. Non lo potevo sapere. Io a quel punto avevo già dimenticato che Alessandro avesse detto pochi istanti prima di chiamarsi Alessandro, che Agne fosse Agne. Ero sorpresa. Presa dal quesito che mi è stato posto davanti. Che cosa sono questi oggetti e da dove vengono? Da dove? Da fuori o da dentro? E se è da fuori, quanto è lontano questo fuori? E se è da dentro, *dov'è il dentro*?[1] Qualche giorno dopo Corrado Bologna ci parlerà di questo dubbio agostiniano... Certo, il dentro deve essere immenso almeno tanto quanto il fuori. Dentro ci devono essere degli abissi: gli abissi ridicoli, superficiali, incoscienti di essere abissali, incapaci di immaginarsi senza fondo, senza fine. Gli abissi come quello di Sofia, che si giudicano

guardandosi allo specchietto rosa, litigando con sé stessi, forse. Ed ecco che quel bisturi si è trovato per terra con dei denti di vetro accanto. Trovatosi lì, venendo da... Dove? Ciao Alessandro, Agne, piacere di conoscervi!

Per presentarci, noi umani, di solito non sacrifichiamo gli oggetti, non li mettiamo a terra in segno di pace; di solito, stringiamo le mani. Non bisogna andare proprio sulla Luna a recuperare... Comprarsi la Torre di Chia (dove passare giorni a disegnare i ritratti di Roberto Longhi), *pericolosamente* vicina al Palazzo Farnese di Caprarola, dove Luca Ronconi, nato nel 1933 (PPP era nato APPOSTA nel vicino 1922) ambientò il suo *Orlando*?[2] Non è necessario costruirsi un parco[3] delle sembianze di un paesaggio lunare, "ove le ninfe ognor cacciano belve"[4], sacroboschi... Non è necessario diventare "il Braghettone"[5] cercando di recuperare il senno del genio... Basterebbe dire: "Io sono... Faccio..." – "Cosa fai?" Anche quell'abisso nostro, umano, un po' sempliciotto, un abisso che addirittura ha un nome, come se lo conoscessimo, come se rispondesse... Che cosa fai, dunque? "A che porti cotesto trofeo?[6]" Mercurio disse a un soldato, prima di farlo salire sulla barca di Caronte: "quaggiù è pace, e non bisogna armi"[7].

Io facevo la dramaturg, un fare dai "contorni indefinibili"[8]... Potrebbe sembrare una posizione abbastanza comoda. Osservavo tutto da fuori. Questo mi consentiva di dire, se volevo: "Ah, questo va migliorato!", all'occorrenza. Mentre gli altri lasciavano i loro oggetti per terra, io, che cosa dovevo fare? Raccoglierli? "Aspettate! Fatemeli raccogliere." – "Ma scusa, poi dopo tu" – mi chiedevano – "che ci fai con tutta questa roba?" – "Non me lo chiedete!" – "Perderò la maggior parte delle cose", pensavo (questo comunque non può autorizzare nessuno a comprarsi la Torre di Chia per rimediare)... Solo oggi, per dire, ho perso la maschera abissale di Miranda, fatta di gomma siliconica (i.e. dragon skin), volendola di argilla oppure, ancora meglio, di cera. Perché no? Perché non farla di cera? Scusami Miranda, io la tua dragon skin vado a scambiarla per una maschera di cera, questo "materiale impiegato per garantire il passaggio alla morte"[9]. Le tue palpebre tremanti di una Medea, forse un po' pasoliniana, un po' vontrieriana, sdraiata leggermente alla mia destra in posizione diagonale, come se l'avessero portata le onde del mare, senza vita, senza morte... L'ho ritrovata così: "cerea"[10] – come scrive Lucia Amara – "capace di accogliere la memoria della voce, pur nella sua fragilità"[11]. Non ci potevo fare niente. Per me, è andata così.

D'altronde, non ero l'unica a sentirmi impotente di fronte all'abisso... "Fidati che gli altri possono cogliere quello che tu lasci... Non è tuo, non è di nessuno... Porta un oggetto e lascialo"[12] – ci disse Silvia Rampelli. – "Ma come non è mio? A chi lo lascio?", c'era forse da chiedersi... Tuttavia, nessuno si pose questa domanda... Li vedevo generosi, generosissimi... Davano via i loro oggetti, li regalavano... Una volta mandati nell'etere, li vedevo levitare sopra le nostre teste, si facevano cogliere nelle posizioni più insolite... Nessuno si preoccupò del male che i loro oggetti si potevano fare lassù... Una *profanazione* (nelle parole di Romeo Castellucci), forse, fu la caduta di Mara. La caduta dalla Luna? La caduta dal nulla. Ecco che Mara aveva deciso di interpellare l'abisso, provocandolo con tutto il peso del suo corpo. Non le interessavano le didascalie, il suo romanzo iniziava con "Mara" e finiva con "è caduta". Dove? Da dove? – "Ce lo spieghi?" – forse avrebbe detto Dania, se non avesse preferito ridere. A lei, quasi intollerante a questo suono sordo di un corpo che si lascia, è scappata una risata proprio quando era giunto il momento del segno della croce. Dunque Mara, nel ruolo di Astolfo, pronto a scacciare le arpie fino agli inferi, ha dubitato delle profondità dell'abisso con questo gesto haiku ("se esistesse quella grotta oscura e puzzolente, come allora sono caduta qui davanti a voi, schiacciandomi contro questo pavimento gommoso, senza mai più potermi rialzare?") e Dania, nel suo ridere, è entrata dentro la grotta dubitando, invece, il potere del corno di Astolfo: per lei, forse, Mara continuava a cadere infintamente, continuava a cadere già caduta. Io stavo fuori. Osservavo. Testimoniavo la caduta, come se il mio interesse iniziasse e finisse attorno

alla forza della forza di gravità; ed ecco come il romanzo di Mara diventò una tragedia per me. "E ancor più: *è questo per me*! Il «per me» non è né soggettivo, né esistenziale, ma nietzschiano («…in fondo, è sempre la stessa domanda: Che cos'è *per me*?...»)"[13], direbbe Barthes.

"Porta un oggetto e lascialo"[14]. – "Da dove lo prendo?" Il XXVII brano della Genesi – scelto da Piersandra Di Matteo, che cita Adriana Cavarero e il suo *A più voci*[15] – racconta che Giacobbe, per assicurarsi una benedizione del padre Isacco riservata inizialmente a suo fratello Esaù, si presentasse sotto mentite spoglie affermando: "Io sono Esaù, il tuo primogenito. Ho fatto come tu mi hai ordinato. Alzati dunque, siediti e mangia la mia selvaggina, perché tu mi benedica"[16]. Isacco, ormai cieco e moribondo, facilmente ingannato dal tatto, dall'olfatto e dalla parola, riconosce però la voce di Giacobbe. "Io sono..." Ecco che un nome proprio, questa "attribuzione, non scelta", assegnataci dagli altri, "una nominazione, marcata da determinati suoni che in qualche modo si riferiscono alla nostra singolarità", anch'essa dunque "attribuita" – precisa Di Matteo[17] – contraddice la verità della voce di Giacobbe. La voce ci contraddistingue, è un marchio unico per ognuno di noi – prosegue Di Matteo. La parola inganna.

Anche una scritta sul muro: come avrebbe fatto la parola *parola* a ingannare, alienata su questa superficie spoglia, in confronto a una parola come *inganno* di Micaela, o alla parola *parete*, con cui la parete ha ottenuto una voce per presentarsi a chi l'avrà scorta, lì, forse per la prima volta nel mentre faceva fatica a resistere alla pressione: ecco che adesso Alessandro cerca di sbarazzarsene, sì, lo stesso Alessandro dei bisturi, Alessandro Sisifo... Essa non si muove, però. La parola *parete*, rimane muta, mite, rimane indistinguibile da tutte le altre parole, uguale a qualsiasi altra parete. Questo, finché Daniela non segna una lunga striscia blu lungo la parete, lungo la parola *parete*, sopra il proprio *essere lo spazio in cui è*. Delineano un'azione che forse dovrebbe comunicare con la parola sulla parete, un'azione che dovrebbe comprenderla... L'azione però vuole trattare male la propria parola, è insofferente verso la sua caparbietà, annoiata del suo determinismo. L'azione vuole trattare la parola, così come la parola tratta la voce. La vuole tradire.

"Isacco era vecchio e gli occhi gli si erano così indeboliti che non ci vedeva più. Chiamò il figlio maggiore Esaù e gli disse: «Figlio mio». Gli rispose: «Eccomi»"[18]. Esaù fece come un neonato che appena "ammesso" nel mondo – come afferma Corrado Bologna – emette il suo urlo[19] d'arrivo. Fa come Dioniso che irrompe nel palazzo di Penteo dicendo: "Eccomi giunto a questa terra dei Tebani, io Dioniso, / figlio di Zeus, che Semele figlia di Cadmo / un giorno partorì alla vampa del fulmine"[20]. Anche Esaù, dunque, afferma di esserci. "Eccomi" è diverso dall'"io sono". "Eccomi" è un "io sono perduto". "Sono irrimediabilmente caduco e il fatto che mi rivolgo ora a te è un puro caso, un capriccio della fortuna. Eccomi adesso, nel mentre ti parlo e pochi istanti dopo, forse, questo non sarò più io".

Un certo Alfred Clark cercò, però, un riparo. Nei primi del Novecento, il direttore del ramo francese della società Gramophone decise di assicurare la conservazione delle voci dei più noti cantanti d'opera, forse per l'eternità... Egli donò ventiquattro dischi in resina al teatro dell'Opéra di Parigi, *seppellendoli* precedentemente dentro le urne di piombo ermeticamente sigillate. *Le urne della voce* andavano aperte, secondo il desiderio espresso nel testamento di Clark – spiega[21] Lucia Amara nel suo studio del fenomeno – solo cent'anni dopo, in una cerimonia pubblica. Un certo "trattamento «funerario» destinato alla voce"[22] – afferma Amara – va oltre una sua istantanea funzione pubblicitaria, e germoglia nell'arco dei cent'anni in un "sentimento di «perdita»"[23]. La perdita della parola, l'afasia che "marca l'inizio della modernità"[24] – scrive Amara – dona un nuovo spazio alla voce, al respiro: "quel momento di passaggio dall'inspirazione all'espirazione, un passaggio in cui il respiro o si volge verso la voce o può ripiegarsi su sé stesso e spegnersi per sempre"[25].

Potevamo muoverci, dunque, solo nel mentre espiravamo: una volta rimasti senz'aria, dovevamo fermarci, recuperarla e ripartire. La nostra vita, la vita dei nostri movimenti, così, diventò molto breve, diventò una vita fattasi tutta desiderio, proiettata al di fuori di sé... Una vita immersa nella vastità dello spazio inesplorato, una vita accresciuta oltre ogni misura, scoppiante, irresistita, una vita al patibolo... "Forse il prossimo respiro non avverrà..." Lo spazio, dunque, iniziò a modellarsi a partire dai nostri moti interni, a partire dal soffio. Da dentro... Il dentro conquistò il fuori... Iniziammo a chiederci, (come è normale che succeda, d'altronde in molti si sono già fatti questa domanda): "se non ci fosse il dentro, il fuori ci sarebbe?" Ecco quanto il dentro fu potente, quanto fu fragile, precario al punto da farsi giustificare da Freud che afferma: "se un fiore fiorisce una sola notte, non perciò la fioritura ci appare meno splendida"[26]. Yasmine Hugonnet ci indicò questo modo per evadere e noi abbiamo voluto tentare[27]...

"Radicarsi nel corpo"[28]...o osservare da fuori? Guardare da fuori una galleria, forse affacciati alla vetrina come fa *The Stray Man* (2006) di Roman Ondak... "Vestito in una maniera semplice, come potrebbe essere vestito anche un *homeless*[29], quest'uomo ritornerà ogni giorno a osservare visitatori della Galleria Civica di Trento (dove ebbe luogo la prima iterazione dell'opera), senza entrare, senza fare altro. Suscitava un certo disagio in chi lo notava, approfondisce Simone Menegoi. Nel corso degli anni 2000, l'ideazione di questo tipo di opere *immateriali*, porterà, si potrebbe speculare, al *superamento* della performance art del secolo scorso, segnata dal "gesto eroico e irrepetibile"[30] inseparabile dall'identità artistica del suo *portatore*. L'artista dichiarerà a Menegoi: "La mia intenzione principale nel creare simili lavori immateriali e nel distaccarli dalla tradizione degli anni '60 è stata quella di giocare con la loro forma e il loro contenuto. La mia idea era quella di creare opere che fossero autonome come sculture, opere di tipo oggettuale. Enfatizzare questo aspetto implicava che le istruzioni per questo tipo di pezzi avrebbero dovuto essere formulate diversamente e l'azione agita contenere il potenziale per essere rimessa in scena illimitatamente. Come si può prendere in prestito una scultura da una collezione, così si sarebbe dovuto poter prendere in prestito questa forma d'arte «senza forma» con la stessa procedura. Una volta che si crea una forma simile, può essere collezionata perché le sue caratteristiche sono le stesse di un'opera d'arte materiale"[31].

Lucia Amara spiegherà ancora come l'inizio del Novecento conosca uno sviluppo notevole di diverse sperimentazioni attorno al fenomeno della voce e della sua "cattura". Uno degli scienziati che suscitano interesse, Étienne Jules Marey, inizialmente riconosciuto per i suoi studi sul movimento della circolazione sanguigna, crea i primi *labiofilms*, immagini atte a trascrivere la successione dei movimenti sul viso del parlante. "L'immagine della voce"[32] riprodotta con l'uso del *phonoscope*[33] – afferma Amara – darà avvio agli studi di fonetica e alla nascita del cinematografo. "È un suono che somiglia a quando fate finta di dormire"[34] ci segnalerà Francesca Proia durante una sua lezione di yoga.

I nostri corpi si dovevano frantumare in mille pezzi per poter farsi carico dell'arbitrarietà del prossimo respiro. Dovevano essere capaci di una fluidità inusuale, della prontezza di addossarsi nuove forme, a volte imposte, del tutto estranee all'immaginario di chi ne veniva in contatto, a volte invece cucite a misura... Il corpo si doveva ricomporre ogni volta – insisteva Hugonnet[35] – con ogni respiro. Nulla poteva permanere... Ogni tentativo di conservazione chiedeva cambiamento. "Se ha rinunciato a tutto ciò che è perduto, ciò significa che esso stesso si è consunto e allora la nostra libido è di nuovo libera [...] di rimpiazzare gli oggetti perduti con nuovi oggetti, se possibile altrettanto o più preziosi ancora"[36], prosegue Freud. Non eravamo quello che pensavamo di essere, stavamo per diventare una cosa e poi un'altra, e poi un'altra ancora... Non riuscivamo a finire nessuna frase. Il discorso dell'altro continuamente interrompeva il nostro; un altro corpo nella nostra prossimità, forse un corpo

minaccioso, un corpo che cammina *à rebours*, ignaro della nostra presenza... Dovevamo fargli sapere della nostra presenza, dovevamo farci sentire.

"Forse si sta rendendo palese la condizione traumatica di essere parassitati dalla voce di un altro, di essere parassitati dal discorso dell'altro. In qualche modo si allarma anche lo stato identitario del parlante. Chi parla qui, in questa scena? Da dove?"[37] Di Matteo si soffermerà sull'esempio dello spettacolo *Jerk* (2008) di Gisèle Vienne. "La scaturigine della Voce è nelle «profondità del corpo proprio» là dove «i limiti della voce sono velati dal pianto» e fanno cenno verso il naufragio dell'indicibile"[38]. Il lavoro di Vienne – che tratta il tema della violenza sui minori – basato su una, per così dire, improferibile storia vera[39] raccontata attraverso "una creazione di piani narrativi polimorfici"[40], "nel rapporto con il senso, sempre da qualche parte evacuato, sempre da qualche parte lasciato a delle soglie di interdizione"[41] – affida il conflitto drammatico al suono e alle vocalità. Uno dei carnefici, David Owen Brooks, all'epoca dei fatti adolescente, e rappresentato in quanto partecipante di un programma di recupero penitenziario, entrerà in scena a confessare i delitti commessi, attraverso una manipolazione delle marionette – magistralmente eseguita da Jonathan Capdevielle. Le voci degli altri però conquisteranno progressivamente sempre più spazio e in quest'immaginario "fatto di grumi di rimosso, di presenze fantasmatiche, di allusioni visive"[42] – procede Di Matteo – i burattini criminali si impossesseranno degli altri burattini e del burattinaio.

Ci siamo trovati in un enorme spazio di celebrazione, in questa nave di marmo, (forse così potevano essere fatti i luoghi di culto degli extraterrestri in tutto molto simili a noi), dove ci ha accolti Francesca Proia. Ci dovevamo ambientare molto presto. "Non c'è modo sbagliato di respirare"[43], ci disse. Ascoltarsi, però: "per contattare i nuovi stati di coscienza"[43], ci disse. Ascoltarsi, però: "per contattare i nuovi stati di coscienza"[44], per poter "percepire dei piccoli spostamenti della realtà"[45]... Ascoltare il proprio respiro. Eravamo invitati a lasciarlo così com'è. Non disturbarlo. "Come quando si scopre un animale selvatico che si cerca di non disturbare"[46], ci ha spiegato. Poi ci è stato chiesto di emettere un suono: "quasi un suono che sentiamo solo noi"[47]. Lasciare. (– "Ma come? A chi?") Un enorme tappeto bianco si chinò sopra le nostre teste come per divorarci... Questa sala, così imponente, diventò una sua schiava. Impreparati per l'ostilità di quest'oggetto estraneo, poteva trasparire, a tratti, un certo sentimento di inadeguatezza di fronte alla richiesta di farsi immuni alla sua tirannia. Nonostante ciò, una volta entrati dentro, ci è stato consegnato il dovere di rispondere, un dovere estetico... Sovvertire l'ordine del tappeto bianco, liberarsene...

"Sabotare lo spazio", "situarsi", "cogliere la ritmica dello spazio per trasformarla" – indicava[48] Silvia Rampelli. C'era bisogno di una strategia per liberare lo spazio appropriandosene in seconda battuta – come inevitabilmente succede dopo tutte le rivoluzioni. Forse per prima cosa bisognava "attraversarlo"[49], conoscerlo... Cogliere e accogliere tutte le sue spine. C'è da chiedersi: "dove situare l'azione? Dove situare il pubblico?"[50] Nulla può rimanere fuori dalla considerazione... Non importano i contenuti, è importante essere chiari, determinati[51]. "Forzare il sistema di cose"[52]; "collocare"[53]... Bisognava "affilare le armi"[54] – consiglia Romeo Castellucci. "La superficie deve essere levigata, precisa, da farci rispecchiare"[55], prosegue. "Cogliere, astrarre"[56]... "Incontrarsi con il fatto"[57].

Ecco che forse occorreva trattare l'avversario con un certo rispetto (per non dire, "amarlo", secondo Matteo[58]). D'altronde, per essere onesti, questo spazio era suo ed eravamo noi ad arrivare più tardi. Bisognava negoziare. È un inganno se lo sguardo dello spettatore viene guidato altrove, al di fuori delle necessità di uno spazio dato? È lecito fare amicizia con l'occupatore, almeno temporaneamente, per cancellare dalla percezione di chi mi guarda l'immagine di uno/a in balia del dato di fatto? Volere il silenzio: proporre, dunque, un brano di musica o un canto, forse un canto

dei coltelli – come quello di Serena che lo vuole registrare apposta per preservarlo anche quando lei se ne sarà andata, (forse vuole tenerlo in vita in questo mondo, ma anche nell'altro, in un aldilà (virtuale)...

"Il mio lavoro ha molto a che fare con il luogo, molto a che fare con il come reagisce l'acustica di uno spazio, come reagisce l'impianto di uno spazio, con il modo in cui è disposto il pubblico. Ho la possibilità di cambiare l'approccio coordinandomi con tutti questi elementi e allo stesso tempo il materiale che ho è un materiale molto preciso quindi l'improvvisazione è legata all'ascolto di uno spazio..."[59], spiega Giuseppe Ielasi.

Quel tappeto incalpestabile, sacro, un tranello, come la porpora di Agamennone... Bisognava essere eretici. Sconsiderati verso la religione di questi alieni, come lo era la voce di San Giovanni che guidò Astolfo fino al "vallon fra due montagne istretto, / ove mirabilmente era ridutto / ciò che si perde"[60]... L'apostolo non si chiese, per esempio, se la ragione degli umani possa essere il patrimonio culturale di qualcun'altro? Decise di prendersi quello che gli serviva. Magari anche noi dovevamo fare così: ...calpestare la porpora e farla diventare sacra, forse, per qualche altra ragione; devota a un nuovo dio.

Un nuovo dio: Gesù Cristo. Ecco che si vede – ce lo segnalerà Giovanni Agosti – nella scena del battesimo, proprio nei pressi delle cascate di Chia[61]. Questo "contestatore originario del canone religioso ebraico a cui apparteneva"[62], "eretico, perché chiamava a una decisione radicale di apertura all'avvento di dio – l'esito è stata la sua morte"[63]. Cristo, dal greco "Χριστός, da χρισ-τός «unto»"[64] porterà – ci spiega Gaetano Lettieri – alla "rottura di una tradizione"[65]. Dirà ad Israele: "Apriti a una novità che avviene"[66]. Anzi, ancora prima, creerà egli stesso questa novità. Aprirà le porte dell'aldilà fino a quel momento disconosciuto dai pagani e dall'Antico Testamento, tranne per un libro etiopico, il *Libro di Enoch*...

Diventare *cristiani* per reinventare lo spazio, per "proiettarsi nello spazio"[67]? Essere radicali, determinati... "Lasciare un segno"[68], uno stigma... Bucare le pagine del proprio diario colpendole... "È possibile [anche] una forma perfetta che si esprime attraverso il caos"[69]... Scrive "Io sono Cristo" (*Je-suis Christ/Jésus Christ* (?): "un gioco glossolalico"[70]). "Sono Cristo" o "eccomi divinamente"[71]? Nel pieno di una sua "conversione mistica"[72], attraverso una serie di riferimenti di impronta pop, estranei al metodo filologico[73], Artaud si impegna in un *imitatio Christi* (ma non solo: si interessa anche di Santa Teresa d'Avila, San Patrizio, ecc.[74]), ci spiegherà Lucia Amara che si è occupata e si occupa dei suoi *cahiers*. Assume un pensiero, per poi rigettarlo, sostituendolo, forse, con il suo opposto. Nemico di filosofia; quella di Artaud è "un'esperienza corporea"[75]: scrive *sul* corpo con il corpo, sempre cose diverse, in contrasto una con l'altra. Fabuloso, apocrifo[76]... Eccolo ora che si difende dall'accusa di essere dio[77], forse proprio nel mentre accoltella le pagine dei suoi quaderni...

Un ritmo martellante... Quando la fibbia della cintura tocca il suolo produce un suono offuscato. Esso sembra provenire dall'interno di un corpo, dall'interno di un organo, forse dallo stomaco o dal fegato... Io, da fuori, sento che il colpo della fibbia che batte contro il pavimento risuona dentro di me. Siamo in una sala teatrale. "Il rumore è una categoria che non esiste. Esistono dei suoni, e tutti i suoni possono avere una funzione musicale in vari termini: una funzione ritmica, una funzione strutturale – per accompagnare un'altra sequenza di suoni – una funzione armonica, una funzione di generare le reazioni di uno spazio, riverberi o risonanze..."[78] Il pavimento sembra fatto di qualche tipo di gomma. Successivamente Agne deciderà di fissare un piccolo microfono a una caviglia per ampliare il battito per farsi sentire dentro il corpo, dentro il fegato di dio, forse...

Enoch, dal *Enoch* etiopico è "il rivelatore"[79], fu rapito dal dio senza morire: sparisce vivo[80]. Quest'esperienza, inconcepibile per la tradizione ebraica (che non riconosce la vita ultraterrena e per la quale l'immortalità, non è personale e può essere garantita solo da una discendenza numerosa), è un importante elemento di discontinuità culturale – spiega Lettieri. Il primo tra cinque testi del *Libro di Enoch* è il *Libro dei Vigilanti* – prosegue Lettieri – un libro apocalittico che la civiltà ebraica precristiana riconosce come apocrifo e che venne trasmesso integralmente solo nella lingua etiopica che lo riconosce come canonico.

Salita su una galleria del retropalco, sopra le teste degli spettatori, "Eva di Masaccio"[81] stende un lunghissimo rotolo di plastica per coprire la strada che sta percorrendo camminando all'indietro.

I vigilanti sono gli angeli che si innamorano delle donne e si uniscono a loro facendo nascere i Giganti. Essendo stati cannibali e violenti, i Giganti verranno uccisi dal dio ma le loro anime, immortali (per via dei loro padri) daranno vita ai demoni. "Figli della colpa sessuale"[82] – afferma Lettieri – i demoni introducono a un pensiero per il quale il sesso origina il peccato, porta il disordine, infetta la Creazione. Il pensiero apocalittico parte dal presupposto di una totale perdita della purezza, della sanità, della bontà originaria: il mondo è, intrinsecamente corrotto dal male. La sofferenza, in quanto un prodotto del male, diventa, intollerabile; totalmente estranea a una vita (ideale), a una vita ancora preservata dal peccato, a una vita che dovrebbe /*sta per* palesarsi... Da un lato "ossessivo"[83], dall'altro "ipersensibile alla sofferenza"[84], l'apocalittico rigetta il mondo com'è (a differenza delle tradizioni pagane o ebraiche, che vedono la sofferenza come un aspetto dell'esistenza umana del tutto naturale), appellandosi a un nuovo mondo, che deve ancora avvenire, attinto alle origini, infelicemente perdute. In questo senso, l'idea della vita dopo la morte, di una restituzione del perduto, di una riconfigurazione del reale metafisico attraverso il giudizio divino che distingue i buoni dai malvagi, rivoluziona il pensiero tradizionale ebraico, portando a uno "scarto interpretativo radicale"[85]. In attesa di un'"irruzione del nuovo"[86], dell'avvento del "vero ordine"[87], si è chiamati all'apertura verso una possibilità di sovvertire i valori classici, verso il reinterpretarsi, il reinventarsi costantemente. "La tradizione va reinventata, va riaperta perché deve accogliere una novità che irrompe"[88]. Lo scarto è uno scarto in avanti"[89], afferma Lettieri.

"Come cambia la mia percezione in rapporto al fatto? [...] Quello che incontriamo non è mai quello che pensiamo di incontrare"[90]... Un minuto e 40 secondi prima della *mezzanotte*[91]. Nicola propone di giocare a basket per fermare il conto alla rovescia che ci divide dall'apocalisse, dall'urto. "Il lavoro è quell'attraversare"[92]... Scontrarsi con...

Incontrarsi. Forse per la prima volta... Questo fu il caso di Elena (O.B.), che si fece papavero[93] per poter vedere come vedono i papaveri, per poter vedere gli umani come visti da altrove... Teneva uno specchietto nella mano sinistra, osservando attentamente il suo volto. Lo colorò interamente di rosso con un rossetto e si mise in mezzo agli spettatori con una borsina di stoffa per i suoi trucchi, come la vita fosse del tutto ordinaria, come se non ci fosse niente da perdere... Una cosa simile successe ad Anna, di cui si vestì un vestito bianco per poter vedere come vede Anna, per poter vedere gli umani, come li vedono gli oggetti...

"Avete percepito qualcosa?"[94], chiede Silvia Rampelli dopo uno degli esercizi che ha proposto. Una mano sul petto fa da messaggero di "quello che avviene, mentre avviene"[95], afferma Rampelli. Ci vuole del tempo per consentire "il farsi della forma"[96]; una forma "in cui lo spettatore possa riconoscere una cosa come quel qualcosa"[97]... "Non poteva che essere quella cosa"[98]. Il tempo si addensa. Tutti gli oggetti, che prima di quel momento stavano fermi aspettando di venire chiamati a servire, ora hanno cambiato la religione e si trovano convocati dall'emergenza; tutti sono diventati ostetriche di quest'orfano. Pongo una mano sulla spalla (dell'altro), ed ecco

che questa spalla inizia a germogliare sotto il calore del mio affetto, risvegliata dalla mia domanda: il corpo stesso, un "generatore di senso"[99].

"Farsi passivi"[100]. Una grande pietra, arrivata da altrove, fu sollevata da Luca, che la mise sulle proprie spalle. Quando arriverà l'apocalisse, i nostri volti saranno muti come quelli delle grandi pietre. Vedremo tutto come per la prima volta, "vedremo tutto" – se è di consolazione – "come gli alieni vedono tutto"[101].

"Rispondere all'azione della luce"[102]. Silvia Rampelli "interessata all'aderenza alla chiamata della materia", invita a dire di sì alla circostanza esterna. "Trovarsi nella condizione di... Non ostacolare la condizione"[103]... In modo che qualcosa possa avvenire, forse qualcosa di minimo... "Cosa sono mentre sono, sostando nell'istante?"[104] Una volta scesa sul corpo, che si è prestato ad accoglierla, la luce cambia. Ecco che si vede diventare verde, diventare grigia, dichiara la guerra, dichiara la pace, le dichiara a me, una guerra contro me, con me, una guerra in cui muoio; nega di aver mai dichiarato alcuna cosa... Il volto cambia, la luce apre la pelle, forse, per instaurarsi sotto... "Pensarsi come effetto"[105]. Farsi coinvolgere dalla luce, farsi "causare" dalla luce. "Farsi passivi: praticare radicalmente l'apertura percettiva"[106], sostiene Rampelli.

Quando Elena (R.) alza il sipario, di fronte a lei si apre una platea vuota e buia. La diciassettesima giornata di lavoro e studio dovrebbe concludersi così, con quest'episodio, con quest'immagine, che sembra, per usare le parole di Rampelli, "presentificatrice di un altro spazio"?[107] Ci dovremmo spostare dal palco, tutti noi, tutti gli spettatori? La metafora di Elena è talmente chiara che nessuno osa commentarla. Inizialmente, non ci sono applausi. Gli spettatori escono forse un po' confusi riguardo al *senso della fine*...

In un campo fangoso, nelle vicinanze di una fattoria desolata, alcune mucche escono a fare una passeggiata. Il loro movimento guiderà la macchina da presa di Béla Tarr, commenterà Francesco Raffaelli. Se si sentirà il suono delle campane sono state loro a suonare, se si sentirà il vento, sono state loro a soffiare.

Note. [1.] C. Bologna, *Flatus vocis. Antropologia della vocalità fra emozioni e tecnologia*, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 20 novembre 2022. – [2.] G. Agosti, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 19 novembre 2022. – [3.] *Ibid.*, cfr. Parco dei Mostri, Bomarzo. – [4.] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Milano, Garzanti, 1964, (canto XXXIV), 72, p. 1192. – [5.] G. Agosti, lezione, cit. Il riferimento è a Daniele da Volterra, che si è procurato il nomignolo "Braghettone" avendo avuto il compito, conferitogli dalla Chiesa cattolica, di censurare la nudità delle figure dipinte da Michelangelo Buonarroti nel *Giudizio Universale*. – [6.] Luciano di Samosata, Νεκρικοί Διάλογοι, II a.C., trad. it. *Dialoghi dei morti*, reperibile all'indirizzo online: https://professoressaorru.files.wordpress.com/2010/02/luciano_dialoghimorti.pdf (ultima consultazione: 25 febbraio 2023). – [7.] *Ibid.* – [8.] C. Meldolesi e R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 26. – [9.] L. Amara, *Le urne della voce*; (un progetto in pubblicazione, generosamente fornito dall'autrice), p. 5. – [10.] *Ibid.* – [11.] *Ibid.*, p. 4 – [12.] S. Rampelli, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 11 dicembre 2022. – [13.] "Se accetto di giudicare un testo secondo il piacere non posso lasciarmi andare a dire: questo è buono, questo è cattivo. Niente graduatoria, niente critica, giacché questa implica sempre una mira tattica, un uso sociale e molto spesso una copertura immaginaria. Non posso dosare, immaginare che il testo sia perfettibile, pronto a entrare in un gioco di predicati normativi: è troppo questo, non è abbastanza *quello*; il testo (lo stesso accade per la voce che canta) può solo strapparmi questo giudizio, per nulla oggettivo: *è così*!", R. Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973, trad. it. *Il piacere del testo. Contro le indifferenze della scienza e il puritanesimo dell'analisi ideologica*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1975, p. 13 (il corsivo è dell'autore). – [14.] Silvia Rampelli, lezione, cit., 11 dicembre 2022. – [15.] A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 32-34. – [16.] Genesi 27. – [17.] P. Di Matteo, *Inganni acustici: la scena ventriloqua*, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 18 dicembre 2022. – [18.] Genesi 27. – [19.] C. Bologna, lezione, cit.; "Essere «ammessi» nel mondo è, parrebbe, «emettere» un suono ritmico, di cui, appunto, tace addirittura la parola del Poeta. Il μῦθος sostituisce il λόγος, ancora

una volta: e alla radice del μῦθος è *mu-, cui si legano anche il latino *mugio* «muggire, mugghiare, risonare» e *musso* «mormorare fra i denti, parlare sottovoce» (però *mussant* anche le api, ispiratrici melliflue e sovrannaturali del poeta), il greco μύζω «sbuffare, gemere, brontolare» (che indica pure il «succhiare» dell'*in-fans*), infine, e soprattutto, μύω «stare chiuso, stare calmo, tacere» e mutus, applicato in origine all'animale «che sa dire soltanto *mu*», poi all'*infans* che non ha parole e mugola, piange, grida, ed al morto la cui bocca è per sempre rinserrata dalla pietra tombale muta/parlante", C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 77 (citazioni da J. Pokórny, *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, 2 voll., Bern-München, Francke, 1959-1969, pp. 750-751). – [20.] Euripide, *Le Baccanti*, 5-10. – [21.] L. Amara, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 3 dicembre 2022. – [22.] L. Amara, *Le urne della voce*, cit., p. 21. – [23.] *Ibid.*, p. 16. – [24.] *Ibid.* – [25.] *Ibid.*, p. 17. – [26.] S. Freud, *Caducità*, 1915, (il consiglio di lettura è di L. Amara). – [27.] Y. Hugonnet, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 16 dicembre 2022. – [28.] S. Rampelli, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 10 dicembre 2022. – [29.] S. Menegoi, *"No rehearsal, no predicted end, no repetition". Appunti sulla performance degli anni Duemila e sul suo collezionismo*, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Milano, Triennale, 19 dicembre 2022. – [30.] *Ibid.* –[31.] *Ibid.* – [32.] L. Amara, *Le urne della voce*, cit., p. 11. – [33.] *Ibid.* – [34.] F. Proia, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 4 dicembre 2022. – [35.] Y. Hugonnet, cit., 16 dicembre 2022. – [36.] S. Freud, *Caducità*, cit. – [37.] P. Di Matteo, lezione, cit. – [38.] C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 37 (citazioni da G. Agamben, *L'Io, l'occhio, la voce* / Introduzione a P. Valéry, Monsieur Teste, trad. it. Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 9-24: 21-22). – [39.] Il riferimento è ai fatti di cronaca conosciuti come Huston mass murders. – [40.] P. Di Matteo, lezione, cit. – [41.] *Ibid.* – [42.] *Ibid.* – [43.] F. Proia, lezione, cit. – [44.] *Ibid.* – [45.] *Ibid.* – [46.] *Ibid.* – [47.] *Ibid.* – [48.] S. Rampelli, prove, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 6 dicembre 2022. – [49.] S. Rampelli, prove, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 2 dicembre 2022. – [50.] *Ibid.* – [51.] R. Castellucci, prove, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 2 dicembre 2022. – [52.] S. Rampelli, cit., 2 dicembre 2022. – [53.] *Ibid.* – [54.] R. Castellucci, cit., 2 dicembre 2022. – [55.] *Ibid.* – [56.] *Ibid.* – [57.] S. Rampelli, cit., 2 dicembre 2022. – [58.] Matteo 5:43-44 – [59.] Conversazione con G. Ielasi, 15 marzo 2023 (condotta online con, e trascritta da V. Baltić). – [60.] L. Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., (canto XXXVII), 73, p. 1192. – [61.] G. Agosti, lezione, cit. Il riferimento è al film *Il vangelo secondo Matteo*, scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini. – [62.] G. Lettieri, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 10 dicembre 2022. – [63.] *Ibid.* – [64.] La voce "Cristo" in Vocabolario online Treccani; reperibile all'indirizzo online: https://www.treccani.it/vocabolario/cristo/ (ultima consultazione: 25 febbraio 2023). – [65.] G. Lettieri, lezione, cit. – [66.] *Ibid.* – [67.] Y. Hugonnet, cit., 16 dicembre 2022. – [68.] R. Castellucci, cit., 2 dicembre 2022. – [69.] *Ibid.* – [70.] L. Amara, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 4 dicembre 2022, "Il termine glossolalia è un neologismo che appare per la prima volta in uno studio del teologo Adolphe Hilgenfeld dal titolo *Die Glossolalie in der alten Kirche*, edito a Leiptzig nel 1850. Si tratta del primo autore moderno a operare la *coniugazione* delle due parole a partire dalla celebre espressione γλώσσα λαλεῖν, utilizzata da San Paolo nella prima lettera ai Corinzi per descrivere la pratica del "parlare in lingue" in uso presso la comunità corinzia. Si tratta di uno dei carismi che nella Pentecoste gli apostoli ricevono dallo Spirito Santo: un linguaggio universale che tutti possono comprendere", (riportato nella nota 3, cfr. la voce *Glossolalia* in H. Balz - G. Schneider, *Dizionario esegetico del Nuovo Testamento*, Brescia, 1995), "Crediamo che la glossolalia interroghi incessantemente l'istanza di traducibilità/intraducibilità in un ampio spettro di possibilità. È la folgorazione di questa scrittura, la sua vicinanza con il verso poetico. Non si è mai cercata una lingua nella glossolalia. O più lingue, nel senso che non si è tentato, come molti hanno accennato a fare, di trovare tra le righe delle glossolalie *risonanze* semiotiche. Nel momento in cui si tenta questa strada, la glossolalia scompare. Il linguaggio misterico di Artaud richiede un *esercizio a-semiotico*, una tecnica di lettura che prescinda dal senso. Eppure ci sono delle lingue latenti al segmento glossolalico, il latino e il greco antico (che Artaud aveva studiato a scuola), il turco, l'italiano (queste ultime si parlavano a casa) e, anche l'ebraico (non dimentichiamo i viaggi a Smirne sede di un importante comunità ebraica). Tuttavia queste lingue si presentano in forma distorta attraverso l'omofonia e la variazione incessante. Il procedimento di distorsione fonico-sonoro, però, non è esattamente un attentato alla lingua materna. Artaud non ha *una sola lingua* oltre al fatto che ha sempre rigettato l'unilateralità della filiazione. Come Eliogabalo egli possiede più madri. Piuttosto crediamo che in rapporto alle lingue infantili sia attivo, ancora una volta, il *principio di ripetizione*, una sorta di relazione 'ecolalica' che si istaura con i linguaggi pregressi. Il suono e la voce rappresentano la dipartita dal linguaggio e dalla scrittura", L. Amara, *Sostanza sonora e vocazione performativa nelle glossolalie di Artaud*, in "Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", 20, annuario 2010, p. 39, p. 42 (il corsivo è dell'autrice). – [71.] "Vuol dire che Dio era *divinamente*. Dio è come una brezza leggera, lo dice anche la Bibbia, Isaia: "Dio è un vento silenzioso"; e poi lo dice anche il Salmo: "Non in commotione dominus" – "Dio non fa rumore". [...] Dio come un brivido, un fremito, come un vento che sfora le onde del mare e le increspa. Questo è Dio. Dio che non viene a darci ragione di sé, ma Dio che si presenta a noi, semmai si presenta a noi, in un evento", S. Givone, *Kronos e kairos*, lezione in occasione del Festival delle religioni, Firenze, 26 aprile 2019, reperibile all'indirizzo online: https:// www.youtube.com/watch?v=oBX5zGV8DKo (ultima consultazione: 22 febbraio 2023). – [72.] L. Amara, cit., 4 dicembre 2022. – [73.] *Ibid.* – [74.] *Ibid.*

– [75.] *Ibid.* – [76.] "Apocrifo può voler dire anche ciò che è fabuloso, ciò che è inventato, ciò che reinterpreta, in maniera non più così profonda, polemica o segreta, ma in maniera narrativa, vorrei dire, e fantasiosa, la tradizione. Quindi, c'è questa triplice accezione di apocrifo: apocrifo come segreto, come profondo, apocrifo come, in qualche modo, condannato, eretico, apocrifo come fabuloso", G. Lettieri, lezione, cit. – [77.] L. Amara, cit., 4 dicembre 2022. – [78.] *Conversazione con G. Ielasi*, cit. – [79.] G. Lettieri, lezione, cit. – [80.] *Ibid.* – [81.] Il riferimento è a un commento di Romeo Castellucci riguardante un'azione performativa di Sofia, prove, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 6 dicembre 2022. – [82.] G. Lettieri, lezione, cit. – [83.] *Ibid.* – [84.] *Ibid.* – [85.] *Ibid.* – [86.] *Ibid.* – [87.] *Ibid.* – [88.] *Ibid.* – [89.] *Ibid.* – [90.] S. Rampelli, cit., 2 dicembre 2022. – [91.] Il riferimento è al *Doomsday clock* (Orologio dell'Apocalisse), preso come spunto per una delle riflessioni performative. Si tratta di un'iniziativa degli scienziati della rivista "Bulletin of the Atomic Scientist" dell'Università di Chicago, atta a misurare (considerando diverse minacce esistenziali come il cambiamento climatico, pericolo nucleare e altro) l'imminenza di un ipotetico arrivo dell'Apocalisse. – [92.] S. Rampelli, cit., 2 dicembre 2022. – [93.] "un fiore rosso": da cui la declinazione "papavero", si riferisce a un commento di Romeo Castellucci riguardante un'azione performativa di Elena (O.B.), prove, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 20 dicembre 2022. – [94.] S. Rampelli, lezione, cit., 10 dicembre 2022. – [95.] *Ibid.* – [96.] *Ibid.* – [97.] *Ibid.* – [98.] R. Castellucci, cit., 2 dicembre 2022. – [99.] S. Rampelli, lezione, cit., 10 dicembre 2022. – [100.] *Ibid.* – [101.] F. Raffaelli, lezione, all'interno del progetto *La quinta parete*, Triennale Milano, 3 dicembre 2022. – [102.] S. Rampelli, lezione, cit., 11 dicembre 2022. – [103.] S. Rampelli, lezione, cit., 10 dicembre. – [104.] *Ibid.* – [105.] *Ibid.* – [106.] *Ibid.* – [107.] *Ibid.*, "Verbum caro factum est, *ὁ λόγος σάρξ ἐγένετο* luminosamente, splendendo nelle tenebre (*καὶ τὸ φῶς ἐν τῇ σκοτίᾳ φαίνει*); e quella voce che grida nel deserto è venuta *εἰς μαρτυρίαν*, a porgere testimonianza, pronta ad abolirsi, così come i profeti di Israele concessero la propria bocca alla Voce di Dio perché parlasse in parole, ispirando la loro lingua: ma il linguaggio è in tal modo solo «strumento», «mediazione», «canale ermeneutico» di un discorso che si fa spazio *altrove*, su un'altra scena, C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 64 (citazione da Giovenale, 1, 1-14).

Appendice. In conversazione con i docenti, sui temi dello spazio, della memoria, della percezione, sull'idea di immagine[1].

1. Francesco Raffaelli (Una *lettera* da Gambettola, mercoledì 5 aprile 2023). "Ce n'est pas facile" esercitarsi a guardare attraverso il proprio occhio, assieme all'occhio rettangolare della macchina fotografica. Il nostro è uno sguardo panoramico, senza limiti se non quelli della rotazione concessa dal cavalletto del nostro corpo. Lo sguardo fotografico delimita e connota. Cosa escludo? Cosa evidenzio? Qual è la distanza? Cosa lascio prima e dopo il punto che metto a fuoco? Ci vuole un maestro tra i libri tra le immagini, un maestro o tanti maestri in carne ed ossa, un maestro che non vediamo ma che ci tiene al guinzaglio. Dobbiamo camminare più lentamente. Abbandonare tutto. Tutto vale, niente vale. Qui ci sta una contraddizione. Fotografo, o meglio, scrivo con il mio lato emotivo ed al contempo vado verso il soggetto in posa per me. Bisogna guardare tutto per la prima volta senza una scala gerarchica. Il Papa, per esempio, arriva in città assieme ad un alieno. L'alieno scende da Marte, guarda senza una scala di valori visivi, cromatici, compositivi o valoriali. Vede tutto e tutto è importante o non importante per lui. Noi vediamo subito il Papa nella papamobile, mentre scende e percorre il tappeto azzurro di moquette, posato sull'asfalto.

Cezanne: "guardare tutti i musei e poi dimenticarli"; oppure Pessoa: "cancellare tutto dalla lavagna, essere nuovi ad ogni alba dell'emozione, per avere o essere ciò che in modo imperfetto siamo".

Anche qui c'è un problema, vale a dire guardare tutto in modo oggettivo? Impossibile! Allora, osserviamo il medium. Prendiamo la macchina fotografica e mettiamola tra il nostro occhio e la realtà. Se la macchina è troppo vicina a me, parlo solo di me, se è troppo vicina alla realtà, sparisco nell'oggettività. Allora cosa faccio? Io mi muovo così. Mi lascio andare verso una percezione viscerale. È come un raggio visivo che attraversa l'occhio verso il cervello, dal di lì scende verso lo stomaco e come un braccio fuoriesce dalla pancia, prende la realtà con una mano e la riporta dentro di me. Non ho altre parole per descrivere questo procedimento se non pensare ad una

vanga che estrae dalla terra una zolla carnosa. Questo venir fuori della terra ha a che fare con la fotografia perché *photos graphein* non significa solo scrivere con la luce, *graphein* significa anche estrarre. La realtà è lì in posa per noi e così viene estratta.
Saper vedere significa anche saper montare. Anni fa insegnavo a Luigi, un adolescente, un ragazzo forte, grande nel volto e nelle espressioni, un ragazzo disabile, debole mentale. Al mattino quando mi vedeva puntava con la testa al mio stomaco e mi dava la sua "cornata". Gli ho fatto molte fotografie, molti ritratti ravvicinati: occhi, pelle, sguardi profondi. Come mettere insieme questo lavoro? Ho trovato un'immagine chiave, dove non sono io che guardo lui, ma l'opposto, come quando si va a vedere un'esposizione per poi accorgersi che è il lavoro che ci guarda. Così ho unito immagini a destra e a sinistra ed è venuto fuori. Parafrasando Tagore, è venuto alla luce, alla luce della sua conoscenza. Probabilmente, saper montare una sequenza è la vera opera d'arte.

2. Francesca Proia (*Appunti* per una conversazione online, 27 marzo 2023). Lo yoga produce una sensibilizzazione allo spazio che diventa così un ente vivo. Lo spazio produce sia il movimento del corpo che la sua stasi, in misura tanto maggiore quanto noi riusciamo a produrre una certa passività.

La memoria, durante la danza, emerge non cercata, attraverso la propriocezione. Non faccio un lavoro volitivo sulla memoria, ma accolgo ciò che arriva fino a lasciarmi trasformare. Là è anche il regno dell'immaginazione, nel senso che a partire dalla memoria si avvia un processo che riguarda catene di suggestioni. Alcune di queste nel lavoro possono essere esplicite, molte altre restano sotterranee. Nel guidare gli altri, uso delle immagini nella speranza che queste vadano a nutrire l'immaginazione delle persone producendo molte altre immagini.

Lo sguardo dello spettatore obbliga a spogliarsi delle fantasie di essere guardati. Lo sguardo diventa realtà e mi fa diventare più reale. Cambia quindi la relazione con il proprio corpo; si perde una quota di protezione e si acquista un grado di pericolo, di allerta, che trasforma la relazione con lo sguardo in qualcosa di vivo, che mi condurrà verso una dimensione inedita, forse più estatica della presenza.

A teatro, la quinta parete può riguardare l'attore, il suo modo di occupare la scena creando delle soglie, la capacità di mantenersi aperti all'ispirazione e di conservare una dimensione selvatica del corpo, quindi una porosità a livello percettivo e sensoriale che procede parallela a un'adesione all'azione della scena.

Pur all'interno della consapevolezza di essere in scena, il corpo dell'attore continua a restare sé stesso, selvatico, sensibile, evocativo.

L'immagine potrebbe essere proprio lo stato di grazia dell'impossibilità di prevedere una qualsiasi immagine. In alternativa, la soglia, che rappresenta il momento di passaggio da qualcosa che si conosce verso qualcosa che non si conosce.

3. Giuseppe Ielasi (Conversazione online, 4 aprile 2023). Io non lavoro minimamente in associazione con immagini. Intendo proprio che non riesco ad associare un suono o un'organizzazione di suoni ad un elemento visivo. Non l'ho mai fatto. Mi interessa il suono in sé. Si è abituati a pensare o a legare i suoni alle immagini, o le parole alle immagini. Sono però molto aperto a quello che gli altri vedono, a quello che gli altri immaginano. I miei concerti sono al buio. È anche vero che questo spesso porta l'immaginazione dell'ascoltatore a vagare, a muoversi...
Per me, l'ascolto (che può essere l'ascolto in concerto o di un disco, se non è un sottofondo) è semplicemente un'esperienza. È qualcosa che ha a che fare con il tuo modo di vivere quei mo-

menti... È un'esperienza che fai da solo. Mi interessa meno l'aspetto sociale, mi interessa meno l'aspetto di essere insieme, mi interessa meno avere qualcuno che suona e qualcuno che ascolta... Mi interessa il fatto che ci siano le persone che stiano semplicemente facendo quell'esperienza di ascolto. È un'esperienza che ha un tempo limitato che ognuno vive in maniera soggettiva. In questo senso, mi va benissimo che tu associ quello che senti alle immagini, che siano immagini naturali, immagini industriali, immagini astratte, immagini concrete, non importa...
Ci sono alcuni suoni che cerco, e quando li trovo, li riconosco. Hanno un tipo di fisicità e di tattilità che in qualche modo mi tocca e quindi io ho voglia di riprodurli, di farteli ascoltare... È un processo estremamente intuitivo, e lo è dopo tanti anni di lavoro di svuotamento da tutte le sovrastrutture culturali legate alla figura del compositore, allo studio della musica, al modo in cui la musica deve essere eseguita e ascoltata, al modo in cui la musica deve essere registrata... Cercare pian piano di liberarsi di tutto questo, e quindi eliminare tutte queste regole e trovare un rapporto con il suono; nel mio caso molto fisico, un suono che possa essere penetrante, ma allo stesso tempo complesso da leggere, astratto, anche misterioso...
Si tratta sempre di cercare e trovare. Non lavoro mai progettando una struttura musicale in anticipo... Piuttosto mettendo insieme elementi e processi che producano o modifichino un suono in studio, cercando sempre le situazioni, le soluzioni che possano in qualche modo sorprendermi, creare dei disturbi, qualcosa che non riesco a controllare, per poi registrare questi suoni e queste sequenze e isolarne le aree, zone di suono che trovo più interessanti... È una ricerca molto simile ad una lunga camminata per vedere cosa trovi, senza cercare niente in particolare. Oggi cammino quattro ore e vedo cosa succede e cosa sento, cosa vedo, cosa trovo. Non lo so. Non cerco dei sassi, non cerco delle foglie, non cerco degli oggetti, non cerco delle monete. Cerco qualcosa che mi colpisca, qualcosa con cui possa relazionarmi. Questo è molto simile a quello che faccio in studio. Quindi, non voglio ottenere quel suono in particolare, né voglio ottenere quella nota, né voglio ottenere determinate combinazioni, ma decido un tragitto, decido una strategia, mi faccio sorprendere da dove mi porta e da cosa incontro. E' possibile che non succeda niente. Detto questo, però, quello che ho trovato, e perché l'ho tenuto, e perché mi è piaciuto, e perché mi ha colpito, io non te lo so spiegare. Non ti so neanche dire se è semplicemente una questione di gusti personali, o di memorie personali. Se c'è qualcosa che in qualche modo mi colpisce perché lo conosco già oppure perché non l'ho mai sentito, o perché non lo capisco...

4. Yasmine Hugonnet (Conversazione online[2], 31 marzo 2023). È una ricerca continua. Il mio *La Peau de l'Espace* (La pelle dello spazio), è un lavoro dove ballo ma anche parlo, parlo molto al pubblico, volendo condividere con loro questo concetto che sta alla base della mia creazione. La pelle dello spazio significa per me qualcosa che si trova tra lo spettatore e il performer. È un concetto poetico che allude a tutto quello spazio vuoto, dove ricostruiamo i nostri ricordi, dove depositiamo le nostre aspettative, la nostra immaginazione. È uno spazio comune, forse non fisico, ma comunque cinestetico, localizzato nello spazio concreto, nel tempo della performance. Dunque il concetto della *pelle dello spazio* chiarifica, conferisce un nome, per me, a ciò che si trova tra noi.
(Sto menzionando i miei lavori perché la mia ricerca di solito si cristallizza nelle produzioni...)
Le Récital des Postures è un altro mio lavoro, del 2014, che si occupa della localizzazione di sé stessi fuori da sé stessi. Dunque, per conseguire l'immobilità – questo non vuol dire stare fermi, essere rigidi, ma proprio l'opposto, significa sostenere il momento, avere la capacità di mantenere una produzione continua di quello di cui è fatto un momento, mantenere la rete energetica attiva – era, in qualche modo, più facile per me non tenere la mia coscienza all'interno del mio corpo, ma provare a vedersi posizionati nello spazio, vedere il modo in cui lo occupo, considerando tutto quello che ho attorno, posizionarsi fuori, per davvero... Vuol dire sapere dove sei, vedere l'effetto

che fai sullo spazio. Per essere capaci di avere l'empatia, per poter avvicinarsi alla visione dello spettatore, uno deve essere cosciente di come influenza lo spazio. Se mi muovo solo per me stessa, non è la stessa cosa che sapere come tutto lo spazio può essere modificato dal mio movimento. C'è quest'esercizio molto concreto che mi ha trasmesso la mia insegnante del conservatorio, Odil Rouquet, lei ha anche scritto questo libro intitolato *La Tête aux pieds*... Sosteneva che se mandi la tua ultima falange, devi pensare veramente di mandarla nello spazio. Questo è un gesto reale, non è una cosa fantastica. Lei spiegava che così si riesce a stirare per un po' ogni giuntura del corpo, stimolando tutto un sistema di retroazione, che poi porta ad avere molto più attiva la propriocezione, e cioè il senso del corpo e di dove sia questo corpo. È possibile essere *ego* o *exo*-centrati, e queste cose non sono per niente estranee alla ricerca nel campo della chinesiologia.

Un braccio passivo è molto intelligente, ricorda tutto, percepisce tutto. Non percepiamo di più quando siamo attivi, anzi è proprio l'opposto. Si tratta di imparare a mantenere questa forma passiva, per poi relazionarla con altre forme che non sono passive, trasformarla, cercando di mantenere la sua memoria, di preservare questa forma... È quasi come imparare ad abitare uno spazio a cui non sei abituato... Quando non tutto è attivo, in qualche modo, lo spazio attorno diventa più vivido, più chiaro... Preservare la forma passiva che si sostiene con un minimo di attività muscolare è possibile soltanto se molte altre parti del corpo fanno qualcosa per consentirle di esistere, di sopravvivere. Tutto il corpo per così dire deve essere attivo per preservare una specifica forma passiva, ci vuole una coordinazione di tutto un *mileu*, un impegno di diverse parti del corpo.

Ci spostiamo costantemente dal guardare, al sentire, o al ricordare, o all'immaginare... Si tratta, per me, di associare le sensazioni, con la visione e con il localizzarsi. Questo significa che dobbiamo affinare la visione, anche soltanto la visione mentale, mentre il localizzarsi presuppone saper misurare le distanze, essere coscienti dei rapporti, in modo di essere al corrente di quello che succede con il nostro agire nello spazio... È necessario prendere dei punti di riferimento al di fuori di noi stessi. Questo non riguarda solo il nostro corpo, ma anche quello che quel corpo lascia nello spazio.

5. Patrizio Esposito (*Aescolus*, gennaio 2023)[3]. Nella sala la lampada oscilla, usciamo all'esterno aprendo un cancello, prendiamo aria mentre inizia la sera. Il passo educato al cemento incontra il terriccio, l'erba. Si va verso tre angoli bui del Parco Sempione dopo la pioggia, al suolo ghiaia e pozzanghere, il pelo d'acqua freme al passaggio... Trecento metri e siamo al cospetto di un grande tronco tagliato da tempo, lo guardiamo dal basso, frontalmente (è sul confine rialzato di un prato semi nascosto), ha radici ancorate tra pietre nere e zolle altrettanto oscure, la corteccia è un'unica ruga, panneggio vegetale indurito dal gelo. A poca distanza si aprono dieci scalini, saliamo in alto, a guardare la superficie anellata recisa di colpo, a scorgere il foro prodotto da un lungo chiodo piantato in segreto ed ora divelto. Nel farlo, a poca distanza dall'ultimo scalino, un giovane, pantaloncini rossi e maglia leggera, si allena saltando agilmente una corda. Ci dà le spalle, è straniero, lo si intravede contro luce, il saltello copre la vetrina illuminata che chiude il sentiero. Ci fermiamo per lunghi minuti in silenzio, il sibilo della corda prevale sul resto, aria spostata, ali, un mulinello sonoro, quasi una fiamma. Non si accorge di noi, quindici, venti osservatori a pochi metri dal roteare della corda, muti. Dal basso vengono voci e suoni indistinti, saluti, nulla che possa distrarci. Ecco la leggera struttura in ferro, piantata tra l'erba, uno scheletro «preesistente al nostro volere»: vi si possono poggiare due minuscoli vetri, uno nero l'altro lattiginoso, mentre all'opposto una macchina fotografica spinge immagini sulle loro superfici. Dallo scuro compaiono immagini in bianco e nero: animali che si muovono in una boscaglia resa spettrale dagli infrarossi. Il sistema di puntamento dei cacciatori li filma al pascolo notturno, tra di loro vaga la croce del mirino, tranquilla, decisa, letale. Una ricognizione rallentata, orizzontale, nessuna fretta, l'animale sarà centrato al fermarsi del segno sul collo o la testa. Il video termina un secondo prima del tiro, lascia vivo il cinghiale che

morrà. Come guardiamo le bestie, come ci guardano loro? Noi le osserviamo per portarle alla bocca, nient'altro. «'La bestia non parla', questo l'assioma: l'*assente* parola nel guardarci si inchina, la nostra croce punta il dettaglio più chiaro, la vena inerme è lontana dall'artiglio e dall'odore che abbiamo»[4]. «Gli animali sono gli osservati. Il loro sguardo su di noi ha perso ogni significato», dice invano John Berger. Scendiamo verso la spirale in pietra di un altro giardino, piccolo labirinto unicursale, lì, a riverberare sull'ultima curva è un bicchiere incrinato: la luce fioca che viene dal basso di una pila porta il segno crepato a riflettersi. Uno specchio di pochi centimetri, orizzontale come la ricognizione appena osservata, lo sposta tra foglie e cielo, lo fa sparire, «breve la vita degli aloni, il nostro occhio è frodato»: una fortuna saperlo, senza rimedio il cascarci stupidamente ogni volta. Rientriamo. Un po' infreddoliti, dopo aver guardato altri tronchi, uno, l'ultimo (un ippocastano), si sporge da un giardino prossimo al nostro, supera il recinto e poggia due grandi rami al suolo. Sembrano gomiti, tenuti sul piano erboso per riposare dalla fatica di crescere, di essere in bilico tra origine e destinazione: «Sono nato al confine tra due territori, tra due patrie, non scelgo nessuna delle due, la linea di confine è infranta, non ho identità certa. Respiro. In me l'incrocio avanza».

Interno: parole dei giorni seguenti, in disordine. «Più che elaborare una rappresentazione del mondo visibile, come fa ad esempio Jan Vermeer nell'*Atelier*, Rembrandt dà l'impressione di usare il colore per offuscare il mondo, richiamando la nostra attenzione sul colore in quanto tale più che sugli oggetti con esso rappresentati» (Svetlana Alpers, *L'officina di Rembrandt*, Einaudi 1990). Per rabbuiare la terra, sé stesso, come nell'*Autoritratto con capelli scompigliati*, dipinto quando aveva ventidue anni (intorno al 1628), Rembrandt indietreggia: dal fondo dell'ombra lascia emergere parte minuta del volto, il ricamo della camicia chiara, appena una lama diagonale, acceca il ritratto. Un movimento nei capelli, nel grumo nerastro che li contiene, viene da una punta metallica che graffia il colore, lo leva, mentre steso con le dita o il pennello è ancora fresco. Il levato disegna, il vuoto che lascia, striminzito, dice con niente cosa è un capello. Qual è la tridimensionalità e il peso di un singolo stelo espresso nel vuoto. Lontani da Amsterdam, dall'originale del Rijksmuseum, quel ritratto duplicato su carta è ogni volta schiarito: nelle riproduzioni editoriali si penetra il buio, si libera il volto abbagliando il riparo, vanificandolo. «Tutto dovrà essere a vista», compreso e messo da parte, messo al sicuro dalla fuliggine, questo l'imperativo del «buon vedere». La tela va lucidata, così le nostre teste inquiete. Quel colore solido, «battuto» dicono gli esperti (come riferendosi al mestiere del fabbro), ha «valore metallico». Si forgia nel nero ma al nero è sottratto: schiarire porta pace ci viene detto, ora dormiamo, il tremore è sedato, urlare non serve.
«Rembrandt indietreggia», lo fa anche Jean Genet allontanandosi dal ritratto che Alberto Giacometti ha appena terminato: lo poggia alla parete esterna dello studio parigino, camminano insieme a ritroso, dieci, venti, trenta metri, poi Genet esclama «ecco, ora nel ritratto ho solo quindici anni».

«Quando il Muro è caduto, nel 1989, stavo girando *Fino alla fine del mondo*, nel posto più lontano che si potesse immaginare: in una località chiamata Turkey Creek, in Australia occidentale. Nessuna comunicazione col mondo, né radio, né televisione. Era prima del telefono cellulare, o satellitare. L'unico posto con un fax, per centinaia di chilometri, era una drogheria. Mi mandarono foto di Berlino, via fax, e arrivarono completamente annerite. Si poteva solo vagamente intuire che cosa mostrassero. Sembravano persone che ballavano, ma non ne ero sicuro […] le osservavo con le lacrime agli occhi». (Wim Wenders, *La mia città da film*, dicembre 2004).

Note. [1.] I primi quattro contributi hanno origine da conversazioni con la dramaturg, l'ultimo ha forma autonoma. – [2.] La conversazione, condotta in inglese, è tradotta e trascritta da V. Baltić. – [3.] Dagli appunti sulle due lezioni tenute per il progetto *La quinta parete* (9 e 11 dicembre 2022). – [4.] P. Esposito, note per *Cospira*, Cronopio, novembre 2022.

Triennale Milano

Direzione Generale
Creatività Contemporanea

La quinta parete è la seconda edizione di un progetto formativo ideato da Romeo Castellucci e prodotto da Triennale Milano in collaborazione con la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. Diciassette giornate di studio dedicate alle arti della scena, che si sono tenute in Triennale tra il 18 novembre e il 21 dicembre 2022. Il progetto è stato condotto da Romeo Castellucci insieme a Silvia Rampelli

Presidente di Triennale Milano: Stefano Boeri – Direttore artistico di Triennale Milano Teatro: Umberto Angelini

Docenti: Giovanni Agosti, Lucia Amara, Corrado Bologna, Piersandra Di Matteo, Patrizio Esposito, Yasmine Hugonnet, Giuseppe Ielasi, Gaetano Lettieri, Simone Menegoi, Francesca Proia, Francesco Raffaelli

Partecipanti: Mara Callegaro, Nicola Ciaffoni, Daniela De Vito, Serena Dibiase, Dania Grechi, Luca Nava, Elena Orsini Baroni, Sofia Pieroni, Micaela Ponti Guttieres, Agne Raceviciute, Elena Rivoltini, Miranda Secondari, Alessandro Simonini, Anna Carrapetta

Dramaturg: Vanja Baltić – Progetto grafico: Patrizio Esposito – Coordinamento: Caterina Soranzo

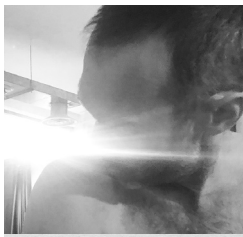
Immagini. Doppie pagine: Orizzonti incoerenti, fenditure, cristalli d'acqua, quattro composizioni senza nome tra noi. Giorno e luogo omessi, a intimorire, a condurre parole straniere oltre noi. Nel sottosuolo, dove dilata il reciso, il *palco* del cervo ricresce: cellule mesenchimali, fibroblasti, endoteliali al lavoro. Prassi del regno ignoto all'umano (da archivi privati, courtesy «alfabeto urbano», P.E.). Sul finire, pagine 30-31 e 34-35: Diari dei partecipanti, profili della lingua, grafia e disegno tradotti in cellulosa e scrittura, amico e non il loro sonoro d'inchiostro

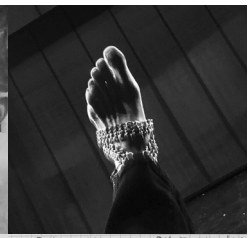
Si ringraziano tutte e tutti coloro che, restando in ombra, hanno reso possibile la realizzazione del progetto – Stampato nel maggio 2023 – Tipografia: Àncora Arti Grafiche, Milano

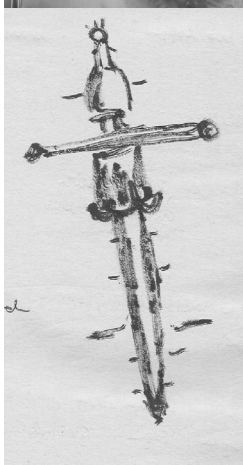
Triennale Milano
Institutional partners

LAVAZZA GROUP

Salone del Mobile. Milano





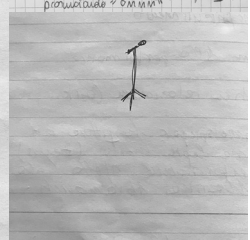


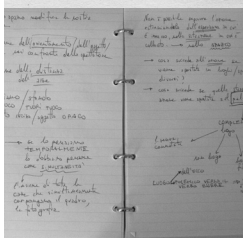
A _ Batti 2 volte mano DX su ginocchio DX + batti una volta mano SX su ginocchio SX pronunciando "OMMM"

B _ Batti 3 volte mano DX su gino DX
+ batti 2 volte mano SX su gino SX
+ batti 1 volta mano DX su gino DX
pronunciando "OMMM"

C _ Batti 4 volte mano SX su gino SX
+ batti 3 volte mano DX su gino DX
+ batti 2 volte mano SX su gino SX
+ batti 1 volta mano DX su gino DX e
pronunciando "OMMM"

D _ Batti 5 volte mano SX su gino SX
+ batti 4 volte mano DX su gino DX
+ batti 3 volte mano SX su gino SX
+ batti 2 volte mano DX su gino DX
+ batti 1 volta mano SX su gino SX
pronunciando "OMMM"





"accenti" dell'immagine

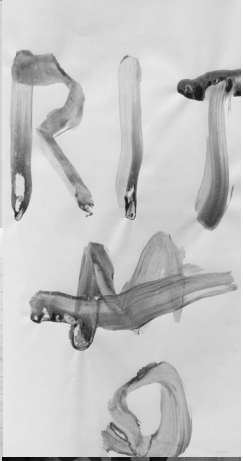
sono cambiati col cambiare della luce e col cambiare del corpo di Alessi.

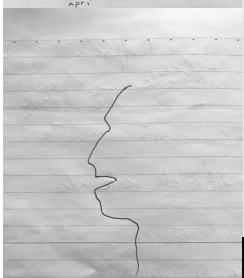
In realtà apre costantemente domande. Interroga il mio sguardo.

il fatto mi pone continuamente delle questioni.

ora dove?
ora dove?
ora dove?
ora dove?
ora dove?

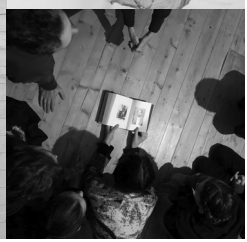
vai consegnati demente, de-mente, cioè senza mente e quando sei lì
apri
apri
apri
apri
apri
apri





vedo su una scala di valori

vedo quello che conosco.



QUESTIONE dello SPAZIO

- dobbiamo considerare lo spazio in cui siamo collocati

in più piani collocati Platone scenica

in cui siamo collocati il pubblico

- com'è fatto? colori?

- possibilità di "creare" nuovi spazi attraverso la luce, il suono, le immagini

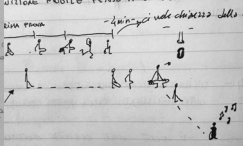
...DOVE, CARATTERE DI TENTATIVO, CONSEGNA LA DOMANDA

...LLO CHE TI ASPETTI

...IZIONE MOBILE PENSO A UN PERCORSO DELLO

...ZIONE PENOSA

- 4 min → poi vede chiaro dello



INGANNI ACUSTICI - LA SCENA VENTRILOQUA

Teresa Margolles - Mexico. Tempo violento, morte, corpi ... in cui rimangono tracce di vita, sepoltura.

Air 2005

Dimensionazione che plasmano uomini! L'acqua ... x umanità ... L'acqua ... Kibbutz i corpi si ritrovano dopo anni dal smembramento ... di intorno di cimitero.

Attenzione sul respirare. Punto di vista cosmico ... re, ci induce a pensare al nostro corpo, alla forza ... diviene nell'aria. Ora si riassume che dopo vuoto di ... sovrana.

- La voce di Giacobbe, Genesi 27, 8-10:
Avevo un nemico attorno a tutti e è diretto ... tra regno della voce e la parola: la parola ... voce.

la voce non	la parola
muore	uccide

La voce ha una specificità ... qualcuno di "voce primina" la nostra ... voce ... ripetibile: la voce stessa per ...

- Voce e infallibilità: l'immobilità di voce, Thomas ... impossibilità a trovare la propria stessa voce, che ...

SITUARE L'AZIONE

CUSTODIRA L'AMBIENTE E "L'ERRORE"

lo SCONOSCIUTO

...hivo

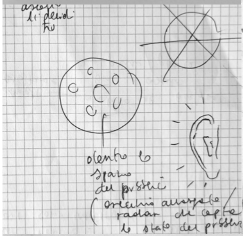
...ivo

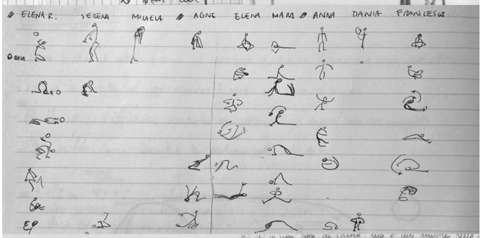
...ori

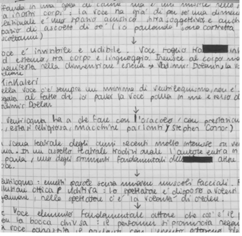
...ttrare

...vo nel paradosso

...della Immagine







[illegible]
a i nostri corpi: la voce ha già di per sé una dimen
ensionale e' uno spazio acustico intrasoggettivo e anch
pazio di ascolto di sé (io parlando sono costretta
scoltarmi)

↓

oce e' invisibile e udibile. Voce soglia tra [redacted] int
d esterno, tra corpo e linguaggio. Inerisce al corpo ma
anifesta nella dimensione esterna → Vladimir Dolar, la Vo
dione

Minkaleri
ella voce c'è sempre un minimo di ventriloquismo, non è
egata al fatto che io parlo la voce parla in me e verso d
adimir Dolar

↓

ventriloquo ha a che fare con l'oracolo (con prestanom
, estasi religiosa, macchine parlanti) Stephen Connor)

scena teatrale degli anni recenti molto interessata su ven
ia. In un assetto teatrale tradizionale l'autore entra in
parla, uno degli strumenti fondamentali dell[redacted] attore
ce.

↓

entriloquo: emetti parole senza muovere muscoli facciali. I
llusioni ottica e uditiva: lo spettatore è disposto a volersi
gannare, nello spettatore c'è la volontà di credere.

↓

Voce elemento fondamentale attore che cos'è il p
on la bocca chiusa: il performer si pronuncia negan
a voce [illegible]