

il passo

il passo





Il passo. Sedici giornate di studio sull'arte della scena (27 ottobre / 16 novembre 2023).

«Le occasioni per arretrare sono finite.»¹

Quando si apre la porta e il pubblico comincia a entrare, il tecnico dispone, una per volta, le sedie sul limite del boccascena. A mano a mano che la fila di sedute va completandosi, alcune persone ne occupano un posto. Il tecnico, che ha qualcosa di luciferino (ma forse è solo perché mi pare di conoscerlo), resta appoggiato, in piedi, all'ultima sedia. Lo guardo e, mentre mi aspetto che faccia qualcosa, quelli che sembrano spettatori, seduti di spalle e guardando in direzione del sipario chiuso, cominciano a muoversi. Un posto occupato due liberi un posto occupato un posto libero: dal primo, il movimento si propaga al secondo, poi al terzo e così via, andata e ritorno. Seguendo il ritmo discontinuo della presenza, del colore, della figura: il tempo inaugura lo spazio della visione.²

Prologo. Le impressioni, le riflessioni, i fatti scaturiti da questa esperienza sono qui raccolti a titolo di testimonianza e non hanno alcuna pretesa di oggettività. La scelta di non seguire un ordine cronologico ma di montare i contenuti delle singole giornate di lavoro, seguendo il loro vicendevole attrarsi e richiamarsi, nasce dalla volontà di consegnarli al lettore nella coerenza tematica che è venuta formandosi, ai miei occhi, incontro dopo incontro. Inevitabilmente, com'è normale che sia, ogni stimolo ricevuto è entrato nello spazio della mia mente intrecciandosi alla mia formazione e ai miei personali interessi teorici. Per tale ragione il presente testo non può che essere una restituzione parziale. Ciononostante mi sono limitata alla mera descrizione laddove l'ho ritenuto necessario, mentre per ciò che riguarda i materiali inerenti agli incontri con i relatori delle varie discipline, mi sono sentita libera, com'è insito nello spirito stesso di questa esperienza, di utilizzarli quando e se opportuno, riportando in nota ogni volta la fonte e il contesto di provenienza. D'altra parte, questa pubblicazione costituisce un ulteriore esercizio di "messa in scena", allo stesso titolo dell'apertura pubblica dell'ultimo giorno di lavoro, dedicata alla performance collettiva dei partecipanti³. Anche la pagina, infatti, può fungere da spazio scenico. I *cabiers* di Antonin Artaud, che Lucia Amara ci ha generosamente mostrato durante il suo colloquio con noi, ne sono la prova. Non conta solo quel che si scrive: la collocazione delle parole, la scelta del margine e dei titoli, la divisione dello spazio, la dimensione del carattere, tutti gli aspetti, in definitiva, formali, agiscono sul contenuto stesso. Nei quaderni di Artaud compaiono volti, corpi e parole. Il testo è disposto secondo dimensioni e direzioni ogni volta diverse, «le masse d'inchiostro sembrano creare una profondità nella pagina, la scrittura si insinua dentro i corpi»⁴. Corpi nello spazio. Il tema di questi incontri, al quale ogni volta si è tornati dai più diversi punti di vista e dalle più suggestive divagazioni, è stato in fondo, almeno nella mia ricezione, proprio questo: spazio + corpo = immagine. Nel caso della scrittura, il foglio è lo spazio e il corpo è quello del testo. E poiché il corpo è il luogo della massima individuazione, è quasi certo che se leggessimo il quaderno di ciascuno dei quindici presenti, non vi sarebbe una sola versione dei fatti uguale all'altra.

Parallelo alla linea del sipario chiuso, l'uomo cammina all'indietro tenendo i polsi sulla schiena come fossero legati. Qualcosa lo costringe a inginocchiarsi, forse il rumore che è apparso con lui. Sembra supplicare, sembra sfinite. La faccia gli tocca terra: non la tocca mai; dal collo un buco di luce. Non conosco la sua colpa che, pure, sembra riguardarmi.⁵

¹ Ivano Ferrari, *La morte moglie*, Einaudi 2013. – ² In corsivo senza virgolette, a mo' di intervallo visivo tra le varie sezioni del testo, si riporta la descrizione (totalmente soggettiva) di una delle performance dei partecipanti. Quella appena descritta è: *Five-Finger Exercise* di Giacomo Liliù, (con la partecipazione di Vincent, Matteo P., Ludovica, Giulia, Judith, Francesco). – ³ Il 16 novembre 2023, giornata conclusiva del percorso di lavoro, ci sono state due aperture al pubblico di cui è possibile vedere alcuni frammenti sul canale YouTube di Triennale Milano. – ⁴ Quello con Lucia Amara del 29 ottobre 2023 è stato un incontro che, a partire dai *cabiers* di Artaud, ha affrontato il tema del corpo inteso anche come testo. Degli stessi quaderni uscirà, nell'autunno del 2024, una sua traduzione italiana per la collana Quarta Prosa della casa editrice Neri Pozza. – ⁵ *Esequito* di Matteo M. Bisaccia.

Ceci n'est pas une école. Questo ciclo di incontri sull'arte della scena è concepito come un dialogo interdisciplinare, che, attraverso gli strumenti e i linguaggi desunti dai più diversi ambiti del sapere, anche di quelli apparentemente meno attinenti alla ricerca visiva e corporea in senso stretto, si propone di indagare il fatto della creazione artistica. Non si tratta di una scuola; si tratta semmai di una comunità, intesa nel suo senso più proprio e autentico: un insieme di persone che hanno scelto di condividere il compito, che è contemporaneamente anche un dono (*cum-munus*), del confronto. Una comunità provvisoria, che negli spazi, messi a disposizione da Triennale Milano, si è assunta il compito di analizzare, riflettere e discutere l'arte della scena e praticarla attraverso specifiche pratiche corporee. Ciascuno ha partecipato e condiviso le esperienze relative alla propria formazione: quindici persone, un dramaturg e alcuni relatori, provenienti da diverse discipline (regia, arti visive, filosofia, danza, storia dell'arte, discipline dello yoga), riuniti non da un interesse di tipo didattico fondato sulla relazione docente-discente, ma da un comune intento di ricerca e sperimentazione. Una profonda esperienza di commistione e scambio, condotta da Romeo Castellucci e Silvia Rampelli per il terzo anno di fila (*Nascondere*, 2021 - *La quinta parete*, 2022), una esperienza fondata sull'intreccio di teoria e pratica, di materia e forma e del loro reciproco alimentarsi, sostenersi e concretizzarsi nell'evento corporeo dell'immagine. Sedici giornate di lavoro trascorse corpo a corpo e parola a parola tra perfetti sconosciuti, in un confronto aperto, tutti riceventi e datori di qualcosa, fino al questionamento definitivo, posto in essere dall'incontro con lo sguardo dell'altro, lo spettatore, invitato, nell'ultimo giorno, ad assistere a una messa in forma, perfettibile e non conclusiva, della quale questo scritto è parte.

Il ragazzo alto e magro taglia la folla in senso trasversale. Si dispone sul pavimento, rannicchiato, tra decine di gessetti spezzati. Con la mano cieca ne afferra uno e, a stento, prova a tracciare un cerchio. Come in preda a degli spasmi, il suo corpo segue il movimento della scrittura e, mentre il cerchio prende forma, affiora, soffocata, la voce. Quando finalmente si alza e guarda verso l'alto, la misura del suo sguardo suggerisce una distanza tale da farmi apparire un pozzo, quello dal cui fondo sembra appena essere emerso, nato a cose più alte.⁶

Una autopsia della scena. L'indagine, qui documentata, intorno alla scena e le sue tecniche è stata condotta con una profondità ispettiva tale da ricordare un'autopsia. Il procedimento è stato il medesimo: partire da un intero per ricostituirlo dopo averlo scrupolosamente dissezionato e analizzato in ogni sua parte. Non si è trattato di un'operazione analitica di carattere intellettuale, si è trattato di una operazione pratica, dai risvolti, addirittura, poetici, paragonabile a quella del rapsodo, che, similmente a un macellaio, tagliava, selezionava e cuciva le parole in relazione al contesto⁷. O, più banalmente, a un'esperienza amorosa, visto che il desiderio di addentrarsi in qualcosa ha sempre a che vedere con un impulso erotico, che punta al possesso di ciò che si vuole conoscere o capire. Entrare in un contatto vivo con ciascuno degli elementi costitutivi della scena, osservarne concretamente il funzionamento e le possibilità, è stata un'esperienza decisiva. L'importanza di questa operazione riguarda, in primis, il fatto che tutto quanto ricade all'interno del luogo che si è deciso di chiamare "scena" sembra assumere un significato particolare. Una persona che rientra nello spazio del palcoscenico dopo essere semplicemente stata in bagno pare immediatamente volerci dire qualcosa, una penna che cade diventa un fatto necessario e un rumore che giunge da più lontano assomiglia un presagio. Tutto si presta a essere come sottolineato, evidenziato. Ma nella messa in forma di quella che dovrebbe essere un'opera, la sovrainterpretazione, l'eccesso di soggettivismo, l'idea che si ha dei contenuti che si vorrebbe portare a espressione, costituiscono, a un certo livello della "elaborazione", niente altro che interferenze, disturbi, deviazioni. L'analisi dell'atto creativo e delle sue tecniche, infatti, precede e fonda l'elemento personale della rappresentazione. È un processo che richiede, preliminarmente, un approccio impersonale, una rinuncia, almeno momentanea, a se stessi e al "cosa" dell'opera, che diventa, rispetto ai fattori formali con i quali si cerca di entrare in confidenza, un elemento secondario:

⁶ *Centro di gravità seducente* di Matteo Principi. – ⁷ La suggestione proviene dalla lezione di Roberta Ioli su mito, parola, pathos nell'epica antica del 28 ottobre 2023.

«non il *cosa* ma il *dove*»⁸ e il come. Il centro dell'indagine è occupato dall'insieme delle pratiche e degli elementi dei quali ci si serve per arrivare a quel "cosa": la forma, lo spazio, il tempo, la luce, il suono, il corpo, lo spettatore. Scinderli e prenderli in considerazione in maniera assoluta, atomica, è stato come smontare un giocattolo e osservarne gli ingranaggi. Dico giocattolo non a caso: in tante lingue, sebbene non nella nostra, il verbo recitare coincide con il verbo giocare, cioè con la più seria attività cui si possa pensare. Seria come tutto quanto è ingaggiato in regole precise. Ed è di questo che si tratta: prendere consapevolezza dei principi e dei limiti entro i quali è possibile dare a qualcosa, che ancora non esiste, una forma visibile, netta ed efficace. Se «cruделе è tutto ciò che incide sul reale»⁹, guadagnare il controllo degli strumenti con i quali si compone una scena significa affilare la lama che serve per praticare quel taglio.

*Una voce senza corpo ci cammina sulla testa. Il cappuccio, il mantello appoggiati come sul niente. Il suono dei passi è metallico, freddo, trascinato: si direbbe uno spettro. Eppure il canto è chiaro, robusto e abita lo spazio anche quando la figura scompare.*¹⁰

θέατρον. È banale ma non inutile, prima di parlare nel dettaglio di ciascuno degli elementi che concorrono alla creazione di una scena, richiamare l'origine della parola teatro: dal greco **θέατρον** (theatron), che letteralmente significa *luogo dove si guarda*; dove si guarda, cioè, aspettandosi che qualcosa appaia. Certo si potrebbe anche dire: aspettandosi che qualcosa accada, purché si intenda questo accadimento, questo evento, semplicemente come qualcosa che si offre alla vista, senza considerare, in prima battuta, gli aspetti narrativi, di trama. L'idea di una apparizione, senza la quale non può di fatto esistere alcuna scena, mi pare più conveniente, non soltanto all'approccio utilizzato in questa esperienza di lavoro, che è quello di una riduzione all'elementare, ma anche al tema dello sguardo richiamato dall'etimologia. Dalla stessa radice della parola teatro deriva anche il verbo **θεωρεω** (theoreo), osservare, da cui la parola teoria. In questo senso, avere teoria di qualcosa verrebbe a significare: averne una visione, inquadrarla in una forma, dare a quel qualcosa una forma conveniente, adeguata. Proseguendo sulla falsariga etimologica, forma è l'**εἶδος** (eidos) – idea – altra parola densa e sommamente fraintesa, con la quale, in verità, niente altro dovrebbe intendersi se non l'aspetto visibile di un ente, interiormente visibile, quello che di solito indichiamo con il termine: concetto. Ideale, dunque, non equivale a ideologico, sarà utile tenerlo a mente. E, se il lettore mi concedesse un altro po' della sua pazienza, per chiudere il cerchio semantico, aggiungerei velocemente che dalla parola idea deriva, a sua volta, il termine **εἶδωλον** (eidolon) – idolo – che vuol dire simulacro, figura, o, più genericamente, immagine. Quello che, cioè, ci si aspetta di vedere quando si guarda in quel luogo dove si guarda. Grazie a questo, senza dubbio, riduttivo ma efficace tour etimologico, la correlazione esistente tra teatro, teoria, immagini e forma, risulta tutt'altro che arbitraria: ciascuno di questi elementi afferisce, infatti, all'ambito semantico della visione e ciascuno di essi sta con l'altro in una relazione intima e sostanziale: l'immagine sorge dalla pratica che interagisce con la teoria che trae forma da una certa idea¹¹, in un circolo virtuoso entro il quale essa può, ogni volta, rivivere, anche secondo altri modi. Benché, dunque, sia invalso l'utilizzo della parola teoria come sinonimo di astrattezza intellettuale, la parentela appena delineata tra teoria e teatro e, quindi, per estensione, tra teoria e arti performative e visive in genere, ci fa comprendere che in realtà ciò che è teorico non si trova separato dalla materia, ma è, o meglio dovrebbe essere, da essa incarnato. Un teatro senza teoria, è un teatro privo di visione, meccanico, fiacco. Ma questo vale per qualsiasi disciplina: per la letteratura, per la pittura, per la musica, persino per la medicina. Si pensi all'antica teoria umorale secondo la quale, non solo lo stato di salute, ma anche il tempe-

⁸ Silvia Rampelli 29 ottobre 2023, in relazione alla questione, cruciale nella pratica fatta con lei, della scelta della collocazione nello spazio. – ⁹ Lucia Amara, nel corso del già citato incontro (cfr. nota 4). – ¹⁰ *Marill* di Antonio Coccia. – ¹¹ Che trae forma e non che si origina da un'idea, il che non è auspicabile e, leggendo oltre, se ne comprenderà il motivo.

ramento, lo spirito di un individuo è influenzato dall'equilibrio dei suoi fluidi biologici. Qualcosa di simile intende anche Platone, quando nel *Timeo*, dicendo che le immagini si formano sulla superficie delle cose lucide e levigate, fa per analogia riferimento al fegato. Recuperare consapevolezza del legame espressivo tra anima e corpo, cioè tra materia e forma, non è secondario rispetto alla questione del fare creativo, perché significa capire l'influenza profonda che ogni forma ha sul contenuto e viceversa. Non vi è pratica senza teoria, così come non vi sono figure senza un limite: l'elemento materico sta sempre in una qualche relazione con l'elemento aereo, sottile, ideale, e viceversa. Ciò che è *qui* richiama ciò che sta *altrove*. L'orma evoca il passo, l'ombra riconvoca la carne (come suggerisce la felice traduzione di Franco Fortini del termine francese "pesanteur" con l'italiano "ombra", nel titolo del libro di Simone Weil *L'ombra e la grazia*¹²). Tale relazione però può avere, in certi casi, una forma allusiva, vaga, non esplicita. Quantunque, infatti, l'elemento sensibile stia in un intreccio polare, in un dialogo ininterrotto con il suo doppio sovrasensibile, non è detto, innanzitutto, che tale relazione di referenza sia ognora leggibile e non è detto, soprattutto, che i due elementi non possano trovarsi disgiunti in una qualche forma: in pensieri parole opere *ossessioni*. Nei discorsi o nelle immagini. È, anzi, proprio la loro divaricazione, in realtà, che apre la dimensione dell'apparenza, ragione per cui tale questione possiede una cruciale importanza in fatto di creazione. Creare significa lavorare con le immagini (siano esse corpi, parole, suoni, colori) e lavorare con le immagini significa maneggiare il più pericoloso e ambiguo dei mezzi, quello in cui il vero, che è un ente di ragione (elemento ideale) e il reale, che è un ente fisico (elemento materiale), si trovano separati. Da qui la necessità, non solo di una tecnica, ma anche di una teoria, una cifra, di una visione in forza della quale selezionare accuratamente tutto quello che deve e può entrare in un'opera e quello che, invece, assolutamente non deve farne parte. E non perché si debba artisticamente operare in nome di una qualche verità (che pure esiste, naturalmente), si tratta piuttosto di avere il controllo di quello che si fa, controllo che deriva, non solo ma anche, dalla consapevolezza della relazione espressiva che intercorre tra le cose. Ciò vuol dire che esiste una pratica delle immagini? O che il teatro è il luogo in cui la molteplicità e la varietà dell'immagine incontra quella cornice, quel limite da cui trarre la forma che più le è propria? Su tali questioni, che sorgono ex post – come è giusto che sia¹³, dal confronto e dall'esperienza che queste pagine testimoniano, si spera di riuscire se non a dare una risposta, almeno di rendere l'idea della loro complessità e importanza.

*Il rumore metallico dirige il mio sguardo verso le scale. Un corpo che sembra liquido lentamente scivola verso il pavimento. Il braccio incastrato tra le barre orizzontali del corrimano fatica a venire via. È impedito da un oggetto, una tazzina da caffè, che continua a sbattere contro la ringhiera. Liberatasi, la donna, cerca di alzarsi, ma ricade immediatamente. Fa altri due passi: barcolla e ricade: che cosa è avvenuto, è forse stata avvelenata? Tutto lo spazio è occupato dalla forza con cui si rialza, tutto il tempo dal ritmo del suo ricadere.*¹⁴

Quale immagine. Quel qualcosa che appare, dunque, noi lo indichiamo, genericamente, col nome di immagine. Le immagini sono certamente il più misterioso e affascinante modo di dire il mondo, di replicarne l'origine, di inscenarne la fine. Che siano una testimonianza o un modo di nascondere il fatto che, infine, il sepolcro è vuoto¹⁵, immagini, *da e per tutto*, si diffondono oggi a una incalcolabile velocità. Immagini dopotutto: dopo le guerre, gli attentati, gli stermini, l'avanzare di tecnologie che rendono indiscernibile il vero dal falso; immagini nonostante tutto: nonostante l'abuso

¹² All'ombra e al corpo Corrado Bologna ha dedicato parte dell'incontro del 13 novembre 2023, citando, tra i vari altri, anche questo testo. – ¹³ La validità di ogni ricerca andrebbe misurata esclusivamente sulla quantità di domande che essa è in grado di suscitare, se al termine di una ricerca si hanno solo risposte, qualcosa è evidentemente andato storto. – ¹⁴ *Post-primamorte* di Chiara Orefice. – ¹⁵ Sui rapporti tra dimensione estetica e teologia è intervenuto Gaetano Lettieri nell'incontro del 5 novembre 2023.





di questo linguaggio e il suo crescente scadimento a strumento di comunicazione e vendita (finanche e soprattutto dei corpi). Eppure, nello stesso momento in cui queste parole vengono digitate, in questo preciso minuto, soltanto in Italia, vengono scattate e condivise circa tremilacinquecento fotografie, vale a dire che, soltanto nel nostro paese, circa cinque milioni di immagini al giorno si staccano dagli occhi, dalla vita, dalla mente di qualcuno. Dalla mente, persino, simulata delle macchine. Ma davvero questa tipologia di raffigurazione può essere chiamata immagine in un senso autentico? Una specificazione terminologica sarebbe forse utile poiché, sia come autori che come fruitori, ci ritroviamo nella necessità di dover distinguere immagine da immagine. Senza introdurre dati troppo tecnici, si potrebbe dire che: un conto è Patroclo che compare in sogno ad Achille, un altro è l'immagine dipinta di Patroclo (avrei detto fotografata, ma l'analogia avrebbe immediatamente perso realtà) e un altro conto ancora è l'immagine di Patroclo scolpita. Nel primo caso si tratta di una vera e propria apparizione, l'immagine che i greci indicavano con la parola "fantasma"; nel secondo caso possiamo parlare di una imitazione, l'immagine che i greci indicavano con la parola "icona", nel caso della statua, invece, abbiamo una mera riproduzione, l'immagine che i greci indicavano con la parola "idolo". Ciascuna di queste tre tipologie di immagine opera secondo una logica peculiare e, perciò, ciascuna di esse restituisce a chi guarda una diversa percezione del soggetto o dell'oggetto raffigurati. Quel che credo sia qui utile rilevare è che nel terzo caso, quello cioè della mera riproduzione, la logica operativa è, inequivocabilmente, quella della sostituzione: c'è qualcosa che, sta, sì, per qualcos'altro, com'è implicito in ogni immagine, ma con la pretesa di una equivalenza, nei termini, cioè, di una totale coincidenza. Questo fa dell'immagine idolo (la cui funzione arcaica aveva, non a caso, carattere funerario) un'immagine senza altrove, un'immagine completamente appiattita sull'elemento visibile, sul qui. Viceversa, in opposizione a tale pretesa di pienezza, per essere davvero potente ed efficace, un'immagine dovrebbe limitarsi a suggerire e mai del tutto mostrare. L'immagine viva è qualcosa di incompleto, manchevole, quella che, invece, pretende di dire e mostrare tutto è un'immagine fossile, esanime e priva di poesia, dal momento che «dire con un limite è la prima dichiarazione di poetica»¹⁶.

*Sembra una statua. In piedi dietro un banco, più piccolo di quello ad esso perpendicolare, appena sbilanciata in avanti, tiene una mano aperta su un grosso libro rosso e l'altra alzata, in un gesto che ricorda una benedizione. Ma non lo è, si tratta di un giuramento: imputata o testimone non è dato saperlo. Il suo corpo sembra sacro, tanto da suscitare il rispetto della distanza.*¹⁷

La museificazione del reale. Individuare la natura specifica dell'immagine al tempo della sua iperdifusione significa innanzitutto rilevare il fatto che, sconfinando nel quotidiano, invadendo ogni momento della nostra vita, essa assume valenza e funzioni specifiche, ben diverse da quelle che riguardano la sfera artistica, ma che finiscono inevitabilmente per influenzarla. La foto col monumento, col piatto cucinato, col libro, il gatto, il cane. La foto dei piedi, di pezzi di gente. In aereo, in palestra, in cucina, in bagno, al lavoro. La foto col morto. Ogni luogo sembra essere ormai considerato alla stregua di una scenografia; il mondo si è trasformato in un immane teatro di posa o, stando al tipo di immagine da cui siamo invasi, in una immane necropoli. Sarebbe ingenuo credere che questo desiderio di una drammatizzazione dei fatti della vita sia un'invenzione del contemporaneo; più che di un prodotto del nostro tempo si tratta, a mio avviso, di una deriva incontrollata, di una indebita attribuzione del carattere di evento a ogni minimo gesto quotidiano. Ma la pretesa, per quanto inconscia, che tutto costituisca un avvenimento o serva da scena produce l'effetto esattamente contrario: tutto finisce per diventare insignificante, osceno, di cattivo gusto. Tale processo di museificazione, e quindi di mortificazione, del reale tocca tangenzialmente il discorso intorno alle tecniche della scena, in quanto fenomeno che influenza profondamente la nostra percezione e rappresentazione del mondo. Nel film

¹⁶ Roberta Ioli, nel corso del già citato incontro (cfr. nota 7). – ¹⁷ *Actio* di Rebecca Schiano.

Austerlitz, il cineasta ucraino Sergei Loznitsa¹⁸ tematizza questo fenomeno, restituendolo in modo meramente descrittivo e senza alcun tipo di condanna, tramite le immagini catturate posizionando la macchina da presa in alcuni luoghi chiave del museo di Sachsenhausen, allestito all'interno di un campo di concentramento. Un flusso ininterrotto di turisti varca i cancelli del campo, incedendo lentamente ma inesorabilmente in un modo che ricorda gli zombies di Romero. Ciascuno di essi passa svogliatamente da una parte all'altra dello spazio, i più, in posa nelle camere a gas o sui pali dove i prigionieri venivano impiccati, sono intenti a fotografarsi. Non ci sono dialoghi, le uniche voci distinguibili sono quelle delle guide turistiche, che descrivono ai visitatori le torture inflitte dai nazisti nel campo. I livelli di leggibilità del film sono davvero molteplici e vari, ma, volendo fermarci alla superficie (che sempre è il profondo), operando una riduzione alla forma, al linguaggio del film, si può dire che quello che osserviamo sullo schermo non sono che immagini di persone che visitano un luogo del quale catturano altre immagini le quali, condivise e commentate, restituiranno ad altri un'ulteriore rappresentazione. Una vera e propria "mise en abyme", un gioco di rimandi e sguardi di cui lo spettatore è parte sia attiva che passiva. Guardando il film, infatti, si ritrova egli stesso ad essere guardato dai soggetti ripresi, che, inconsapevoli della presenza della videocamera, vi sostano davanti fissando l'obiettivo. Ma è proprio grazie a questa distanza per accumulo di schermi e punti di vista che lo spettatore è in grado di penetrare e accogliere il senso ultimo della pellicola. Immagini di immagini di immagini: è questo quello che vediamo, il luogo, la cui violazione costituisce il centro del film, resta quasi sullo sfondo. Nel saggio intitolato *La rappresentazione interdetta*, Jean-Luc Nancy, partendo proprio da una riflessione sulla presunta irrepresentabilità degli orrori dei campi di sterminio tedeschi si chiede se tale divieto sia un'impossibilità o una illegittimità e giunge ad affermare che «la 'rappresentazione della Shoah' è non soltanto possibile e lecita, ma anche necessaria e imperativa – a condizione che l'idea di rappresentazione sia intesa nel suo senso più stretto»¹⁹. Il senso più stretto della rappresentazione è, come suggerisce il titolo del saggio, quello dell'interdizione. Mettere in immagine non significa copiare né tanto meno documentare, mettere in immagine significa stare in una mancanza, in uno scarto, dialogare con quello che naturalmente si sottrae. In *Austerlitz* l'occhio della macchina da presa riesce, rispetto al luogo, a compiere questo allontanamento, mentre le foto scattate dai turisti (in fondo dai turisti in genere, non solo da quelli di Sachsenhausen) instaurano con lo spazio una relazione che si pretende immediata, che non tiene conto della sacralità di quel luogo della memoria né della sua indicibilità. Quell'elemento inesprimibile è il centro del lungometraggio, così come dovrebbe esserlo di ogni rappresentazione. Il film di Loznitsa è, in questa prospettiva, un film sulle immagini e la loro differenza; quasi una grammatica della creazione. Quel che si vede sullo schermo è qualcosa di antiestetico, prima che immorale, ha a che fare, cioè, con una sempre più diffusa incapacità di sentire²⁰. Tale forma di anestesia deriva e, nello stesso tempo, provoca la trasformazione di aspetti della cultura, della storia o dell'ambiente in oggetti stereotipati e mercificabili comportando una modifica della nostra relazione con i luoghi, i fatti, gli oggetti. E questa tendenza coinvolge anche il mondo dell'arte.

*La creatura vive sul muro a testa in giù: la testa giù nel secchio: sulla parete, come fosse disegnata. D'un tratto viene via, così, senza una ragione. Vuole forse diventare orizzontale? Uno, due, tre giri a vuoto, ma sbatte dappertutto. Allora torna verticale, ma stavolta è sottosopra, cammina sulle gambe e, quando tira fuori la testa dal secchio, mostra nuda la radice del volto.*²¹

Mediazione e attenzione. L'inflazione dell'immagine non basta tuttavia a dismetterne la potenza: essa resta oggetto e mezzo espressivo di inesauribile attrattiva. Benché anestetizzanti, derealizzanti

¹⁸ Il film è stato proiettato in teatro l'8 novembre 2023 alla presenza del regista. Loznitsa ha lungamente conversato con noi anche la mattina del giorno successivo – ¹⁹ Jean-Luc Nancy, *La rappresentazione interdetta* in *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2002, p. 56. – ²⁰ Il sentire è stato un tema cruciale di queste giornate di lavoro sull'arte della scena. – ²¹ *Mangrovia* di Ludovica Taurisano.

e prive di qualsivoglia carattere performativo, immagini come revenants, zombies, doppi terrifici, si aggirano infestando lo spazio, fisico dei nostri corpi (si pensi a tutti i fenomeni di mimetismo e conformismo estetico) e virtuale della nostra mente. Ma le catene di impressioni prodotte da simili sollecitazioni visive, prive di qualsivoglia carattere estetico, non costituiscono altro che un mero almanaccare, incapace di inaugurare intuizioni potenzialmente fertili da un punto di vista creativo. Il pericolo a cui ci espone questa dinamica è duplice: il primo è quello di diventare, prima che autori, spettatori frigidì e impazienti e il secondo è connesso alla possibilità che la distrazione diventi la norma della nostra percezione. Tutto questo va in una direzione diametralmente opposta a quelli che sono, non le regole, ma sicuramente gli atteggiamenti, le posture che meglio ci dispongono a un fare creativo. Tali posture hanno a che vedere con un atto di attenzione che rappresenta il primo ineludibile passo di quel cammino verso l'inesprimibile che ogni tentativo di creazione dovrebbe essere. Tale atto di attenzione, infatti, non è niente altro che una pratica di ospitalità, di accoglienza, una disponibilità a «lasciarsi fare»²². Il primo atto di attenzione riguarda, come vedremo, il proprio corpo, il respiro stesso. Il fare attenzione e sostare presso i contenuti del proprio vissuto non è, infatti, un atto intellettuale bensì un atto fisico, carnale. È l'atto tramite cui ci si mette in ascolto, in relazione con quanto si riceve, senza pretendere di esaurire l'esperienza della ricezione in un tempo brevissimo, ma cercando di osservarne la durata e trattenerne i contenuti. La formazione di immagini ha bisogno di tempo. Benché a tutti possa accadere di essere visitati da visioni e intuizioni folgoranti, se non si dà a queste epifanie un tempo di sedimentazione e lavorazione, esse non potranno mai concretizzarsi in una forma compiuta: resteranno semplici suggestioni. Una stessa visione poi può, in tempi diversi, respingerci e attrarci perché quello delle immagini è un linguaggio di carattere intrinsecamente seduttivo e non dimostrativo: un movimento che avvicina e allontana. Che si voglia, infatti, dare luogo a rappresentazioni, figure, allegorie, persino copie, è necessario ricordare che l'immagine è, prima di ogni altra specificazione, una modalità di rapportarsi al reale mettendolo momentaneamente a distanza. Se questo differimento dei contenuti che l'immagine pone in essere, noi lo intendiamo, insieme con l'attenzione, come una specie di primo passo verso una possibile creazione, allora, prima ancora che lavorare *con* l'immagine, si potrebbe pensare che l'arte della scena si serva di tecniche che lavorano *come* l'immagine: allontanare il "cosa", attendere, stare in uno spazio di mezzo: tra noi e l'oggetto di là da venire, tra noi e noi, noi e gli altri. Come uno *speculum*, l'immagine allarga le maglie del reale creando spazi nello spazio, persino in noi stessi. È a questo guado, insidioso come tutto ciò che sembra ma *non* è, che bisogna guardare con un'attenzione tale da sconfinare, talvolta, in una allerta²³.

*Colei che avanza quasi non tocca terra. Il suo passaggio crea uno spazio tra le persone, lo spazio prende la forma di un sentiero. Danzando con le braccia, le mani, il volto persino; spostando l'aria, andando e tornando, canta a quelli che incrocia. E il canto parla di loro. Qualcuno vorrebbe trattenerla, ma seguendo il sentiero tracciato dal suo stesso cammino, ella lentamente si allontana, portandosi via la voce carnale, il passo leggero, il corpo di madre.*²⁴

La cosa decisiva. Intraprendere il cammino verso il "cosa" dell'opera richiede, oltre a quella disponibilità che viene dall'attenzione e la pazienza che viene dalla mediazione, anche il coraggio di andare incontro a contenuti che quasi mai è possibile del tutto stabilire a priori. Quando una

²² Con questa frase, Francesca Proia, con la quale abbiamo svolto un'intensiva pratica corporea per due giorni consecutivi (8-9 novembre), si riferisce alla disciplina dello yoga, tramite la quale è possibile, come lei stessa dice, «una rifondazione sensoriale e percettiva dell'immagine». – ²³ L'attenzione è stata, da prospettive diverse, il centro della pratica corporea fatta con Silvia nel corso di tutto il progetto e con Francesca Proia (cfr. nota 22). – ²⁴ *The path of the pollen* di Africa Martinez.

mattina del 1971, Philippe Petit si trovava con un piede sul cavo sospeso a più di 400 metri di altezza tra le due torri gemelle, doveva prendere una decisione in cui era incluso il rischio della vita: trasferire il peso del proprio corpo dal piede sul tetto al piede sul cavo e cominciare a camminare. Lo scopo di Petit era arrivare vivo dall'altra parte, lo scopo di un'opera è esattamente il medesimo. Per andare da una parte all'altra c'è bisogno di equilibrio, controllo, è necessario prendere delle decisioni. Nella suggestiva immagine del passo, che dà il titolo a questa edizione, sono compendiate tutti gli elementi del fare creativo. Ma il passo, sineddoche del cammino, richiama altresì l'idea di sosta, di intermittenza, della potenziale irruzione, rivelazione di qualcosa o qualcuno. Infatti, per quanto l'esattezza dell'oggetto, nel senso della sua messa a fuoco, sia una condizione imprescindibile, la cui perdita «confina con una ingenuità, che è una responsabilità nella creazione di una scena»²⁵, è necessario tenere conto del fatto che «l'opera non consegna significati compiuti»²⁶. Gli stessi partecipanti si sono più volte ritrovati spiazzati nel dover constatare che le azioni proposte come svolgimento delle consegne loro assegnate contenevano elementi impliciti, di cui essi stessi non avevano fino in fondo considerato la portata e che erano emersi solo dal confronto e dallo scambio con gli altri. Tutti abbiamo appreso che la «cosa decisiva»²⁷, quello in cui, cioè, davvero consiste quel che si vorrebbe mostrare, risulta anche dall'incontro con lo sguardo dell'altro. Quello dell'incontro è un momento di grazia, che in virtù di quella disposizione al lasciarsi investire rende possibile a un autore diventare spettatore della propria opera e a chi guarda diventarne, in qualche misura, autore²⁸. Esporsi allo sguardo altrui è insieme una profanazione e una consacrazione. Una profanazione perché l'estraneo inevitabilmente contamina l'opera, la usurpa. Una consacrazione perché quel che resta dell'opera, nonostante tutto, è ciò in cui e di cui essa propriamente consiste, il suo luogo sacro. Esporsi a un pubblico vuol dire fare un passo avanti verso l'altro e uno indietro rispetto a se stessi, accettare l'idea che qualcosa ci verrà sottratto, ma non la cosa decisiva, se saremo stati in grado non solo di «nasconderla» nel punto giusto dell'opera, ma anche, insieme ad essa, di creare una *audience*.

*L'uomo, in jeans e t-shirt, viene avanti con in mano un sacchetto. Lo spessore e l'opacità della plastica ne rendono illeggibile il contenuto fino a quando non decide di vuotarlo. Con un gesto sospirato estrae dalla busta un paio di scarpe nere. Le poggia per terra, una davanti all'altra. Prova a farle camminare. Le guarda, si inginocchia, le annusa, ci affonda la faccia. Poi, disperatamente, attua un tentativo di rianimazione, fino a ritrovarsi del tutto chino, in affanno, sull'oggetto inerte. Sineddoche di quale tutto?*²⁹

«Creare» un pubblico. Se per quello che riguarda la produzione di beni e servizi, l'influenza che il consumatore esercita a monte sulla produzione stessa ci appare un fatto scontato, per quanto concerne le opere d'arte ci aspettiamo che le cose vadano diversamente. In realtà tutto quello che ha un mercato deve, in qualche modo, accettarne le regole, è un dato ineliminabile. Lo spettatore, il lettore, il visitatore di una mostra sono consumatori a tutti gli effetti, questo non è possibile cambiarlo. Ma la differenza tra artista e artigiano consiste proprio nella serietà con la quale si considera l'idea della relazione con il pubblico. Prendere davvero seriamente questa relazione significa non limitarsi ad intercettare il gradimento di un pubblico già esistente e non adattare al gusto di questo pubblico le proprie produzioni: l'artista sa che la creazione di una *audience* è

²⁵ Silvia Rampelli 16 novembre 2023. In riferimento alle azioni scelte per l'apertura al pubblico, Silvia ricordava la necessità di portare ad attuazione l'azione tramite il questionamento di ciò che fa di qualcosa *quella* cosa. – ²⁶ Federico Ferrari, nel corso dell'incontro del 4 novembre 2023, è intervenuto, a partire da un testo di Cristina Campo sull'attenzione, anche sulla questione della relazione autore-spettatore. – ²⁷ «Il problema dello scrittore è cogliere la cosa decisiva», questa frase di Franz Kafka è stata citata da Federico Ferrari nel corso dell'appena menzionato incontro. – ²⁸ Patrizio Esposito, nel corso del nostro incontro, svoltosi il 13 novembre 2023 nello spazio sottostante il palco del teatro (cfr. appendice), ha lungamente dialogato con noi intorno a questo argomento, scegliendo di lasciare irrisolto il rapporto tra opera, autore e interprete. – ²⁹ *Addis Abeba* di Angelo Ghidoni.

parte stessa del processo creativo. Il lavoro di sezione e separazione degli elementi con i quali si opera scenicamente è stata anche un'occasione per comprendere che dove dilaga un conformismo del gusto o, peggio, la pretesa di fare arte con fini educativi, facendo scendere l'atto creativo a didattica, impegno, quando non a terapia, è necessario non cercare ma *creare* un pubblico. Se il mercato dell'arte – cinema, teatro, letteratura – vende soprattutto ideologie, il tentativo di lavorare evitando di aderire a mode e trend, lungi dall'essere una forma di snobismo intellettuale costituisce, al contrario, una operazione di de-ideologizzazione del fare artistico, il cui obiettivo principale è l'incontro con l'altro nei termini di una reciproca rivelazione. L'opera dialoga con lo spettatore ed è anche per questo che è auspicabile che venga vista dal maggior numero di persone possibile. La relazione tra il teatro, le arti performative, visive e le arti in genere, e la società è una relazione intrinseca, tenerne conto in maniera pedagogica significa annullare la dimensione estetica del gesto creativo, che è il solo in grado di creare nel tessuto del reale una interruzione, uno svelamento per choc: «ogni esperienza estetica è una rivelazione, cioè decostruzione di un ordine costituito»³⁰. Questa decostruzione è stata menzionata, a loro insaputa, da molti dei relatori intervenuti, alcuni dei quali hanno paragonato la creazione artistica ad un vero e proprio gesto distruttivo³¹. D'altra parte se si pensa al fatto che le due passioni tragiche sono paura e pietà, è facile comprendere che ciò che è estetico non può riguardare esclusivamente il bello, il piacevole, il moralmente accettabile e tutto quello che rientra in quelle forme di estetizzazione che con l'arte non c'entrano niente. La dimensione estetica ricomprende anche il brutto, lo spiacevole, il deplorevole, in una parola: il negativo. Negativo però che, in virtù della grazia dell'incontro, «fa riconoscere lo spettatore anche mettendo a morte qualcosa dello spettatore, quella parte, cioè, che vive fuori dalla cosa decisiva»³².

*Chissà come e da dove è arrivato scalzo fin qui. Sottovoce dice cose che non potremo evitare di conoscere. Lui le ha viste e adesso mastica le immagini, le mastica e non le ingoia. Le allontana, con un gesto della mano prova a metterle via, le mastica ma non le ingoia. La mano si mette a tremare, le parole lo scuotono da dentro. Continua a masticarle fino a sputarmi in faccia, la sua profezia.*³³

Intrecciare i saperi «ovvero» novità dal passato. Da un lato abbiamo, dunque, qualcosa che, aprendo, crea uno spazio intermedio tra ciò che si vede e la cosa di cui è manifestazione, dall'altro abbiamo la distanza tra questa immagine e l'occhio dello spettatore. Questo doppio spazio, dicevamo, non può essere colmato a piacimento con le proprie variopinte e soggettive fantasie, anche perché queste ultime non sopravvivrebbero allo sguardo del pubblico, non avendo il potere di intrecciare con esso quella relazione di cui abbiamo parlato poc'anzi. La mediazione richiede, infatti, quella «facoltà del tutto libera di attenzione»³⁴, che è la sola che consente a chi pensa e a chi produce opere di non divenire preda di ciò che, «del tutto impropriamente, chiamiamo la passione»³⁵ e che è, in realtà, niente altro che «immaginazione febbrile»³⁶. Un'immagine efficace o forte, capace di raggiungere davvero il destinatario, non si distingue dalle altre per la sua originalità, bensì per il suo potere di movimento e di magnetismo, cioè di mettere in moto il reale e attirare, evocare, altre immagini. Se molti sono i modi di dire l'essere, certamente altrettanti sono quelli di dire il non-essere, ma non certamente infiniti come si potrebbe pensare in forza della maggiore estensione di campo. Il numero di immagini con le quali si può lavorare è limitato, finito. Illimitata è soltanto la loro possibilità di essere ricombinate, trasposte e reinterpretate. Ma il «gioco» è proprio questo: servirsi, trasformandolo, di un materiale che appartiene a tutti, che

³⁰ Gaetano Lettieri, nel corso del già citato incontro (cfr. nota 15). – ³¹ Cfr. citazioni in appendice, *infra*. – ³² Federico Ferrari, sulla relazione tra un'opera e lo spettatore (cfr. nota 26). – ³³ *After such knowledge what forgiveness* di Giacomo Lilitù. – ³⁴ Cristina Campo, *Attenzione e poesia*. Il testo ci è stato proposto da Federico Ferrari, che ce ne ha restituito, nel corso dell'incontro del 4 novembre, una significativa rilettura in relazione all'atto creativo. – ³⁵ *Ibidem*. – ³⁶ *Ibidem*.

è per tutti potenzialmente riconoscibile. Questo percorso che ha interrogato l'immagine come presenza, corpo, maschera, gesto, dalle più svariate prospettive, ha evidenziato la relazione profonda che esiste tra l'arte della scena e i saperi più diversi, che costituiscono una comune e ricca riserva di simboli, immagini e anche di un sentire perduto. Ci sono immagini che attestano l'esistenza di cose che oggi non conosciamo più per ciò che realmente sono. Rendersi conto di non sapere davvero cosa sia la notte per esempio. Guardando il dipinto *Riposo durante la fuga in Egitto* di Adam Elsheimer³⁷, dipinto in cui compare per la prima volta la Via Lattea, viene da pensare proprio questo, che non conosciamo veramente il buio. Attraverso la pittura, l'architettura, le arti tutte è possibile rintracciare quell'elemento attuale del passato e leggere il presente alla luce di questo rinvenimento, ritrovando uno stupore per il noto, fino a comprendere che vi sono elementi perenni, che riguardano non soltanto "io" ma tutti. È con questi elementi che spesso gioca l'immagine, così come il sogno, in cui ci ritroviamo alla presenza di un mondo arcaico, originario. Nulla di quanto costituisce l'insieme di quel che genericamente indichiamo con il nome di cultura (o tradizione) sussiste in maniera separata dalla totalità di cui è parte e, tantomeno, può essere estraneo a un certo tipo di ricerca artistica. È l'esistenza stessa dell'immagine, forma ibrida per eccellenza, che attesta la debolezza dello specialismo (morbo assai contemporaneo) in virtù del quale i saperi vengono disgiunti e confinati ciascuno nel proprio cantuccio. Chi in qualche modo si occupa, o opera per immagini, sa che non ci sono discipline da escludere in quanto non attinenti. Tutto può essere utilizzato, tutto il già-stato per dare luogo al non-ancora, nello stesso modo in cui secoli fa i pittori riciclavano un angelo per fare un ragazzo o una madonna per fare una principessa. Tutto lascia un segno nel nostro immaginario e, traccia dopo traccia, si stratifica, ancorché a nostra insaputa. Essendo questo immaginario, per l'artista, uno strumento del mestiere, saperlo impiegare consapevolmente, in maniera non ingenua, cercando di prevedere la direzione dell'utilizzo di certi contenuti diventa fondamentale: non si deve portare in scena nulla che non sia stato attentamente valutato in ogni suo punto. Un esempio concreto: assistendo allo svolgimento di alcune consegne date ai partecipanti, ci siamo resi conto, dato il ripetersi della scelta di posizionare due o più persone di spalle al pubblico, che quel posizionamento suggeriva allo spettatore l'idea del naufragio, ma nessuno degli autori dell'azione aveva contemplato questa possibile suggestione. Quando la cosa è stata esplicitata, è stato chiaro per tutti il fatto che il nostro tempo ha involontariamente (e tristemente) fondato una estetica del naufragio e che, per quanto il naufragio sia un topos delle arti e della letteratura, era impossibile per chi guardava non pensare alla questione dei migranti. Ma questo era un collegamento voluto dall'autore? Certo, ogni produzione artistica possiede, come già detto, quel carattere di imprevedibilità, in quanto può, al di là delle intenzioni del proprio artefice, sempre veicolare significati laterali, impliciti. Resta tuttavia fondamentale chiarificare il proprio fare, mettere a ferro e fuoco azioni e immagini, o quanto meno, è necessario mettersi nella condizione di poter fare questo. Si può attingere a qualsiasi risorsa, rompere l'ordine, aprire il linguaggio, scartarne il segno, prossimi sempre all'effettività del fenomeno³⁸. La scelta di due registri «può anche apparire incoerente, purché violi una coerenza»³⁹, purché, cioè, gli elementi stiano in una relazione. Viceversa i due registri si squalificano a vicenda e la rappresentazione perde nitidezza e, di conseguenza, efficacia. L'intreccio dei saperi e dei linguaggi deve sempre essere sotto il totale controllo di chi crea un'immagine, una performance, un'opera.

³⁷. Il dipinto ci è stato mostrato da Giovanni Agosti nel corso dell'incontro *Un mondo diverso*, del 3 novembre 2023. Incontro esemplificativo di come si possa usare la tradizione, nel caso specifico pittorica, come un vasto serbatoio di immagini. –³⁸ Nel corso del lavoro, Silvia è più volte tornata su questo punto, che è, come si vedrà, strettamente collegato alla sua pratica corporea. –³⁹ Romeo Castellucci 27 ottobre 2023, in riferimento allo svolgimento di una delle consegne date ai partecipanti.





«Pronto? Sì Filippo, siamo qui in teatro». Ma che fa, è matto? Si è messo a rispondere al telefono? Qualcuno se ne è accorto e si scansa, come a dissociarsi dalla plateale maleducazione. Il pubblico è spaesato e lo sembra ancora di più quando dal fondo viene avanti l'addetto alle pulizie con il carrello pieno di secchi, detersivi e stracci. Possibile che non sapesse dello spettacolo? L'uomo si ferma in un punto, intinge lo straccio nel secchio pieno d'acqua, lo strizza e lo passa sul pavimento tracciando un cerchio. Ripete il gesto diverse volte e quando il cerchio è perfetto prende il carrello ed esce da dove è entrato. Il ragazzo che era al telefono, con un cenno del capo chiama a sé altre tre persone. Sono tutti uomini, due sono a torso nudo, uno ha sul collo come una ferita. Disposti lungo la circonferenza, leggermente chini, si tengono per mano nella massima apertura delle braccia. Quando rompono l'immobile danza, nel cerchio resta una macchia di sangue.⁴⁰

La luce. La prima temperatura alla quale siamo in grado di vedere qualcosa è di 800° K, che corrisponde più o meno alla brace del legno. Sopra i 15000° K torniamo a non vedere più nulla. Questo è lo spettro del visibile: sotto i rossi e sopra i blu per noi è la cecità. Ma tra il buio e l'abbaglio ci sono diverse possibilità intermedie: la penombra, per esempio. Decidere in quale intensità o colore di luce debba apparire quel che si offre sulla scena, significa contribuire in maniera decisiva alla determinazione di quel che appare. Significa dare una forma alla presenza piuttosto che un'altra. Una cosa decisamente di non secondaria importanza, ancora di più se si pensa al fatto che accendere la prima luce a teatro è un po' come ripetere il *fiat lux*, l'atto creatore primigenio. Senza luce non c'è mondo. I più grandi spettacoli della natura, a pensarci bene, riguardano eventi luminosi: il tramonto, le aurore, gli arcobaleni. E se senza luce non c'è spettacolo in natura non c'è spettacolo nemmeno sulla scena. La caverna di Platone, la lanterna magica, le ombre cinesi; ogni apparizione, per quanto semplice, non è, in fondo, altro che una temporanea illuminazione (si potrebbe anche dire: *al-luci-nazione*, volendo giocare un po' con le parole). Temporanea perché la luce è movimento e il suo è un linguaggio fatto di variazioni, intermittenze, arresti. Il suo impiego riguarda spazio e tempo. Nel suo viaggio, la luce ci rivela gli oggetti per assorbimento e riflessione e, per diffusione e rifrazione, ce li rende presenti in un modo piuttosto che in un altro. Attraverso la scelta del colore, dell'intensità, della qualità, della discontinuità, del suo impiego fisso o mobile, nascosto o a vista, l'organizzazione dell'illuminazione contribuisce in maniera essenziale alla composizione di una scena. Quando Pasquale Mari⁴¹ ci ha raccontato la luce, si è resa evidente una volta di più l'influenza reciproca di teoria e pratica, forma e contenuto. Per disegnare le luci di una scena non è sufficiente l'impiego di una tecnica, è necessario avere una visione, uno stile, una certa sensibilità: chi disegna le luci è un autore a tutti gli effetti. Un fatto significativo, inerente una questione apparentemente secondaria, ma che in relazione al nucleo centrale di questa breve trattazione assume un senso tutt'altro che trascurabile, riguarda la progressiva sostituzione delle lampade PAR con le luci led. Quando Mari ci ha spiegato che le lampade PAR, impiegate fino a poco tempo fa per l'illuminazione teatrale e ormai quasi difficili da trovare, sono lampade al tungsteno che simulano la luce solare mentre il led simula il tungsteno, mi è parso che, per una misteriosa eterogenesi dei fini, anche qui operasse quel principio di mediazione e di differimento tipico dell'immagine. Questo cambiamento, benché originato da motivi di mero carattere economico, sembra implicitamente ribadire una specie di legge della finzione. Fingere vuol dire allontanare, creare un accumulo di distanze e attendere il ritorno della cosa in altre forme. Non è possibile in questo luogo neppure tentare di articolare in maniera più dettagliata una simile questione, ma sembra un ulteriore segno del fatto che l'autentico ha possibilità di essere custodito solo ed esclusivamente nella simulazione, specie in tempi di tramonto («(...) amaranto / luce di stelle spente che nel raggiungerci ci / infuoca»⁴²).

⁴⁰ Filippo di Vincent Giampino, con la partecipazione di Matteo P., Francesco, Nicolò e Filippo Ragone. – ⁴¹ Pasquale Mari è intervenuto l'8 novembre 2023 con una densa e coinvolgente lezione dal titolo *Il viaggio della luce*. – ⁴² Questi versi di Vittorio Sereni, tratti dal poemetto *Un posto di vacanza*, ai quali ho pensato durante l'incontro con Mari, avrei voluto condividerli sul momento, ma me ne dimenticai. Li lascio qui per chi c'era.

*Il ragazzo vaga tra la gente come se non fosse in sé. Lo accompagna una specie di rumore bianco, di strana frequenza sonora. Cammina e sembra non vedere nessuno. Si colloca sul fondo, in ginocchio e di spalle, completamente piegato sulla sua persona. Dal movimento si intuisce uno sforzo, il rumore si fa intenso. C'è una fatica, come a tirar via qualcosa. Il rumore si fa assordante, ho l'impressione che stia per sventrarsi. La fine del gesto coincide con la fine del suono. Il ragazzo esce senza voltarsi.*⁴³

Il suono. Il suono è prima della musica e prima della parola, è forse davvero il più piccolo atomo di ciò che può essere visto con le orecchie. Il suono è scenico per definizione: se il mondo finisse, frase tanto celebre da apparire ormai vuota, la musica sopravviverebbe. Le possibilità del suono, specie quando si lavora con frammenti sonori molto brevi, così come ci mostra di fare Scott Gibbons⁴⁴, sono pressoché infinite. Commistioni tra atomi di suoni naturali e artificiali, cambi di volume, di frequenza, di ritmo, quello con il sonoro è, come quello con la luce, un lavoro non solo tecnico ma estetico, volto a creare un effetto di potente connessione con lo spettatore. Il suono è, allo stesso titolo del corpo, un elemento materico, tattile, concreto della rappresentazione. Cosa sarebbe l'inferno di Dante senza le *dolenti note, i sospiri, i pianti e gli alti guai*? L'universo sonoro di uno spettacolo ne aumenta l'impatto visivo, specie quando l'audio non procede in maniera dimostrativa ma fonde elementi, anche apparentemente incongrui, «in a meaningful way»⁴⁵. Più che spazi, attraverso il suono è possibile richiamare stati e dimensioni, qualcosa di davvero indefinibile. Attraverso i suoni parlano gli oggetti, le intenzioni di un'azione, tutte quelle cose che sulla scena non hanno voce. Non si tratta di comporre una colonna sonora, ma di agire in una direzione che, tramite il contemporaneo coinvolgimento di più sensi, precipita lo spettatore dentro il mondo dell'opera, un mondo totalmente altro. Per fare questo è possibile, ad esempio, creare dissociazioni tra suoni e movimenti, lasciare proseguire un suono anche quando il movimento si è concluso. Più di qualsiasi altro elemento, quello acustico rende possibile la creazione di una realtà *unfamiliar*, qualcosa che sembra non avere senso e che crea una frustrazione in chi guarda, ma che, proprio per questo, non riesce a smettere di guardare. In fondo anche questo turbamento prodotto mediante il suono contribuisce a quel differimento dei significati operato dalle immagini. Se dieci parole al secondo è la quantità di parole comprensibile superata la quale si passa in un'altra realtà, è di quella realtà ulteriore che il suono scenico ci “parla”.

*Mano destra, spalla sinistra, polso, piede, bacino, schiena: la voce fuori campo sfoglia il corpo della ballerina. Piede sinistro, spalla destra, spalla sinistra: arto dopo arto, gesto dopo gesto, ad ogni movimento il corpo si frammenta, si denuda fino al suo nucleo: inscalfibile.*⁴⁶

Percepire e comporre. Siamo abitati da immagini. Le immagini vivono nel nostro stesso corpo, in uno spazio di silenzio tra noi e noi, anche quando non le vediamo, anche quando ci sembra di non avere sognato, di non avere pensato, di avere dimenticato. Il corpo custodisce memorie così profonde e inaccessibili che, a volte, un odore, un suono, una particolare configurazione della luce, suscitandole ci sconvolge. È possibile disporre di questi contenuti? Tutti siamo convinti di avere piena coscienza dei nostri vissuti e un controllo totale del nostro corpo, ma non appena ci viene richiesto anche solo di ascoltare in silenzio il nostro respiro per più di un minuto, persino questo atto, così inavvertito e naturale, diventa complicato. Il respiro si fa affanno, il pensiero diventa una tentazione indifferibile. Con gli esercizi percettivi, Silvia ci invita proprio a non contaminare i contenuti interni con l'idea che ne abbiamo o la rappresentazione che vorremmo darne. La pratica nella quale ci immette è un invito a situare, collocare, comprendere l'origine e la dire-

⁴³ *Prunus* di Nicolò Russo. – ⁴⁴ L'incontro con Scott Gibbons ha avuto luogo il 2 novembre 2023. Nel corso del collegamento abbiamo potuto, tra le altre cose, vedere e sentire tracce di alcuni dei suoi lavori. – ⁴⁵ Scott Gibbons (la traduzione alla lettera sarebbe «in un modo significativo»), anche se, per il contesto in cui è stata pronunciata, forse tradurre con “significante” sarebbe più adeguato. – ⁴⁶ *Crepa* di Judith Annoni.

zione di un atto, di una percezione. Ascoltare il respiro, prima dal petto poi dal ventre: «infinite volte abbiamo ascoltato il nostro respiro, ma questa è una; è questa volta»⁴⁷. Fare come se non si sapesse più nulla, sospendere. Io faccio una grande fatica, appena pongo mente all'atto più istintivo, l'automatismo viene completamente meno e vado in apnea, è come se la mente squalificasse il corpo. Ma la sfida è questa: tenere fuori il pensiero, non anticipare, non condizionare la percezione. Gli esercizi sono la versione incarnata di tutto quanto abbiamo incontrato nella teoria, questa pratica è nel corpo stesso «una riduzione all'elementare per comprendere il complesso»⁴⁸, la riduzione all'atto stesso del percepire. Una specie di perlustrazione, tramite la quale cerchiamo sulla superficie del corpo il punto in cui qualcosa accade: «dove avviene ciò che avviene, se riconosco ciò che avviene?»⁴⁹. Osservare e situare, per il resto: lasciare essere. Anche qui è necessario disporsi all'abbandono. L'attenzione deve concentrarsi solo sulla provenienza e la destinazione del percepito che si sta sperimentando nel momento stesso in cui accade. Attivare questa modalità percettiva che sospende il pensiero razionale e prova semplicemente a registrare gli accadimenti interni senza ostacolarli con contenuti intellettuali, serve a restituire questi stessi vissuti in una qualche forma – un gesto, un movimento, una postura – che sia ripetibile. È in questo che consiste la loro qualità performativa. Non si tratta di una generica pratica del sentire, ciò a cui tende questo genere di allenamento percettivo non è la restituzione di un disarticolato percepito nei termini di una libera espressione, si tratta della costruzione di oggetti scenici, visibili, rispetto ai quali si è chiamati ad operare scelte e decisioni precise. Tramite questo tipo di esercizi è possibile osservare come dal massimo dell'attenzione soggettiva scaturisca la pura oggettività, la quale a sua volta, come di rimbalzo, in un fluire dinamico, ridetermina lo stesso soggetto dal quale quella forma è sorta. Ma mai come definitiva, sempre come diveniente, immersa nel tempo, dal suo sorgere alla sua dissolvenza.

Uscito dalla quinta laterale procede spedito verso il fondo, si colloca al centro e comincia a spogliarsi, indumento dopo indumento, finché resta con indosso soltanto un pannolone. Si dispone così seduto, in leggera torsione, un ginocchio alzato. La posa è scultorea, pensante, sembra allungare il campo della visione o renderla obliqua, almeno così pare da dove io mi trovo. Qualcosa lo rende più lontano di come realmente è.⁵⁰

What is real what is fictional? Odiavo la scuola, faccio il pittore, vivo di questo / Sono un cantante lirico, ma il mio percorso è in crisi / Non ho ancora mai lavorato, vivo a Monza. Ho studiato recitazione a Parigi / Sono una ballerina: io penso prima col corpo; penso che l'arte non debba essere utile / Mi chiamo L. fingerò che non mi piaccia parlare di me / Quando avevo 8 anni ho sognato che ero una ballerina / Lavoro con la voce e con il corpo, il corpo ha memoria di vissuti non disponibili alla coscienza / Sono un attore e un ballerino, mi piacerebbe mettere su un centro di ricerca permanente / Studio belle arti e sono impegnata a sopravvivere / Ho studiato recitazione a Londra, lavoro in una compagnia indipendente / Sono in un momento di confusione rispetto a quel che voglio fare, sento un divieto rispetto a certe mie aspirazioni, forse anche un senso di vergogna / Mi chiamo V. ho registrato questa presentazione che diventerà parte di / C'è come un'estetica del fallimento che non riesco a dismettere, quello che vi ho detto non è il mio vero nome. Ho studiato, ho fatto, ho sognato. Sono, ero. Canto, ballo, lavoro, sopravvivo, fallisco. Quando Roberto Cuoghi⁵¹ ci invita a presentarci lo fa per assistere alla prima e radicale “messa in scena” che ciascuno fa di se stesso: l'autopresentazione. Presentare significa inevitabilmente falsificare. Questo però non vuol dire che quanto detto sia falso, semplicemente che la selezione operata, anche in funzione della necessità di “rendersi presenti” in un modo piuttosto che un altro, consiste inevitabilmente in una

47. Silvia Rampelli, sessione di esercizi del 3 novembre 2023. – 48. Silvia Rampelli, *ibidem*. – 49. Silvia Rampelli, sessione di esercizi del 5 novembre 2023. – 50. *Ianua* di Francesco Giordano. – 51. Quello con Roberto Cuoghi, del 2 novembre 2023, è stato un incontro ricco di argomenti, tutti attinenti in qualche modo alla questione dell'“identità” dell'artista.

forma di rappresentazione, cioè di mediazione. Ciò in cui la mediazione consiste è stato detto a più riprese nel corso di questo scritto, ma potremmo, in ultimo, sintetizzarlo nella frase del vangelo di Filippo posta da Cristina Campo in esergo al suo scritto *Attenzione e poesia*: «la verità non può venire al mondo nuda anzi è venuta nei simboli e nelle figure». Solo fingere significa cominciare qualcosa, chi crede che la finzione sia il contrario della verità sbaglia, e di molto. Tutt'al più la finzione potrebbe essere il contrario della realtà, anche se "contrario" non è la parola che designa in maniera adeguata la complessa relazione intercorrente tra queste due cose. Per quello che mi riguarda, considero la finzione l'unico avamposto del reale, mentire restando nell'autentico è la più sublime forma d'arte e riguarda innanzitutto noi stessi. D'altra parte «le muse mentono, la parola che destinano al mondo è una parola imperfetta»⁵². Bisognerebbe prendere esempio, anche se, umani troppo umani, per quanto possiamo impegnarci, non tutto quello che diciamo riesce ad essere falso fino in fondo.

*La ragazza dai capelli neri appare dal fondo con indosso soltanto una maglietta. Procedo con le mani, annusa l'aria per orientarsi. Sembra volersi dirigere verso l'uscita di sicurezza, sembra sapere in quale direzione andare, anche se è cieca. Si apre un varco tra le persone, con le braccia distese, tendendo l'orecchio. Procedo con tutti i sensi, ma finisce nel punto sbagliato. Quando capisce di essersi perduta si mette a camminare sulle mani e le ginocchia. Per errore afferra la caviglia di qualcuno e, repentinamente, cambia direzione, come se la posizione di quella persona nello spazio fosse per lei un segno. Procedo con sicurezza, sempre gattonando, taglia in obliquo lo spazio fino alla porta di emergenza da cui tutti sono entrati. Esce, la porta si richiude alle sue spalle. Fine delle apparizioni.*⁵³

Vedere a parole: un'appendice estemporanea. Questa breve sezione contiene una trascrizione degli appunti del mio quaderno. Il desiderio è quello di restituire parte dell'esperienza anche tramite il contenuto del primo sguardo, senza alterarlo con correzioni e riscritture. Segue una breve raccolta di citazioni, del tutto personale. Si tratta sia di frasi degli ospiti intervenuti che di brani tratti da testi nei quali ho creduto di ritrovare qualcosa di attinente a quanto incontrato in questa esperienza. Tale raccolta non vuole rappresentare né una indicazione bibliografica né un invito a cristallizzare in formule definitive le parole di altri, si tratta di una semplice offerta di spunti e di riferimenti. Con il segno ">" ho tradotto le frecce con cui nel quaderno indicavo una qualche forma di implicazione, l'accenno a un possibile svolgimento rispetto a quanto visto.

I. Un materasso gonfiabile, un telo rosso: "chi vuole essere un corpo?". Si fanno avanti in due. Più il corpo è pesante, penso, meno possibilità di elevazione > erezione > per me è una interessante suggestione intorno alla seduzione > bisogna esser leggeri per attrarre? Romeo dice: «ho pensato al naufragio degli spettatori» / Guscio d'uovo, ramoscello, bottiglia, eccetera, ma su di un piccolo piano rialzato. L'uovo è stato mangiato: cosa è accaduto? Lo spettatore si trasforma in un detective > ricostruzione di un fatto. Il corpo che marcisce non c'è e quel che è accaduto è stato prima > l'elemento osceno sulla scena, praticamente / Di spalle, guarda in alto, ha le mani dietro la schiena, una nell'altra, nelle mani cianfrusaglie, auricolari, dell'aglio. Sembra un'offerta ma anche una sottrazione per via del fatto di stare in quella posizione col volto, quasi ebete. Per me è un'acquasantiera / Un rebus, un sistema di segni, che chiede decifrazioni: un led, un'enciclopedia aperta sulla voce schermo, un tablet che manda un video, relazione indecifrabile / Disposto sul fondo, pannolone, posa pensante, plastica. Sembra un angelo ma indossa il pannolone > lo mettono solo i neonati o gli anziani > chi è? / Le mani legate, una coreografia, una contorsione. Né vicina né lontana / Avanza con un piatto lo dispone al centro della scena si sdraia e vi poggia sopra la testa (o è una bilancia?) lasciando fuoriuscire dell'acqua dalla bocca. Sta per un tempo poi esce di scena e torna per asciugare l'acqua: azione reale ma che sembra ancora fare parte di quella scenica (un martirio?)

⁵² Roberta Ioli, incontro citato in nota 7. – ⁵³ *Senza titolo* di Giulia Termino.





/ Recla un piatto ha le gambe scoperte poggia il piatto e si dispone seduta busto in leggera torsione comincia a depilarsi con una pinzetta e deposita ciascun pelo nel piatto dice Romeo: «notevole per il fatto di aver trattato una banalità» / Un film, un romanzo minimo > referto chiavi medicine (non voleva mostrare la sua natura morta in quanto dice di essersi reso conto guardando quelle degli altri che non era completa Silvia dice: «non dovete leggere la vostra azione in relazione a quella degli altri» > è perché le immagini non stanno in una relazione causale? / Boccia con soldi pietre maglione su una sedia disposto in fondo ma di lato > cos'è la banconota, una tentazione un segno del mondo? / Almeno due hanno scelto di posizionarsi di spalle, due hanno scelto di usare un piatto, due avevano un volto come folgorato da qualcosa. Soltanto una persona ha interpretato il compito nel suo senso più classico. Offerta / enigma / tentazione / martirio.

II. Gira nello spazio come vagando con un sacchetto di plastica in mano poi lo lascia al centro della scena come fosse spazzatura, sbarazzandosene. Ci avviciniamo in molti per capire cosa ci sia dentro il sacchetto, sembra la forma in cavo di un fossile, un qualcosa di organico, naturale e che fa anche ribrezzo (Romeo: «qui la maschera è l'abbandono» > tutto sommato vale sempre) / Seduto in sala prove su una sedia addossata alla parete tra il telefono e l'estintore ha tutti gli orifizi occlusi con dell'ovatta e porta degli occhiali scuri e tondi / Nudo davanti alla porta d'emergenza con una maschera da scimmia, immagine violentissima, tutti concordano che è per il punto in cui ha scelto di collocarsi / Vestito da bambina in verde tiffany il numero 10 sulla schiena irrompe sulla scena dal lato, fa ridere e un po' è inquietante, spaesante / Si colloca sul fondo, in ginocchio mani intrecciate dietro la testa che da lontano sembrano una bocca quando ci avviciniamo scopriamo che sulla testa ha una minuscola maschera di Pulcinella / Apparecchia una specie di rito: una brocca un libro un panno nero cinque cartoline raffiguranti corpi (dipinti di Schiele), sembra fare una specie di divinazione poi abbandona la scena ma gli oggetti restano / L'unica maschera fiabesca si insinua nello spazio anziché occuparlo, da una sedia spunta il volto con indosso una rete con della corteccia (?) / Compare seduto in platea con una grande maschera sulla testa che da lontano sembra fatta di indumenti forse collant, calzini, magliette, muove la testa facendo oscillare la maschera che produce forse anche una specie di suono / Rannicchiata sul proscenio nasconde il volto tra i capelli per poi mostrarsi in un'espressione folle, posseduta, totalmente distorta e sconcertante / Entra dal lato tenendosi una maschera sul volto con la mano, ci guarda. Di fianco a lei la stessa maschera penzola appesa a una corda guardando il fondo, sembra una maschera da saldatore / Sul retro del sipario abbassato proietta un video dei propri occhi che lentamente divergono verso l'esterno, spaesante sconcertante > *questa verità del volto che è – da spazio a spazio – silenzio* > la maschera è niente altro che questa amputazione sensoriale? *Il passo, istruzioni per l'uso: avanti nella luce / indietro nello spazio / sul posto nel tempo / avanti nello spazio / indietro nel tempo / sul posto una corsa / nella luce.*

III. Nel labirinto. Chiudere gli occhi e mappare lo spazio attraverso gli oggetti rinvenuti in esso. Scoprire in che modo lo spazio influenza il corpo, gli oggetti e le azioni che in esso si compiono. È lo spazio a dettare le regole del fare, in esso sono impliciti i tipi, i paesaggi, le stanze, le cose con cui lavoreremo. Praticarlo significa attivarne le potenzialità, far emergere luoghi nel luogo. Questo intenso lavoro fisico è stato pensato da Simon Vincenzi in funzione dello specifico compito che aveva mente in per noi, un lavoro che fondesse *Shining* e *La sagra della primavera*. Il primo esercizio corrisponde a una mappatura: conoscere lo spazio fino a quasi identificarvisi, come se in esso fosse possibile rintracciare la propria entità o presenza. L'indicazione sommaria è: sei in un labirinto. Nessuno sa cosa farà, conosce soltanto il modo in cui abiterà lo spazio, il modo, cioè, del labirinto. Ciò significa essere il più pronti possibile a reagire a quello che lo spazio presenterà, tenendo sempre presente che non esiste via d'uscita (chiedo: «Simon, how can they find the exit?», risponde: «they can't»⁵⁴). Il secondo

⁵⁴ Simon Vincenzi, 10 novembre 2023. Il lavoro qui descritto si riferisce alle giornate del 10-11-12 novembre 2023.

compito consiste nell'afferrare un oggetto e capire immediatamente di che oggetto si tratti. Durante questo compito nessuno sembra più trovare nulla, è come se l'indicazione di smettere di mappare spazio avesse determinato la scomparsa degli oggetti. Gli occhi sono chiusi come prima, ma anziché acquisire sicurezza sembra aumentare lo stato di allerta: molti evitano gli oggetti per paura di inciamparvi, qualcuno è colpito solo dalla forza degli odori, una persona ha creduto di trovarsi all'aperto, un'altra credeva che il piede di qualcuno fosse un oggetto inanimato > penso che togliere la storia da un oggetto significa mettere in atto una reinterrogazione radicale degli enti e della loro possibile funzione, talmente radicale che l'incontro con le cose ci turba (in fondo anche questa è una pratica dell'*unfamiliar*, del disorientamento, esattamente come ciò di cui parlava Gibbons a proposito dei suoni, il metodo è il medesimo: «a shift that doesn't make sense»⁵⁵). Il terzo esercizio si svolge in coppia: una persona guida e l'altra è guidata, chi guida deve pensare a un viaggio, a qualcosa da fare esperire a chi è guidato. Deve avere cura dell'altro, ma, in questo caso, averne cura a me sembra anche averlo in controllo. Chi è guidato deve abbandonarsi, cedere la propria volontà ma non la forza. L'esperienza di essere guidati lascia scaturire molte più immagini dell'esperienza di esplorazione autonoma, è quasi come se l'immagine sorgesse proprio da questa temporanea mancanza di volontà (sembrirebbe qualcosa di analogo alla "non anticipazione" di cui parla Silvia). A mano a mano che il lavoro nello spazio andava avanti mi pareva che lentamente venissero fuori anche dei tipi, dei caratteri: ciechi, innamorati, malati di mente, profeti, vagabondi. Questa ripetizione quasi estenuante di lavoro nello spazio, andata avanti per tre intere giornate, ha trovato una sua inaspettata compiutezza il giorno in cui Patrizio Esposito ci ha condotti, per il nostro incontro, giù nel sottopalco. Mentre si conversava alla luce di una lampadina, quasi poggiata al suolo, esattamente cioè in quella condizione da rêverie, tra le travi e l'umidità, seduti sul pavimento come intorno a un fuoco, d'un tratto mi è parso di sentire le nostre voci provenire dal palco. Non è stato un ricordo è stata un'irruzione. Ho saputo con certezza che eravamo, adesso in quel momento, nell'altrove da cui nei giorni precedenti, restandomene in silenzio nel rispetto del mio ruolo, mi pareva provenissero i personaggi del labirinto: lo spazio è infestato per definizione, e gli spettri siamo noi. Intanto Patrizio, prima della pausa, ci mostra in un suo video l'immagine di una vespa, che, entrata nella sua stanza, si posa su una foto di Hermann Göring a Norimberga e, muovendosi lentamente, ne copre il volto. Un esempio di come l'evento si manifesti a chi è già nel cammino, pronto a cogliere, a rilevare quelle discontinuità che per un istante squarciano il reale.

Citazioni. «Le immagini sono sempre riconoscibili, la musica è un'altra cosa, viene da una camera buia, lascia apparire le cose. Il suono è la chimera che stai creando. Può anche creare una frizione, un'incongruenza: un'immagine tenera un suono crudo, e viceversa.» (Romeo Castellucci) / «La familiarità è sempre anche un nemico, l'alterità un amico.» (Silvia Rampelli) / «Una pluralità in noi che siamo noi, uno sconosciuto in noi che siamo noi» (Silvia Rampelli) / «Ogni atto estetico è un atto eucaristico.» (Gaetano Lettieri) / «La pratica dello yoga può contribuire a una rifondazione sensoriale e percettiva dell'immagine.» (Francesca Proia) / «Abbiamo chiamato questo appuntamento con la luce che passa: immagini.» (Pasquale Mari) / «Fermare la luce produce incanto.» (Pasquale Mari) / «It's beautiful to not know.» (Simon Vincenzi) / «Destroying society is to change people's perception of reality.» (Simon Vincenzi) / «Disaster is very interesting in creating» (Scott Gibbons) / «Pensando all'espressione dantesca 'l'alto passo', il passo può essere considerato una dimensione, un confine dell'esistenza.» (Corrado Bologna) / Domanda sul film *Austerlitz*: «In the movie we can hear one of the guides saying that inside the camp some small rebellion was possible thanks to those who had lost hope of surviving. If making art means changing something, then does an artist have to accept this loss of hope?» Risposta: «I don't know if

⁵⁵ Scott Gibbons (cfr. nota 44), «uno spostamento che non ha senso». – ⁵⁶ Cfr. nota 28.

it's a matter of hopelessness or hopefulness, but I think that as we talk about it there may be hope.»* (Sergei Loznitsa)

* D: Nel film si sente una delle guide dire che nel campo una qualche piccola ribellione fu possibile grazie a quelli che avevano perso la speranza di sopravvivere. Se fare arte significa cambiare qualcosa, allora un artista deve accettare questa perdita di speranza? R: Non so se sia una questione di mancanza di speranza o di avere una speranza, ma credo che finché se ne parla, una speranza possa ancora esserci.

Ancora. «[...] e non vidi né sentii più nulla fino all'applauso finale del pubblico, di cui, com'è noto, non si sottovalutano mai abbastanza i gusti. E, del resto, appena un quarto d'ora più tardi, lo stesso pubblico non applaude anche Beckett e l'autore? E dunque cosa pensare: che non si sopravvalutino mai abbastanza i gusti del pubblico? [...] Forse semplicemente il pubblico applaude perché è presente.» (Vitaliano Trevisan, *Workes*, Einaudi 2016)

«Quando il pensiero riposa, le immagini vegliano.» (Gaston Bachelard, *La fiamma di una candela*, SE 2005)

«Allorché un vero artista approda all'esecuzione definitiva della propria opera, il modello finisce per essergli più d'impaccio che d'ausilio.» (Charles Baudelaire, *L'arte mnemonica* in *Opere*, Mondadori 1996)

«Non bisogna incolpare le donne se non sono all'altezza dell'immagine ideale che ci facciamo di loro; non possono capirlo, perché nelle loro teste limitate un concetto così vasto non ci entra. L'uomo fa male a sperare sentimenti sovrumani in chi, per natura, è inferiore all'uomo in tutto; come ha corpo più debole, così la donna ha anche una mente meno capace. Se io scrivessi qui ora queste frasi, in prima persona, verrei giustamente sommerso da biasimo e vituperio; invece, per fortuna, quella che ho appena riportato è l'onesta parafrasi di un brano di una delle poesie più mature del maggior poeta lirico italiano di tutti i tempi. Dunque, che fare? Censurare Leopardi, togliere *Aspasia* dalla raccolta dei *Canti*, o almeno dalle edizioni scolastiche? O spiegarlo meglio mettendo quei versi sul conto di una privata infelicità, dicendo alle studentesse che li leggono: compatitelo era gobbo, puzzava e le donne lo schifavano? Purtroppo non è così semplice (...)» (Walter Siti, Introduzione a *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Rizzoli 2021)

«Il vero è il reale. In questo senso parliamo dell'oro vero per distinguerlo da quello falso. L'oro falso non è realmente come appare. Esso è solo un'apparenza e quindi è irreal. L'irreale vale come il contrario del reale. Eppure anche l'oro apparente è qualcosa di reale. In base a questa considerazione diciamo più chiaramente: l'oro reale è l'oro autentico. Tuttavia sono reali entrambi: l'oro autentico non meno di quello inautentico che è in circolazione.» (Martin Heidegger, *Dell'essenza della verità* in *Seznavia*, Adelphi 2008)

«Se si ammette che le immagini soft dalla memoria involontaria si distinguono dalle altre perché possiedono un'aura, è chiaro che, nel fenomeno del 'declino dell'aura', la fotografia avrà un ruolo decisivo.» (Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* in *Opere*, Einaudi 2008)

«Quando, dunque, vi sia luce diurna intorno a tale corrente del fuoco puro della vista, allora, incontrandosi simile con simile e unendosi insieme, se ne forma un corpo unico e omogeneo nella direzione degli occhi, in quel punto in cui quello che scaturisce dal di dentro si incontra con quello che confluisce dal di fuori. E tutto questo corpo, divenuto capace delle stesse impressioni a causa delle somiglianze delle sue parti, quando [D] tocca qualunque cosa o qualunque cosa tocchi lui, diffondendo i moti di questi per tutto quanto il corpo fino all'anima, fornisce questa sensazione, per la quale noi diciamo di vedere.» (Platone, *Timeo*, 45c)

«Questo / è il pianeta dei bagliori / scoppia e si estende con chiarezza convulsa / il lampo dello sparo.» (Ivano Ferrari, *Le bestie imperfette* in *La morte moglie*, Einaudi 2013)

Ringrazio Romeo Castellucci, Silvia Rampelli, Caterina Soranzo e tutti gli ospiti che ci hanno incontrati donandoci qualcosa di quello che per loro, nella vita come nelle arti, rappresenta la cosa decisiva. **Ringrazio** tutti i partecipanti: Africa per la sensualità, Giacomo per l'intelligenza, Matteo P. per "s", Matteo B. per la concretezza, Chiara per la stravaganza, Rebecca per Rebecca, Judith per la delicatezza, Giulia per il suo segreto, Nico per la discrezione, Antonio per il canto, Ludovica per la passione e il dentifricio, Angelo per tutte le risate, Francesco per i suoi capelli, Vincent per ogni spazio tra le sue parole. **Ringrazio** tutte le persone di Triennale Milano per l'ospitalità in quel luogo che per due settimane è stato per noi una vera casa comune.





Triennale Milano



Direzione Generale
Creatività Contemporanea

Il passo è la terza edizione di un progetto formativo ideato e condotto da Romeo Castellucci con Silvia Rampelli e prodotto da Triennale Milano in collaborazione con la Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura. Sedici giornate di studio dedicate alle arti della scena che si sono tenute in Triennale tra il 27 ottobre e il 16 novembre 2023.

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

Docenti: Romeo Castellucci e Silvia Rampelli, Lucia Amara, Giovanni Agosti, Corrado Bologna, Roberto Cuoghi, Federico Ferrari, Scott Gibbons, Patrizio Esposito, Roberta Ioli, Gaetano Lettieri, Sergei Loznitsa, Pasquale Mari, Francesca Proia

Partecipanti: Judith Annoni, Matteo Bisaccia, Antonio Coccia, Vincent Giampino, Francesco Giordano, Angelo Ghidoni, Giacomo Lillù, Africa Martinez, Chiara Orefice, Matteo Principi, Nicolò Russo, Rebecca Schiano, Ludovica Taurisano, Giulia Termino, Lino Bernardo Testa

Dramaturg: Milla De Martino – Progetto grafico: Patrizio Esposito – Coordinamento: Caterina Soranzo

Immagini. Doppie pagine: Plastico^I, dote del modellare, del dar forma, arte. Plastico^{II}, simulazione geografica, da superficie a sporgenza, orografia. Plastico^{III}, materia esplosiva, spasmo del rilievo e del vivente, uso a levar forma. Dal suolo, dal cielo, misto a cibo, a inclinare, a incenerire. È volpe, eppure non sa, una tecnologia di acciai e algoritmi la investe, le mosche a far festa (tagli e riedizioni da immagini in rete, archivio P.E., l'alfabeto urbano). Sul finire, doppia copertina: Diari dei partecipanti, profili della lingua, grafia e disegno tradotti in cellulosa e scrittura, fotografie, 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 2024 – Tipografia: Ancora Arti Grafiche, Milano

Triennale Milano
Institutional partners





e quello fare Rivoluzione → Pb: "Sei che ti
 unia: la vita accanissimo.
 NO: Lacan e la topologia
 PENSIAMO IL PE. BIVITA BI CELLULITIMO
 QUANTA E LA RIPRODUCE (Corpo ta ca
 abbiamo un nome significa che se
 matura si no a diventare sta
 rocy compassion: in preistoria uno



ogni dimensione
 antropica
 &
 apocalittica →
 [a
 era Mike "ba cen





DEL BOZZETTO E IMPROVVISAMENTE
 AI LATI DEL BOZZETTO,
 IMMATURITÀ dello SPAZIO
 ↳ l'azione
 ↳ collezione
 [l'azione e nel suo ambiente]
 spazio di sicurezza = parte del T
 + le luci au



