

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Studi teatrali e cinematografici

Ciclo 22

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05

TITOLO TESI

Dal teatro alla performance e ritorno
La svolta performativa nel teatro contemporaneo e
la svolta teatrale nella performance art

Presentata da: dott. Branko Popović

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof. Marco De Marinis

Prof. Marco De Marinis

Esame finale anno 2012

Vorrei innanzitutto ringraziare il mio tutor, il Prof. Marco De Marinis, per la sua attenzione, la sua pazienza e il suo preziosissimo sostegno nel corso del mio dottorato di ricerca, in particolare durante il periodo della stesura della presente tesi.

I miei ringraziamenti vanno anche al Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, che mi ha beneficiato dell'incentivo Marco Polo per realizzare un soggiorno di ricerca presso la Facoltà di Arti Drammatiche dell'Università di Belgrado, nell'inverno del 2010.

Un ringraziamento del tutto eccezionale va alla mia compagna di vita e di lavoro Nhandan Chirco per la sua inestimabile assistenza durante questi anni di ricerca e in particolare per le sue preziose osservazioni, il suo costante affetto e *bien sur* per il suo indispensabile aiuto nella correzione e revisione del testo della tesi.

Ringrazio inoltre tutti i colleghi del "gruppo di lavoro" coordinato dal Prof. De Marinis presso il DAMS di Bologna, fra cui specialmente Adele Cacciagrano, Erica Faccioli, Tihana Maravić, Piersandra di Matteo e Silvia Mei, per i loro preziosi consigli e il loro incoraggiamento.

Un ringraziamento affettuoso va anche ai genitori della mia compagna, Luciana Negro e Mario Chirco.

Un immenso abbraccio ai miei figli Rastko e Vera, che hanno dovuto adeguarsi a un padre incollato per ore allo schermo del computer.

Last, but not least, vorrei esprimere la più profonda gratitudine alla mia famiglia per il loro incondizionato sostegno e amore.

Branko Popović
Cesena, Maggio 2012

Indice

0.	Introduzione	7
08	0.1. Introductio praeposterum	
27	0.2 Reintroduzione sintetica	
1.	Risvolti storici e teorici	
	<i>Attraveso le teorie della performance</i>	32
33	1.1. Performance <i>versus</i> Teatro	
43	1.2. Teatro e Performance	
51	1.3. Teatro nella performance / performance nel teatro / la Performance	
61	1.4. Il collasso dei binari / verso un'estetica del performativo	
2.	Jerzy Grotowski AND Thomas Richards	
	<i>oppure In the territory of something third</i>	72
73	2.1. Il salto nell'ignoto / Lo spettacolo mancato / Studio su Amleto (1964)	
85	2.2. La crisi / L'ultimo spettacolo / L'uscita dal teatro / Holiday	
94	2.3 Dopo il teatro / la Terra incognita / continuità - discontinuità della svolta parateatrale	
99	2.4. Il Workcenter (dal 1986) / L'arte come veicolo / Fra Teatro e Performance	

3. Marina Abramović

oppure Teatro senza teatro _____ 106

- 107 3.1. La crisi
- 109 3.2. Verfremdungseffekt
- 111 3.3. Il (pre)giudizio antiteatrale / Il caso Fried
- 117 3.4. Performance e/o teatro?
- 124 3.5. La prima solo-performance “*pura*” / Rhythm 10 (1973)
- 129 3.6. Back to the Future / The Biography (1992) / portare il
“reale” sulla scena teatrale
- 143 3.7. Una variazione autobiografica confessionale / Un ulteriore
grado verso Performance / Delusional (1994)

4. Jérôme Bel

oppure Ceci (n'est) pas une danse _____ 149

- 150 4.1. Danzare o non danzare
- 153 4.2. La crisi / La questione del senso
- 155 4.3. Nom donné par l'auteur / la danza senza danza / un
teatro di oggetti
- 167 4.4. Jérôme Bel de Jérôme Bel / il corpo (non) è sacro / il
secondo fallimento
- 189 4.5. The Last Performance / Quadrato nero su fondo nero /
Lenta ontologia dello spettacolo

5. Bibliografia _____ 198

0. Introduzione

The meaning of ritual is deep indeed.

He who tries to enter it with the kind of perception that distinguishes hard and white, same and different, will drown there.

The meaning of ritual is deep indeed.

He who tries to enter it with the uncouth and inane theories of the system-makers will perish there.

The meaning of ritual is lofty indeed.

He who tries to enter with the violent and arrogant ways of those who despise common customs and consider themselves to be above other men will meet his downfall there.

Xun Zi, *Xunzi* (third century BC)

0.1. Introductio praeposterum

Il testo che segue è il risultato di un'intervista – in realtà costituita da una sola domanda! – che ho fatto a Branko Popović riguardo al tema della sua ricerca di dottorato il 09/01/2011. Gli appunti dell'intera conversazione – o meglio esposizione - sono stati in seguito riadattati da me nella forma e nella sintassi del testo scritto, mantenendo integralmente l'ordine del ragionamento. (In questo senso i passaggi a carattere polemico con cui si chiude la riflessione sono da ricondurre alla dimensione di conversazione inter nos in cui ha avuto origine il testo).

Nhandan Chirco, Cesena - Maggio 2012

N.C. - Di cosa tratta la tua ricerca?

B.P. - Da dove cominciare? Esteriormente l'oggetto della ricerca è l'apparire della performance nel campo del teatro: cioè di come il concetto di performatività, e i termini affiliati quali *performance*, *performer* e *performative*, facciano ad un certo punto la loro comparsa nell'ambito del teatro contemporaneo, manifestandosi come in una sorta di opposizione e come un'alternativa al modo di fare e di pensare il teatro drammatico convenzionale consolidatosi fino a quel momento, mettendo in questione l'intera modalità di concepire e di praticare il teatro e portando a ripensarne completamente i protocolli fondanti. Questi nuovi elementi che irrompono nel teatro sono la traccia di un processo di riflessione e di interrogazione riguardo a istanze cruciali in campo teatrale, quali la questione del rapporto con lo spettatore, le modalità dell'essere attore, il modo di usare lo spazio, l'uso del testo drammatico, il ruolo del regista, e persino l'utilità stessa dello spettacolo... provocando insomma una messa in questione radicale dei codici elementari del teatro occidentale drammatico, compreso quello moderno. Diventa necessario comprendere se tutti questi cambiamenti, che porteranno poi al teatro contemporaneo - o al cosiddetto teatro postdrammatico,

siano provocati dall'interesse che si sviluppa nei riguardi della performance in seno alle arti visive, come si è soliti pensare, o se siano piuttosto il risultato di percorsi e mutamenti che avvengono specificamente in ambito teatrale, in modo parallelo e con una certa sincronia rispetto ad altri ambiti artistici. Sembrerebbe trattarsi di qualcosa che avviene piuttosto grazie ad un processo parallelo - o quasi parallelo - all'avvento della performance nelle arti visive.

La *performance* emerge nell'ambito delle arti visive negli anni '50 e '60, dopo la Seconda guerra mondiale, come un fenomeno collegato ad un cambiamento più generale nelle arti e nella cultura occidentale, in parte identificato da alcuni come "svolta performativa". L'apparizione della performance negli anni '50 sarebbe la conseguenza di questo *shift* culturale, il risultato di qualcosa che si potrebbe definire un'*influenza* - a questo livello d'analisi le cose non sono mai facilmente distinguibili...da dove esattamente proviene un'influenza? Esiste qualcosa come *lo spirito dell'epoca*, un qualche cosa che è nell'aria e che attraversa diverse sensibilità artistiche, toccando vari aspetti del loro operare, producendo una sorta di contagio generalizzato che si manifesta nel tempo – consolidandosi poi in una data corrente. Possiamo osservare che quello che poi diventerà la *performance* appare fuori dal teatro, in seno alle arti visive, riferendosi alle pratiche e agli esperimenti sviluppati soprattutto dagli artisti visivi, come happenings, actions, environments, events, body art, etc. Analizzando però il teatro sperimentale di quel periodo si osserva un processo molto simile, quasi parallelo, che avviene esattamente al suo interno, anche se non viene inizialmente riconosciuto e definito come "*performance*". Portando poi lo sguardo sulla danza postmoderna, sviluppatasi negli stessi anni, si osserva che anche nel suo ambito si verifica praticamente lo stesso cambiamento. Inoltrandosi in altri campi limitrofi e guardando più attentamente si potrebbero trovare altri

processi analoghi, per esempio, si potrebbero riconoscere anche nel cinema di quel periodo, nella *nouvelle vague*, nel *cinéma vérité*, nel film underground americano, simili parallelismi... Tutti questi cambiamenti, che accadono a cavallo fra gli anni '50 e '60, corrispondono dunque ad un moto più ampio, ad una generalizzata trasformazione paradigmatica nel mondo culturale e nella società occidentale, associata in qualche modo anche al concetto di *performance*.

In ambiente teatrale almeno fino alla fine degli anni '70 il termine *performance* non viene usato molto spesso. Grotowski per esempio, negli anni '60 non ha mai parlato di *performance* o di *performer*, non utilizzava questi termini nemmeno subito dopo aver abbandonato il teatro, nel periodo definito *parateatrale*. Gli artisti di teatro della neoavanguardia, che hanno attuato una rivoluzione negli anni '60, non hanno generalmente considerato se stessi, né prima né dopo, come artisti attinenti alla *performance*. Il primo caso di regista associato contemporaneamente al teatro e alla performance è stato Robert Wilson - quindi più tardi, all'inizio degli anni '70, trattandosi comunque di un'artista che proveniva da un ambito extra-teatrale e il cui *background* era legato prevalentemente al movimento, all'architettura e alle arti visive.

Alcune cose non sono molto chiare, perché per esempio riguardo agli happenings e ad altri nuovi fenomeni performativi legati all'ambito dell'arte visiva, gli stessi artisti - ma anche i critici e gli studiosi che allora scrivevano su di essi - li consideravano spesso *teatro* e alcuni si riferivano ad essi come ad una "nuova forma di teatro". E in realtà molti all'epoca vedevano tutti questi artisti quali Grotowski, il Living, Wilson ma anche Kaprow, Hermann Nitsch, Kantor e altri, semplicemente come una branca del nuovo teatro *tout court*. Venendo alla terminologia usata tra gli artisti stessi: Nitsch per esempio chiamava *teatro d'azione* le proprie *azioni*, non usava il

termine *performance*, trattandosi per lui di una forma di teatro, anche se egli non proveniva dall'ambito teatrale. Così già dall'inizio *teatro* e *performance* sono collegati, intrecciati e mischiati, in modo da non risultare del tutto chiaro dove inizi l'una e dove finisca l'altro. Comunque, alcuni artisti che realizzavano degli happenings, Kaprow in testa, insistevano sulla loro differenza rispetto al teatro, fondandola su elementi quali l'assenza di attori, il fatto che l'evento non fosse ripetibile e che avesse una struttura aperta, etc. Anche i *body artist*, come Chris Burden, Marina Abramović e altri, erano dichiaratamente anti-teatrali, si percepivano come fortemente distinti dal teatro in quanto non fingevano, non erano attori, e sottolineavano il fatto che le loro *azioni* e il rischio spesso annesso a queste fossero del tutto reali. Dunque non è chiaro: alcuni artisti si auto-definivano estranei al teatro in quanto appartenenti al campo della performance art, mentre altri che realizzavano eventi performativi in modalità molto simili si collocavano nel teatro. Fin dall'inizio ci sono quindi commistioni, confusioni, sovrapposizioni. In un primo periodo comunque predominavano distinzione e opposizione - seppure segnate come si è visto da contraddizioni - tra teatro e performance, venendo quest'ultima associata prevalentemente al campo emergente della performance art. Da una parte quindi ci sono gli artisti visivi che ad un certo momento si sono messi in gioco, coinvolgendo direttamente il proprio corpo e le proprie azioni nelle creazioni, per dare luogo a un *non-teatro*, che rimaneva però legato ad alcune modalità del teatro. Dall'altra parte in campo teatrale ci sono artisti quali Grotowski, il Living, Kantor, Schechner, Wilson, etc, che adottano alcuni procedimenti che li avvicinano fortemente al campo nascente della performance art, accomunandoli in problematiche simili, anche se in contesti diversi.

In quel periodo si verificano anche altri slittamenti specifici, come per esempio *l'uscita* di Grotowski dal teatro nel '69, con cui la

sua ricerca entra in un territorio... appunto - come definire questo terreno, nuovo, in cui egli inizia a inoltrarsi? Grotowski usava il termine *parateatro*; si tratta di un campo che per diversi aspetti assomiglia a quello della performance art. Ci sono certamente elementi di grande differenza, ma anche elementi che segnalano come si stia delineando un'area performativa nuova, in cui ci si muove - sia pure con interessi e finalità diverse nei diversi casi - secondo certe logiche comuni, condivisibili, che si richiamano e sono riferite a questo slittamento verso la performance, che stimola un nuovo modo di pensare e di operare nelle arti visive, nel teatro, nella danza e nell'arte in generale. È interessante e sintomatica la scelta *dell'uscita* dalla propria disciplina, essa accomuna il Grotowski del parateatro non solo agli artisti innovativi della performance art, ma anche ad alcuni coreografi americani provenienti dall'esperienza della danza post-moderna, associata allo Judson Dance Theatre. Su iniziativa di Yvonne Rainer, questi creano nel '71 il collettivo Grand Union che "esce" dalla danza come comunemente intesa, smette di fare spettacoli e si dedica a performance di lunga durata interamente improvvisate, situate in bilico fra arte e vita, esplorando così nuovi modi di creazione, interazione e collaborazione artistica. Ci sono elementi del loro lavoro che richiamano fortemente l'esperienza paratetrare, come ricordano anche certi aspetti degli happenings. Tali *uscite* sono senz'altro il riflesso di questo spirito dell'epoca, questo *Zeitgeist* identificato con una crescente sensibilizzazione verso gli aspetti performativi della cultura e della vita, il quale porta alcuni artisti a uscire dai propri rispettivi campi d'azione, dalle rispettive istituzioni, dall'arte stessa, almeno per come era concepita fino a quel punto. Gli artisti visivi sentono l'urgenza di *uscire* dalla pittura e dalla scultura e sono spinti ad inventare una forma performativa nuova, che viene poi definita performance art, e gli artisti che operano nelle tradizionali arti performative, come il teatro o la danza

o anche la musica, sono spinti a metterne radicalmente in questione i principi fondanti e/o ad abbandonarli del tutto per avventurarsi in territori sconosciuti. Questo fenomeno *dell'uscita* è davvero cruciale: l'atto di uscire dai confini del teatro, della danza, delle arti visive, per trovarsi in un campo che è più vasto, transdisciplinare, con un carattere di apertura, dove si mantengono i legami con la disciplina di origine, con il proprio *background* professionale, ma si inizia chiaramente ad operare su un terreno diverso, al di fuori della propria disciplina. Comunque resta un fatto che i primi a muoversi per uscire dalle proprie discipline sono stati gli artisti visivi, gli artisti di teatro e della danza sono seguiti dopo. Cosa che è probabilmente naturale se letta nella chiave della "svolta performativa", visto che questi ultimi si trovavano *già* all'interno di un campo performativo e per loro non si trattava tanto di uscirne ma di cambiarlo, sebbene radicalmente. Però a un certo punto alcuni di loro hanno comunque sentito il bisogno di *uscire*. Da qui la domanda: se gli artisti visivi *uscendo* dal loro campo hanno investito il territorio della performance, quale territorio hanno investito gli artisti di teatro e di danza "abbandonando" le loro tradizionali discipline? sempre quello della performance? L'ambiguità e paradossalità, che sembrano essere caratteristiche intrinseche della performance, si riscontrano anche nel fenomeno *dell'uscita*. L'ambiguità *dell'uscita* sta nel fatto che tutti gli artisti che ne sono stati protagonisti sono tornati poi sui loro passi o hanno comunque mantenuto un legame, spesso paradossale e equivoco, con la propria disciplina d'origine. La stessa emblematica uscita di Grotowski dal teatro, corredata dal successivo richiamarsi costantemente al teatro, presenta questo carattere d'ambiguità che si riscontra in ogni fenomeno artistico legato allo slittamento verso la performatività.

Dall'inizio degli anni '80 il concetto di *performance* penetra nel teatro in modo molto più palese e dichiarato, sia in campo teorico -

attraverso lavori di studiosi di teatro che iniziano ad usarlo e analizzarlo - sia in campo pratico, in cui cominciano ad essere usati correntemente sia il termine *performance* che i suoi derivati, basti per esempio pensare a Blau o a Grotowski, o ancora a Schechner, il quale si adopera a portare la performance addirittura allo status di una disciplina accademica indipendente. La cosa interessante è che spesso i più giovani promotori di quel fenomeno non hanno una formazione teatrale - come per esempio nel caso di La Fura dels Baus, un insieme di artisti riconosciuto come gruppo teatrale ma in realtà composto da persone che non hanno un *background* teatrale ma visuale, o come si osserva anche riguardo alla compagnia Societas Raffaello Sanzio, i cui membri si sono formati all'Accademia delle Belle Arti. Si tratta di fenomeni *bastardi*, ovvero di artisti che non hanno una formazione propriamente teatrale, che si sono formati invece nell'ambito delle arti visive - Jan Fabre, Romeo Castellucci, Jan Lauwers, La Fura, etc. - i quali si mettono poi paradossalmente a *fare teatro*, a operare in ambito teatrale e non nell'ambito della performance art. Essi portano praticamente la performance dentro il teatro, creando un ibrido, il *teatro della performance*; si mettono a creare teatro andando contro i limiti del teatro e le sue leggi, partendo essenzialmente da un approccio radicato nella logica della performance storica e dell'arte visuale. Viene allora da chiedersi: perché questi artisti non trovano soddisfacente muoversi nell'ambito della performance art ma sentono la necessità d'inserirsi nella cornice (istituzionale) del teatro, nel suo sistema di produzione, promozione e distribuzione, rivendicandone apertamente l'appartenenza e servendosi di termini specifici dell'ambito quali *compagnia teatrale, regista, attore, scena, drammaturgia, etc.*?

Ed ecco che questo paradosso si esplica in diverse direzioni; perché d'altro canto, osservando questo sviluppo sotto un'altra angolazione, si può vedere come in seno alla performance art si

verifichi nello stesso periodo un fenomeno di forte teatralizzazione, ovvero come elementi teatrali inizino a penetrare il campo della performance. Si possono prendere come esempi Laurie Anderson, Eric Bogosian, John Jesurun. Proseguendo nell'elenco delle intersezioni ricordiamo per esempio: "la svolta teatrale" di Robert Wilson - che appare negli anni '70 come figura teatrale ma comunque molto legata alla performance nel suo aspetto visivo e che invece negli anni '80 viene a prediligere nettamente la dimensione teatrale e ritorna al testo drammatico; oppure il percorso di Marina Abramović, la quale s'avvia alla fine degli anni '80 verso il teatro, realizzando al termine della collaborazione con Ulay uno spettacolo - quindi uno spettacolo teatrale realizzato da una *performance artist* "dura e pura" - da lei stessa definito *performance dentro il teatro*; se si prendono dunque in considerazione questi due percorsi artistici, si constata come avvenga in quegli anni una mini-rivoluzione e come si venga a produrre una grande confusione tra i generi: di fatto non si capisce più quali siano i limiti e i criteri che determinino dove sia da collocare un artista performativo e come definire la sua opera.

Grotowski parla di *Performer* e di *performance* nel testo programmatico – quasi un manifesto - con cui introduce l'ultimo capitolo del suo percorso artistico, quello della ricerca sviluppata al Workcenter di Pontedera; apre il testo adoperando questi termini e chiamando in causa altri concetti direttamente legati alla *performance*. Da un lato...mentre dall'altro, nei testi/conferenza che seguono, Grotowski sembra "frenare" insistendo sui legami teatrali, sull'arte dell'attore, sulla funzione del regista, del montaggio drammatico, etc. Sembra ci sia una tendenza alla contraddizione permanente: ovvero l'auto-definirsi, l'articolare un'auto-poetica realizzandola però attraverso un costante movimento di allontanamento ed avvicinamento alterni; secondo questa dinamica,

dapprima si superano delle modalità operative note per avvicinarsi ad altro, poi in una seconda fase, come per evitare d'identificarsi troppo con i nuovi elementi, si compiono dei passi indietro. Considerando la posizione di Marina Abramović si avverte questa oscillazione in senso inverso: Abramović proviene dalla performance art, poi orienta le sue creazioni verso il teatro (e le istituzioni del teatro), senza però accettare di diventare una regista/attrice, ma rivendicando comunque la sua identità di *performance artist*. Questa ambiguità nel rapporto con il campo artistico di provenienza, questo gioco dialettico tra il negarlo ed il riabbracciarlo, tra l'uscirne ed il ritornarvi, si riscontra spesso fra gli artisti della performance contemporanea, basti pensare al caso di Jérôme Bel, per prendere un esempio simile ma della generazione più giovane.

Ritornando alla pratica del Workcenter, le sue opere performative, dette Azioni, appaiono estranee al teatro come viene solitamente inteso, e non solo a quello drammatico, tradizionale, ma anche rispetto al teatro contemporaneo (e per questo anche alla performance art); il modo stesso in cui il lavoro viene articolato, prodotto, promosso, presentato, distribuito, sembra quasi del tutto fuori dal mondo teatrale, eppure nello stesso tempo essi si richiamano e cercano di appoggiarsi costantemente all'ambito teatrale e alle sue istituzioni. Questa strategia (se di strategia si tratta) farebbe pensare ad un certo modo di *flirtare*... Qualcosa di simile, come si è visto, ma in una prospettiva rovesciata, accade con Marina Abramović, che attualmente lavora sul concetto di *reperforming* (di ri-esecuzione delle performance storiche) che ha chiaramente un diretto legame con i codici teatrali – ma allo stesso tempo continua a circoscrivere gli eventi così realizzati all'interno della performance art, impegnandosi per istituzionalizzare maggiormente questo campo e lottando perché esso ottenga maggiore riconoscimento e appoggio nel sistema di produzione e

distribuzione dell'arte contemporanea. Mettendo in atto un'operazione squisitamente teatrale - ovvero rimettere in scena, rappresentare, reinterpretare le performance storiche - Abramović ri-applica direttamente i protocolli teatrali alla performance, cercando addirittura di fondare una scuola per formare i *(re)performer* in modo adeguato perché reinterpretino efficacemente le sue performance del passato, e per di più fa' tutto questo con grande naturalezza, come se fosse ovvio, come se non ci fosse niente di problematico o contraddittorio... Quindi, da una parte investe chiaramente i protocolli e le istituzioni di teatro, dall'altra vuole rimanerne fuori: quello che realizza in quella sede secondo lei non è teatro. Volgendosi a Jérôme Bel, si osserva un meccanismo simile, nel suo costante sovvertimento dei codici teatrali e della danza, un continuo *flirtare* con gli elementi della performance, e nello stesso tempo una resistenza all'essere associato alla performance (art). Viene allora da domandarsi che cosa stia avvenendo - che meccanismo è in opera in simili casi? Ed in ultima analisi verrebbe quasi da dire che non ci sia differenza tra teatro e performance. Guardando tutto il panorama, dagli anni '60 in poi - circa mezzo secolo quindi - alla fine questa differenza sembra non risultare più chiara. Sembra piuttosto che ad un certo punto si sia aperto un campo alternativo ad entrambi i "generi", che ha poi divorato ed inglobato tutto. E veramente qualora si vada ad esaminare più a fondo questo fenomeno ci si chiede in pratica: "ma dove sta la differenza?".

Se quello che Grotowski ha fatto quando è "*uscito*" del teatro non è *teatro*, se quello che il Workcenter crea non è *teatro*, allora che cos'è? Rientra forse nel campo della performance (art)? Ma se non rientra neanche in quel campo, cos'è? Se non è né teatro né performance, allora dev'essere un'altra cosa ancora. Forse che sia *simultaneamente* teatro e performance? Anche così però sarebbe sempre un'altra cosa - ma che cosa? È una domanda. Se fosse

teatro, sembrerebbe un teatro spinto al limite ultimo di se stesso, fino al punto in cui diventa difficile riconoscerlo come tale. Esattamente come accade nella danza degli anni '90, con Jérôme Bel e altri protagonisti della cosiddetta *danza performativa* o *non-danza* - che trae la propria ispirazione dalla danza postmoderna degli anni '60, dalle sperimentazioni dello Judson Dance Theater – riguardo alla quale ci si domanda che cosa esattamente sia - a tale punto è diventato difficile riconoscerla in quanto *danza* così come viene solitamente intesa (anche nel senso contemporaneo!). Bel rifiuta fermamente di definirsi un artista attinente alla performance art e di chiamare *performance* le sue “*pièces*”, ci tiene sempre a sottolineare la propria identità di coreografo che crea spettacoli di danza, destinati esclusivamente alla scena teatrale - spettacoli che non vengono mai presentati in spazi non-teatrali come le gallerie d'arte. Quindi il suo lavoro, pure contenendo numerosi elementi della performance e respingendo invece i codici tipici della danza e del teatro - fino al punto di eliminare la produzione di movimenti/passi di danza sulla scena - rifiuta comunque di essere identificato come *performance*. Allora, se non è più identificabile come danza né teatro e neanche come performance art - cos'è? Così sembrerebbe di trovarsi davanti ad una prospettiva *doppiamente* rovesciata.

Ci si trova davanti ad una serie di rovesciamenti paradossali: artisti di teatro che sostengono di fare teatro, ma in realtà fanno qualcosa che è riconducibile alla performance; coreografi che creano spettacoli di danza in cui la danza non c'è e - facendo piuttosto qualcosa di simile alla performance - rivendicano però il proprio produrre danza e l'essere coreografi - pure risultando spesso emarginati ed estraniati dal proprio ambito d'origine, e venendo considerati dagli altri colleghi come artisti che ne sono fuoriusciti, che hanno scelto la via *dell'uscita*... Poi abbiamo artisti provenienti dall'ambito visivo che hanno deciso di *uscirne* per investire il campo

della performance, i quali in realtà ad un certo punto (o in alcuni casi anche da subito) cominciano ad avvicinarsi al teatro, i cui lavori diventano apertamente teatrali, ma che d'altra parte spesso resistono alla definizione di teatro, e pure avvicinandosi ad esso ne prendono le distanze, considerandosi artisti di performance e continuando ad operare nelle gallerie d'arte...

Ed ecco che ci si avvicina ad un nodo, ad un punto cruciale da considerare per comprendere cosa sia avvenuto: potrebbe sembrare che quello che sia effettivamente successo è che le cose si sono mosse per restare dove erano. Ovvero, gli artisti visivi non sono usciti dal proprio campo per andare verso una nuova identità, oltre che verso una nuova pratica; essi non hanno assunto a pieno titolo un nuovo genere, che presupporrebbe un nuovo status e da cui ne conseguirebbe una nuova identità; allo stesso modo quegli artisti che hanno abbandonato il teatro, o la danza, e che si sono ritrovati ad operare nel campo della performance, non hanno comunque acquisito pienamente una nuova identità: piuttosto in conclusione ognuno si è ritrovato ad insistere sul legame con la propria disciplina di origine, paradossalmente, e anche venendo rinnegato da quella stessa famiglia artistica. Si riscontra il ricorrere del bisogno di riaffermarsi nella propria disciplina di origine, di giustificare la propria appartenenza ad essa e di rivendicare un proprio lotto al suo interno. Come se l'artista considerasse che in ultima istanza fosse quello il terreno esistente e su cui si gioca la partita, e dicesse alla sua famiglia artistica d'origine: "sono su questo terreno con voi e anche a me ne spetta un pezzo"; e gli altri gli rispondono: "ma no, via, va' in questa terra di nessuno...". Ma nessuno vuole restare fuori davvero, ognuno comunque rivendica di essere *al di quà* della linea, di essere collocato sul terreno comune e che di conseguenza anche a lui spettano - metaforicamente parlando - l'eredità, il parcheggio riservato e tutti quei privilegi che si hanno nell'essere parte di una

casta. È chiaramente un problema legato all'istituzionalizzazione, al fatto che questo nuovo campo performativo non è riuscito a ritagliarsi una fetta propria nel mercato dell'arte; non si sono create condizioni economiche e sociali per la sua costituzione. Queste considerazioni non sono ovviamente affermazioni assolute, ma piuttosto la traccia di un ragionamento possibile. Poi ci sono sicuramente le eccezioni; sarebbe interessante cercare ed analizzare queste eccezioni, artisti geniali come Tehching Hsieh o Miroslav Mandić, che in un certo senso non si collocano da nessuna parte - bisognerebbe chiedersi quanti altri ce ne siano realmente...

Si tocca quindi la delicatissima problematica relativa alla necessità e alla scelta di essere dentro al sistema - in specifico il sistema della distribuzione e del mercato dell'arte - e di quanto il sistema abbia la tendenza a provocare una riduzione o contrazione. È necessario per l'artista posizionarsi dentro delle categorie che vengono nella maggior parte date dall'esterno, che sono rafforzate dal mercato, a cui nessuno sfugge; non si sottraggono neanche le correnti più sovversive e resistenti quali l'arte concettuale e la performance, che pure sono problematiche, in quanto non producono un oggetto ma concetti, eventi e vari sottoprodotti in formati non facilmente commerciabili. Proseguendo su questa linea di riflessione, si vede che questa potrebbe anche essere una delle ragioni della teatralizzazione della performance, ovvero si potrebbe leggere la teatralizzazione come passaggio legato al momento in cui si rende necessario fare rientrare sul mercato questi prodotti, rendendoli di conseguenza prodotti più commerciali e meglio commerciabili. Perché di fatto non esiste un mercato della performance art, e non sarebbe neanche compatibile con l'idea stessa di performance come pratica alternativa e di resistenza: il concetto stesso di performance artistica è incompatibile con l'idea del mercato.

Cosa succede di conseguenza? Anche i finanziamenti pubblici ovviamente - e tristemente - riflettono la logica del mercato, ne sono fortemente condizionati, perché alla fine è sempre il valore di consumo a prevalere. Il problema potrebbe articolarsi in questi termini: gli artisti visivi che hanno iniziato a fare happenings, performance art, body art e varie altre tipologie di una pratica che non produce infine nessun prodotto tangibile, vendibile e commerciabile, si sono trovati in un'*impasse* istituzionale; non potevano guadagnarsi la vita facendo il loro lavoro, non potevano fare fruttare le loro creazioni in termini economici. Quindi sono tornati, come per esempio Chris Burden, Vito Acconci ma anche tanti altri, verso la produzione di oggetti - che fossero pittura, scultura, fotografia, video - comunque di opere materiali che potessero essere mostrate e promosse all'interno dei tradizionali circuiti d'arte, per essere poi vendute alle diverse istituzioni e ai collezionisti; oppure sono andati verso la teatralizzazione, si sono avvicinati al teatro e alle istituzioni dello spettacolo, come Laurie Anderson, John Jesurun o più tardi Marina Abramović. Marina è un esempio flagrante, nel senso che il suo concetto di *reperforming* è direttamente collegato a questo problema, all'intenzione esplicita di battersi perché la performance art rientri nel *mainstream*, perché essa possa acquisire lo stesso status ed essere riconosciuta al pari della pittura e della scultura nelle istituzioni d'arte, ovvero sul mercato dell'arte. Sembra che l'unico modo di salvaguardarla, sia teatralizzare la performance, cioè renderla un prodotto-evento riproducibile e ripetibile e quindi più facilmente vendibile, per cui si raggiunge un paradosso – la necessità di arrivare quasi ad uccidere la performance art, a snaturarne la natura originaria – per promuoverla e commercializzarla. In questo processo di teatralizzazione, le istruzioni degli artisti creatori delle performance originali diventano dei copioni equivalenti alle *pièces* drammatiche, contenenti

indicazioni riguardo a come vanno realizzate e ri-eseuite queste performances, sulla cui base esse sono reinterprete e reincarnate, diventando praticamente molto prossime a degli spettacoli teatrali. Abramovic ha creato perfino una scuola, ha organizzato corsi dove allena i giovani artisti-performer per metterli in grado di eseguire queste performance, dove essi vengono formati per essere efficaci nel compito previsto, in modo equivalente a degli attori-interpreti; quindi il concetto si ribalta.

D'altra parte, come hanno reagito gli artisti partiti dalla danza e dal teatro e inoltratisi nel "nuovo territorio", quando si sono trovati di fronte a questo problema dell'istituzionalizzazione? Anche essi in generale hanno dovuto retrocedere e richiamarsi alla disciplina di provenienza, o addirittura abbracciarne una più "materiale" - come nel caso di Yvonne Rainer che si dedica al cinema - perché così facendo restavano comunque parte di una categoria stabilita (o entravano in un'altra categoria stabilita), con i relativi canali collaudati di produzione, promozione, marketing; altrimenti si sarebbero trovati nella prospettiva di essere tagliati fuori dalla scena artistica, non solo in senso estetico, ma *in primis* in senso commerciale, restando senza visibilità e di conseguenza senza fondi, senza la possibilità di produrre. Non si può affermare che questa sia in assoluto *la ragione* principale, ma di sicuro è una problematica che incide grandemente su questo fenomeno, su questa specie di ritiro/rientro nel campo di provenienza, o meglio su questo attaccamento ad esso, che si manifesta con rivendicazioni quali: "Sono un coreografo, il mio è uno spettacolo di danza, non è performance...".

Ci sono di certo anche altre ragioni, una delle quali, molto rilevante, è relativa al fatto che la spinta che porta verso la performance può essere fortemente legata alla messa in questione di un linguaggio artistico specifico - dei propri mezzi artistici abituali - quindi intrinsecamente legata al confrontarsi con il proprio ambito/

disciplina, con le sue convenzioni, rivedendolo in modo radicale; una dinamica che nasce sia dal rapporto stretto con una specifica dimensione artistica, sia dalla volontà di *fare altro*. Altro, ma *non* altrove. È un'istanza complessa che si sviluppa sia nel teatro che nella danza, che nelle arti visive. I primi fenomeni del genere, che hanno portato verso elementi riconducibili alla performance, sono nati in seno alle arti visive e sono legati a problematiche interne alla pittura e alla scultura. I nuovi elementi e fenomeni della performance sono scaturiti da un confronto con problemi che gli artisti visuali hanno riscontrato in rapporto alle proprie discipline tradizionali - appunto la bi-dimensionalità della pittura e la materialità della scultura; gli artisti che hanno fatto i primi passi nella nuova direzione non erano mossi da un specifico interesse per la performance o per la performatività di per sé. Piuttosto, questo nuovo campo è servito ad uscire dalla condizione di *impasse* che essi avvertivano nella propria disciplina; si tratta quindi di un rovesciamento della stessa, piuttosto che di un abbandono vero e proprio. È un atto legato ad un'ambizione che comunque si forma e esplica la propria valenza in riferimento all'ambito di provenienza, se pure come rivoluzione e sovvertimento di criteri e di procedure assodate. Si tratta di fenomeni che per quanto appaiano molto radicali, innovativi e *borderline*, in fondo hanno comunque anche un carattere conservatore, legato ad un impulso, ad un'ambizione appunto e ad un bisogno di affermarsi all'interno del proprio territorio. Forse un giudizio netto risulterebbe inappropriato, i processi e i risultati sono ambigui e composti da diversi fattori che agiscono contemporaneamente. Sicuramente influisce il fattore economico, il quale d'altra parte può essere ridotto ad un dato esterno, a cui gli artisti sono costretti - anche loro malgrado - a reagire, ad adeguarsi, ma magari solo esteriormente, in modo superficiale. Eppure, guardando al percorso di Marina Abramović vengono dei dubbi... si riconosce a stento qualcos'altro

all'opera. In ultima analisi quello che si rivela come tratto dominante del suo percorso si discosta poco da una forte volontà di affermazione nel proprio ambito dell'arte visiva e nel rispettivo mercato. Si osserva appunto come questi artisti risultino comunque fortemente *legati* al loro ambito d'origine; Grotowski pareva ne uscisse in modo radicale, definitivo, ma alla fine si può leggere quest'operazione come un grande "teatro", una sorta di manipolazione, di stratagemma: allora uno si chiede "...lo farà o non lo farà?".

Queste sarebbero domande interessanti da porre a questi artisti; si tocca il punto di che cosa alla fine un artista voglia *veramente*; – al di là di tutte le domande più "specialistiche", se un'opera possa essere spettacolo o no e su come vada considerata - la questione centrale potrebbe essere articolata in: "*cosa vuoi veramente?*". Bel, ad esempio, *spacca* la coreografia e i suoi principi, *fa* cose che mandano il pubblico in *tilt*, però poi torna sui suoi passi, si definisce caparbiamente *coreografo*, torna a fare spettacoli per i teatri come l'Opéra de Paris, gira il mondo facendo *tournee* con spettacoli riciclati e chiaramente vive di questo... Sorge alla fine il dubbio di quanto siano veramente radicali questi fenomeni - comunque interessanti perché mettono in luce una certa contraddittorietà. Da una parte vengono fatti interventi radicali che spiazzano le convenzioni e le procedure delle rispettive discipline, per aprire campi nuovi, ma allo stesso tempo non ci si spinge davvero fino in fondo, non si arriva alle conseguenze ultime, tenendo sempre saldamente stretto il filo d'Arianna che permetta il ritorno; questi artisti dunque *rompono* ma poi restano nel terreno comune, perché infine... qualcuno deve mantenere la famiglia, qualcun'altro comprarsi il *loft* a New York. Poi ci sono figure di *outsider*, estreme, come Mandić o Hsieh, ma che nessuno vede. Si potrebbe dire che gli artisti del primo genere sono quelli più saggi e maturi, e che poi -

oltre a loro - esiste anche una “categoria” di artisti estremisti che *hanno capito meno*, notando come siano gli artisti del primo genere quelli che fanno la storia; gli artisti veramente radicali e che *escono* davvero, noi non li conosciamo, non li vediamo, non possiamo sapere in proposito *chi ha fatto cosa*. Invece questi artisti dell'*aurea via di mezzo*, che inizialmente compiono operazioni radicali, ma poi comunque restano giocatori capaci nel sistema, sono quelli che emergono e che rimangono nei libri di storia (ora ogni mese esce un libro nuovo...).

Si nota riguardo alla *performance* un divario in atto dovuto al fatto che si sono trasformate le pratiche artistiche, in modo radicale, ma la società e le sue istituzioni comprese Arte e Teatro non si sono trasformati allo stesso modo. Grotowski ha prodotto veramente uno spiazzamento; nel suo caso non si è trattato di certo di un fenomeno superficiale e ambiguo, ma di una ricerca che è andata *fino in fondo*, però soprattutto in quanto *pratica*, mentre rispetto al contesto sociale e all'istituzione ha comunque dovuto adeguarsi - per quanto egli sia riuscito fino alla fine a mantenere una sua forma di autonomia, pure attraverso molti compromessi. Il problema che si presenta adesso a riguardo è l'incapacità dell'istituzione di integrare e digerire davvero questo cambiamento; così attualmente il Workcenter deve dedicarsi a molte attività esteriori, presentazioni, varianti orientate verso lo spettacolo, seminari, etc. per rapportarsi al contesto istituzionale... E questo potrebbe diventare problematico. Sembra che la *performance* radicale non è stata affatto digerita da sistema: da un lato è stata emarginata - per cui gli artisti *duri e puri* sono spariti o sono marginalizzati senza fondi e visibilità oppure dall'altro lato è stata diluita dal sistema, resa docile e maneggiabile, come appunto nel caso di Marina Abramović e della performance art, che era quasi sparita perché non facilmente riconducibile alla forma di progetto vendibile, ma che ora si dispiega in grandi musei e sotto la tutela di

galleristi rinomati. Ugualmente, lo stesso fenomeno d'integrazione si sta producendo con Bel, che viene gradualmente riassorbito nel *mainstream* della danza istituzionale; forse un qualcosa di simile sta accadendo anche con il Workcenter. La crepa sta nel fatto che la società non è cambiata adeguatamente. La radicale pratica artistica ha scoperto un territorio nuovo, ma alla fine le potenzialità legate ad esso si sono realizzate in modo tangibile (e visibile) solo per quanto il sistema artistico capitalista e neo-liberale è stato disposto ad accettarle e ad inglobarle nel proprio metabolismo. A dettare le regole rimane in fondo questo sistema, l'ultima parola sembrerebbe essere la sua: è la pratica del Workcenter a doversi adeguare, non è il sistema che si adegua. Una tipica conseguenza di questo problema potrebbe essere la serie di ricadute avvenute nella fase delle avanguardie storiche tra le guerre, ma anche nei movimenti sociali e di controcultura.

Alla fine ci si chiede se questa scelta di reintegrarsi sia dovuta a saggezza oppure se sia prevalentemente una sconfitta, un decadimento. Potrebbe trattarsi dell'andamento per cui le cose si sviluppano a piccole dosi e le generazioni avanzano a piccoli passi, rapportabile anche al progredire dell'età e delle fasi della vita, per cui ad un periodo di rottura seguirebbe un bisogno di (re)integrazione - analogamente al passaggio dall'epoca della giovinezza alla mezza età. Però, riflettendo in termini puramente artistici e ideali, si rileva questo eterno conflitto tra *realtà* e *ideale* appunto.

I teatri stabili sono ancora al loro posto. Questo o quell'altro festival o compagnia spariranno, ma i teatri stabili non sono mai spariti e continuano a ricevere le loro sovvenzioni come sempre. Si va' a vedere il teatro postdrammatico e alla fine che cos'è? Un'operazione di *mainstreamizzazione* di tutte queste pratiche radicali che sono poi messe in funzione dell'istituzione.

0.2 Reintroduzione sintetica

La presente tesi tratta del rapporto tra il teatro e la performance, e analizza come il concetto di performatività operi all'interno del teatro, e viceversa, di come il concetto di teatralità agisca all'interno della performance art. La ricerca attraversa i fenomeni più significativi del teatro contemporaneo, o per stare alla terminologia di Hans Thies Lehmann – del teatro postdrammatico, includendo quindi anche la danza e la performance art. L'ambito cronologico preso in considerazione si estende dalla metà degli anni Sessanta fino alla metà della prima decade del nuovo millennio, con focus particolare su alcune pratiche seminali che segnano gli anni Novanta del secolo scorso. Il fulcro tematico e concettuale della tesi consiste nel rapporto complesso, paradossale e spesso anche controverso, esistente fra il teatro e la performance art – o più genericamente fra il teatro e la performance – e cioè il rapporto fra i concetti di “teatralità” e di “performatività” nella teoria e nelle arti sceniche contemporanee. L'attenzione è posta su quelle correnti che meglio rappresentano la cosiddetta “svolta performativa” nelle arti visive e sceniche e cioè alle pratiche che, tendendo allo scioglimento delle nozioni di genere, disciplina, tecnica e autorialità, mettono in questione lo status stesso dell'opera performativa (lo spettacolo) in quanto prodotto esclusivamente estetico, cioè spettacolare.

Fra diverse e numerose pratiche delle arti performative contemporanee che riflettono le tendenze descritte, vengono esaminate – prelevandole rispettivamente dal campo del teatro, della danza e della performance art – quelle di Jerzy Grotowski e Thomas Richards, Jérôme Bel e Marina Abramović. Quello che accomuna queste pratiche, ben diverse tra loro, non è soltanto la problematica

del rapporto fra teatralità e performatività – fortemente presente in tutte e tre – ma soprattutto l’aspetto particolarmente radicale e assiduo (e anche paradossale) del loro doppio sforzo, che consiste nello spingere la propria disciplina oltre ogni confine prestabilito e nello stesso tempo nel cercare quasi disperatamente di ridefinire il fondamento stesso e la specificità intrinseca della disciplina all’interno della quale operano. La domanda che si pone è se con simili, radicali pratiche performative non ci si trovi forse davanti ad una nuova forma-evento specifica e autonoma – che potrebbe essere definita *tout court* “performance” – e con cui viene definitivamente superato il progetto teatrale modernista novecentesco; oppure se simili fenomeni liminali debbano essere piuttosto interpretati come il compimento ultimo di quello stesso progetto modernista, inteso come sostanzialmente “anti-teatrale”.

Nel primo capitolo vengono esaminate le principali teorizzazioni della performance e della performatività all’interno degli Studi teatrali continentali (*Theaterwissenschaft*) e dei Performance Studies anglosassoni, con particolare attenzione a quei contributi teorici che mettono in luce (e in questione) il delicato rapporto fra il teatro e la performance attraverso una (ri)concettualizzazione e comparazione dei concetti di teatralità e di performatività. Attraverso gli esempi scelti si propone una lettura che segua l’evoluzione della comprensione di quel rapporto all’interno del campo teorico-storico. Si tratta di una riflessione che all’inizio rispecchia la tendenza a percepire il rapporto in termini di opposizione e addirittura esclusione (con alcune eccezioni ovviamente) per approdare con il tempo a una visione più riconciliante e complementare (in effetti, anche le pratiche performative analizzate nei capitoli seguenti esemplificano un simile arco evolutivo nella percezione di questa relazione). Una parte dell’analisi è dedicata ad alcune teorizzazioni più recenti che

esemplificano un contributo integrativo alla problematica del rapporto teatro-performance, reintroducendo un nuovo approccio estetico performativo (o forse bisognerebbe dire post-estetico) al teatro e alla performance art, senza però trascurarne il potenziale trasformativo e politico. Queste teorie, cercando di andare oltre le dicotomie che hanno caratterizzato il pensiero teorico degli ultimi decenni, puntano sulle pratiche artistiche contemporanee segnate da una forte tendenza alla *transcategorialità* e da una poetica *postestetica*.

Nel secondo capitolo l'approccio all'analisi del lavoro di Grotowski e Richards al Workcenter (dal 1986) comincia con l'esaminare alcuni aspetti chiave del lavoro teatrale e post-teatrale di Grotowski - in particolare lo spettacolo "mancato" *Studio su Amleto* (1964) - in cui si trovano numerosi elementi estetico-concettuali che mettono in luce gli sviluppi paralleli nella pratica grotowskiana e in altre pratiche performative degli anni Sessanta e Settanta, quali la danza postmoderna, gli happenings, la performance art, la body art, etc. In seguito vengono analizzati i rapporti, sia a livello tecnico che estetico e concettuale, fra il lavoro del Workcenter a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta e le correnti contemporanee del campo delle *performing arts* - i cosiddetti teatro e danza performativi - che cercano di trascendere il carattere strettamente estetico del teatro e di andare oltre i limiti della rappresentazione e delle rispettive discipline. L'"uscita" di Grotowski dal teatro, nel 1970, è un punto di partenza fondamentale per procedere a ritroso e in avanti nel tempo con l'analisi e per mettere in rilievo il modo in cui sono stati concepiti e applicati - dapprima in modo implicito e in seguito apertamente - i concetti di *performance*, il processo del *performing* e la figura del *performer*, nella pratica e negli scritti di Grotowski. La prassi del Workcenter è esemplificata dagli opus performativi *Downstairs Action* (1988) e *Action* (1994).

Nel terzo capitolo viene esaminata la variegata - e per alcuni aspetti anche controversa - carriera dell'auto-definitasi "nonna della performance art" Marina Abramović (1946), che è un esempio lampante della complessa e paradossale relazione fra la performance art e il teatro. All'inizio del capitolo viene analizzata sinteticamente la prima fase del suo lavoro – quella dichiaratamente antiteatrale - che attraversa gli anni Settanta, radicata principalmente nell'esordiente fenomeno della body art, ma che contiene già semi di teatralità da cui si svilupperanno le opere tardive degli anni Novanta. La seconda fase, quella con Ulay, che la presente ricerca non prende in esame, esplora soprattutto l'aspetto relazionale fra i due performer e lo spazio circostante ed è caratterizzata da forti riscontri multiculturali e spirituali, e a partire dal 1980 anche da una forte dimensione meditativa, per cui l'aspetto performativo/teatrale viene meno. Il focus principale viene invece posto sull'ultima fase del suo lavoro - quella con riscontri fortemente teatrali – iniziata dopo la separazione da Ulay (1988) e in particolare a partire dal suo primo spettacolo teatrale *The Biography* del 1992, fino a *The Biography Remix* del 2004, passando per lo spettacolo *Delusional* del 1994.

Nel quarto capitolo viene analizzato il singolare percorso del coreografo francese Jérôme Bel (1964) nell'ambito della cosiddetta Danza performativa sorta negli anni Novanta (detta anche Danza concettuale o Non-danza). Bel è l'esempio di un approccio radicale e fondamentale, che non solo va' oltre i confini della propria disciplina artistica ma anzitutto pone come suo principale tema la messa in questione del senso stesso della rappresentazione nell'istituzione teatrale occidentale. Le principali problematiche affrontate da Bel nelle sue produzioni e analizzate nel presente capitolo sono: produzione della soggettività nello spazio della rappresentazione; revisione del concetto di autorialità nel teatro; superamento della tecnica e del virtuosismo; questione dell'ontologia dell'evento

spettacolare. Il coreografo francese potrebbe essere visto come il “continuatore” più esemplare delle sperimentazioni dei coreografi della postmodern dance americana, legati allo Judson Dance Theatre negli anni Sessanta. Il suo lavoro è ricollegabile in particolare a quello di Yvonne Rainer, forza motrice e intellettuale delle esperienze dello Judson, che hanno contribuito fortemente alla svolta performativa nel campo della danza e della coreografia contemporanea. L’analisi si concentra sul primo periodo, quello fondante e fondamentale, della produzione di Bel – che potrebbe essere definito come ricerca sull’ontologia della performance - che va' dall’esordio con *Nom donné par l’auteur* del 1994, fino a *Le dernier spectacle* del 1998.

1. Risvolti storici e teorici

Attraverso le teorie della performance

Today, as we navigate the crack of millennia, work, play, sex and even resistance - it's all performance to us.

Jon McKenzie

Before man was aware of art he was aware of himself. Awareness of the person is, then, the first art. In performance art the figure of the artist is the tool for the art. It is the art.

Gregory Battcock

In sum, performance is about doing, and it is about seeing; it is about image, embodiment, space, collectivity, and/or orality, it makes community and breaks community; it repeats endlessly and it never repeats; it is intentional and unintentional, innovative and derivative, more fake and more real.

Shannon Jackson

1.1. Performance versus Teatro

La pubblicazione inglese di *Postdramatisches Theater*, libro seminale di Hans-Thies Lehmann, è stata oggetto nel 2008 di un singolare “scontro” accademico transatlantico svoltosi sulle pagine della rivista teatrale newyorchese *The Drama Review*¹. Ne sono stati protagonisti la studiosa di teatro americana Elinor Fuchs, la quale ha sferrato contro Lehmann un attacco su tutti i fronti in forma di una virulenta recensione del suo libro (e della traduzione/edizione inglese), e l'autore tedesco stesso, che ha risposto alle critiche, da lui descritte come una “tempesta nella tazza da tè accademica”, in maniera teutonicamente pacata e a tratti sottilmente ironica². La seguente analisi non tratta della polemica, sebbene non priva d'interesse, apertasi con la domanda provocatoria di Fuchs: “Uh-oh, chi è l'autore di questo libro?” riguardo alla traduzione-adattamento-abbreviazione dell'edizione inglese, pubblicata dal editore Routledge³. Verrà lasciata da parte anche un'altra osservazione critica di Fuchs - che secondo Lehmann esprime un “giudizio di valore personale” – in cui l'autore di *Postdramatic Theatre* viene bollato come “ingrato” nei confronti del suo mentore e collega

¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, (Trad. Karen Jürs-Munby), Routledge, London, 2006 (ed. or. 1999).

² Elinor Fuchs, “Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann”, TDR 52:2 (T189): 178-83, 2008. E la risposta di Lehmann “Lost in Translation? Hans-Thies Lehmann responds”, TDR 52:4 (T200):14-17, 2008.

³ Fuchs rileva nell'edizione inglese tagli numerosi e spesso anche corposi, e addirittura alterazioni del testo originale, corredati inoltre da numerosi errori redazionali e da molti passaggi in cui, secondo lei, la traduzione è resa in un inglese poco chiaro - la sua analisi insomma denuncia quello che lei definisce “a scandal of ethics and oversight in academic publishing”. Vedi Fuchs, art. cit., pp. 181-182.

tedesco Andrzej Wirth, a proposito dell'attribuzione della paternità del termine *postdrammatico*⁴. Particolarmente rilevante invece per la presente ricerca è la parte centrale della recensione di Fuchs, in cui la critica mossa dalla studiosa assume la forma di un insolito atto di denuncia contro Lehmann, che viene accusato di essere portatore di una “logica di rivalità”, a cui viene imputata la tendenza a “colonizzare territori altrui” e che viene ritenuto responsabile addirittura di una sorta di chiamata ad una “guerra di sussunzione” – tutti i demeriti elencati gli sono attribuiti in relazione alla sua presunta e implicita intenzione di subordinare la performance (art) al teatro (postdrammatico)⁵.

Come interpreta Fuchs quelle che sospetta essere le vere seppure celate intenzioni di Lehmann riguardo al rapporto fra il teatro e la performance, che si trovano disseminate fra le pagine di *Postdramatic Theatre?* Secondo Fuchs il libro di Lehmann suscita timori a causa della sua anacronistica ispirazione/inclinazione hegeliana, in un'epoca in cui ormai da tempo simili audaci tendenze a totalizzare sono state frantumate dalla decostruzione derridiana. Nell'introdurre la sequenza diacronica dei termini/concetti di predrammatico, drammatico e postdrammatico, alludendo ad una svolta storica e paradigmatica che si verificherebbe ad ogni

⁴ Fuchs si richiama al fatto che Lehmann è stato l'assistente di Wirth all'università di Giessen proprio nel periodo in cui quell'ultimo, dall'inizio degli anni '80, aveva sviluppato e adoperato il termine in diverse pubblicazioni, in particolare in relazione al lavoro di Robert Wilson. Vedi Fuchs, *idem*, p. 180. Lehman da parte sua risponde che “*As I recollect, it was I who came up with the word in one of the frequent conversations Andrzej Wirth and I had in Giessen in the early 1980s*”, ma poi precisa che potrebbe anche sbagliarsi e che comunque non desidera insistere su questo punto, facendo notare che quel che conta secondo lui non è usare un dato termine ma “svilupparlo, elaborarlo e trasformarlo in concetto” come lui ha cercato di fare in *Postdramatisches Theater*. Vedi Lehman, *art. cit.*, p. 16. Nel suo libro Lehmann comunque riconosce che il primo studioso in assoluto ad usare il termine (con il trattino: *post-dramatic*) era stato Richard Schechner, negli anni '70.

⁵ È curioso sentire una studiosa americana formulare le sue critiche ad un collega tedesco in termini così apertamente bellici!

passaggio da un'epoca all'altra, Lehmann starebbe in realtà tentando di delineare una “grande” teoria epistemologica del Teatro e dell’Arte, altrettanto “epocale” quanto, per esempio, quella che cerca di definire il presunto passaggio dal moderno al postmoderno. Nella tendenza totalizzante ed estetizzante che ella avverte nel testo, Fuchs individua una (mal)celata insofferenza verso le preoccupazioni prevalentemente politico-sociali della teoria contemporanea:

If in fact the “dramatic” is destined—like Foucault’s image of “Man”—to be erased like a face drawn in sand at the edge of the sea, then all the social and political theorizing of the past quarter century so notoriously absent in his essay could be seen as mere flotsam on the ineluctable tide of an aesthetic life expectancy⁶.

E intensifica immediatamente l’attacco, formulando di seguito la propria scottante denuncia a pieni termini:

The reader may rightly wonder whether performance might have been a rival rubric under which to organize the entire orientation of the postdramatic. The 10 pages titled, if not exactly devoted to, “Performance” near the end of the book can hardly make a stab at such a discussion. Performance here is shrunk to performance art, and seems caught in a time warp in which the performer is “noticeably often a female artist [who...] exhibits actions that affect and even seize her own body”. Still the boundary between contemporary performance and the postdramatic is “blurred.” Lehmann notes “a countertrend towards theatricalization” in the 1980s, if only indirectly by citing RoseLee Goldberg. Yet here again, at a seeming impasse, one can at least credit Lehmann with throwing down another provocative glove. “This study can only aim to name the area of overlap between theatre and performance art because this area belongs to the discourse of postdramatic theatre”. Contemporary “performance art” has no objective standing in its own right, but is merely “that which is announced as

⁶ Fuchs, art. cit., p. 180.

such by those who do it". Conceptually, then, performance is a subset of postdramatic theatre. The stage is here set for a war of subsumption. The field of theatre studies has long been on the defensive against the performance studies assertion that theater's process and honored history occupy one small niche in the global field of performance. Lehmann would turn the tables. Bringing to mind the historically determined progress of the Hegelian world-art phases of the Symbolic, the Classical, and the Romantic, Lehmann would presumably attach a kathakali performance to the predramatic and contemporary performance art to the postdramatic: thus the dramatic in all its phases colonizes major territories claimed by performance⁷.

Fuchs conclude quindi la parte critica sul libro con una domanda retorica, si direbbe quasi un monito, con cui si richiama al timore espresso precedentemente riguardo ad un possibile ritorno di una critica/teoria prevalentemente estetica, che trascurerebbe le implicazioni della realtà in seno al fenomeno teatrale:

And finally, what does the revival of an exclusively aesthetic criticism mean for the future of a field that has only recently committed itself to seeking out the real world implications of theatrical form⁸?

La studiosa non precisa però a quale campo si riferiscano la sua critica e la conseguente ansia riguardo allo sviluppo futuro di tale campo: ovvero se queste riflessioni siano indirizzate al campo degli studi teatrali, oppure a quello dei *performance studies*, creando così - forse inconsapevolmente - un equivoco che finisce per coinvolgere non solo il senso della domanda finale, ma la sua critica *in toto*. Infatti diventa difficile comprendere se Fuchs voglia esprimere una

⁷ Fuchs, *idem*, pp. 180-181.

⁸ Fuchs, *ibidem*.

preoccupazione per il futuro del giovane campo dei *performance studies*, che ella paradossalmente riconosce come proprio e di cui prende le difese, o se stia piuttosto manifestando uno scetticismo riguardo al futuro dell'altro campo, il vecchio ambito dei *theater studies* (cioè *Theaterwissenschaft* nella variante tedesca), da lei percepito come avversario, connotato da un carattere conservatore e con pretese territoriali sulle aree tematiche altrui - dunque come una possibile minaccia da cui è necessario difendersi⁹.

“A strange thing happened to me on the way to America... [...]” - inizia così la risposta di Lehmann. La recensione di Fuchs, osserva l'autore, invece di incoraggiare uno scambio fertile e favorire un dibattito transatlantico a proposito dei “diversi approcci concettuali”, esprime al contrario una scoraggiante ed inquietante predominanza dell'ansia riguardo alle questioni di potere, influenza, priorità e posizione personale e/o istituzionale, della collega americana:

All this rhetoric is disturbing and reflects a style of thinking and discussion which I find at once too “academic,” in the bad sense of the word, and too invested in defending or attacking institutional or personal “positions” — be they real or imagined and invented¹⁰.

Lehmann risponde alle “imputazioni” principali avanzate da Fuchs all'interno di un paragrafo intitolato - sicuramente non a caso -

⁹ Paradossalmente - considerando il fatto che Fuchs occupa la posizione di *Professor of Dramaturgy and Dramatic Criticism* alla *Yale School of Drama* e che quindi non fa parte, almeno istituzionalmente, del campo dei *performance studies*, ma addirittura appartiene al campo dei *drama studies*, storicamente precedente anche ai *theatre studies* e generalmente percepito come ancor più lontano (e antitetico) all'emergente campo dei *performance studies*. Per il relativo passaggio dai *drama* ai *theater* e poi ai *performance studies* all'interno dell'accademia americana (e in Europa) vedi il prossimo paragrafo. Vedere anche Simon Shepard and Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London and New York, 2004.

¹⁰ Lehmann, art. cit., p. 14.

Performance/Postdramatic Theatre, come se volesse suggerire provocatoriamente sia l'idea di contrasto che quella di quasi intercambiabilità dei due concetti. Precisando di avere scritto il libro nello specifico contesto culturale del continente - in particolare quello tedesco – permeato da una forte tradizione di teatro letterario in cui la narrazione drammatica è ovviamente di sempre di norma, quindi con l'intenzione di attirare attraverso il suo testo l'attenzione sulle pratiche teatrali nuove e alternative, l'autore fa notare come la performance art, pur avendo senza dubbio un ruolo importante in questo contesto, non occupi tuttavia nel discorso critico sul teatro una posizione centrale, almeno non in Germania:

However, a sharpened awareness of the “performative” aspects of theatre and culture in general has certainly foregrounded corresponding aspects of theatre that were more or less neglected in earlier times. Now, I explain in one section of the book that I cannot discuss performance art in the present context in any depth. My clear meaning is that I consider it a wide field and an extremely important issue meriting extensive consideration, and that I can only touch upon it briefly in the present context of my book. That I do so nevertheless is because the *overlap* between performance art and theatre is a reality and, as such, belongs to a study of postdramatic theatre, where the reader would rightly miss it if I passed over the subject completely. What does the reviewer do? First, she creates the wrong impression that I consider not the overlap but performance *tout court* as being simply part (“a subset”) of the discourse of postdramatic theatre (watch out, danger of subsumption!). Then she produces the next—I cannot but think deliberate—misreading: that I did not consider performance art as having “an objective standing in its own right”; that I classified it as “merely” that which is announced as such. What I actually say is exactly the opposite: namely that no definitive *a priori* criterion can exclude an artistic practice whatsoever from serious consideration “in its own right” and that for this reason what is announced as performance art has to be

discussed as such. Why does the reviewer find it necessary to mount a “defense” of the importance of performance (and performance studies?) where there was no attack¹¹?

Per Lehmann i diversi approcci concettuali non si escludono affatto a vicenda, rivelando piuttosto diversi aspetti di un dato problema e integrandosi l'uno con l'altro. Al posto di domandarsi che cosa si guadagni scegliendo come punto focale la *performance* oppure il teatro (postdrammatico), Fuchs ragiona meramente nei termini di “rubriche rivali” e trova addirittura che l'autore stia preparando “la scena [...] per una guerra di sussunzione“. Lehmann attribuisce questi equivoci alla tendenza a confondere dibattiti artistici e teorici con i giochi che vedono in primo piano interessi istituzionali (o addirittura personali):

I will not judge the situation in the US, but at least from a “European” point of view there is no need whatsoever for the alleged “defensive” stance of theatre studies against the assertion that theatre is one small niche in the global field of performance. (By the way, there may be something like “*the* performance studies assertion that [...]” but I am not at all interested in assertions of institutions or programs of study as such, and I can assure Elinor Fuchs that I am happy to find no such “assertion” common to “the” theatre studies departments)¹².

Lehmann trova al contrario più produttivo orientare la discussione in un'altra direzione, cercando - invece di porre la questione nei termini antitetici di *performance* oppure *teatro* - di definire e comprendere meglio quali siano le aree e le modalità di sovrapposizione (*overlap*) fra le due pratiche e nei due corrispondenti approcci analitici, come anche di analizzare la

¹¹ Lehmann, idem, pp. 14-15. (corsivo dell'autore).

¹² Lehmann, idem, p. 15. (corsivo dell'autore)

specificità del fenomeno propriamente teatrale all'interno di uno spettro di generi performativi indubbiamente più vasto:

I hold in fact that it is useful to retain the notion of “theatre” as a name for, first of all, a kind of human behavior and, secondly, a kind of artistic expression. Theatre is, no doubt—like sports, healing, ritual, or certain kinds of behavior in everyday life—a “performance.” Consequently, I see no reason to panic about a “rival rubric” when I find Richard Schechner calling theatre a “sub-genre” of performance. Certainly, a play by René Pollesch, a staging of a text by Sarah Kane, or a show by Forced Entertainment, a *mise-en-scène* of Hauptmann, or a Greek tragedy directed by Einar Schleef or Michael Thalheimer can and should be compared in a “broad spectrum approach” to the basic features of other performances. I believe, however, that in another perspective we gain much by making distinctions; that it is useful and necessary to demarcate within the ocean of performances the more or less definable stretch of water (a “parage”) of theatre practices and to study critically, concretely, and in close detail their developments and internal history. In other words, I agree completely (in fact, I think everybody does) that theatre can and must be seen as one small niche in the global field of performance. There is not the smallest intention in my book to “turn the tables” in this respect, as Fuchs writes¹³.

Terminando la propria confutazione, svolta punto per punto, rispetto alle critiche avanzate da Fuchs, Lehmann formula anch'egli una domanda retorica leggermente provocatoria, che riguarda l'osservazione di Fuchs sulla “notoria” lacuna riguardante la teoria sociale e politica nel suo libro: “What kind of logic would deduce that a book offering an aesthetic approach to theatre necessarily denies the importance of the political?!”. Dopo aver messo in risalto come quasi tutti i suoi scritti, *Postdramatic Theater* compreso, siano

¹³ Lehmann, *ibidem*.

centrati sulla teorizzazione politica, Lehmann chiude il discorso con un importante punto conclusivo:

Yes, I admit, I am tired of much social and critical theorizing that amounts to little more than circulating some supposedly critical notions. But, please, note in passing: questions of aesthetic form *are* political questions¹⁴.

Salta all'occhio in modo sorprendente nella disputa il fatto che nei testi entrambi gli studiosi usino i termini *performance* e *performance art* praticamente come se fossero sinonimi. Lehmann, per esempio, utilizza spesso il primo termine come se corrispondesse alla forma abbreviata del secondo (infatti Fuchs gli rimprovera di ridurre - nel capitolo del libro intitolato "Performance" - la *performance* alla *performance art*). Fuchs adopera similmente in un certo passaggio del testo il termine *contemporary performance* come sinonimo di *performance art*, poi poco più avanti propone la curiosa riformulazione composita di *contemporary performance art*, per tornare subito dopo a scrivere semplicemente *performance* riferendosi comunque sempre al medesimo oggetto,¹⁵ (mettendo in atto così' la stessa operazione di cui accusa Lehmann, ma al rovescio: Fuchs allarga il concetto di *performance art* a quello di *performance*). Potrebbe trattarsi soltanto di una questione di stile, il risultato di un procedimento tipico secondo cui un autore s'impegna a evitare la ripetizione troppo frequente della stessa parola; considerando però che in questo caso si tratta di un testo critico specializzato, per di più nella maggior parte a carattere polemico, il modo in cui questi termini vengono intercambiati e alternati appare piuttosto arbitrario e vago. Come se non fosse abbastanza, Fuchs

¹⁴ Lehmann, idem, p. 16. (corsivo dell'autore).

¹⁵ Vedi sopra la citazione a pagina 4.

rimprovera a Lehmann di rendere indistinti i limiti fra “performance contemporanea” e *postdrammatico*! Ne consegue che per Lehmann, l’approccio terminologico sia sintetizzabile - in direzione di una riduzione - nell’articolazione: *performance* = *performance art* = *teatro postdrammatico*; mentre al contrario secondo Fuchs, in senso di espansione: *performance art* = *performance (art) contemporanea* = *performance*. In ultima analisi il teatro si troverebbe da una parte della linea, la performance dall’altra parte.

In ogni caso è evidente come nel dibattito si profili, nel peggiore dei casi: una netta contrapposizione e competizione; nel migliore dei casi: una parziale sovrapposizione – comunque persistendo una chiara distinzione - fra *teatro* e *performance (art)* e fra i rispettivi campi accademici di *theatre studies* e di *performance studies*. Bisogna rivolgersi ad un altro caso di scambio transatlantico fra uno studioso americano e uno tedesco, avvenuto nello stesso anno, ma di natura decisamente diversa, per capire meglio il *background* culturale ed istituzionale che in gran parte informa lo scontro fra Fuchs e Lehmann¹⁶. Quest’altro caso potrebbe aiutare a cogliere meglio le dinamiche che alimentano l’evidente tensione fra i promotori dei *performance studies* e gli studiosi che operano nel campo dei *theatre studies* (o del *Theaterwissenschaft*), fra i corrispettivi modelli analitici e le categorie di *performance* e di *teatro*.

¹⁶ La critica tagliente della Fuchs potrebbe essere letta in relazione al suo importante libro *The Death of Character. Perspectives on Theater After Modernism* (1996) - dove le risulta fra i primi in USA ad esaminare nel contesto del teatro contemporaneo americano, nuove forme teatrali, alla luce della loro *rottura con le convenzioni drammatiche*, e dove analizza la decostruzione del testo drammatico e del personaggio drammatico alla luce delle teorie postmoderne di soggettività.

1.2. Teatro e Performance

Nello stesso anno in cui si tiene la corrispondenza polemica fra Fuchs e Lehmann, viene anche pubblicata l'edizione inglese di *Ästhetik des Performativen*¹⁷, di Erika Fischer-Lichte, un'altra influente protagonista della *Theaterwissenschaft*. A scrivere il saggio introduttivo al libro, intitolato "Perspectives on Performance: Germany and America"¹⁸, è il rinomato studioso di teatro e performance americano Marvin Carlson, il quale apre il suo testo con la seguente osservazione:

The modern field of performance studies was largely developed within the United States, but performance has proved so useful and stimulating a concept that today scholars around the world are exploring its possibilities for a better understanding of social and cultural processes. The present book [...] makes an important and welcome contribution to this growing body of discourse. Fischer-Lichte is one of the leading contemporary figures internationally in the area of *theatre and performance* research, and director of one of Europe's leading programs in theater studies, the Institut für Theaterwissenschaft at the Free University of Berlin. She brings a fresh, continental perspective to a field which up until now has been dominated by Anglo-Saxon scholarship¹⁹.

Già dalle prime parole appare chiaro che la prospettiva suggerita da Carlson è diametralmente opposta a quella contenuta nel saggio di Fuchs. Si pone la questione se Carlson fosse a conoscenza della recensione di Fuchs quando scriveva

¹⁷ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, Routledge, London and New York, 2008 (ed. or. 2004).

¹⁸ Marvin Carlson, "Introduction. Perspectives on performance: Germany and America", in Fischer-Lichte, op. cit. pp. 1-10.

¹⁹ Carlson, idem, p. 1, (corsivo è mio).

l'introduzione al libro di Fischer-Lichte; è forte la sensazione che il suo saggio possa costituire anche una velata risposta all'incidente transatlantico scoppiato sulle pagine del *TDR*. In ogni caso esso può benissimo essere letto in questa chiave. Tutta la prima parte infatti è dedicata a una precisa e concisa ricostruzione storiografica dello sviluppo istituzionale dei *theatre studies* e in seguito dei *performance studies* negli Stati Uniti, in relazione alla tradizione della *Theaterwissenschaft* tedesca. Dal contesto storico-istituzionale e dalla genealogia delineata da Carlson emergono più chiaramente le possibili motivazioni, ma anche alcuni aspetti paradossali, che informano la logica di rivalità e conflittualità della recensione di Fuchs e in generale un certo antagonismo fra la *performance* e il *teatro* che permea l'ambito dell'accademia americana.

L'emergente campo dei *performance studies* si formò negli anni Sessanta e Ottanta all'interno di due importanti università americane: la New York University e la Northwestern University. Jon McKenzie ha designato i due diversi approcci sostenuti da ognuna di queste due scuole, rispettivamente come le varianti "*Eastern*" e "*Midwestern*"²⁰. In seno alla New York University il nuovo programma dei *performance studies* produce una frattura con il tradizionale programma di teatro europeo e americano, proponendo un diverso curriculum interdisciplinare e interculturale, condotto da studiosi di teatro quali Richard Schechner, Michael Kirby e Brooks McNamara (fortemente influenzati dal teatro sperimentale e dagli happenings), affiancati da teorici di danza, musicologi, etnologi e antropologi, fra cui in particolare Victor Turner. Alla Northwestern University invece il *background* da cui sono poi emersi i *performance studies* era ben differente; seppure rifletteva in gran parte gli interessi incrociati degli studiosi di scienze sociali - in particolare dell'antropologo Dwight

²⁰ Jon McKenzie, *Perform - or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London and New York, 2001, p. 47.

Conquergood - e di quelli di teatro, la posizione degli studi sul teatro all'interno dell'istituzione era alquanto diversa rispetto a quella che occupavano alla New York University.

Per capire questa differenza bisogna guardare al primo Novecento, quando stavano per nascere i programmi di teatro nelle università americane. Infatti già in quest'epoca si profilavano due correnti principali nel campo degli studi teatrali, che possono essere considerate come i modelli primitivi di quello che McKenzie definirà - in relazione ai *performance studies* - varianti "Eastern" e "Midwestern". La corrente che era destinata a influenzare la variante "Midwestern" è apparsa in realtà inizialmente nelle prestigiose università private dell'Est (Carnegie, Yale, Harvard, etc)²¹ con la creazione, negli anni Dieci e Venti, dei primi studi non-accademici - ovvero professionali - che offrivano corsi pratici di scrittura drammatica, interpretazione drammatica (*acting*), dizione e interpretazione orale (*oral interpretation*)²². Sono seguite poi numerose altre università del paese e col tempo questo modello, con la sua enfasi sull'esperienza pratica e sulle modalità produttive legate allo spettacolo (*performance*), è stato prevalentemente associato alle grandi università statali del *Midwest* americano, in cui il teatro veniva strettamente legato - e spesso incorporato - nei programmi di interpretazione orale e comunicazione sociale. Questa è anche la

²¹ Il primo programma di teatro (drama program) negli USA è stato fondato al Carnegie Institute of Technology nel 1914. Il primo programma professionale di teatro è stato fondato alla Yale University nel 1924. Per un rendiconto completo (da cui in realtà attinge Carlson per tracciare la sua panoramica) sull'emergenza prima di *theatre studies* e dopo di *performance studies* nell'accademia americana e sul loro rapporto reciproco vedi: Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

²² *Oral interpretation* è spesso considerata negli Stati Uniti un'arte drammatica a sé stante - in senso stretto comporta una lettura interpretativa (drammatica) di qualunque testo letterario; in senso allargato comprende ogni interpretazione vocale, a differenza dell'interpretazione drammatica (*acting*) in cui si combinano la voce e il movimento (l'azione).

tradizione della Northwestern University dove la *School of Speech* ha fatto da contenitore generico per i dipartimenti d'interpretazione orale, di comunicazione, di radio, televisione, film e teatro. Nel frattempo, negli anni Quaranta sulla costa Est, si è sviluppata un'alternativa all'orientamento centrato sull'aspetto pratico della produzione teatrale, ormai solidamente confermato alla Northwestern e nelle altre università statali del *Midwest*. Questo nuovo approccio, che sta alla base della futura variante "*Eastern*" dei *performance studies*, s'interessava principalmente alla ricerca accademica sul teatro e si definiva come un campo di studio indipendente da quello letterario - e di conseguenza dall'interpretazione orale. A promuovere questo nuovo approccio, fortemente influenzato dal modello tedesco della *Theaterwissenschaft* fondato nel 1923 da Max Herrmann all'Università di Berlino, è stato soprattutto lo studioso austriaco Alois Nagler, che ha cominciato a insegnare alla Yale University negli anni 1930 per poi diventare nei decenni a venire il più eminente storico di teatro americano e il modello di riferimento per quest'orientamento a carattere più accademico ed "europeo". A partire da quel periodo inizia a profilarsi la rivalità fra le due scuole "*Eastern*" e "*Midwestern*".

Al di là delle ovvie differenze d'orientamento, lo sviluppo della variante "*Eastern*" degli studi teatrali come campo d'indagine indipendente dalla letteratura e l'evoluzione parallela della versione "*Midwestern*" degli studi teatrali cresciuta sotto il cappello dell'interpretazione orale e della comunicazione, hanno trovato un terreno comune nel condiviso interesse per la *performance*, cioè per lo spettacolo. Entrambe le scuole di pensiero hanno generato negli anni Trenta e Quaranta negli Stati Uniti uno spostamento paradigmatico - simile a quello verificatosi in Germania poco prima grazie al lavoro di Max Herrmann - che in qualche modo ha anticipato lo slittamento culturale ed epocale del dopoguerra descritto da Erika Fischer-Lichte come la "svolta

performativa” (*performative turn*)²³. In un dato periodo gli studi di teatro che fino a quell’epoca, in entrambe i paesi, fondavano la loro autorità e radicavano i propri fondamenti critici negli studi letterari, hanno cominciato a spostare l’attenzione dal testo drammatico verso la sua attuazione in scena (dunque dal testo scritto alla *performance* intesa nel senso di realizzazione scenica/spettacolo). Nonostante questo cruciale spostamento del punto focale fosse sostanzialmente condiviso, in ognuna delle due scuole americane (“*Eastern*” e “*Midwestern*”) esso presentava forti specificità ed era comunque diverso dall’approccio di Herrmann, sebbene la versione “*Eastern*” risultasse significativamente influenzata, per via della presenza di Nagler a Yale, dal lavoro pionieristico del grande studioso tedesco.

Herrmann considerava centrale nell’esperienza teatrale il processo di *dare corpo* – l’incarnazione (*embodiment*), non il testo drammatico; questo processo doveva essere sperimentato anche da altri corpi, ovvero quelli degli spettatori, fisicamente co-presenti insieme agli attori durante l’evento spettacolare.

In accordance with his definition of performance as an *event* between actors and spectators - that is, not fixed or transferable but ephemeral and transient - Herrmann neither took the dramatic text nor the set and props into consideration in the process of his analysis. [...] To him, these aspects did not contribute to the

²³ Secondo Fischer-Lichte, Herrmann è stato il primo studioso teatrale ad anticipare un’estetica performativa a venire, rigettando una visione statica del teatro in quanto opera d’arte puramente formale e adottando un approccio dinamico centrato sull’evento incarnato. La svolta performativa, avviata già nel primo Novecento, dalle avanguardie e dalla prima riforma teatrale, si sarebbe compiuta pianamente solo dopo la seconda guerra mondiale: “Overall, Western art experienced a ubiquitous performative turn in early 1960s, which not only made each art form more performative but also led to the creation of a new genre of art, so-called action and performance art. The boundaries between these diverse art forms became increasingly fluid - more and more artists tended to create events instead of works of art, and it was striking how often these were realized as performances. [...] Thus, the conditions for art production and reception changed in a crucial aspect.” in Fischer-Lichte, op. cit. p. 18. e p. 22.

concept of performance, Instead, the actor's moving bodies constituted the unique, fleeting materiality of the performance: "Acting is the principal factor of theater..." Acting alone was responsible for creating "the only true and pure work of art that theater is capable of producing". Herrmann shifted the focus away from the fictive characters in their fictive world, brought forth by acting, towards the "real body" and to "real space"²⁴.

Alla Yale University (che era a capo della tradizione "*Eastern*") gli studiosi hanno adottato questa concezione herrmanniana di un teatro basato non sul testo quanto piuttosto sull'evento fisico, con la differenza che Nagler e i suoi colleghi non consideravano *l'incarnazione* e la *co-presenza* come concetti centrali. Essi si interessavano di più alla condizione materiale di altri elementi dello spettacolo: lo spazio del palcoscenico, le scenografie, i costumi; il corpo dell'attore non aveva un rilievo speciale, ma figurava soltanto come uno dei vari elementi scenici. La tradizione "*Midwestern*", condividendo con Herrmann la centralità del concetto di incarnazione, privilegiava però la sua dimensione vocale - il *dare voce*, restando in questo modo fedele alle sue origini radicate nell'interpretazione orale. Inoltre il suo forte legame con la tradizione pragmatica e sperimentale dell'apprendistato informava una visione di teatro come allenamento pratico dell'interprete (formazione professionale), approccio che risultava in un minore interesse per la totalità dell'evento teatrale (*performance/spettacolo*), rispetto a quello che si riscontrava sia da parte di Herrmann che di Nagler alla Yale.

L'emergere del campo dei *performance studies* in America negli anni Settanta, come conseguenza diretta della "svolta performativa" verificatasi nel decennio precedente, avviene nel contesto di questa doppia e bipartita tradizione degli studi teatrali e ne riporta un rapporto turbato e alquanto contraddittorio con il teatro.

²⁴ Fischer-Lichte, op. cit. pp. 33-34.

Alla New York University, dove è sorto il primo dipartimento di *performance studies* negli USA (la variante “*Eastern*”), il teatro è considerato nel caso migliore come un campo d’indagine minore, piuttosto specializzato, all’interno di un campo molto più esteso rappresentato dalla *performance*²⁵. L’approccio “*Eastern*” si riflette bene nelle parole del suo più acceso promotore (e co-fondatore), ovvero Richard Schechner, quando descrive il teatro come “un pezzo molto piccolo della torta della *performance*”²⁶. Nel caso peggiore poi, gli emergenti *performance studies* si definivano in opposizione diretta ai *theater studies*. Alla Northwestern University invece i *performance studies* (la variante “*Midwestern*”) non sono emersi in opposizione ad un pre-esistente programma di studi teatrali, o addirittura soppiantandolo, come era successo invece alla New York University, piuttosto si configurarono come un’ulteriore sviluppo dei *theater studies*, in continuità con l’interesse per la cultura orale e la

²⁵ Nel 1980 alla New York University l’allora esistente dipartimento di *drama studies* è stato soppiantato dal nuovo dipartimento di *performance studies*. Peggy Phelan articola così le motivazioni di quella mossa radicale: “Was ‘theater’ an adequate term for the wide range of ‘theatrical acts’ that intercultural observation was everywhere revealing? Perhaps ‘performance’ better captured and conveyed the activity that was provoking these questions. Since only a tiny portion of the world’s cultures equated theater with written scripts, performance studies would begin with an intercultural understanding of its fundamental term, [...]”. Citazione in Barbara Kirschenblatt-Gimbeltt, “Performance Studies”, in Henry Bial (ed), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2007, p. 45.

²⁶ Richard Schechner, “A New Paradigm for Theatre in the Academy”, *The Drama Review* 36:4 (1992), p. 10. Questo articolo è basato su di un controverso intervento di Schechner che ha provocato un vero e proprio terremoto al congresso della *Association of Theater in Higher Education*, per la proposta dell’abolizione dei dipartimenti di teatro nelle università americane in favore di quelli di *performance studies*, richiamandosi al concetto di “slittamenti di paradigma” (*paradigm shifts*) di Thomas Kuhn e affermando che si rendesse necessario riconoscere il fatto che la forma teatrale era ormai diventata “il quartetto d’archi” della nuova era.

comunicazione²⁷. In ogni caso, anche alla Northwestern University il nuovo programma di *performance studies* e l'esistente programma di *theater studies*, sebbene non percepiti in termini d'opposizione, erano comunque considerati due campi distinti, appartenenti alla stessa famiglia di studi (inclusi entrambi nella stessa facoltà - *School of Speech*), ma con interessi e finalità ben diversi.

A differenza di come i rispettivi *theater* e *performance studies* si sono sviluppati (e ultimamente scontrati e/o delimitati) negli USA, in Germania non esisteva una tale divisione né si manifestava un simile distanziamento dagli studi teatrali nell'evolversi della nuova disciplina della performance. Il campo della *Theaterwissenschaft*, fondato da Max Herrmann all'inizio del Novecento, si definiva in opposizione ai tradizionali studi letterari (*Literaturwissenschaft*), considerando poi che questa opposizione si fondava sullo studio del teatro in quanto forma di evento sociale e in quanto processo d'azione incarnata piuttosto che in quanto comunicazione di un testo - come era invece il caso nei primi programmi di teatro negli Stati Uniti (sia nel *East* che nel *Midwest*) - la versione di Herrmann appariva molto compatibile con gli interessi e le finalità dell'emergente studio della *performance* all'interno dell'accademia tedesca. Di conseguenza, dopo la "svolta performativa" degli anni Sessanta, i programmi di studi teatrali in Germania non hanno mai sofferto delle tensioni e divisioni fra il teatro e la *performance* frequentemente riscontrabili invece nell'accademia americana.

Carlson chiude il panorama della genealogia degli studi teatrali e della performance, esposto in modo *super partes* per

²⁷ Nel 1984 alla Northwestern il dipartimento di *oral interpretation* viene trasformato in quello di *performance studies* mantenendo gran parte del vecchio curriculum legato a *speech, communication, rhetoric* e *oral interpretation*. "Northwestern's program produces research and creative work in the performance of literature; the adaptation and staging of texts, particularly narrative works; cultural studies and ethnography, performance theory and criticism; performance art and dance theater; and the practice of everyday life". Citazione in Kirschenblatt-Gimbeltt, op. cit. p. 45.

quanto riguarda le due versioni americane, ma che tradisce d'altra parte una certa simpatia per la cosiddetta variante "continentale" rappresentata da Fischer-Lichte, con una nota quasi nostalgica:

[...] Fischer-Lichte is thus working in a tradition in which the development of modern performance studies comes as *natural extension* of an already well established field [i.e. Theaterwissenschaft], *not as the "new paradigm"* that Schechner and others in America have consider it. This may help explain to American readers why Fischer-Lichte, although concerned with a key question in performance studies, that of what performance actually accomplishes for its participants, actors and audience alike, draws her examples almost exclusively from what might be called the *artistic tradition of theater and performance art*, instead of ranging broadly through other examples of social and cultural performance as an American theorist might do²⁸.

1.3. Teatro nella performance / performance nel teatro / la Performance

Lo scopo della presente tesi non è di offrire un'analisi comparata degli approcci metodologici o teorici negli ambiti accademici americani ed europei, né tanto meno di studiare i motivi personali e/o istituzionali che alimentano la polemica Fuchs-Lehmann o quelli che hanno informato (e continuano a informare) la genealogia dei *theater studies* e *performance studies* all'interno dell'accademia. Gli esempi che sono stati discussi in precedenza servono piuttosto a delineare lo scenario nel quale si cercherà di mettere in luce il rapporto problematico e turbato fra il teatro e la performance (art) nella sua dimensione storica, teorica e pratica. lo scopo non è quindi di dare risposte definitive o proporre soluzioni

²⁸ Carlson, op.cit., p. 4. (corsivo è mio).

generalizzate riguardo alle origini, la natura, gli sviluppi, le ragioni e le conseguenze di questo complesso ed alquanto paradossale rapporto, ma di ripercorrere alcune tappe che sembrano essere - nell'oceano della pratica e della teoria contemporanee - particolarmente significative per la maggiore comprensione di quel rapporto e che potrebbero forse aiutare a intravedere i futuri sviluppi delle discipline (o magari della disciplina). Il rapporto in questione riguarda in specifico "l'inaspettata" apparizione della teatralità nella performance art ed il sempre crescente interesse per la performatività nel teatro e nella danza contemporanei - ovvero quello che qui viene definito *la svolta teatrale nella performance e la svolta performativa nel teatro*.

Dalla polemica Fuchs-Lehmann e dal quadro delineato da Carlson nella sua introduzione, emergono dunque tre tipologie di rapporto fra il teatro e la performance spesso riscontrabili anche al di fuori dal contesto accademico, cioè sul terreno della pratica performativa. Le prime due tipologie provengono dall'ambito dei *performance studies*, dove la variante "Eastern" tende a percepire il rapporto fra il teatro e la performance in termini d'opposizione (piuttosto antagonistica) e di sussunzione (essendo il teatro "una piccola fetta" all'interno della performance); mentre la variante "Midwestern" tende a percepirli come due campi correlati ma sostanzialmente diversi e perciò divisi. La terza tipologia, quella "continentale" rappresentata, fra gli altri²⁹, dalla moderna *Theaterwissenschaft*, considera invece il teatro e la performance

²⁹ Si potrebbero citare come altri esempi della "terza tipologia" anche la Nuova Teatologia italiana oppure *L'Etnoscénologie* francese. Considerando che nella "polemica" discussa in questa sede gli esempi sono Lehmann e Fischer-Lichte, si parla di *Theaterwissenschaft* come modello rappresentante l'approccio "continentale" (ma anche tenendo conto che il modello herrmanniano del *Theaterwissenschaft* è stato adottato in origine come riferimento base per la creazione dei programmi di teatro praticamente in tutte le università del continente europeo).

come complementari ed in parte (Lehmann) - se non del tutto (Fischer-Lichte) - sovrapposti (addirittura con la tendenza a percepirli come uno stesso e unico campo performativo). In sintesi, nell'ambito accademico americano l'accento è messo in ogni caso sull'*opposizione* fra i due concetti, sia che essa sia intesa con carattere tendenzialmente conflittuale - come nella variante "*Eastern*", oppure come tendente a una modalità coabitativa - come nella variante "*Midwestern*"; nella tradizione della *Theaterwissenschaft* europea invece l'accento è posto sulla loro *sovrapposizione*.

Sarebbe ovviamente fuorviante e riduttivo pensare che l'antagonismo fra performance e teatro frequentemente riscontrato in ambito accademico (americano e non) sia dovuto unicamente alle diverse genealogie degli studi teatrali e della performance o alle strategie ideologiche motivate dai fini personali e/o istituzionali di chi è alla guida di simili programmi, presumendo che invece sul terreno della pratica artistica si riscontri una situazione omogenea e pacificata. Rivolgendosi al campo della pratica e tracciando l'avvento della performance durante gli anni Sessanta e Settanta si rende subito evidente come il nascente genere della performance art venga spessissimo articolato e percepito in forte opposizione al teatro. Quest'attitudine negativa degli artisti verso la teatralità si rispecchia poi ovviamente nella percezione dei curatori, dei critici, degli studiosi e del pubblico in generale, categorie che a loro volta contribuiranno ad alimentare, per motivazioni diverse e con dinamiche diverse, l'antagonismo fra i due poli, persistendo in quest'opera anche quando la situazione sul terreno si trova ad essere in realtà molto cambiata, come avverrà in seguito. La prima parte della seguente dichiarazione di Marina Abramović, una delle protagoniste cruciali nel campo della performance art, che spesso e volentieri ha sottolineato in diverse occasioni "*l'odio per il teatro*" avvertito in quel periodo, è

un esempio - fra tanti altri possibili - di questa attitudine negativa verso il teatro:

Oh yes. In the beginning you had to hate theater. That was main thing, because you have to reject all the artificiality of the theater, the rehearsal situation, in which everything is predictable, the time structure and the predetermined ending. Performance should never be done on stage, never done with theatrical light. Instead, it should always be in neutral situation, most simple possible³⁰.

[...]

In the seventies, the theater was the enemy of performance artists. It was considered a fake, a staged experience. In the nineties now, my attitude has changed completely... The audience who now comes to the theater to see my work sees both a stage-play and a performance³¹.

Si vede da queste affermazioni che il rapporto conflittuale fra teatro e performance (art) non trova il suo radicamento unicamente in quello che Lehmann identifica come gli interessi delle istituzioni o dei programmi accademici (anche se questi esercitano poi un'influenza non trascurabile sugli sviluppi della pratica), ma che il loro antagonismo si fonda anche nel campo stesso della prassi artistica dell'epoca.

Nella seconda parte della dichiarazione della Abramović si vede però che ad un certo punto nel campo della performance art si verifica uno slittamento riguardo al rapporto con il teatro, un cambiamento che sfocia poi in una contaminazione reciproca, portando ad una percezione più inclusiva e riconciliante delle due pratiche e all'apparizione di nuove forme ibride. A questa svolta

³⁰ In Nancy Spector, "Marina Abramović Interviewed", in Marina Abramović et. al., *7 easy pieces*, Edizioni Charta, Mllan, 2007. p. 18.

³¹ In Sandra Umatum, "Beyond Documentation, or The Adventures of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer", in Marina Abramović et. al., *7 easy pieces*, Edizioni Charta, Mllan, 2007. p. 47.

performativa alla rovescia, cioè della *svolta teatrale nella performance art*, fa riferimento anche Lehmann in *Postdramatic Theater* quando osserva “a countertrend towards theatricalization” in relazione ai mutamenti della pratica della performance negli anni Ottanta³². Gli esempi più emblematici della crescente teatralizzazione del campo, che ne segnano anche l’arco temporale, sono lo spettacolo *United States* di Laurie Anderson del 1980 e lo spettacolo *The Biography* di Marina Abramović del 1992. La sempre maggiore sovrapposizione fra la performance art e il teatro in quegli anni viene trattata anche dalla studiosa - pioniera del campo della performance - RoseLee Goldberg, che nel 1988 parla di “new theatricality of performance”.

By the mid-eighties, the overwhelming acceptance of performance as fashionable and fun ‘avant-garde entertainment’ [...] was largely due to the turn of performance towards the media and towards spectacle from about 1979 onwards. More accessible, the new work showed attention to décor - costumes, sets and lighting - and to more traditional and familiar vehicles such as cabaret, vaudeville, theater and opera. [...] It is interesting that performance came to fill the gap between entertainment and theater and in certain instances actually revitalized theater and opera.

Indeed, the return to traditional fine arts on the one hand, and the exploitation of traditional theater craft on the other allowed performance artist to borrow from both to create a new hybrid. The ‘new theater’ gained license to include all media, to use dance or sound to round out an idea, or splice a film in the middle of a text, [...]. Conversely, ‘new performance’ was given the license to acquire polish, structure and narrative, [...]³³.

³² Vedi: Lehmann, *Postdramatic Theater*, op. cit., p. 134.

³³ Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1988, pp. 195-196.

Mentre avviene questo slittamento della performance art, verso il teatro si verifica anche una maggiore penetrazione nel teatro e nella danza degli elementi performativi tipici della performance art - e non solo di quelli visivi o di quelli relativi ai media, come suggerisce la Goldberg. Fra questi elementi tipicamente performativi acquisiscono una particolare rilevanza: la figura del *performer* (l'artista che non interpreta altri ma è se stesso in scena), la *letteralità* dell'azione (l'azione, il rischio che a volte comporta, sono reali e non fittizi), la diffidenza verso le tecniche attoriali/coreutiche (il prediligere l'inabilità, l'imperfezione, l'amatorialità) e una certa *rozzezza* di stile (legata all'irruzione della vita, del quotidiano, persino del banale, sulla scena teatrale). Per rendere l'idea di questa ulteriore *svolta performativa nel teatro* (la prima, parziale, si era verificata negli anni Sessanta) basti citare i nomi di artisti quali: The Wooster Group, Jan Fabre, Societas Raffaello Sanzio, Forced Entertainment, La Fura dels Baus, Goat Island, riguardo alla prima ondata - degli anni Ottanta - (delineatasi più palesemente in campo teatrale); Jérôme Bel, La Ribot, Xavier Le Roy, Meg Stuart, per la seconda ondata - negli anni Novanta - (che investe maggiormente la danza). Da questo punto in poi diventa davvero difficile definire chiaramente dove stia la differenza fra il teatro e la performance (art) - cosa che apparentemente diventa un problema dei critici e degli studiosi (oltre che dei distributori dello spettacolo) più che degli artisti stessi, i quali continuano a sconfinare fra i due campi senza preoccuparsi più di tanto delle questioni di purezza e di esclusività disciplinari che avevano segnato gli esordi della performance.

Dal momento in cui le due pratiche del teatro contemporaneo e della performance art, con i relativi concetti di *teatralità* e *performatività* si abbandonano alla forza d'attrazione reciproca invece che a quella di repulsione, trovandosi di conseguenza *sovrapposti*, quando dunque stabiliscono una relazione talmente

intrecciata, complessa, delicata, giocosa e gioiosamente paradossale, non è che allora si entrerebbe forse “*in the territory of something third*” - per richiamarsi al titolo di un'intervista di Thomas Richards a proposito della ricerca condotta al Workcenter di Pontedera³⁴ - cioè in un territorio che non sia né teatro né performance ma altro? Oppure potrebbe trattarsi solo di un gioco dialettico molto serrato fra concetti/pratiche opposte e sovrapposte, il quale porta i suoi protagonisti a raggiungere il “punto-limite” delle rispettive discipline, non permettendogli tuttavia di varcare definitivamente le frontiere dell'*ultima Thule* per avventurarsi nelle terre "aldilà del mondo conosciuto”.

Considerando il fatto che le classificazioni e definizioni della performance artistica date da critici e artisti durante gli anni Sessanta e Settanta risultavano tutte fondamentalmente parziali e visto che il fenomeno eterogeneo della performance è difficilmente inquadrabile dentro definizioni essenzialistiche, il filosofo e studioso di cinema americano Noël Carroll sostiene, nel suo importante articolo “Performance“ del 1986, che in realtà ogni arte comprende “a plurality of developing interests whose intelligibility is best conveyed by a narrative”³⁵. Così al fine di tracciare la mappatura genealogica di quello che lui chiama *Performance* con la P maiuscola (e scritta senza l'articolo), Carroll costruisce una “narrazione” secondo cui essa emerge principalmente da due fenomeni, entrambi collocati negli anni Sessanta; il primo dei quali viene designato come: “*art performance*” – consistente cioè nelle opere-eventi creati dagli artisti visivi che reagivano contro l'estetica formalista dominante del tardo

³⁴ Thomas Richards, *Heart of Practice: within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London and New York, 2008, p. 123. In un'altra intervista dello stesso libro Richards parla del “punto-limite della performance” (*the edge-point of performance*) riferendosi all'opus performativo *Action* sviluppato in seno al Workcenter.

³⁵ Noël Carroll, “Performance”, *Formations*, n°3, 1986, p. 79.

modernismo; il secondo sarebbe invece la “*performance art*” - cioè gli spettacoli-eventi degli artisti di teatro che si ribellavano alle convenzioni del teatro drammatico³⁶. La Performance dunque corrisponderebbe al punto d’incontro e di scambio fra le due pratiche, rappresentando “una tradizione connessa e viva” fondata su “preoccupazioni e interessi condivisi”³⁷. Per questo Carroll suggerisce d’utilizzare, per convenzione, il termine “Performance” con la maiuscola al posto di “*live art*”, “*performance art*” o “*art performance*”.

Quello che egli chiama “*performance art*” appare in seno alle avanguardie teatrali degli anni Sessanta in reazione alla forma di teatro dominante, basata sul testo; questa nuova corrente si caratterizza per l’auto-riflessività, il rifiuto della *rappresentazione* in favore della *presentazione*, la tendenza a rendere lo spettatore partecipe e - in generale - il focalizzarsi sull’aspetto “performativo” del teatro, cioè sul *hic et nunc* dell’evento teatrale. Come influenza determinate viene menzionato Artaud ed il suo scritto *Il teatro e il suo doppio*³⁸; la pratica di Living Theatre viene assunta come esempio tipico. La “*Art performance*” invece nasce sotto il segno della radicale rottura con il formalismo modernista, che si consuma nello stesso

³⁶ Attenzione: la designazione “*performance art*” che Carroll usa per riferirsi al teatro della neo-avanguardia del dopo guerra *non* deve essere confusa con la Performance Art - termine generico che critici e curatori hanno applicato, all’inizio degli anni ’70, alle diverse manifestazioni della performance fatte prevalentemente dagli artisti visivi (Happenings, Events, Actions, Body-Art, etc). In effetti a tanti cosiddetti “*performance artist*” dell’epoca non piacque quella designazione - Performance Art - perché secondo loro la parola *performance* rimandava troppo all’arte del teatro! (per questa ragione, per esempio in Inghilterra è sempre stato preferito il termine *Live Art*). Bisogna ricordare che il significato più comune della parola *performance* in lingua inglese è: *spettacolo* (teatrale, di danza, d’opera, musicale, etc.). Ovviamente a partire dagli anni Settanta e con l’affermarsi del termine Performance Art e l’applicazione della parola *performance* anche agli eventi performativi degli artisti visivi le cose cominciano a complicarsi...

³⁷ Carroll, idem, p. 65.

³⁸ Ed in effetti il *doppio del teatro* che Artaud evoca nei suoi scritti visionari potrebbe benissimo essere identificato nella *performance*!

periodo in seno alle arti visive. Carroll suggerisce che “art performance” potrebbe essere letta in *continuità con* e come *estensione di* alcuni discorsi e pratiche del tardo modernismo che dominavano le arti visive dopo la guerra - in specifico di quelle riguardanti l'espressionismo astratto³⁹. I principali protagonisti di quel “discorso” sono: da una parte l'influente critico d'arte Clement Greenberg, teorico principale e promotore dell'espressionismo astratto *made in USA*, che riconosceva in esso la massima articolazione dell'essenza della pittura modernista; dall'altra parte il critico - e suo rivale - Harold Rosenberg, che nella pratica pittorica, da lui nominata *action painting*, di Jackson Pollock - rappresentante più illustre dell'espressionismo astratto per entrambi i critici - individuava il rifiuto della rappresentazione in favore del “*enactment*”, lodandolo per aver “fatto a pezzi ogni distinzione fra arte e vita”. Nel suo testo “The American Action Painters” del 1952, Rosenberg scriveva: “At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act - rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or "express" an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event”⁴⁰ - articolando così l'imminente ingresso della performatività in seno alle arti visive e anticipando di anni la nascita dei primi Happenings e d'altri atti che

³⁹ Una lettura alternativa, o comunque complementare, potrebbe essere costruita a partire dalla famosa difesa del formalismo astratto sviluppata nel 1967 dal critico pro-greenbergiano Michael Fried e rivolta contro la scultura minimalista degli anni '60 per il suo avvicinare l'arte visiva modernista alla condizione - per Fried essenzialmente anti-artistica! - del teatro. Molti infatti riconoscono il ruolo fondamentale del minimalismo nel successivo emergere dell'arte concettuale e della performance art. Per la discussione su Fried vedi il capitolo 3. Marina Abramović.

⁴⁰ Harold Rosenberg, "The American Action Painters," *Art News* 51/8, 1952, p. 25.

negli anni Sessanta andranno a formare quello che Carroll disegna come “art performance”⁴¹.

Dopo averne tracciato le rispettive origini, Carroll individua le seguenti “confluenze” fra “performance art” e “art performance”: entrambe cercano di ridurre la distanza fra lo spettatore e lo spettacolo/performance ed entrambe condividono il “desiderio utopico di abbattere le barriere” tipico degli anni Sessanta. In più, l'enfasi artaudiana sulla spettacolarità della visione (a discapito del testo) porta la “performance art” verso il dominio delle arti visive. I due tipi di performance divergono però in un punto cruciale: “art performance” è radicata in una resistenza anti-essenzialistica al formalismo modernista, mentre la “performance art” trova le sue radici nella resistenza essenzialistica ai modi rappresentazionali della dominante pratica teatrale. Nonostante questa contraddizione, le due pratiche s'incontrano sul terreno comune della performance/spettacolo inteso come “evento reale” e vengono sempre più spesso “percepite come connesse”. In seguito a questa iniziale confluenza, le due correnti continuano a svilupparsi semi-autonomamente, dialogando occasionalmente nei punti di maggiore coincidenza, con la conseguenza che nel tempo “a new terrain of practice was carved out [...] at points of tangency”⁴². Con il termine “Performance” Carroll, come si è detto, viene ad indicare quel nuovo terreno della pratica in cui le preoccupazioni/interessi (*concerns*) della “performance art” e della “art performance” si trovano sovrapposti ed

⁴¹ Alla pubblicazione il testo di Rosenberg non ha soltanto polarizzato la scena newyorchese dell'espressionismo astratto ma ha anche esercitato un'influenza significativa sulle più giovani generazioni dei futuri “happeners” e “event artists” sia negli Stati Uniti che in Europa. Allan Kaprow che ha creato, nel 1959 alla Reuben Gallery di New York, il primo evento a portare quel nome, *18 Happenings in 6 Parts*, ha riconosciuto che la lettura di “The American Action Painters” aveva segnato il punto di svolta nella sua carriera in quanto lo aveva sollecitato ad allontanarsi dalla pittura e ad avvicinarsi all'assemblage, agli environments e infine agli happenings.

⁴² Carroll, op.cit., pp. 72-73.

intrecciati. Se negli anni Sessanta le preoccupazioni comuni riguardavano *il reale*, negli anni Ottanta invece l'interesse condiviso si sposta sulle questioni legate alla rappresentazione, soprattutto in relazione ai mass-media (quello che gli altri hanno chiamato *teatralizzazione*). Carroll mette in rilievo quello che chiama "la risonanza simbolica" della Performance in quanto termine che suggerisce *simultaneamente* sia l'immediatezza dell'evento performativo come qualcosa d'autentico, sia la rappresentazione teatrale - come fatto non-autentico. Mentre sarebbe possibile tracciare una mappa dello slittamento dai discorsi sull'autenticità - che caratterizzano gli anni Sessanta - a quelli legati alla simulazione e disgiunzione - che si riscontrano negli anni Ottanta, secondo Carroll sarebbe più opportuno riconoscere che ad informare "la metafisica popolare della nostra cultura" sia invece una persistente dialettica fra questi due poli⁴³. La Performance - che secondo Carroll sarebbe un "nome auto-conferitosi" (*self appointed title*) - è la sola in grado di afferrare quel paradossale spirito del tempo⁴⁴.

1.4. Il collasso dei binari / verso un'estetica del performativo

Tornando all'argomento centrale del testo *Ästhetik des Performativen* di Fischer-Lichte, riguardante una nuova ed unificante estetica propriamente performativa, si tocca un altro punto delicato della teoria della performance, riflesso anche nella polemica Fuchs –

⁴³ Carroll, idem, pp. 63-71.

⁴⁴ Nel suo più recente contributo alla *Oxford Encyclopedia*, sotto la voce "performance art/art performance", Carroll fa una sintesi altrettanto suggestiva secondo la quale nell'Occidente sarebbe gradualmente emersa una conoscenza, ugualmente critica e incorporata (*embodied*), della dialettica fra il Reale e la rappresentazione - e sarebbe proprio essa quella che oggi sorregge la pratica radicale della Performance. Vedi la voce in questione in Dennis Kennedy (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford: Oxford University Press, 2003, Il vol, pp. 1019-1023.

Lehmann, precisamente nella domanda retorica e provocatoria di Fuchs sul senso del “*revival* di una critica esclusivamente estetica” in seno ai *theatre e performance studies*, seguita dalla laconica risposta di Lehmann che afferma che “le questioni di forma estetica sono questioni politiche”. Le considerazioni legate a “un’estetica del performativo” (*aesthetics of the performative*) e alla funzione e al senso della performance diventano centrali e pressanti dopo la “svolta performativa” degli anni Sessanta, che vede svilupparsi numerose nuove pratiche performative, le quali si evolvono di pari passo con l’emergente consapevolezza del fenomeno della “svolta” da parte dei critici e degli studiosi. L’intenzione della Fischer-Lichte è di porre le fondamenta di una tale estetica, basandosi *contemporaneamente* sulle pratiche e sulle operazioni sia del teatro (o del teatro postdrammatico - per dirla con Lehmann) che della performance art. La differenza degli approcci alla questione della funzione della performance, delineata da Carlson nell’introduzione ad *Ästhetik des Performativen*, mette in luce un altro punto di divergenza fra lo sviluppo del concetto di performance all’interno della tradizione della *Theaterwissenschaft* e il suo evolversi all’interno dell’accademia americana:

[...] Fischer-Lichte’s approach, based as it is on what might be called the aesthetic side of theater and performance, seeks the “meaning” or “purpose” of performance in what she calls its “specific aestheticity,” a concern one would be most unlikely to encounter in an American performance theorist. American performance theory, with its close historical ties with the social sciences, to Deweyesque pragmatism, and to the tradition of rhetoric and communication, has in general looked for the utility of performance in its ability to alter or at least alter spectator’s thinking about general and specific social situations. Phillip Zarilli, for example, speaking of performance as “a mode of cultural action”, describes it as “not a simple reflection of some

essentialized, fixed attributes of a static, monolithic culture but an arena for the constant process of negotiating experiences and meanings that constitute culture. [...] Zarrilli's emphasis upon "negotiating" marks a distinctly different orientation. Fischer-Lichte's concept of performance as involved with the "enchantment" of the world may possibly be read as having some specific social or cultural implications, but it is not really concerned with cultural "negotiation", which suggest the sort of directly pragmatic interests found in much American performance theory. It looks rather to a deeper experience of being in the world and of becoming newly conscious of that being that is much closer to traditional aesthetic theory⁴⁵.

Il concetto che avvicina Fischer-Lichte alla teoria estetica formalista, allontanandola apparentemente dalla teoria critica postmoderna cara agli studiosi americani della performance, è quello di "*enchantment*" (incantesimo/fascino), che riconduce direttamente al famoso processo di "straniamento" (*ostranenie*) formulato nel 1917 dal noto rappresentante della scuola del formalismo russo Viktor Šklovskij: "The technique of art is to make objects "unfamiliar", to make them difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; object is not important.*⁴⁶" Ovviamente esiste una differenza cruciale fra il concetto di "*enchantment*" applicato alla performance da Fischer-Lichte e lo "straniamento" di Šklovskij; tale divergenza riguarda lo slittamento dall'*oggetto d'arte* verso *l'evento*, provocato dalla "svolta performativa". Mentre il focus nell'estetica modernista e formalista è posto "sull'oggetto", cioè sul modo in cui la nostra percezione e la comprensione di un oggetto vengono trasformate (e manipolate) attraverso le operazioni d'arte, la studiosa tedesca si

⁴⁵ Carlson, idem, p. 6.

⁴⁶ Šklovskij in Carlson, idem, p. 7. (Corsivo di Šklovskij).

concentra invece sulla “performance come *evento* fra attori e spettatori”, ovvero sulla situazione in cui si produce un’esperienza che coinvolge e trasforma l’essere umano (attore e spettatore) nella sua interezza, corpo, anima e mente (“*embodied mind*”)⁴⁷, conducendolo ad una rinnovata e più completa comprensione del suo essere nel mondo.

By transforming its participants, performance achieves the reenchantment of the world. The nature of performance as event - articulated and brought forth in the bodily co-presence of actors and spectators, the performative generation of materiality, and the emergence of meaning - enables such transformation. Theatre and Performance art since the 1960s have repeatedly demonstrated a particular interest in playing with and reflecting on these constitutive conditions of performance and its inter-related processes of transformation. [...] The aesthetics of the performative [...] bases itself on these conditions⁴⁸.

Un’altra formula chiave che Fischer-Lichte introduce, cercando di andare oltre le teorie tradizionali, nel corso del suo *tour de force* attraverso l’opera di fondazione di una nuova estetica performativa, è quella di “*autopoietic feedback loop*”. Il termine “*autopoiesis*” è stato coniato dai biologi cognitivi cileni Humberto

⁴⁷ Fischer-Lichte riformula il concetto non-dualistico di “*embodiment*”, cruciale per dispiegare la sua estetica performativa, richiamandosi in primo luogo alla pratica di Grotowski e alla filosofia di Merleau-Ponty: “[...] the performance of the *Constant Prince* transcended the two-world theory by presenting the actor’s body as embodied mind. The parallels between Grotowski’s theater practice and Merleau-Ponty’s late philosophy are striking. The latter’s philosophy of the lived-body (*chair*, “flesh”) represents ambitious attempt to mediate between body and soul, sense and non-sense, by using non-dualistic and non-transcendental approach. [...] Merleau-Ponty thus cleared the path for a new application of the term “embodiment” as it is used today in cultural anthropology, cognitives sciences and theatre studies. Merleau-Ponty’s contribution to philosophy is comparable to Grotowski’s to theater. In the person of Ryszard Cieslak, an actor appeared on stage who eliminated the dualism of body and mind, his body appearing as “illuminated” and his mind appeared embodied”, Fischer-Lichte, op.cit. p. 83.

⁴⁸ Fischer-Lichte, op. cit. p. 181.

Maturana e Francisco Varela per indicare che la caratteristica fondamentale ed esclusiva dei sistemi viventi è una particolare struttura, auto-organizzata allo scopo di mantenere e rigenerare nel tempo la propria unità e la propria autonomia rispetto alle variazioni dell'ambiente, tramite processi ricostituenti che contribuiscono alla rivitalizzazione e alla conservazione del sistema stesso⁴⁹. Secondo Fischer-Lichte ogni evento teatrale/performativo, senza distinzioni riguardo al suo genere e al suo contesto storico, è generato e determinato grazie alla co-presenza fisica e all'interazione fra gli attori e gli spettatori, in un continuo "*autopoietic feedback loop*", che viene costantemente alimentato ed alterato da fattori (im)prevedibili, casuali e variabili, provenienti da entrambe i termini di questo *loop* (attori da una parte - spettatori dall'altra). Questo processo dinamico e dialettico lega la performance ai processi fondamentali della vita stessa, posizionandola così - in quanto sistema *autopoietico* che è simultaneamente sia *prodotto* che *produttore* - in forte contrasto con il concetto tradizionale d'opera d'arte come *prodotto-oggetto*, che esiste indipendentemente da uno sguardo esterno, stabilito e definito una volta per sempre nel suo aspetto materiale e visuale.

Contingency became a central aspect of performance with the performative turn of the 1960s. The pivotal role of the audience was not only acknowledged as a pre-condition for performance but explicitly evoked as such. The feedback loop as a self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open, unpredictable process emerged as the defining principle of theatrical work. A

⁴⁹ Francisco Varela (1946-2001) era uno dei promotori della *Embodied Philosophy*, la quale stabilisce che la cognizione e la coscienza umana possono essere capite unicamente nei termini delle "strutture *enattive*" (*enactive structures*) da cui provengono, vale a dire: il corpo ed il mondo fisico con il quale il corpo interagisce. Il suo concetto di *neurofenomenologia* si basa sugli scritti fenomenologici di Husserl e di Merleau-Ponty. Vedi: Varela, Francisco, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (ed.it. *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, 1992), Cambridge, MA:MIT Press, 1991.

shift in focus occurred from potentially controlling the system to inducing the specific modes of autopoiesis. Given this shift, it needs to be investigated how actors and spectators influence each other in performance; what the underlying conditions of this interaction might be; what factors determine the feedback loop's course and outcome, and whether this process is primarily social rather than aesthetic in nature⁵⁰.

L'autrice, nel corso del libro, arriva ovviamente alla conclusione che "l'esteticità specifica" (specific *aestheticity*) della performance stia principalmente nella sua stessa natura d'evento *autopietico*", discostandosi quindi – almeno apparentemente - dalla teoria della performance americana, focalizzata quasi esclusivamente sulle implicazioni sociali e culturali del fenomeno teatrale/performativo. La speciale attenzione prestata da Fischer-Lichte alla specificità estetica della performance non rappresenta però, come teme Fuchs nel caso di Lehmann, un gesto reazionario, ma al contrario rivela una sensibilità particolarmente acuta verso alcuni tratti fondamentali della contemporaneità. Una delle conseguenze maggiori della svolta performativa nell'arte, cioè della transizione dall'*oggetto d'arte* verso *l'evento artistico* - fatto alquanto determinante per l'estetica del performativo - è l'inevitabile collasso delle dicotomie tradizionali - a cominciare da quella fondamentale fra arte e vita – e della tendenza a percepire alcune istanze prevalentemente in termini d'opposizione: oggetto vs. soggetto, corpo vs. mente, segno vs. significato, finzione vs. realtà, presenza vs. rappresentazione, attore vs. spettatore, etc. Per la performance contemporanea non si tratta dunque semplicemente, come sembrava in un primo tempo negli anni Sessanta e Settanta, di privilegiare una componente del binomio rispetto all'altra (che presumibilmente la escludeva), nondimeno di abbandonarla *in toto*

⁵⁰ Fischer-Lichte, op. cit. pp. 39-40.

(operazione rivelatasi un progetto impossibile), ma piuttosto d'attuare un processo di radicale riscoperta e messa in questione / messa in gioco, della loro inter-relazione e interdipendenza. Le performance contemporanea, mettendo in forte crisi l'opposizione binaria fra arte e vita, presuppone un'estetica che si (con)fonde con l'etica, la politica e il sociale. Quello che l'estetica performativa cerca di fare è esattamente di far crollare l'opposizione tradizionale fra la sfera estetica e quella non-estetica. La performance appartiene a entrambe le realtà ed è esattamente in questo che risiede la peculiare esperienza estetica che essa offre. Quindi: "le questioni della forma estetica *sono* questioni politiche".

Performances that undermine and undo such dichotomies constitute a new reality in which one thing can *simultaneously* appear as another; this reality is unstable, blurred, ambiguous, transitory and dissolves boundaries. The reality of performance cannot be grasped in binary oppositions. These performances direct attention and transfigure ordinary experiences of the everyday while rejecting binaries as inadequately suited to describing these experiences. [...] As performances destabilize the structure of binary opposites with the help of which we are used to grasping and describing reality, they rise the question whether such binaries construct a reality that contradicts our daily experience. They [i.e. binary opposites] seem to postulate a reality based on an "either-or" rather than an "as well as" approach which would be much more accurate. [...] If performance approximates life in its unpredictability and imponderability, it seems likely that parameters which fail [to describe] performance are equally ill equipped to illuminate and describe life altogether⁵¹.

Quando tocca le questioni relative al suddetto slittamento dall'oggetto d'arte verso l'evento e del collasso delle polarità fra arte e vita, Fischer-Lichte investe un terreno maggiormente familiare ai

⁵¹ Fischer-Lichte, idem, p. 174. (corsivo è mio)

teorici della performance americani, per i quali concetti di liminalità, sconfinamento, di continuo cambio di prospettiva, di contingenza, di transitorietà e “*in betweenness*”, sono stati da sempre centrali. Un altro concetto cruciale sviluppato da Fischer-Lichte in *Ästhetik des Performativen*, che riscontra un grande interesse anche presso gli studiosi statunitensi - sebbene con implicazioni diverse - è quello della performance come *trasformazione*⁵². Nella sua discussione sul potenziale trasformativo della performance Fischer-Lichte si rivolge verso il campo degli studi sul rituale (*ritual studies*) e alla cruciale nozione di *liminalità* (*liminality*) coniata dall'antropologo americano Victor Turner, uno stretto collaboratore di Schechner, che ha esercitato un'influenza determinante nella creazione e nello sviluppo dei *performance studies*. Turner utilizza il termine liminale (derivato dal latino *limen* - soglia) in relazione al libro seminale *Les rites de passage* (1909) del famoso etnologo francese Arnold van Gennep, in cui quest'ultimo individua come tipiche nei riti di passaggio e d'iniziazione tradizionali tre fasi distinte: "separazione" (dove il soggetto partecipa del rituale viene isolato dal suo ambito quotidiano e/o sociale); "margine" (dove il soggetto è condotto verso uno stato straordinario che provoca un'esperienza nuova, in parte turbata, e trasformante); "aggregazione" (dove il soggetto, trasformato, viene ri-inserito nella quotidianità e nella comunità che accetta la sua nuova identità alterata e il suo nuovo stato sociale). Turner rinomina le tre fasi di Van Gennep in: *pre-liminale* (separazione), *liminale* (transizione) e *post-liminale* (reintegrazione), descrivendo lo stato d'esistenza “labile” indotto dalla seconda fase come uno stato di *liminalità*: “betwixt end between the positions assigned and arrayed

⁵² Non a caso il titolo dell'edizione inglese del suo libro è cambiato in *The Transformative Power of Performance*.

by law, custom, convention and ceremonial”⁵³. Per Turner la fase liminale rappresenta la sfera innovativa di una cultura, in cui vengono sperimentati nuovi modi d’agire e di combinare e interpretare i simboli; tale esperienza provoca non solo un cambiamento dello status sociale dei partecipanti, ma influenza e cambia la società intera, che attraverso i propri rituali si rinnova, rafforzando il senso di comunità (il rituale crea i *communitas*). Quando Fischer-Lichte descrive l’esperienza estetica, provocata da un evento teatrale o da un evento di performance art, come un’esperienza *liminale*, ella non identifica comunque la performance con il rituale - anche se ammette che sia difficile determinare un criterio chiaro che li separi. Fischer-Lichte sposta il focus, indirizzandolo dalla trasformazione dello status sociale dei partecipanti provocato dalla fase liminale del rituale, verso la trasformazione del loro modo di percepire la realtà circostante. Per quanto alcune performance come quelle degli Azionisti viennesi, Beuys, Schechner, Grotowski, Abramović o Burden, mettano in questione e minino una distinzione netta fra performance e rituale, permane pur sempre una differenza: mentre l’esperienza liminale del rituale trasforma permanentemente e irrevocabilmente lo status sociale del partecipante, cioè il modo in cui la sua identità alterata viene socialmente riconosciuta, un effetto comparabile non si verifica nell’esperienza estetica della performance. Mentre genera la performance, l’*autopoietic feedback loop* crea contemporaneamente anche gli stati di liminalità. I due termini sono strettamente collegati dal momento che la liminalità viene determinata proprio dal carattere eventuale e contingente inerente al processo di *autopoiesis*. L’*autopoietic feedback loop* induce attori e spettatori nello stato liminale in cui entrambi vengono

⁵³ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (ed. it. *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia, Morcelliana, 1972), Routledge, London, 1969, p. 95.

alienati dalle loro condizioni e ambienti abituali e ordinarie e dalle leggi e norme che generalmente li governano. Le trasformazioni in questione riguardano i cambiamenti degli stati psicologici, affettivi, energetici e fisiologici dei presenti e possono persino attuare, come nel caso del teatro partecipativo e degli happenings, cambiamenti di status dallo spettatore all'attore, come possono anche creare delle comunità (*communitas*). Però simili trasformazioni, provocate dalla liminalità della performance, sono temporanee, limitate perlopiù alla sua durata o addirittura solo ad alcuni momenti isolati. Un permanente ri-orientamento e mutamento delle persone partecipi, attori e spettatori, non è garantito e dipende solo da casi e fattori individuali; anche qualora avvenisse non è comunque socialmente riconosciuto né integrato, rimanendo un fatto strettamente personale. Ciò significa che la differenza principale fra la performance artistica e il rituale sta nella terza fase, quella *post-liminare*, che riguarda la reintegrazione e l'aggregazione sociale e prevede il riconoscimento *post factum* da parte della comunità delle esperienze e delle trasformazioni avvenute durante la fase liminale.

When oppositions dissolve into one another our attention focuses on the transition from one state to next. The space between opposites opens up; the in-between thus becomes a preferred category. Again and again we have seen that the aesthetic experience enabled by performances can primarily be described as a liminal experiences, capable of transforming the experiencing subject. Evidently, this type of aesthetic experience is of pivotal importance to the aesthetics of the performative as it captures the nature of performance as event. [...] Performance allows entirely ordinary bodies, actions, movements, things, sounds, or odors to be perceived and has them appear as extra-ordinary and transfigured. Performance makes the ordinary conspicuous. Cage's *silent pieces* that make so-called silence audible may serve as example here. When the ordinary becomes conspicuous,

when dichotomies collapse and things turn into their opposites, the spectators perceive the world as “enchanted”. Through this enchantment the spectators are transformed⁵⁴.

A questo punto risulta abbastanza chiaramente come la nozione di *performance* presso gli studiosi europei, radicati nella tradizione della *Theaterwissenschaft*, venga intesa e sviluppata in soprattutto nel senso di *performance artistica*, cioè venga messa in relazione principalmente al teatro postdrammatico e alla performance art – privilegiando quindi un approccio teorico estetico⁵⁵. Al contrario, presso gli studiosi americani, radicati nel campo dei *performance studies* (ma anche in altri campi in generale), la performance ha una valenza molto più ampia ed inclusiva: viene intesa e studiata soprattutto nel senso di *performance culturale* (rituale, giochi, eventi sportivi, cerimonie religiose e secolari, teatro, circo, comportamento nella vita quotidiana, etc - il cosiddetto “broad spectrum approach”)⁵⁶, ovvero non solo come un’arte - piuttosto come uno strumento per conoscere e analizzare i processi storici, culturali e sociali - privilegiando un approccio più sociologico, quindi nel segno della teoria critica.

⁵⁴ Fischer-Lichte, op.cit., p. 174 e 179.

⁵⁵ Una delle ragioni di questo, sta indubbiamente nel fatto che in quasi in tutte le lingue diverse dall'inglese, nella quale ha origine il termine, la *performance* venga introdotta, senza essere tradotta, in relazione alla pratica di *performance art* e dunque per disegnare un evento artistico.

⁵⁶ Vedi Richard Schechner, “Performance studies: the broad spectrum approach”, in H. Bial (ed.) *The Performance Studies Reader*, op. cit., pp. 7-9.

2. Jerzy Grotowski AND Thomas Richards

oppure In the territory of something third

Nothing is joyous as a paradox, and speaking about Grotowski and his work immediately places us in front of an immense paradox.

Peter Brook

AND is neither one thing nor the other, it's always in between, between two things; it's the borderline, there's always a border, a line of flight or flow, only we don't see it, because it's the least perceptible of things. And yet it's along this line of flight that things come to pass, becomings evolve, revolutions take shape.

Gilles Deleuze, *Vitalism and Multiplicity*

[...] voglio soltanto far notare che Kant, come tutti i filosofi, invece di considerare il problema estetico fondandosi sull'esperienza dell'artista (del creatore), ha meditato sull'arte e sul bello solo come spettatore e insensibilmente ha introdotto lo spettatore nel concetto: bellezza. [...] Il bello, dice Kant, è ciò che piace senza che vi si mischi l'interesse. Senza interesse! Paragonate a questa definizione quest'altra, che appartiene ad un vero spettatore e ad un artista, a Stendhal, che chiamò una volta la bellezza une promesse de bonheur.

Nietzsche, *Genealogia della morale*

2.1. Il salto nell'ignoto / Lo spettacolo mancato / *Studio su Amleto* (1964)

Il 17 marzo 1964 al Teatro Laboratorio delle 13 File a Opole debuttava *Studio su Amleto*. Nell'elaborazione dello spettacolo venivano utilizzati frammenti testuali tratti dall'*Amleto* di Shakespeare in combinazione con i commenti all'*Amleto* scritti dal drammaturgo simbolista polacco Stanislaw Wyspianski. L'opera shakespeariana era scelta "perché ha la portata del mito; fissata nella coscienza culturale europea possiede la capacità singolare di adescare la nostra verità sulla condizione umana"¹. E i commenti di Wispianski facilitavano la concretizzazione dell'universalità di quel mito nella particolarità della "situazione spirituale dell'uomo polacco". L'azione, a cui partecipavano sette attori, si svolgeva in tutta la sala che era completamente vuota, senza scenografie. I costumi si improvvisavano a seconda delle esigenze dell'azione utilizzando sempre gli stessi pezzi d'abbigliamento: pantaloni, camicie, cinture e berretti. "Qui l'attore fa' tutto: lo scenario e il clima, il tempo e lo spazio. È la nostra idea, condotta alla forma estrema, del "teatro povero" che, come unico strumento, ha l'attore e lo spettatore, come cassa di risonanza"². Il pubblico veniva sistemato lungo le pareti da dove osservava "scene tratte dalla vita del popolo, tra cui ciondola

¹ Ludwik Flaszen, "Amleto nel laboratorio teatrale", in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollasterelli, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 100.

² Flaszen, idem, p. 107.

uno strano, eccentrico Giobbe”³. Ogni scena metteva in risalto gli atteggiamenti e i comportamenti contrastanti di Amleto e della corte di Elsinore, ovvero del popolo (polacco), mostrando l’incolmabile distanza che li separa. Amleto si presentava come un tipico “outsider” fedele alla sua “alterità”; era associato alla figura dell’intellettuale (ebreo polacco) “da quattro soldi che taglia l’aria gesticolando”, astuto ma debole, uno spirito umanitario nostalgico e assetato di solidarietà e comunità, ma completamente impotente di fronte alla forza brutta della corte-popolo, composta di individui rozzi e grossolani “che fanno solo picchiarsi, bere e morire in un delirio insensato”.

Studio su Amleto era stato creato in condizioni precarie e materialmente difficili per il Teatro Laboratorio, cosa che ha provocato in quel periodo una fortissima pressione interiore nel gruppo. Era trascorso quasi un anno dall’ultima produzione, *La tragica storia del dottor Faustus*, accolta con molte riserve dal pubblico e dalla critica polacca; alcuni ambienti (la Chiesa e lo Stato polacco in particolare, ma anche quelli teatrali)⁴ avevano mostrato apertamente disapprovazione, incomprensione e perfino ostilità di fronte al lavoro della compagnia, mettendo a rischio il futuro stesso del Teatro Laboratorio⁵. Invece di scendere a compromessi e/o di proporre un nuovo spettacolo che in qualche modo bilanciasse e

³ L. Flaszen, *Studium o Hamlecie*, Opole, 1964. Si tratta d’un opuscolo senza editore citato in Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 58.

⁴ In una delle sue lezioni al *Collège de France* nel 1998, Grotowski raccontava come dalle trascrizioni degli incontri fra la Chiesa e lo Stato polacco emergesse che una delle poche cose su cui questi concordavano fosse la necessità di chiudere il Teatro Laboratorio. Vedi: *La “Lignée organique” au théâtre et dans le rituel. Cours et séminaire du 12 janvier*, Le livre qui parle [audiocassetta], Paris, 1998.

⁵ Infatti poche settimane dopo la prima di *Amleto* si riunì una commissione ufficiale che doveva decidere della liquidazione o sopravvivenza del Teatro. Vedi: *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit., la nota alla p. 99.

attenuasse le tensioni accumulate intorno a loro, Grotowski e i suoi decisero di tentare un “salto nell’ignoto”.

Con *Studio su Amleto* il gruppo si spinse avanti ancor più radicalmente sul vettore della ricerca e della sperimentazione, sfidando così sé stesso e le condizioni esteriori in cui si trovava. La nuova produzione non era concepita come uno spettacolo vero e proprio, cioè come un’opera compiuta e definitiva, ma piuttosto come un esperimento, *uno studio* appunto. *Amleto* presentava una serie di aspetti innovativi, addirittura rivoluzionari - non solo per il modo di lavorare del gruppo - che anticipavano di anni alcune future tendenze del teatro postdrammatico⁶. Nel testo dedicato alla produzione, scritto nel 1964 e non mandato in stampa a causa della minaccia di chiusura che incombeva sul Teatro Laboratorio⁷, Ludwik Flaszen rivela in cosa consistesse quel “salto nell’ignoto”:

Fra gli spettacoli del Teatr Laboratorium di Opole lo *Studio su Amleto* costituisce un capitolo singolare. In linea di principio non è tanto uno spettacolo quanto uno studio. Non si rivolge al pubblico. Esso ha un carattere di laboratorio e - come è indicato nel titolo - di studio. [...] Se si è mostrato al pubblico è stato unicamente perché in una fase determinata del lavoro era necessario il contatto fra l’attore e lo spettatore. Le conclusioni derivate da questo contatto sono state utilizzate come materiale per le ricerche successive.

Il compito principale di questa realizzazione, indicato da Grotowski, era il training dell’immaginazione e la capacità di creazione spontanea. Il testo di Shakespeare è stato preso come stimolo⁸.

⁶ Vedi: Lehmann, *Postdramatic Theatre*, op. cit.

⁷ Il testo è stato pubblicato solo nel 1992 nella rivista polacca *Notatnik Teatralny*.

⁸ Flaszen, “Amleto nel laboratorio teatrale”, op. cit., p. 100.

L'intenzione di Grotowski e dei suoi compagni non era di mettere in scena il dramma di Shakespeare creandone una versione scenica contemporanea, in chiave polacca, ispirata dal saggio di Wyspianski. Nei precedenti spettacoli, come anche nel seguente - // *Principe Costante* del 1965 - veniva sempre creato un montaggio testuale prestabilito - una specie di "sceneggiatura" - a partire da un testo drammatico esistente, che serviva come punto di riferimento nell'elaborazione delle partiture delle azioni degli attori; questo montaggio del testo veniva in seguito intercalato ad esse per creare il montaggio definitivo dello spettacolo, il quale rispecchiava piuttosto fedelmente quello testuale. Con *Amleto* invece si procedeva, per la prima volta, in modo diverso. I frammenti testuali del dramma di Shakespeare non venivano organizzati a priori in un'insieme chiuso e definitivo, ma servivano da trampolino per le libere improvvisazioni degli attori, mentre i commenti di Wyspianski assumevano una funzione molto particolare e innovativa:

Questo serviva ad un altro effetto ancora. Recitare il dramma insieme al commento, in particolare con i frammenti che contengono domande e dubbi, permette in un certo senso di pensare a voce alta alla messa in scena, mentre la si sta realizzando. Lo *studio* non è dunque soltanto una variazione sui temi di *Amleto*, ma è contemporaneamente una riflessione su *Amleto* espressa nell'azione, anche al livello verbale. Tema dello studio - oltre ai motivi shakespeariani - diventa anche lo stesso andamento della loro teatralizzazione. È uno spettacolo sulla nascita dello spettacolo.

Del resto la sceneggiatura verbale non è stata considerata una totalità irrevocabilmente chiusa. La pratica ne ha fatto unicamente un progetto iniziale, una serie di proposte orientative. La sua struttura è emersa gradualmente. Se un frammento del testo non spronava l'immaginazione degli attori, del regista, si lasciava cadere. Sono state tolte molte scene importanti dal punto di vista letterario, la cui forza stimolante si è dimostrata esigua

nella pratica; sono stati inseriti altri frammenti, anche meno rilevanti sul piano letterario. Poiché - ricordiamolo ancora una volta - scopo del lavoro non era recitare *Amleto* né verificare la giustezza delle concezioni di Wyspianski, ma il tentativo di una creazione spontanea a teatro⁹.

Durante il lavoro sul *Amleto* veniva messo in questione anche il ruolo del regista. Non si trattava più di colui che dà indicazioni agli attori e li dirige in base ad un (suo) disegno prestabilito. Il regista diventava invece una specie di guida che accompagnava gli attori nel processo creativo, cercando di mobilitare il loro potenziale creativo, la loro spontaneità. E quando queste potenzialità si attivavano, l'attore a sua volta diventava la guida che il regista si metteva a seguire, per attingere alle proprie riserve creative nascoste. Così si creava un contatto e uno scambio dialettico fra i due ruoli - una nuova forma collaborativa - che metteva in questione le tradizionali distinzioni fra l'autore e l'interprete:

Il regista suggerisce i temi fondamentali, ma solo per stimolare la creatività dell'attore. Nel corso delle prove, gli attori esplorano e improvvisano intere scene, stimolando in uguale misura la propria creatività e quella del regista [...]. È questo il secondo significato della parola "studio" presente nel titolo: uno studio sul tema del metodo di recitazione e della regia collettiva¹⁰.

E infatti nei crediti della produzione, alla voce: *Adattamento e regia*, dove prima - ma anche dopo (persino nella prima versione di *Apocalypsis cum figuris*) - si leggeva sempre: *Jerzy Grotowski*, stavolta era scritto: *La Compagnia sotto la direzione di Jerzy Grotowski*. Così non solo il testo, ma il regista stesso, serviva soltanto a stimolare e ad indurre l'attore all'atto creativo - entrambi

⁹ Flaszen, idem, p. 101.

¹⁰ Flaszen, *Studium o Hamlecie*, in Kumiega, op. cit., p 59.

erano in funzione del suo processo artistico personale - e non era, come di solito avviene, l'attore col suo processo creativo a trovarsi in funzione delle intenzioni del regista e/o dell'autore del dramma. L'unico momento nello spettacolo in cui Amleto prende gusto ai piaceri della brutalità inflitta agli altri è quando per un attimo si trasforma nel caporale dell'esercito del re - il che è ovviamente un riferimento parodico e (auto)ironico alla figura del regista (ma vi si può vedere anche un riferimento al training dell'attore).

La scena in cui il principe Amleto impartisce le indicazioni agli attori è stata trattata come la scena di un addestramento forzato in cui il caporale - in tono di comando - istruisce i ranghi crudelmente ammaestrati sui principi del lavoro dell'attore. È nel contempo un'autoderisione del regista che desidera liberarsi delle sue pretese di violentatore delle anime degli attori...¹¹.

Così in *Studio su Amleto* viene capovolto il presupposto centrale del teatro moderno: lo status esclusivo di autore unico dello spettacolo attribuito al regista riguardo all'opera d'arte teatrale. A cavallo fra il XIX e XX secolo, durante la prima riforma teatrale modernista, la centralità venne redirezionata dal testo drammatico e dal suo autore (autore drammatico) a favore dell'emergente figura del regista come autore unico dello spettacolo - artista indipendente, creatore di un'opera d'arte teatrale indipendente¹². La conseguenza di questo decentramento fu lo slittamento dal testo verso lo spettacolo, o in termini più generici dal *dramma* verso il *teatro*. In *Amleto* avviene un *ulteriore* slittamento lungo la stessa scala e nella stessa direzione: dal regista verso l'attore e dallo spettacolo verso le

¹¹ Flaszen, "Amleto nel laboratorio teatrale", op. cit., p. 104.

¹² Indipendente dalla letteratura (drammatica) in primis, ma anche da altre forme artistiche, come per esempio sosteneva uno dei padri fondatori della regia moderna Gordon Craig nel suo *On the Art of the Theater* del 1911.

prove – in tale prospettiva le presentazioni pubbliche vengono definite *uno studio o prove aperte*¹³. Molti anni più tardi, parlando della “catena delle *performing arts*”, Grotowski ha indicato le diverse fasi di questo slittamento (che l’aveva finalmente portato all’Arte come Veicolo) sottolineando l’importanza delle prove e distinguendole in due diversi tipi:

Dunque le prove sono qualcosa di molto speciale. Vi è presente un unico spettatore, colui che chiamo il regista come spettatore di professione. Allora abbiamo: prove per lo spettacolo e prove non del tutto per lo spettacolo, volte piuttosto a scoprire le possibilità degli attori. Abbiamo già parlato di tre anelli di una catena molto lunga: l’anello-spettacolo, l’anello-prova per lo spettacolo, l’anello-prova non del tutto per lo spettacolo...¹⁴

Dunque nello *Studio su Amleto* avviene, in termini più precisi, uno spostamento dalle prove *per lo spettacolo* verso le prove *non del tutto per lo spettacolo*. Con questo s’avvia una fase radicalmente nuova nel lavoro di Grotowski, che infine lo porterà, con *Apocalypsis cum figuris* nel 1969, verso la scoperta del prossimo anello della catena delle *performing arts* - il *parateatro* - che segnerà un altro decisivo slittamento: quello dall’attore verso lo spettatore, cioè dalle

¹³ Questo slittamento riflette ovviamente un cambiamento paradigmatico più generale di quell’epoca, riguardante l’arte e la cultura occidentale in senso largo, chiamato *la svolta performativa* (vedi capitolo primo della presente tesi). Una delle principali caratteristiche di tale svolta è appunto lo slittamento dall’oggetto d’arte (spettacolo come prodotto) verso l’evento artistico (performance). Per quanto riguarda il teatro lo *Studio su Amleto* del Teatro Laboratorio potrebbe essere considerato uno dei primi casi, se non addirittura *il primo*, (rimasto praticamente sconosciuto) in cui si registra il dato slittamento.

¹⁴ J. Grotowski, “Dalla compagnia teatrale a L’arte come veicolo”, in *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit., p. 262.

prove “non del tutto per lo spettacolo” verso le attività partecipative del parateatro¹⁵.

Come si è visto, in *Amleto* Grotowski avvia anche il processo del proprio auto-cancellamento in quanto regista-autore, che raggiungerà il culmine, trent'anni dopo, nella sua collaborazione con Thomas Richards al Workcenter, per la creazione dell'opus performativo *Action* (1994), di cui Richards viene accreditato come l'unico autore¹⁶, non però in senso di “regista”, ma come Performer. Il termine grotowskiano Performer - scritto con la P maiuscola e senza l'articolo¹⁷ - indica una nuova figura ibrida che unisce in sé l'attore e lo spettatore (e dunque anche il regista-autore che non è altro che “uno spettatore di professione”¹⁸).

E anche l'ambiguità *spettacolo - non spettacolo*, che in *Amleto* appare per la prima volta in forma primitiva e arcaica, non solo troverà la sua piena articolazione all'interno del teatro cinque anni dopo con *Apocalypsis*, ma si vedrà ri-affiorare in una chiave nuova venticinque anni dopo, al Workcenter nella *Downstairs Action* (1988) - l'opus performativo che non è fatto per essere visto dagli spettatori ma può (e in un certo senso *deve*) essere visto da “testimoni”.

¹⁵ Solitamente viene ritenuto che *Apocalypsis cum figuris* sia lo spettacolo della svolta, con cui si aprì la nuova fase “parateatrale” del Teatro Laboratorio. Mentre *Apocalypsis* è cronologicamente l'ultimo spettacolo della compagnia, dopo di cui viene ufficializzata “l'uscita” dal teatro, quello che viene trascurato è il fatto che già con *Il Principe Costante* (1965), e prima ancora - come si è visto chiaramente in questa sede - con *Studio su Amleto* (1963-64), Grotowski e i suoi attori avevano avviato una nuova fase di lavoro, attraverso la quale in realtà era già iniziata la loro lunga uscita dal teatro, anche se all'epoca non gli risultava ancora chiaro esattamente né come né verso cosa.

¹⁶ Vedi: Jerzy Grotowski, “Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera Italy, July 4, 1988”, in *TDR: The Journal of Performance Studies*, 43,2 (T162): 11-12.

¹⁷ Vedi: J. Grotowski, “Performer”, in L. Wolford and R. Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and New York, 1997. pp. 374-378.

¹⁸ Vedi: J. Grotowski, “Regista come spettatore di professione”, in *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit., pp. 241-257.

La tensione provocata dallo slittamento dall'opera d'arte compiuta verso l'evento performativo transitorio e contingente è evidente dal resoconto delle prove dell'*Amleto* fornito da Flaszen. È come se lui stesso (e presumibilmente anche gli altri) fosse diviso fra i due modi di lavoro, quello abituale delle *prove per lo spettacolo* e quello nuovo che stava per emergere *delle prove non del tutto per lo spettacolo*. Lungo tutto il suo testo s'avverte un costante urtarsi di processo e struttura, di flusso della vita e forma, di animalità e razionalità, di spontaneità e artificialità, di improvvisazione e articolazione dei segni.

Così - attraverso le associazioni - hanno vagato i motivi legati ad Amleto prima di assumere questa forma definitiva. Ma è poi definitiva? Probabilmente no, dal momento che lo studio non è diventato uno spettacolo nel senso pieno del termine. I fantasmi dell'attore, una volta liberati, non si sono trasformati fino in fondo in segni chiaramente articolati. In una certa fase del lavoro questo studio era come plasma vivo, con la pelle strappata. [...] Questa fase [...] ha raggiunto il suo zenit allorché i risultati sono stati mostrati agli spettatori. La risposta che dava lo spettatore serviva all'ulteriore cristallizzazione dei contenuti e dei segni dello studio. Su ciò che era spontaneo si sviluppava l'artificialità, la costruzione; su ciò che era caldo, come un flusso incontrollato di passionalità, il freddo della forma, senza la quale non esiste l'opera d'arte; su ciò che era animale e psichico, l'"ideologia"¹⁹.

Dal passaggio citato si vede che in seno al Teatro Laboratorio nel periodo in cui si svolgevano le prove dell'*Amleto* (ovvero nella seconda metà del 1963) prevaleva ancora una certa ideologia modernista dell'*Opera d'Arte* - del prodotto fatto *a regola d'arte*, compiuto, chiuso, per non dire del capolavoro - che sarà però poi gradualmente abbandonata a favore dell'evento-processo

¹⁹ Flaszen, "Amleto nel laboratorio teatrale", op. cit., p. 106.

(*Apocalypsis* è l'opera meno orientata in quel senso tra tutti i lavori del gruppo), che segnerà l'attività parateatrale del gruppo negli anni Sessanta. Lo sconfinamento fra arte e vita che si delinea nell'*Amleto* e che porterà la compagnia verso l'abbondanza dello spettacolo è del tutto in sintonia con tendenze più generalizzate nell'arte di quegli anni, in cui la nozione di opera d'arte in quanto prodotto-oggetto (intendendo in questo senso anche *lo spettacolo*) andava gradualmente dematerializzata e abbandonata per confondersi sempre di più con il reale, come testimoniano i contemporanei fenomeni dell'arte concettuale, dell'arte povera, della process art, environmental art, performance art, etc. Come sarà d'altronde il caso rispetto al successivo "ritorno" negli anni Ottanta verso l'opera compiuta - iniziato con l'*Objective Drama Program* e sfociato nell'Arte come veicolo al Workcenter - segnato dal rinnovato interesse per la costruzione, la precisione, la tecnica, ed elementi prettamente teatrali (anche se colti in una prospettiva rovesciata rispetto a prima); anche questo *ritorno* sarà perfettamente sintonizzato con l'allora attuale tendenza ad un certo "richiamo all'ordine" nelle arti ed un certo pragmatismo operativo - il ritorno di pittura, figurazione, narrazione, spettacolarità, tatalizzazione, etc - che indubbiamente riflettono anche l'ideologia neoliberista, promossa dal Thatcherismo e dal Reaganismo.

In *Studio su Amleto* avvengono dunque una serie di slittamenti importanti, conseguenti l'uno dall'altro, che riflettono la più generalizzata "svolta performativa" nelle arti verificatasi negli anni Sessanta. Un *primo* slittamento riguarda il modo in cui viene generato il materiale performativo - ovvero il passaggio dall'improvvisazione a partire dalle indicazioni del regista basate sul testo ed in stretta funzione alla creazione del prodotto finale (lo spettacolo), verso l'improvvisazione a partire dalle suggestioni di temi intrinseci al testo (e a volte d'altre fonti) ed in funzione delle prove

“non del tutto per lo spettacolo”, che hanno come principale scopo l’esplorazione di dati temi, la sperimentazione di diverse modalità rappresentative e la scoperta delle possibilità creativi degli attori. Il primo slittamento segna così una svolta dalla *teatralità* verso la *performatività*. Un *secondo* slittamento dallo spettacolo come prodotto (de)finito verso il processo delle prove, che in qualche modo vengono “messe in scena”, vengono protrate fino e durante alla presentazione del lavoro al pubblico - che si potrebbe definire la svolta dallo *spettacolo-oggetto* verso la *performance-evento*. Ed un *terzo* slittamento dalla figura del regista, in quanto autore singolo e privilegiato dello spettacolo, verso gli attori in quanto creatori, e dunque co-autori dell’opera - che comprende la svolta importantissima dell’*attore come interprete* (inizialmente del testo dello scrittore-autore e in seguito della messa in scena del regista-autore) verso l’*attore come autore* (artista indipendente a titolo pieno) - o in altri termini ancora: la svolta dall’*attore* verso il *performer* (detto anche *performing artist* o *performance artist*)²⁰.

Al suo debutto *Studio su Amleto* non è stato bene accolto dal pubblico e dai critici polacchi, ed è stato considerato, allora ma anche dopo, la produzione “meno riuscita” di Grotowski e della sua compagnia. Fatto sta che si tennero appena venti repliche, solo a Opole, non accompagnate dal consueto programma né da fotografie²¹. È significativo anche che nelle ulteriori pubblicazioni del Teatro Laboratorio, di Grotowski, Flaszen o altri, non si facciano

²⁰ Per esempio, sulla copertina dell’edizione inglese di *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, l’autore del libro, Thomas Richards, è accreditato come *performing artist*. Vedi: T. Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge, London and New York, 1995.

²¹ Vedi in Kumiega, op. cit., p. 59.

praticamente mai riferimenti all'*Amleto*²². Sul destino della produzione e sul silenzio calatosi a riguardo ha sicuramente influito anche la grande incertezza esistenziale che incombeva sul Teatro Laboratorio in quel periodo. È come se lo *Studio* rappresentasse una parentesi nel percorso della compagnia - in cui si era manifestata una possibilità lontana, restando però ancora inafferrabile - una parentesi che ha permesso d'intravedere certe potenzialità che non erano però ancora realizzabili *in toto* in quel dato momento. Sembrava che non ci fossero né esteriormente né interiormente le condizioni giuste per inseguire fino in fondo le scoperte e le intuizioni apparse nel lavoro. Da una parte, per via della situazione precaria e del momento transitorio in cui si trovava il Teatro Laboratorio; dall'altra perché il gruppo non era ancora pronto, non era maturato abbastanza per compiere collettivamente quell'*atto totale* che poi sarà realizzato in *Apocalypsis cum figuris*. Apparentemente bisognava prima passare per una via individuale - realizzare quel che si era intuito con un solo attore-autore - cosa che è stata fatta con Ryszard Cieślak nello spettacolo successivo: *Il Principe Costante*. È stato forse proprio l'esperimento con *Amleto* a permettere a Grotowski d'intravedere una possibilità in Cieślak, che viene poi sviluppata pienamente durante la loro straordinaria collaborazione nel lavoro sul "personaggio" del Principe Costante. Solo tanti anni dopo, quando si era ormai lasciato il teatro dietro le spalle da quasi due decenni, Grotowski ne fece un breve ma indicativo accenno a conferma dell'importanza che lo *Studio su Amleto* aveva avuto per l'ulteriore sviluppo del suo lavoro:

²² Il primo critico che è tornato a parlarne, ma solo alla fine degli anni '70, ritenendo che l'esperimento fosse stato d'importanza cruciale per le ricerche successive del gruppo, è stato Zbigniew Osinski. Vedi: Zbigniew Osinski e Tadeusz Burzynski, *Grotowski's Laboratory*, Varsavia, 1979.

Al Teatr Laboratorium nel 1964 facemmo lo spettacolo *Amleto*, considerato dai critici un fiasco. Per me non è stato un fiasco. Per me è stato la preparazione a un lavoro essenziale e, in effetti, alcuni anni più tardi ho fatto *Apocalypsis cum figuris*. Ma per arrivarci erano necessarie le stesse persone, lo stesso gruppo. Il primo passo (*Amleto*) si è dimostrato incompleto. Non era male, ma non si è compiuto fino in fondo. Eppure era vicino alla scoperta di possibilità essenziali. Poi, con l'altro spettacolo è stato possibile fare il passo seguente²³.

Retrospectivamente appare chiaro che le prove “non del tutto per lo spettacolo” dello *Studio su Amleto* fungevano d'anticamera alla *terra incognita* in cui Grotowski e i suoi compagni si sarebbero avventurati, passando dapprima per la soglia dello spettacolo - con *Apocalypsis cum figuris*, e inoltrandosi poi nelle esperienze parateatrali degli anni Settanta.

2.2. La crisi / L'ultimo spettacolo / L'uscita dal teatro / Holiday

Lo spettacolo *Apocalypsis cum figuris* è considerato il capolavoro di Grotowski, la vetta creativa più alta raggiunta dalla compagnia e addirittura uno degli spettacoli più importanti del teatro occidentale nella seconda metà del XX secolo - una di quelle opere epocali che segnano e rispecchiano un cambiamento radicale, quasi paradigmatico, non solo nel contesto di una particolare disciplina artistica - in questo caso quella teatrale - ma anche nell'arte e nella cultura in generale. *Apocalypsis* è anche considerato come la realizzazione più riuscita e completa del concetto di *teatro povero*²⁴ -

²³ Jerzy Grotowski, “Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo”, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, op. cit., p. 261.

²⁴ Jerzy Grotowski, “Per un teatro povero”, in *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni editore, 1970, pp. 20-32.

che tende a rinunciare agli apporti e ad affrancarsi dalle costrizioni della scenografia, dei costumi, degli effetti visivi e sonori, del testo drammatico, del personaggio, della divisione spaziale e psicologica fra gli attori e gli spettatori, insomma da quasi tutte le convenzioni e i protocolli del teatro drammatico occidentale - ovvero del "teatro borghese" come lo definiva lo stesso Grotowski a quell'epoca. Se si tolgono tutti questi codici, cosa resta allora come elemento proprio del teatro? Da una parte rimangono gli attori e dall'altra gli spettatori. E rimane l'*incontro*, che si verifica dapprima durante le prove fra il regista e gli attori (e anche fra gli attori stessi); in seguito, durante lo "spettacolo", fra gli "attori" e gli "spettatori" (e anche fra gli spettatori stessi). Ma non si tratta di un incontro qualunque, in questo caso non assomiglia agli incontri di cui si fa' esperienza nel quotidiano, né ai contatti nelle relazioni della vita sociale, e neanche al tipo di incontro che si esplica in ambito religioso o rituale; si tratta piuttosto di un genere d'incontro più elementare - ovvero un *incontro umano*, fra esseri umani. Cosa accade durante un tale incontro? che cosa lo definisce e lo rende specifico? e soprattutto: cosa lo lega ancora al teatro, una volta che siano state abbandonate praticamente tutte le convenzioni teatrali? Accade che si verifichino un *atto* ed una *testimonianza*, o un *riconoscimento*. L'attore compie (*perform*) un atto ("atto totale") in presenza dello spettatore, il quale diventa così il testimone dell'accaduto. In che cosa consiste dunque questo *atto*? Consiste nel fare-eseguire-compiere (*do-execute-perform*) una serie di azioni (fisiche), di movimenti, di partiture vocali (testi, canti) - improvvisati e/o strutturati; ovvero nell'attuare lo "spettacolo" (*performance*). L'atto equivale quindi al compiere (*perform*) una serie di azioni che nell'insieme vanno a formare lo *spettacolo-non spettacolo* oppure *la performance-evento*. *Apocalypsis* allora consiste sempre di un incontro teatrale - un incontro che è teatro inteso nel senso sopra menzionato - in cui il

concetto e l'esperienza della teatralità vengono ridotte all'elementare, focalizzandosi sull'incontro fra l'artista che compie le azioni (l'attore) e il pubblico che assiste al suo agire (gli spettatori). Così avviene paradossalmente la ricerca del *teatro povero* – elementare ed essenziale nella sua distillazione - conduca al limite estremo della teatralità, alla soglia del teatro stesso - “al punto-limite” dello spettacolo²⁵. Oppure, per utilizzare un'immagine barthesiana, si potrebbe dire che *Apocalypsis* rappresenti il *grado zero della teatralità*, il teatro allo stato “puro” - di cui forse un'altro nome possibile altro non è che quello di *performatività*²⁶.

Nel febbraio del 1970 - appena due mesi dopo il folgorante successo newyorchese del Teatro Laboratorio, che l'aveva portato sul piedistallo dell'avanguardia teatrale mondiale - Grotowski dichiarava in una conferenza stampa organizzata a Wroclaw:

Stiamo vivendo in un'epoca post-teatrale. Quella che segue, non è una nuova ondata di teatro, ma qualcosa che prenderà il suo posto. Esistono troppi fenomeni basati sull'abitudine e la cui esistenza è comunemente accettata. Sento che *Apocalypsis cum figuris* è un nuovo stadio della nostra ricerca. Abbiamo oltrepassato una data barriera²⁷.

Apocalypsis cum figuris, debuttato esattamente un anno prima, nel febbraio del 1969, diventava così anche ufficialmente il

²⁵ Richards utilizza la formula “il punto-limite della performance” parlando dell'opus performativo *Action* (1994) sviluppato al Workcenter. Vedi: Thomas Richards, *The Edge-point of Performance*, (ed. it. *Il punto-limite della performance*, giugno 2000), Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Italia, febbraio 1997.

²⁶ Un fortunato richiamo a Barthes e al suo concetto “del grado zero della scrittura” si trova nella pratica (para)coreutica del coreografo francese Jérôme Bel. Vedi il capitolo 4. della presente tesi.

²⁷ Jennifer Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, Firenze, La casa Usher, 1989, p. 74.

suo “ultimo spettacolo”, che contemporaneamente trasportava la ricerca fuori dal teatro.

Nell'estate del 1970, in seguito ad un “vagabondaggio” solitario attraverso India e Kurdistan, Grotowski appariva al festival di Shiraz in Iran completamente trasformato nell'aspetto - niente più abito scuro e camicia bianca con cravatta nera, niente più occhiali con montatura nera e vetri scuri, indossava adesso abiti *casual* e occhiali normali, si era fatto crescere la barba e i capelli e soprattutto era notevolmente dimagrito - così che “Non lo riconobbero nemmeno i suoi più stretti collaboratori, tanto era mutato in un così breve lasso di tempo. Sembrava una persona del tutto diversa da quella che essi avevano conosciuto prima sotto quello stesso nome.”²⁸ Poco tempo dopo, al Festival dell'America Latina in Colombia, l'ormai ex-regista polacco faceva alcune dichiarazioni che potevano sembrare di natura personale, ma che in realtà indicavano la direzione del suo nuovo lavoro ed erano le prime affermazioni con cui egli (ri)formulava il significato del (suo) teatro:

Nella mia vita questo è un momento duplice. Ho alle mie spalle quello che è il teatro, la “tecnica”, la metodologia. Ciò che da anni mi spingeva verso altri orizzonti, si è deciso dentro di me. Non sono entrato nel professionismo per tornare al dilettantismo, ma a quanto pare nemmeno per rimanervi. Quella che è stata la ricerca a teatro, nella “tecnica”, persino nel professionismo [...] mi è in qualche modo cara. Tutto ciò mi ha portato al punto in cui mi trovo. Mi ha portato fuori dal teatro, fuori dalla “tecnica”, fuori dal professionismo. È ancora vivo in quanto esperienza di vita. Ma ormai respiro un'aria diversa. Le gambe toccano un altro terreno ed i sensi sono attratti verso un'altra sfida. Là mi dirigo. [...] In principio era il teatro. Poi era il laboratorio. Adesso è il luogo in cui ho la speranza di essere fedele a me stesso. [...] È il luogo in cui l'atto, la testimonianza dati dall'essere umano saranno concreti e

²⁸ Kumiega, p. 75.

corporei. Dove non si ricerca alcuna ginnastica artistica, alcuna sorpresa acrobatica, né il training. Dove nessuno vuole dominare il gesto per esprimere qualcosa. Dove si vuole essere scoperto, nudo; sincero col corpo e col sangue, con l'intera natura dell'uomo, [...]. Ma sempre tangibilmente, perciò dico: in maniera corporea poiché tangibile. Questo incontro, andare incontro, essere disarmato non avere paura uno dell'altro, in nulla. Ecco cosa vorrei che fosse il Teatr Laboratorium. E non è essenziale che sia chiamato laboratorio, non è essenziale se in generale si chiamerà il teatro. Un tale luogo è necessario. Se il teatro non esistesse, si troverebbe un qualche altro pretesto. [...] Se intendete fare il teatro, dovrete porvi la domanda: il teatro vi è indispensabile per vivere? Non in quanto teatro. Non in quanto istituzione ed edificio, e non in quanto professione: ma in quanto gruppo e luogo. Ma certo, può essere indispensabile per la vita, se in esso si cerca il terreno dove non si mente con sé stessi. Dove non ci nascondiamo, dove siamo quelli che siamo, dove ciò che facciamo è così com'è, senza fingere nient'altro, dunque il terreno dove non siamo divisi. Del resto questo ci farà uscire dal *teatro*, a suo tempo²⁹.

Così ne risulta che a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta nella vita di Grotowski avviene una duplice svolta, la quale si manifestò sia sul piano personale e interiore, che sul piano professionale e creativo. È difficile dire se fosse stato l'aspetto interiore a prevalere su quello esteriore, artistico - o se piuttosto sia successo il contrario - più probabilmente successe che i due vettori, prima tenuti separati, in quel dato momento storico si trovarono intrecciati. Da una parte è noto che i motivi che hanno portato Grotowski ad "*uscire*" dal teatro sono legati ai suoi più vecchi interessi personali e si sono quindi originati sia precedentemente che fuori dal teatro; egli stesso ne ha parlato chiaramente in più di

²⁹ J. Grotowski, *Ciò che è stato*, in *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, p. 225 e 238-39. (corsivo dell'autore).

un'occasione a partire dagli anni Settanta³⁰. Quel che è meno esplicito, o meglio quello di cui non si è parlato volentieri (argomento generalmente ignorato non solo da Grotowski ma anche dagli studiosi che hanno scritto sul suo lavoro, i quali preferivano riferirsi sempre a "influenze" del passato (remoto)), è il fatto evidente che la doppia svolta grotowskiana che lo porta ad "uscire" dal teatro come Arte e a rivolgersi al teatro come Vita - cioè al parateatro, in cui vengono chiamati in causa gli interessi *personali e interiori* - riflette coerentemente le tendenze generali di quel particolare momento storico. Per illustrare la sempre maggiore frustrazione e insoddisfazione degli artisti visivi rispetto ai limiti formali, tecnici e concettuali delle proprie discipline artistiche, che risulterà in molti casi in un graduale abbandono delle stesse a favore di nuove modalità dell'agire creativo apparse alla fine degli anni Sessanta – quali l'arte concettuale e la performance art - il critico d'arte Thomas McEvelley crea un'immagine alquanto evocativa: "[Barnett] Newman closed the door, [Mark] Rothko pulled down the shade, [Ad] Reinhardt turned out the lights, and [Yves] Klein jumped out the window"³¹ – a cui si potrebbe aggiungere: e Grotowski "in punta di piedi era uscito dalla porta di servizio dell'edificio teatrale per cercare

³⁰ Vedi in particolare: J. Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense dell'Istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università di Roma "La Sapienza", a.a. 1982-83. (il testo non riveduto dall'autore).

³¹ Per il passaggio epocale nelle arti visive dall'opera d'Arte formalista modernista alle nuove forme creative "anti-artistiche" - o bisognerebbe forse dire "para-artistiche" - vedi l'importante studio del critico/teorico d'arte Thomas McEvelley, *Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, McPherson & Company, New York, 2005. A proposito delle "influenze" del passato (remoto) è interessante che McEvelley cominci la sua indagine sulle forme radicali non-rappresentative rimandando alla figura del filosofo greco antico Diogene di Sinope, che considera come il "patron saint of conceptual and performance art"!

qualcosa fuori dallo spettacolo”³². Per evocare similmente altri esempi tratti però dal campo teatrale, basti pensare anche solo alle esperienze “para-teatrali” del Living nelle prigioni, nelle fabbriche, nelle miniere e nelle *favelas* del terzo mondo; oppure a quelle del collettivo Grand Union, formato da alcuni coreografi americani della danza post-moderna, che abbandonarono “lo spettacolo” e la scena per rivolgersi alle performance di libera improvvisazione eseguite in luoghi non-teatrali, come le palestre dell’Università, i loft newyorchesi, o all’aperto, etc. Entrambe queste esperienze si sono avviate a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta. Richard Schechner è stato uno dei primi studiosi ad attirare l’attenzione sul fatto che, abbandonando il teatro e lo spettacolo in favore degli eventi para-artistici e orientati verso un’esperienza più comunitaria e condivisa fra i partecipanti, Grotowski in realtà seguiva perfettamente l’onda culturale (e artistica) del momento. Schechner addirittura attribuisce la svolta di Grotowski - almeno sul versante esteriore - a quello che egli chiama “*the american connection*”, cioè all’esposizione alla contro-cultura americana a cui sarebbe stato soggetto il regista durante i suoi diversi soggiorni a New York verso la fine degli anni Sessanta e soprattutto durante un suo lungo viaggio in autostop attraverso gli States, nel 1970. Secondo Schechner sarebbe stato proprio l’incontro con l’“American youth culture” di quegli anni – a cui i paralleli cambiamenti nel mondo artistico erano ovviamente strettamente connessi - che avrebbero portato Grotowski a “esternalizzare” i suoi interessi più vecchi e personali (legati in gran parte alla sua esposizione fin dall’adolescenza alla cultura indiana) e a intrecciarli nel proprio lavoro (para)teatrale.

³² Che è un’altra suggestiva immagine evocata dal direttore della Fondazione Pontedera Teatro (già CSRT) che ospita il Workcenter di Grotowski, Roberto Bacci. Vedi: R. Bacci, “Un lavoro necessario”, in *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski/ Workcenter of Jerzy Grotowski*, opuscolo distribuito dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1987. p. 8.

The Grotowski who left America in 1969 after performances of the Laboratory Theatre was one man, the person who returned in 1970 to deliver lectures that were to become “Holiday” was another. In between was his trip to India and a bi-coastal hitch-hike across the U.S.A. [...] What did Grotowski see, do, and take into himself during his American track? What happened to him on the road is not known, but surely he drank in the extraordinary energies of the sixties epoch. [...] Up the coast, Perls [Fritz] conducted a series of Gestalt Therapy sessions for Anna Halprin’s San Francisco Dancers’ Workshop. From the mid-1960s on, Halprin was moving away from “art dance” to events very close to what Grotowski would research during his Paratheatre, Theater of Sources, Objective Drama, and Art as Vehicle periods. Halprin was interested in uncovering or inventing rituals and enacting links to archetypal, traditional knowledge. [...] She worked intimately with people on very private material which she helped them connect to archetypes through gesture, movement, song and dance. I do not say that Grotowski knew Halprin or Perls - but that the California *Zeitgeist* of the late 1960s and early 1970s must have struck Grotowski. [...] What Grotowski saw in [...] America, confirmed tendencies already operating in his own work: An expanded sense of theatre, the bridge from “productions” to “sources”; an emphasis on process over product; a systematic research into traditional performance practices; reliance on dance and song instead on spoken dialog; a possibility of integrating the performance knowledge of diverse cultures. [...] he took away with him the idea that *performance, rather than theater*, was the path he ought to tread.³³

Nel dicembre del 1970, durante un incontro pubblico a New York - un anno dopo la famigerata tournée americana del Teatro Laboratorio, che aveva provocato un acceso dibattito nella comunità

³³ R. Schechner, “Exoduction”, in *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, op. cit., pp. 484-487. (corsivo è mio).

teatrale newyorchese³⁴ e che l'aveva portato all'apice della sua carriera teatrale - trasformandolo in una vera star del teatro sperimentale e siglandolo come il "Papa dell'avanguardia teatrale mondiale" - Grotowski (ri)confermava il suo recente abbandono del teatro in una conferenza da cui in seguito verrà tratto il testo-manifesto del parateatro: "Holyday [*Swieto*] - the day that is holy"³⁵.

Some words are dead, even though we are still using them. Among such words are: show, spectacle, theatre, audience, etc. But what is alive? Adventure and meeting: not just anyone; but that what we want to happen to us would happen, and then, that it would also happen to others among us. For this, what do we need? First of all, a place and *our own kind*; and that *our kind*, whom we do not know, should come, too. So, what matters is that, in this, first I should not be alone, then - we should not be alone. But what *our kind* mean? They are those who breathe "the same air" and - one might say - share our senses. What is possible together? Holiday. [...] Perhaps, everything I am talking to you about just now, you take to be metaphors. They are not metaphors. This is tangible and practical. It is not a philosophy but something one does; and if someone thinks that this is a way of formulating thoughts, he is mistaken. This has to be taken literally, this is experience. That these are metaphors... this is where the difference begins and it is the core of the difficulty. It is enough to understand that I am attempting here - in as much as I can - to touch on the experience of meeting - meeting with man [*czlowiek*]; then reject this word: metaphor...Am I talking about a kind of existence rather than about theater? [...] For years one works and wants to know more, to acquire more skills, but in the end has not

³⁴ Vedi la scelta di saggi critici dedicati al soggiorno newyorchese del Lab. nel 1969, in *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 112-168.

³⁵ La parola inglese Holiday (la Festa) non è un'equivalente preciso ma è quello che si avvicina di più al senso della parola polacca *swieto* che non si riferisce ad un giorno di ferie ma è direttamente legato alla parola *sacrum*, o *holy* (santo). Malgrado la sua connotazione sacrale la parola *swieto* non è necessariamente legata alla religione ma viene usata anche nel senso secolare per indicare qualcosa di speciale, eccezionale, extra-quotidiano.

to learn but to unlearn, not to know how to do, but to know not to do, and always face doing; to risk total defeat; not a defeat in the eyes of others, which is less important, but the defeat of a missed gift, that is to say an unsuccessful meeting with oneself. [...] What perspective is opening here? A perspective which transcends acting, with all pretending, with all “playing”. [...] One must not look for the audience’s acceptance, but accept himself. The very word audience, for that matter, is “theatrical”, dead. It excludes meeting, it excludes relation: man-man [*człowiek-człowiek*]. [...] Everywhere in the professional theatre, one can see symptoms of its agony, and at the same time a convulsive battle to regain faith in something which does not excite us anymore. [...] If one assumes that at rehearsals the actor ought to construct his part outside himself, as it were, if he is merely its material, man is not free. [...] How not to defend oneself against doing, which seems an impossibility? This is very difficult to define precisely. It begins really to exist if the “director” exists towards the “actor”, if he ceases to be “director” and ceases to exist; on the other hand, where the “actor” does not hide before him and his own partner, and so does not think about himself, about his fear. And is not an “actor” anymore³⁶.

Lasciandosi indietro il teatro, verso cosa era andato Grotowski all’inizio degli anni Settanta? quell’abbandono, che cosa riguardava esattamente? si trattava di un abbandono totale oppure parziale?

2.3 Dopo il teatro / la Terra incognita / continuità - discontinuità della svolta parateatrale

In “Holiday” Grotowski parla di quello che sarà la determinazione essenziale del progetto parateatrale che stava per avviare, ovvero della “Festa: umana, ma quasi sacra, legata a un

³⁶ J. Grotowski, “Holyday [Swieto] - the day that is holy”, in *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 213, pp. 217-218, pp. 220-222. (corsivo dell’autore).

disarmarsi - reciproco e completo”³⁷. Qualcuno ha osservato che i testi di Grotowski non devono essere intesi come *manifesti*, quali quelli delle avanguardie storiche - testi programmatici che disegnano un progetto futuro, di solito non realizzabile nella sua interezza; ma piuttosto come documenti creati *a posteriori*, che testimoniano e esplicitano le esperienze già compiute. “Holiday” sembrerebbe un’eccezione che contraddice questo principio, in quanto Grotowski pronuncia le sue parole solo nel momento in cui ha da poco terminato il lavoro su *Apocalypsis cum figuris* e *prima* di aver iniziato con le attività partecipative del parateatro. Ma in realtà andando a guardare con attenzione a ritroso nel testo, egli in quell’occasione parla *anche* di “ciò che è stato” - cioè delle scoperte fatte durante le prove “non del tutto per lo spettacolo” di *Apocalypsis*, di quello che è già stato toccato “concretamente” nel lavoro del gruppo. E non a caso Grotowski insiste sul fatto che non si tratti delle metafore, ma piuttosto delle esperienze concrete... Egli quindi, parlando del contenuto del progetto ancora da realizzare - il quale è apparentemente in forte rottura con il periodo precedente - in realtà si riferisce alle esperienze compiute nel teatro, rivelando in questo modo una continuità sostanziale fra teatro e parateatro.

Ma vediamo anche d’altra parte che, pure mantenendo sempre la prospettiva di un certo rapporto di continuità, Grotowski tenda allo stesso tempo a sottolineare anche la frattura e il cambiamento che si verificano con il passaggio da una fase all’altra, giocando quindi sulla linea di un’ambivalenza, appunto, della relazione tra di esse, piuttosto che definirla in modo netto. In un conferenza stampa del 1971 a Varsavia, Grotowski riflette in questi termini:

³⁷ J. Grotowski, “Dalla compagnia teatrale a L’arte come veicolo”, op. cit., p. 263.

Mi sta a cuore l'attuale tendenza del teatro? No. Ed inoltre, mi sta a cuore il teatro come arte? Dovrei dare una risposta affermativa. Ma è essenziale, e fondamentale? No... Potrei dire che stiamo cercando un certo genere di territorio, diverso dal teatro... La ricerca stessa potrebbe diventare un campo di indagine ³⁸.

In seguito, in un'intervista del 1975, Grotowski dichiarava retrospettivamente di essersi mosso "verso qualcosa, che [...] si trova oltre l'arte" e dopo aver smesso d'essere un regista, una volta completato *Apocalypsis*, di essersi "spostato in un altro territorio, in quella che chiamo l'esperienza parateatrale". Alla domanda se allora per lui l'arte fosse finita e se non volesse più essere un artista, rispondeva precisando che il suo abbandono del teatro riguardava "il teatro, cioè, nel suo significato civile: *come luogo dove si fabbricano prodotti creativi*" e che era sbagliato pensare che da questo allontanamento dovesse conseguirne che "io debba allora - per forza - tendere in direzione del pensatore, del filosofo" (oppure del maestro spirituale, come in tanti l'avevano in seguito etichettato, nel bene o nel male)³⁹. Così Grotowski suggeriva - contraddicendosi apparentemente – come, pur andando oltre l'arte e oltre il teatro, fosse comunque rimasto un artista, cioè un regista, e che dunque non si trattava di un vero e proprio abbandono, ma piuttosto del superamento, dello sconfinamento – dell'andare al di là di un certo concetto d'arte, al di là di un certo tipo di teatro e al di là della figura (ri)conosciuta dell'artista / regista. Si trattava non tanto di passare in un altro territorio, di varcare definitivamente i limiti del teatro, quanto di spostare e di trasformare i limiti stessi di quel territorio che era solitamente considerato come teatro.

³⁸ Grotowski in Kumiega, p. 124.

³⁹ Grotowski in Kumiega, op. cit., p. 166 e 168. (corsivo è mio).

Si potrebbe dire che Grotowski fosse diventato un *regista senza lo spettacolo*, oppure che praticasse un teatro senza spettacoli né attori, né spettatori. Un teatro senza Teatro. Il para-teatro appunto. Il teatro della partecipazione. Il teatro delle fonti. Il teatro prima e dopo il Teatro. Il *grado zero* non solo del teatro ma addirittura dell'arte. La sua era diventata un'arte *non per l'Arte* ma *per l'altro* (e anche l'Altro), era infatti il contrario assoluto del concetto modernista dell'arte autonoma, disinteressata, ovvero *l'art-pour-l'art*. Non a caso l'ultima fase del suo lavoro post-teatrale, a cui approdò nel 1986 al Workcenter di Pontedera, è stata definita da Peter Brook col termine *L'arte come veicolo (Art as vehicle)*. Già nel cuore del periodo delle produzioni del Teatro Laboratorio, a metà degli anni Sessanta, Brook aveva proposto una formulazione simile per descrivere la natura del suo lavoro: "For Grotowski *acting is a vehicle*"⁴⁰.

Sottolineando, nella stessa intervista del 1975, un elemento di continuità con il periodo teatrale, Grotowski diceva di avere conservato "di quel periodo, di quella *precedente categorizzazione*, una sete di comunione"⁴¹. Se quindi il teatro non era che una "categorizzazione", si rende adesso necessario forse trovarne un'altra, meglio adatta per circoscrivere la nuova fase del suo lavoro creativo - che però tenga conto anche dell'elemento di continuità con il periodo precedente. Si è visto che c'è una forte continuità nel suo percorso artistico, per quel che riguarda "questa cosa che si trova oltre l'arte", o in altri termini più recenti "l'aspetto *interiore* del lavoro"⁴², ma non soltanto. C'è anche una continuità per quel che

⁴⁰ Preface in Jerzy Grotowski *Towards a Poor Theater*, New York, Simon and Schuster, 1968, p. 13. (corsivo è mio). Nell'edizione italiana questa frase è tradotta come: "Per Grotowski infatti la recitazione non è che un mezzo" (*Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970, p. 16.).

⁴¹ Grotowski in Kumiega, op. cit., p. 168. (corsivo è mio).

⁴² Grotowski, "Prefazione" in Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993, p. 10.

riguarda un elemento del fenomeno teatrale considerato essenziale - e non unicamente da Grotowski, ovvero l'*incontro* fra le persone coinvolte. Nel caso di Grotowski, i due termini sono strettamente collegate, ovvero: "la cosa che si trova oltre l'arte" è legata all'incontro/contacto con l'altro (o l'Altro), che l'esperienza teatrale gli aveva permesso di (ri)scoprire e che l'ulteriore fase post-teatrale gli aveva consentito di proseguire fino al suo punto estremo - quello definito da Richards "Il punto-limite della performance" - raggiunto con L'arte come veicolo. Inoltre, l'ultima fase della sua ricerca post-teatrale, quella del Workcenter, presenta alcuni significativi tratti di similitudine con la fase teatrale; questo non solo per quel che riguarda gli elementi tecnici del lavoro, ma anche rispetto a certe modalità rappresentative. Si manifesta quindi ancora una terza linea di continuità con il teatro. Allora a questo punto dell'analisi, quali risultano essere le differenze fra il *dentro* e il *fuori* dal teatro? È altrettanto chiaro che con la sua decisione di non fare più spettacoli, Grotowski segna anche una forte discontinuità, una vera e propria rottura, con il teatro inteso come luogo dove si fabbricano prodotti estetici spettacolari destinati a essere visti (per non dire consumati) da un pubblico. Il regista-ricercatore polacco non si stancherà mai ad sottolineare la differenza fra lo spettacolo-prodotto teatrale e l'evento-processo para-teatrale nel 1978, in una conferenza tenuta a New York, Grotowski osserva:

Puoi dire mille volte che il lavoro è costituito come un processo e non come un prodotto che deriva da un processo; che nel lavoro, ad esempio, non c'è divisione tra i momenti di prova e gli spettacoli; ed ancora le domande verteranno sui risultati, sul prodotto, sulla produzione... Nel contesto della civiltà contemporanea, è difficile comprendere che è l'esperienza di un

processo che può essere importante e non il suo prodotto, il suo risultato [...] Non si insisterà mai a sufficienza su questo punto ⁴³.

Così, ripercorrendo con attenzione l'intero percorso artistico di Grotowski, appare assai chiaro che in esso la rottura e la continuità coesistono, sia nella pratica che nei riscontri teorici. Come allora potrebbe essere definito e categorizzato "quest'altro territorio" in cui viene salvaguardato un legame essenziale con il teatro e in cui contemporaneamente avviene una frattura apparentemente insanabile con lo stesso?

2.4. Il Workcenter (dal 1986) / L'arte come veicolo / Fra Teatro e Performance

Durante la prima conferenza pubblica dedicata alle attività del Workcenter, tenutasi a Firenze al Palazzo Medici Riccardi in marzo 1987, Peter Brook ha osservato come con la pratica di Grotowski ci si venga a trovare davanti ad un singolare paradosso e (lo) invitava a fare luce sul complesso rapporto tra suo lavoro post-teatrale e il teatro.

Nothing is joyous as a paradox, and speaking about Grotowski and his work immediately places us in front of an immense paradox. Grotowski, as I have known him for more than twenty years, is a deeply simple man, who carries out research which is profoundly pure. How is it possible, then, that over years, the result of this simplicity, has been to create both complications and confusion?

[...]

⁴³ Grotowski in Kumiega, op.cit., p. 98

What we need to make clear to ourselves is this: what precise, concrete relationship exists between Grotowski's work - and the theater⁴⁴?

È stato durante questo stesso incontro, che Brook aveva situato l'attività di Grotowski al Workcenter "nell'ambito dell'*arte come veicolo*"⁴⁵. Inscrivere però la pratica del Workcenter nel dominio di L'arte come veicolo, equivale a applicare una categorizzazione ancora molto ampia. Brook stesso ha osservato come il fenomeno da lui indicato "arte come veicolo" fosse qualcosa che è esistito da sempre nelle diverse tradizioni del passato, in cui per esempio i monaci, per fornire un supporto alla loro ricerca interiore, cioè "spirituale", lavoravano per esempio la ceramica, o si servivano della musica come veicolo:

It seems to me that Grotowski is showing us something which existed in the past but has been forgotten over centuries. That is that one of the vehicles which allows man to have access to another level of perception is to be found in *the art of performance*⁴⁶.

Attenzione: Brook dice: "the art of performance" (arte della performance)⁴⁷, e non: *the art of theater* (arte del teatro); il che sarebbe forse più logico visto che s'interroga sul rapporto del lavoro

⁴⁴ Peter Brook, "Grotowski, Art as a Vehicle", in *The Grotowski Sourcebook*, op. cit., p. 379.

⁴⁵ Secondo la successiva scelta di Grotowski: Art as vehicle (L'arte come veicolo) - Arte con la A maiuscola e veicolo senza.

⁴⁶ Brook, "Grotowski, Art as a Vehicle" in *The Grotowski Sourcebook* op. cit., p. 381. (corsivo è mio).

⁴⁷ Nella prima edizione del suo testo Brook dice: *the performing art* [sic!] Vedi: *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski/Workcenter of Jerzy Grotowski*, opuscolo distribuito dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, 1987. p. 34.

di Grotowski con il teatro. *The art of performance* è una formulazione piuttosto rara, non usuale nella lingua inglese, e quando usata solitamente rappresenta un sinonimo della performance art. Rinvia in particolare al titolo della famosa antologia critica sulla performance art del 1984, curata dal critico d'arte americano Gregory Battcock: *The Art of Performance. A Critical Anthology*⁴⁸. Andando a vedere nel libro di Battcock ci si imbatte a sorpresa nell'introduzione dello stesso concetto-formula utilizzato da Brook riferendosi al lavoro del Workcenter, solo che lì esso viene evocato, altrettanto efficacemente, per descrivere il carattere "immateriale" delle nuove forme "anti o para-artistiche" dell'arte concettuale e della performance art!

In addition, performance artists were liberated from the art object and all it entailed. This liberation offered the possibility of moving toward an art in which the idea would dominate. Performance, like Conceptual art, would enable the artist to shun mere pictorial values in favor of true visual communication: **art as a vehicle** for ideas and action. All of this meant that art no longer had to conform to established formats, and it would never be quite the same again⁴⁹.

Comunque, l'espressione "the art of performance" utilizzata da Brook rinvia anche - e forse è proprio in quella direzione che Brook punta - ad uno dei testi fondamentali del teatro moderno: *The Art of the Theater* di Gordon Craig del 1905⁵⁰. Brook probabilmente non utilizza l'espressione *the art of performance* come sinonimo della

⁴⁸ Battcock, Gregory and Robert Nickas (eds), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, E.P. Dutton, Inc. New York, 1984.

⁴⁹ Robert Nickas, "Introduction", in *The Art of Performance. A Critical Anthology*, op. cit., p. 6. (il nerreto è mio).

⁵⁰ Ripubblicato in Gordon Craig, *On the Art of the Theater*, (prima edizione del 1911), Theatre Arts Books, New York, 1957.

performance art - questo è infatti dato quasi per scontato - ma vuole piuttosto indicare un'altra cosa, qualcosa che va' ancora nella direzione del teatro, ma che non può però essere definita neanche *the art of theater*. Perché? Forse egli si riferiva all'accezione più larga del termine, quella che riguarda il concetto della "performance" nel teatro in generale (anche nel senso di *performing*). Allora perché non utilizza semplicemente *performing arts*, il termine generico più diffuso che si riferisce alle arti che impiegano la performance e il *performing* come veicoli artistici/estetici? Egli adopera invece un termine anomalo, perfino leggermente pomposo: *the art of performance*; questo forse perché desiderava mettere l'accento sulla performance in quanto categoria *non necessariamente artistica/estetica*, piuttosto che sull'arte in quanto categoria *necessariamente estetica*. Alla fine del suo intervento Brook dice:

I would like to ask my friend, our friend Grotowski, to make more clear to us how and to what degree his work on *dramatic art* is inseparable from having around him people whose real need is for a personal inner evolution. I would like him to throw some light on this. As far as I am concerned, I am convinced that his activity in the realm of "art as vehicle" is not only of great value, but that no one else can imitate his way, or do it for him⁵¹.

A questo punto la confusione sembra totale, ma forse è del tutto voluta: dapprima si dice che uno dei veicoli per accedere ad un altro livello di percezione può essere trovato nell'*art of performance*, poi si dice che il lavoro di Grotowski sulla *dramatic art* (arte drammatica) è inseparabile dal bisogno di un'evoluzione interiore, per concludere in fine che l'attività di Grotowski si svolge nel dominio della "art as vehicle". Oppure *art of performance*, *dramatic art* e *art as vehicle* sono sinonimi. O ancora: *art as vehicle* è una categoria

⁵¹ Brook, idem, p. 382. (corsivo è mio).

più ampia che contiene specificamente quella di *art of performance* (come anche “art of music”, “art of poetry”, “art of making liqueurs”, etc), la quale, essendo a sua volta una categoria generica, contiene anche la *dramatic art*. Ma se andassimo a cercare in qualunque dizionario di lingua inglese il significato di *dramatic art* troveremmo che questo termine è solamente un altro modo per dire: *teatro*.

Dunque alla propria domanda (che a questo punto pare retorica) su che legame *concreto* esista fra il lavoro di Grotowski e il teatro, Brook fornisce in principio una risposta esplicita ma generica, facendo nel suo intervento un’allusione esplicita a Gordon Craig e esprimendo la sua ferma convinzione che un legame effettivamente *ci sia* (senza però esplicitare quale esattamente). Poi passando a un “altro aspetto” - quello della dimensione interiore - colloca il lavoro di Grotowski nel dominio “dell’arte come veicolo”, poi più specificamente in quello che chiama “l’arte della performance”, e in fine più precisamente ancora “nell’arte drammatica” - o in altre parole nel teatro – arrivando cioè alla risposta implicita e particolare che il legame con il teatro sia il teatro stesso! Eppure in questo caso non si può dire semplicemente *teatro*; si rende indispensabile concepire e utilizzare altri termini per collocare la prassi del Workcenter. Così Brook (volontariamente o no) dà una prova pratica di quello che afferma all’inizio del testo - ovvero che il tentativo di parlare di Grotowski e del suo lavoro ci pone davanti ad un immenso paradosso.

Da una parte Brook chiama in causa il teatro, ponendo la domanda sulla relazione e il valore che la ricerca post-teatrale di Grotowski ha - o potrebbe avere - per lo stesso. D’altra parte, pur riconoscendo la continuità del lavoro di Grotowski con il teatro, Brook lo pone esplicitamente *fuori* dal teatro e cioè in quello che chiama “the art of performance”. Dunque secondo lui il lavoro di Grotowski avrebbe un legame forte con il teatro ma non sarebbe

semplicemente inscrivibile nella categoria “teatro”. Esso avrebbe a che fare simultaneamente con *art of performance* e *dramatic art* (supponendo che i due termini non siano, per Brook, semplicemente sinonimi!). Si potrebbe allora dire che il lavoro di Grotowski e Richards sviluppato in seno al Workcenter non sia né teatro né performance, ma entrambe le cose contemporaneamente e forse anche un'altra cosa ancora.

Nel catalogo della mostra *The Art of Performance* allestita a Venezia nell'estate del 1979 per celebrare la nuova “forma artistica più caratteristica degli anni Settanta”, ovvero la performance art, il curatore Gregory Battcock riflette molto efficacemente la tematica affrontata in questa sede, cogliendola nei suoi punti cruciali:

[Performance] art is, perhaps, the first art phenomenon to clearly demonstrate that modern art has become antiquated. Modern art is based upon a single assumption. That the artwork is only what it is. It is not a picture or a metaphor for something else. It is, say, a photograph, first and only. Or, perhaps, it is a painting, first and only. This assumption still looms above us all. We automatically accept it. We fall back upon it whenever we have a problem in criticizing, accepting, or understanding a work of art.

Equally, we use this assumption to help us "get out of" numerous situations. A work of art that may be quite useless, quite impossible to understand, perhaps, quite meaningless in every way, can be justified if it manages to refer specifically and exclusively to its own self. The phrase that explains this attitude, in French, is "l'Art, pour l'Art." It is the cornerstone of modernism. It is the major theoretical basis for all modern art, be it painting, video, architecture, or environmental. However, it no longer works.

The shifts in art that will be lasting and that will help determine the art of the future will be those that recognize the limitations, if not the absurdity of this assumption. A medium may, in fact, be interesting and useful and challenging when it tries to be something that it is not.

This attitude, expressed above, is difficult for some people to understand, they have been so thoroughly trained to accept the

idea that art is what it is, as the only code for making, evaluating, and understanding contemporary art. Yet the very profound level of artistic energy that is currently expended in the... performance field indicates that the major basis for modernist art is crumbling. We are indeed upon the threshold of a new art, and it is about time. The art that has been presented as new, it is becoming painfully clear, usually isn't new at all. For it continually relies upon the basic assumption that made all modern art possible in the first place, and such art is, of course, no longer new or modern. A truly new modern art will emerge when the basic theoretical foundation for the new (old) art of our time gives way⁵².

⁵² G. Battcock in *The Art of Performance. A Critical Anthology*, op. cit., pp. 10-11.

3. Marina Abramović

oppure Teatro senza teatro

Performance is a Passion without a script.

Alain Badiou

L'art n'est qu'un moyen pour rendre la vie plus intéressante que l'art.

Robert Filliou

Before man was aware of art he was aware of himself. Awareness of the person is, then, the first art. In performance art the figure of the artist is the tool for the art. It is the art.

Gregory Battcock

Decisi così di mettere in scena la mia vita, come fosse un'opera teatrale. Fino a quel momento avevo odiato il teatro, il buio della sala, l'artificiosità. In quel momento mi serviva prendere le distanze e il teatro mi sembrava la migliore medicina.

Marina Abramović

3.1. La crisi

Il 27 giugno 1988, dopo dodici anni di relazione in cui vita e arte s'intrecciavano e si mischiavano fino a divenire indistinguibili, una delle più conosciute coppie dell'arte contemporanea, Marina Abramović e Ulay (F. Uwe Layseipen), hanno messo fine al loro sodalizio artistico-spirituale-emotivo realizzando quella che è probabilmente una delle più famose performance d'addio: *The Lovers: The Great Wall Walk*. A partire dalla loro prima serie di performance eseguite insieme dal 1976, raggruppate sotto il titolo *Relation Works* (1976-80), e poi con la serie *Nightsea Crossing* (1981-87), i due *performance artist* hanno radicalmente ridefinito il concetto di collaborazione nelle arti visive e hanno forzato continuamente i limiti della rappresentazione e della propria resistenza psicofisica. In modo simile a Gilbert & George, un'altra coppia famosa della performance art (e nella vita), anche Marina e Ulay hanno ri-creato se stessi come in una "terza identità" - i due artisti "firmavano" tutti i loro lavori come Marina Abramovic/Ulay Ulay/ Marina Abramovic - spingendo così all'estremo la modalità del lavoro collaborativo e ri-definendo radicalmente i limiti del proprio io (*self*)¹. Il progetto *The Lovers: The Great Wall Walk* venne preparato meticolosamente per anni ed era concepito come *magnum opus* dei due artisti-amanti, la loro performance più lunga e più impegnativa, che doveva sancire sia simbolicamente che ufficialmente la loro unione a vita, culminando con la cerimonia del matrimonio da

¹ A proposito di diverse modalità di collaborazione nell'arte contemporanea vedere: Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in art from conceptualism to postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.

celebrarsi nel punto centrale, dove si sarebbero incontrati partendo ognuno, a piedi, dagli estremi opposti della Grande Muraglia cinese². Il 30 marzo 1988 Marina cominciò la marcia dal lato orientale della Muraglia, presso il Mare Giallo, mentre simultaneamente Ulay partì dal lato occidentale nel deserto di Gobi. Entrambi camminarono per 90 giorni, percorrendo ognuno 2500 chilometri, in condizioni meteorologiche e geografiche spesso precarie (ci sono porzioni di muro ridotte a rovine, quasi inaccessibili e pericolose da attraversare) prima di riunirsi a metà della Grande Muraglia. Paradossalmente, per via del loro rapporto personale che si stava progressivamente logorando in quegli ultimi anni di preparazione, il momento culminante della performance, quando i due performer si incontrarono finalmente a metà, segnò invece la fine della loro unione e collaborazione, chiudendo simbolicamente un periodo fertile della vita e del percorso artistico di entrambi. Dalla profonda crisi emotiva e creativa che questa scissione provocò in Marina è tuttavia sorto un impulso creativo che ha nutrito e plasmato in modo inaspettato ma decisivo la sua futura carriera artistica.

Dopo esserci incontrati a metà strada, ho provato un profondo stato di depressione, confusione e difficoltà nel proseguire da sola. L'idea di rappresentare la mia vita a questo punto fu come una rivelazione. Era un modo per vedere me stessa al di fuori di me stessa, e mi aiutò a prendere le distanze dal dolore. Mi interessava portare la performance all'interno di un contesto teatrale, ma con una differenza: tutto quello che il pubblico vede è reale, il coltello, i serpenti, i cani, il sangue, il ghiaccio, i topi, così come le emozioni: vergogna, piacere e dolore³.

² L'idea di Marina/Ulay d'intraprendere la camminata sulla Grande Muraglia porta la data del 1982.

³ Marina Abramović in Abramović et.al., *The Biography of Biographies*, Edizioni Charta, Milano, 2004, p. 12.

Alla fine degli anni Ottanta si apre così per Marina la nuova fase creativa segnata da una forte teatralizzazione della sua pratica performativa che la porterà a creare, fra gli altri lavori realizzati con media diversi, una serie di vere e proprie opere teatrali, a cominciare con lo spettacolo *The Biography* nel 1992. In questo capitolo verranno analizzati principalmente i lavori prodotti per il teatro e nel teatro, ovvero le diverse versioni di *The Biography* e lo spettacolo *Delusional*, realizzato in collaborazione con il video-artista e light designer Charles Atlas nel 1994; verrà inoltre considerata la sua primissima *solo performance* Rhythm 10 del 1973.

3.2. Verfremdungseffekt

È curioso che Marina parli in termini di *rivelazione* riguardo all'idea di mettere in scena la sua vita passata, e cioè le sue performance passate, e che associ questa strategia apertamente teatrale con quello che sentiva e quello che provava a fare da sola dopo la separazione con Ulay, considerandola come una modalità per “prendere la distanza” da se stessa. Il suo ri-orientamento verso il teatro si poneva apparentemente in forte contrasto con l'attitudine che ha segnato le *solo-performance* del suo esordio, e le successive performance in duo con Ulay, che erano caratterizzate, come d'altronde la body art e la performance art in generale, da una forte antiteatralità intesa come ricerca di un'esperienza reale, performance che richiedevano un assorbimento psicofisico quasi totale del performer e spesso comportavano il correre un vero rischio fisico e mentale. La decisione di rivolgersi al mezzo teatrale significava dunque per Marina “prendere la distanza” dal reale - dalla sua vita e dalle sue performance radicali che tendevano appunto a smussare e confondere i limiti fra arte e vita. Si trattava allora di una rinuncia alla

performance art in favore del teatro, di una regressione e di una invalidazione della performance art, come alcuni sostengono⁴? Oppure si trattava di un'operazione più complessa e solo in apparenza paradossale e insensata, che in realtà era in sintonia con le tendenze del "campo antagonista" che in quegli anni vedevano una forte penetrazione della performance (art) nel teatro di ricerca (Societas Raffaello Sanzio, Fura dels Baus, Forced Entertainment, etc)? Il progetto di Marina prevedeva, come lei dice, di "portare la performance all'interno di un contesto teatrale". In altre parole si trattava di ri-abbracciare la teatralità senza però rinunciare alla performatività. L'intenzione di Marina non era dunque di abbandonare la performance (art) quanto di estendere il suo campo espressivo e operativo sottoponendola ad alcuni criteri e protocolli specifici del teatro.

Over time, though, my performance work has evolved into real stage performances which are now taking place in the context of theaters, too. Apart from this, I still do performances in "classical" sense. In the seventies, the theater was the enemy of performance artists. It was considered a fake, a staged experience. In the nineties now, my attitude has changed completely. On stage I would like to show various aspects of myself; the baroque of

⁴ La sua decisione di *ri-perform* (ri-eseguire) prima le sue vecchie performance e in seguito anche alcune seminali performance storiche di altri (Seven Easy Peaces nel 2005) è stata giudicata insensata da alcuni protagonisti dell'epoca, in quanto secondo loro il fatto di rifarle equivale a trasformarle in spettacolo, cioè teatro. Per esempio Chris Burden ha rifiutato, per questo motivo, di concederli di rifare la sua leggendaria performance *Trans-fixed* del '74, che lo vedeva letteralmente crocifisso con chiodi sul tetto di una Maggiolino. Burden non ha spiegato pubblicamente il motivo del suo rifiuto ma questo trova indubbiamente eco nella lettera che il suo amico e collega *performance artist* Tom Marioni aveva scritto al *New York Times* a proposito della richiesta di Marina: "If Mr. Burden's work were re-created by another artist it would be turned into theater, one artist playing the role of another." (citazione riportata in Sandra Umathum, op.cit., p. 47. - vedi la nota 4.) Anche Robert Rauchenberg era fermamente contrario all'idea di rifare le sue performance storiche. Lo stesso Ulay appare piuttosto riservato e scettico di fronte alle scelte di Marina di rifare con altri, e da altri, alcune delle loro performances storiche.

the theater is very similar to my own. The audience who now comes to the theater to see my work sees both a stage-play and a performance⁵.

La sua operazione comunque non è priva di aspetti contraddittori e problematici, soprattutto dal punto di vista metodologico e epistemologico in quanto comporta una sostanziale ambiguità riguardo all'oggetto che intende produrre. Una performance realizzata nel contesto teatrale o seguendo i protocolli teatrali non diventerebbe forse un mero spettacolo teatrale? Se la differenza sta nel fatto che gli oggetti utilizzati e le azioni (ri)fatte in scena sono "reali" non è che si tratterebbe allora di una mera performance eseguita semplicemente (e banalmente) in un teatro invece che in una galleria o in qualunque altro spazio non-teatrale? Se invece, come sostiene Marina, il pubblico che viene a teatro a vedere un suo lavoro vede "*entrambe*" le cose - "both a stage-play and a performance" - allora quale sarebbe lo statuto ontologico di quel particolare e paradossale fenomeno-oggetto che può essere *simultaneamente* uno spettacolo teatrale e una performance (art)? Cioè di che genere di performance (spettacolo) si tratterebbe esattamente in quel caso?

3.3. Il (pre)giudizio antiteatrale / Il caso Fried

Negli anni Settanta la mia relazione con il teatro era di puro odio: odiavo il teatro con tutte le mie forze. Lo sentivo come qualcosa di artificiale, non vero, c'era sempre una distanza tra attore e pubblico. Gli attori recitavano qualcosa di diverso, incarnando ruoli

⁵ Marina in Hans-Peter von Daniken and Beatrix Ruf, "Marina Abramović in Conversation", *New Moment* (Special Issue Biennale di Venezia), number 7, spring 1997, senza num. pag.

differenti: la forma di teatro nella sua globalità non funzionava secondo me⁶.

Come è notoriamente risaputo, e come risulta chiaro dalle parole sopra citate di Marina, la gran parte degli artisti che operavano nel vasto e variegato campo della performance art negli anni Sessanta e Settanta consideravano la loro emergente pratica performativa in forte opposizione al teatro e la fondavano sul concetto del *reale* e del *vero* intesi come il contrario assoluto della teatralità. Chris Burden, per fare un altro esempio, ha dichiarato: “It seems that bad art is theater [...] getting shot is for real... there is no element of pretense or make-believe in it”⁷. Sembra che queste affermazioni, che riflettono un’abbastanza generalizzata avversione verso il teatro espressa nel mondo dell’arte visiva in quel periodo, siano l’eco diretto della controversa critica anti-minimalista formulata nel 1967 nel famigerato saggio “Art and Objecthood” del critico d’arte moderna americano Michael Fried. Nel suo *j’accuse* Fried sferra un virulento attacco (infatti una vera e propria dichiarazione di guerra) alla corrente minimalista allora emergente (la cosiddetta Minimal Art rappresentata in primis dagli scultori Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt e Tony Smith), che ironicamente rinomina “*literalist art*” (arte letteralista), e di cui individua una serie di caratteristiche, secondo lui, puramente teatrali: “the condition of non-art”, “a kind of *stage presence*”, “hidden naturalism”, “*duration of the experience*” e “inclusiveness of his [i.e. dello spettatore]

⁶ Marina in Societas Raffaello Sanzio, “Di cosa è capace il corpo”, in AA.VV. *Marina Abramovic*, Edizioni Charta, Milano, 2002, p. 129.

⁷ Burden si riferisce alla sua famosa performance *Shoot* in cui si è fatto sparare al braccio con il fucile da un suo amico-assistente. Vedi Marvin Carlson *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2006, p. 113. La prima parte della citazione si trova anche in “A Theatre of Operations. A Discussion between Alain Badiou and Elie During”, nel catalogo della mostra *A Theater Without Theater*, Museu D’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2007, p. 25.

situation” (nel senso che l’opera minimalista “*includes the beholder’s body*”, “*belongs to beholder*”, “*distances the beholder*”, “*confront the beholder*”). Sono queste qualità teatrali che Fried assomma sotto il termine di *objecthood* (oggettualità), che per lui non è altro che il sinonimo e l’equivalente scultoreo e pittorico della *theatricality* (teatralità) - parlando infatti di “teatralità della oggettualità”:

Smith’s account of his experience on the turnpike bears witness to theater’s profound hostility to the arts, and discloses, precisely in the absence of the object and in what takes its place, what might be called the theatricality of objecthood. By the same token, however, the imperative that modernist painting defeat or suspend its objecthood is at bottom the imperative that it *defeat or suspend theater*. And *this* means that there is war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and pictorial - war that, despite the literalist explicit rejection of modernist painting and sculpture, is not basically a matter of program and ideology but of experience, conviction, sensibility.

[...]

Literalist sensibility is, therefore, a response to the *same* developments that have largely compelled modernist painting to undo its objecthood - more precisely, the same developments *seen differently*, that is, in theatrical terms, by a sensibility *already* (to say the worst) corrupted or perverted by theater. Similarly what has compelled modernist painting to defeat or suspend its own objecthood is not just developments internal to itself, but the same general, enveloping, infectious theatricality that corrupted literalist sensibility in the first place and in the grip of which the developments in question - and modernist painting in general - are seen as nothing more than an un compelling and presenceless kind of theater⁸.

⁸ Michael Fried, “Art and Objecthood”, (orig. *Artforum* 5 (10), (1967): 12-23.) in Philip Auslander (ed.) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. IV, Routledge, London, 2003, p. 176-177. (corsivo dell’autore).

In questo saggio, che è probabilmente la più aperta e più violenta espressione di antiteatralità del dopo guerra (e forse dell'intero XX secolo), non sorprende tanto l'avversione verso il teatro e la teatralità di un irriducibile modernista come Fried⁹ - come è ben noto "il pregiudizio teatrale" trova le sue recenti radici (quelle più antiche si individuano già in Platone, e poi in sant'Agostino, e all'inizio dell'epoca moderna in Jean-Jacques Rousseau) proprio nell'ideologia e nell'estetica del modernismo di fine Ottocento e inizio Novecento, (si potrebbe dire che è Nietzsche ad avviare la guerra modernista con il teatro) secondo cui il teatro rappresentava l'eterna minaccia di un'identificazione fra arte e vita¹⁰. Quello che è invece sorprendente è il fatto che quelle tendenze "nuove" nelle arti visive, che emergono in parallelo o come conseguenza (in)diretta del minimalismo - i.e. happenings, events, environments, conceptual art, land art e body art - e che con il minimalismo condividerebbero la stessa sensibilità identificata e denunciata da Fried come "fondamentalmente teatrale" (perché, fra l'altro, tendono a offuscare

⁹ Fried è stato spesso descritto come un "provocatore conservatore" soprattutto da parte dei critici e teorici del postmodernismo. Vedi: Arni Haraldson, "Fried's Turn", *Fillip 11*, Spring 2010.

¹⁰ Non a caso le avanguardie storiche ricorrevano spesso e volentieri alle diverse forme para-teatrali (o bisognerebbe dire proto-performative) per contrastare e sovvertire gli statuti e istituzioni dell'alto modernismo. Sull'antiteatralità nella storia intellettuale e teatrale europea vedi: Jonas Barish, *The Antitheatrical prejudice*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1981. Sul pregiudizio teatrale nel modernismo e nel dramma moderno vedi: Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002.

e confondere i limiti fra la vita e l'arte)¹¹ - quello che sorprende dunque è che quelle stesse tendenze emergenti, segnate da una "sensibilità corrotta e pervertita dal teatro" e dalla "generalizzata, avvolgente, infettiva teatralità" *contemporaneamente* alla critica rivoltagli da Fried si dichiarino esse stesse profondamente antiteatrali. Ci sono due possibilità per spiegare questo flagrante paradosso. O Fried sbaglia quando descrive quelle tendenze emergenti e la sensibilità che le distingue dal (tardo) modernismo come intrinsecamente teatrali, oppure i protagonisti di quelle nuove tendenze, e in particolare quelli della cosiddetta Performance Art, sbagliano nell'auto-definirsi radicalmente *anti*-teatrali. In altre parole: o Fried dimostra una palese ignoranza (o indifferenza) storico-teorica riguardo al teatro (da cui risulterebbe una sua distorta concezione della teatralità), oppure gli artisti non-più-visivi che lui condanna come "teatrali" rivelano una lampante mancanza d'informazione e/o di comprensione riguardo al contesto teatrale allora attuale (si pensa alla cosiddetta neo-avanguardia teatrale che si articola intorno all'asse teorico-pratico Artaud-Brecht-Grotowski). Riformulando il discorso in modo semplice: o Fried non ha capito proprio nulla del teatro e non sa di che cosa stia parlando, oppure i *performance artists* non hanno capito niente del teatro e non sanno quello che fanno. Altrimenti si può considerare che Fried abbia in mente un certo tipo di teatro/teatralità - quello dell'asse de-costruttivo Artaud-Brecht-Grotowski, fra l'altro molto interessato all'intersezione fra arte

¹¹ In una nota al testo Fried dà un (in)diretto riferimento anche ad altre forme performative emergenti e intermedie, dicendo che è proprio la *teatralità* quello che lega i minimalisti ai diversi artisti che le praticano: "*It is theatricality, too, that links all these artists [i.e. minimalists] to other figures as disparate as Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Odenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Christo, Kusama... the list could go on indefinitely*". (vedi Fried, op. cit. nota 8) In un altro punto viene aggiunto a questi anche John Cage, considerato da tutti come uno dei progenitori degli happenings e della performance art in generale (mentre Fried lo considera un compositore di scarsa qualità che produce opere teatrali e non musicali!).

e vita/politica) - mentre i *performance artists* pensino ad un diverso modello di teatro/teatralità - quello rappresentato dal teatro borghese classico e drammatico. Che uno stesso fenomeno, per esempio gli Happenings, possa essere considerato da alcuni come teatro e da altri come anti-teatro, lo dimostra anche la seguente osservazione di un altro autorevole autore (e protagonista) di quel periodo come Michael Kirby:

Although some of their advocates claim they are not, Happenings, like musicals plays, are a form of theatre. Happenings are a new form of theater, just as collage is a new form of visual art, and they can be created in various styles just as collages (and plays) are¹².

E questo porta ad una terza possibilità - che si aggira come un spettro attraverso il teatro e la performance (art) e di conseguenza anche attraverso la presente ricerca e che comporterebbe l'inquietante e perturbante ipotesi che nessuna delle due parti si sbaglia - cioè che il teatro e la teatralità siano oggetti-concetti talmente elastici che possono *contemporaneamente* significare, indicare e rappresentare cose diametralmente opposte. In quel caso sarebbe assolutamente coerente e logico il fatto che quel che per Fried risulta teatrale per i minimalisti e per altri post-modernisti risulti *contemporaneamente* anti-teatrale. Questa possibilità apre anche alla scomoda interrogazione riguardo alla stessa disciplina degli studi teatrali - cioè quale sarebbe lo statuto epistemologico, e su che cosa si fonderebbe l'autorità e la credibilità scientifica di una disciplina che si pone come oggetto di studio un fenomeno che contemporaneamente può essere/significare una cosa e il suo esatto

¹² Michael Kirby (ed.), "Introduction", in *Happenings, An illustrated anthology*, Dutton, New York, 1965, p. 11.

contrario¹³? A questo punto ciò che importa è di notare come l'opposizione e l'animosità verso il teatro che caratterizzano la prima e la seconda generazione (anni '60 e '70) dei *performance artist*, quella a cui appartiene anche Marina, fossero segnate fino dal principio da una certa contraddizione e confusione. In altre parole l'antiteatralità della cosiddetta performance storica è tutt'altro che evidente, essa invece, alla luce della critica friediana, e d'altronde dell'intera tradizione antiteatrale modernista, appare piuttosto equivoca e problematica.

3.4. Performance e/o teatro?

Il primo passo che l'allontana dalla pittura e dalla formazione accademica (versione socialista dello stile internazionale modernista), ricevuta negli anni Sessanta all'Accademia delle Belle Arti di Belgrado, Marina lo compie nel 1971, quando viene invitata a partecipare ad una mostra organizzata al Centro culturale studentesco (SKC) della capitale iugoslava che allora era stato appena aperto. Agli artisti invitati non venne chiesto di esibire le loro opere, ma piuttosto di portare in galleria gli oggetti che li ispiravano a creare. Così un artista aveva portato la porta del proprio studio, la quale gli permetteva di passare dal mondo reale al mondo immaginario, un altro la coperta con cui si copriva facendo la siesta prima di iniziare a lavorare, un altro una radiolina che ascoltava sempre mentre dipingeva, un altro ancora aveva portato la sua ragazza, che era rimasta seduta su una sedia durante tutta la serata dell'inaugurazione... Marina, che all'epoca dipingeva le nuvole,

¹³ Questa osservazione ovviamente vale a maggiore ragione per la disciplina dei *performances studies*, considerando la sostanziale ambiguità dei termini-concetti di performance e di performatività.)

decise di portare una nocciolina americana e di attaccarla con una spilla contro il muro della galleria - quell'azione, intitolata *La nuvola e la sua ombra*, ha segnato il suo definitivo allontanamento dal "bi-dimensionalismo" della pittura. A partire da quell'evento Marina cominciò a lavorare con il suono, creando diverse installazioni sonore (*sound environment*), cioè diversi spazi sonori completamente privi d'oggetti d'arte materiali, che con il tempo cominciavano ad acquisire una struttura sempre più performativa. È lavorando con il suono che Marina arriva alle sue prime vere e proprie performance, realizzate a partire dal 1973, iniziando con *Rhythm 10* (Evento con i coltelli), seguita da *Rhythm 2* (Evento col fuoco), *Rhythm 5* (Evento con le pasticche), *Rhythm 4* (Evento con il ventilatore) e *Rhythm 0* (Evento con il pubblico), tutte del 1974.

Il primo contatto con le nuove e radicali tendenze visuali internazionali che cominciavano a esplorare gli spazi fra l'arte e la vita era già avvenuto anni prima, nel 1964, quando alla Biennale di Venezia Marina aveva visto le opere neo-dadaiste e Pop Art di Robert Rauschenberg, Jesper Johns e Louise Nevelson. Ma all'epoca non sapeva ancora nulla delle numerose collaborazioni dei primi due artisti con la scena teatrale sperimentale newyorchese, e in particolare con John Cage, con Merce Cunningham e con i giovani coreografi della Judson Dance Theater, e tanto meno era a conoscenza delle performance dello stesso Rauschenberg.

No, I really didn't know about it. I knew that there was an interesting line in the theater that was very close to performance, but was still not pure performance. At that time, I saw some early works by Pier Paolo Calzolari as part of a theater group. His idea was that one of the actors would take the entire drapery that covered the podium and carry it on her shoulders like a cape. It was so heavy that she could hardly make any movement. She slowly progressed through the audience with an enormous effort,

which was not theatrical, but real. I saw the connection with performances in the theater, even in traditional theater like in the work of Samuel Beckett, his *Krapp's Last Tape* for example. In this work, an old man is remembering his earlier life through recordings made on each of his birthdays. This monologue is very close to performance. But at that time, I had no awareness of performance art - I didn't even know of its existence¹⁴.

Solo intorno al 1970 Marina aveva visto quelle che chiama le “*performance classiche*”, la prima di cui si ricorda vagamente era quella in cui Jannis Kounellis si dipingeva una mano in blu e suonava il pianoforte in un festival organizzato al Centro culturale studentesco di Belgrado; ma era un'altra performance che l'aveva profondamente colpita e che aveva avuto un'influenza determinante per il suo futuro percorso artistico:

The performance I really remember when I thought, 'God this is not theater, this is something else', was Joseph Beuys' performance *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* in Edinburg. It was 1970, and that was one of the first times that he performed outside of Germany. It was also the first time I left Yugoslavia to work as an artist. I was confronted by what a performance event could be¹⁵.

Qui si vede che il primo contatto di Marina con qualcosa che è “vicino alla performance”, senza però essere ancora “la pura performance”, avviene attraverso il teatro, più precisamente attraverso una “linea interessante nel teatro”. Con questa definizione ella si riferisce senz'altro a quelle tendenze teatrali neo-avanguardistiche degli anni Sessanta (articolate intorno al famoso asse Artaud-Brecht-Grotowski) che hanno messo in crisi lo statuto

¹⁴ Marina in “Marina Abramović Interviewed” by Nancy Spector (May 2006), in Marina Abramović, *7 Easy Pieces*, op.cit., p. 13.

¹⁵ Marina, idem, p. 14.

mimetico e rappresentazionale (e dunque anche narrativo) del teatro tradizionale e hanno sovvertito - e a volte completamente distrutto - le tradizionali distinzioni fra arte/vita, fra finzione/reale. Marina, e la scena teatrale e artistica iugoslava in generale, ha potuto fare esperienza di quel teatro alternativo grazie al festival BITEF (Belgrade International Theater Festival) che, a partire del 1967, presentava annualmente a Belgrado le “nuove tendenze teatrali” (Grotowski’s Theater Laboratory, Peter Brook, The Living Theater, Luca Ronconi, Richard Schechner’s Performance Group, Bob Wilson, etc)¹⁶. Non a caso Marina riconosce una “connessione con la performance” anche nell’opera minimale e post-drammatica di Beckett (che nondimeno ella associa al “teatro tradizionale”), descrivendo per esempio il monologo di Krapp, che non è altro che la voce di un personaggio-attore preregistrata e semplicemente riascoltata con un magnetofono sulla scena in presenza del pubblico, come “molto vicino alla performance”. Solo in un secondo tempo avviene il decisivo incontro con qualcosa che era decisamente diverso dal teatro, cioè con la “performance pura”, rappresentata soprattutto dall’azione *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* di Beuys¹⁷. *Celtic* si svolgeva in un grande studio del College of Arts di Edinburgo in cui erano installati cinque registratori magnetici manipolati dal vivo dal compositore sperimentale Henning

¹⁶ Marina ha conosciuto Bob Wilson nel 1971 proprio al BITEF, quando questi era venuto a Belgrado per presentare il suo capolavoro *Deafman Glance*. Nel 2011 Wilson ha diretto la “quasi opera” *The Life and Death of Marina Abramović*, basata sulla vita dell’artista e con Marina nel ruolo di se stessa. È interessante come, parlando della loro collaborazione in una conferenza stampa, Wilson si lamentasse del fatto che Marina volesse sempre le cose *reali* mentre lui era invece interessato alle cose *artificiali*. In una scena per esempio Marina voleva sedersi sopra un pezzo di ghiaccio vero, per poter sentire così il freddo e l’umido, mentre Wilson al contrario insisteva per usare il ghiaccio di plastica, per non bagnare il costume. Marina per conto suo ha osservato come la precisione estrema che richiede la messa in scena wilsoniana è per lei in forte contrasto con il carattere spontaneo delle sue performance.

¹⁷ Beuys preferiva il termine *Action* (con la A maiuscola) al termine di *performance*.

Christiansen. Venivano proiettati diversi filmati girati nello studio di Beuys; in uno di essi si vedeva Beuys vagare nella famosa brughiera scozzese Rannoch Moor. All'inizio della performance Beuys stava seduto "with the sense of concentration, of possessing himself", scarabocchiando ogni tanto su una piccola lavagna, che spostava lungo il pavimento con il bastone. Poi impiegava un'ora e mezza per staccare con le mani della gelatina applicata su una parete, e la posava su un grande vassoio. Dopo aver fatto girare il vassoio colmo di gelatina fra il pubblico, la versava sulla propria testa scosso da movimenti convulsivi. Davanti ad un microfono emetteva con la voce suoni viscerali accompagnato dalle musiche proto-industriali di Christiansen. Infine rimaneva immobile in piedi per altri quaranta minuti, bastone in mano, sguardo fisso e con le lacrime che ad un certo punto cominciavano a scorrergli sul viso. Durante la performance Beuys era circondato da un pubblico visibilmente impressionato, che lo guardava con un misto d'incredulità e di stupore¹⁸. La giovane Marina rimase ovviamente folgorata: "God, this is not theater, this is something else". Sono dunque la presenza carismatica di Beuys e il carattere ritualistico dell'Azione, la sincerità e l'intensità dello stato in cui l'artista si trovava, la spontaneità e letteralità delle sue azioni, l'estesa durata dell'evento e la prossimità quasi partecipata del pubblico, che Marina identifica come "performance pura".

Attraverso il ricordo delle sue prime esperienze "performative" si vede come all'epoca co-esistessero, per così dire, due diverse tipologie di *performance*. La prima si sviluppava all'interno del teatro sperimentale, la *non-ancora-pura-performance* secondo Marina, e si

¹⁸ L'azione di Beuys è descritta in: Alastair MacKintosh, "Beuys in Edinburgh," *Art and Artists*, Vol. 5, No. 8, November 1970, p. 10. Esiste anche un affascinante documento video, di circa 10 minuti, con alcuni frammenti della performance, che si trova in: <http://www.ubu.com/film/beuys.html>

potrebbe definire *teatro performativo* (termine che rimanda alla più recente denominazione di *danza performativa*)¹⁹. Il suo prodotto-evento potrebbe essere disegnato come *performance teatrale* (in opposizione al termine di *spettacolo teatrale*, che risulterebbe forse più appropriato al teatro drammatico convenzionale). Negli anni Novanta nell'ambito degli studi teatrali anglosassoni viene introdotto invece il termine *performance theatre* per descrivere il teatro che tende verso la condizione di performance (art)²⁰. Vanden Heuvel, che ha coniato il termine, descrive così il progetto (secondo lui principalmente ispirato dai testi di Artaud e dalle tecniche attoriali di Grotowski) del teatro sperimentale americano degli anni Sessanta (Herbert Blau/Actor's Workshop, The Living Theater, Ellen Stewart/La Mama, Joseph Chaikin/Open Theater, Richard Schechner/Performing Group, etc):

The work was a calculated attempt to circumvent the rational, intellectual aspect of traditionally "literary" drama and to replace it with the more intuitive, visceral, body-oriented *performance theater* that would act as a celebration of life rather than cerebralized slice of it. What theater experiment of the period provided was a working through of an impulse that seems to lie at the heart of theater - simply to become something other than theater. [...] What was intended was a totally new kind of theater event that would function in a new kind of way; not as an art built on its distinction from life, or between artifice and experience, but as life itself [...]²¹.

¹⁹ Vedi il primo paragrafo del capitolo 4. *Jérôme Bel*.

²⁰ Lo spettacolo *The Biography* di Marina del 1992 (analizzato più avanti in questo capitolo), un'opera ibrida che si situa a metà strada fra la performance art e il teatro, viene definito in tedesco con il termine "*Theaterperformance*" che potrebbe essere considerato l'equivalente teutonico del termine anglosassone *performance theater*. Vedi il testo della copertina del Marina Abramović et.al., *Marina Abramović, Biography*, Reihe Cantz, Ostfilden, 1994.

²¹ Michael Vanden Heuvel, *Performing Drama/ Dramatizing Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991, p. 30. (corsivo è mio).

Elinor Fuchs, riprende il termine di Vanden Hauvel²², per applicarlo anche alla seconda generazione del teatro sperimentale americano degli anni Settanta (Richard Foreman, Robert Wilson, Elisabeth LeCompte/Wooster Group, Lee Brauer/Mabou Mines, Stuart Sherman, etc) che pur preservando un forte legame con la performance (art) reintroduce le preoccupazioni formaliste e apre alla mediatizzazione:

Performance theater bears some similarity to the conventional theater of dramatic texts in situating the theatrical event in an imaginative world evoked by visual, lightning and sound effects, and an ensemble of actors. Yet it is like performance art in two signal regards: in its continuous awareness of itself as performance, and in its unavailability for re-presentation. That is, the work is associated with a particular director or group of performers of such visual and stylistic originality that the text seems not to be reimaginable even where it is presumably restageable²³.

Dunque da una parte esiste un (nuovo) teatro che tende fortemente a varcare i propri limiti, a sorpassare se stesso - cioè ad avvicinarsi allo statuto di performance (art). Il cosiddetto *performance theater*, caratterizzato da una pronunciata autoconsapevolezza, da un interesse continuo per il concetto di presenza e dalla sua “non disponibilità alla ri-presentazione”, che segna una svolta ontologica e

²² Marvin Carlson fa risalire l'origine del termine *performance theater* al critico statunitense Timothy Wiles che sarebbe stato il primo ad applicarlo, già nel 1980, per descrivere il lavoro di artisti come Robert Wilson, Richard Foreman e The Wooster Group. Vedi Carlson, op. cit., p. 235.

²³ Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 80. Un libro recente designa con stesso termine - *performance theater* - anche la terza generazione del teatro sperimentale anglosassone degli anni '80 e '90, come dei gruppi tg STAN, Richard Maxwell/New York Players, Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service, legati da un comune interesse per la performance art dei anni '70. Vedi Sara Jane Bailes, *Performance Theatre and the Poetics of Failure*, Routledge, London, 2011.

altera lo statuto dell'evento teatrale, richiamando così la nostra attenzione alla sua specificità concettuale e mediatica. Un teatro performativo dunque, che si avvicina fatalmente alla performance (art) ma che comunque rimane iscritto entro i limiti istituzionali e convenzionali della tradizione teatrale. E abbiamo dall'altra parte il secondo tipo di performance, quello che Marina identifica come la "performance pura", chiamandola anche "performance classica" - cioè la performance che avviene al di fuori dell'istituzione e della tradizione teatrale e che vede come protagonisti soprattutto gli artisti visivi, i quali cercano di eludere le limitazioni della bi-dimensionalità della pittura, della materialità dell'oggetto d'arte e dell'estetica del formalismo modernista che si sforzava di tenere ben separati e distinti l'arte e la non-arte, cioè la vita. Quest'altra performance, o meglio le sue disparate manifestazioni quali happenings, events, actions, assemblage, interventions, environments, body art, process art, etc, verranno in seguito raggruppate, nella prima metà degli anni Settanta, sotto uno stesso ombrello con il termine - di Performance Art²⁴.

3.5. La prima solo-performance "pura" / Rhythm 10 (1973)

Se da una parte è il lavoro con il suono che porta Marina alla performance, dall'altra parte c'è la folgorante esperienza dell'incontro con l'Azione *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* di Beuys. Come si è visto l'Azione di Beuys rappresenta per lei il modello di "performance pura", simile ma comunque diversa da quella "linea interessante nel teatro" sperimentale "molto vicina alla performance",

²⁴ A quanto pare il termine venne introdotto per la prima volta da parte di critici d'arte nel 1973, con grande insoddisfazione di molti *performance artist* che lo trovavano inappropriato in quanto rimandava troppo al teatro, da cui invece cercavano di distinguersi e distanziarsi!

mentre totalmente diversa e in forte opposizione al teatro tradizionale. Ma che cosa intende esattamente Marina con la definizione *performance pura*:

Che cos'è una performance? È una sorta di costruzione fisica e mentale nella quale l'artista si pone di fronte al pubblico. Non è una *pièce* teatrale, non è qualcosa che si impara e si recita, calandosi nel ruolo di qualcun altro. La performance è una trasmissione diretta di energia. Per quanto mi riguarda, mi è sempre stato, e mi è tuttora, impossibile fare una performance da sola, a casa mia, senza un pubblico davanti, perché non potrei mai arrivare al punto in cui riesco ad andare oltre i miei limiti fisici e mentali. *Conditio sine qua non* è la presenza del pubblico, che mi infonde energia. Più vasto è il pubblico, migliore è la performance, più si crea e si trasmette energia.

Nella performance, e mi riferisco in particolare a quelle degli anni Settanta, è basilare non fare prove, non ripetere e nemmeno avere una conclusione prestabilita. La performance deve essere un'opera aperta. Si dispone solo di una sorta di partitura, come per un concerto, una ricetta su cui lavorare. Quando entra il pubblico, voi iniziate la vostra *pièce* senza sapere che direzione prenderà. Talvolta si verificano incidenti, interruzioni da parte del pubblico, la situazione cambia, potete raggiungere limiti a voi sconosciuti. Tutti questi eventi imprevedibili diventano parte integrante della performance e come tali vanno accettati²⁵.

Stando alla definizione di Marina la *performance* (pura) sarebbe una *pièce* non-teatrale, in quanto non provata e recitata "calandosi nel ruolo di qualcun altro", ma al contrario interamente improvvisata - e dunque senza un esito prevedibile - a partire da "una sorta di partitura", da "una ricetta" iniziale, eseguita davanti ad un pubblico, che può diventare potenzialmente partecipe, attuata con lo scopo di andare "oltre i [propri] limiti fisici e mentali", per

²⁵ Marina Abramović, "Body Art", in Abramović et. al., *Marina Abramović*, Edizioni Charta, Milano, 2002, p. 13.

“raggiungere limiti [a se] sconosciuti”, realizzabile grazie alla trasmissione energetica che avviene tra il performer e il pubblico. Sintetizzando, la performance è un’improvvisazione libera a partire da un qualunque dato iniziale, che non prevede una caratterizzazione né una rappresentazione, e mira invece ad un auto-superamento psicofisico personale, facilitato dallo scambio energetico fra il performer e il pubblico. Questa definizione, senz’altro non esauriente, dimostra bene quanto sia permeabile e fuorviante la frontiera fra la performance (art) e il teatro sperimentale degli anni sessanta per il quale sono caratteristiche (ri)fondanti la (ri)introduzione dell’improvvisazione, l’allontanamento dal testo drammatico e il conseguente abbandono della caratterizzazione, il rifiuto della rappresentazione, l’interesse per i limiti psicofisici dell’attore e per le diverse modalità di rapporto con lo spettatore. D’altra parte la definizione di Marina indica chiaramente il vettore su cui si muovono le sue prime performance, mentre rivela anche alcune significative deviazioni che rimandano agli ulteriori sviluppi della sua pratica performativa.

Nel 1973, esattamente tre anni dopo avere visto l’Azione *Celtic* di Beuys, Marina torna al Festival di Edinburgo, ma stavolta in veste di protagonista, per eseguire la sua primissima performance *Rhythm 10*²⁶. Si trattava di una performance basata su di un gioco russo che consiste nel conficcare, sempre più velocemente, un coltello fra le dita della mano posata sul tavolo, cercando ovviamente di non tagliarsi. Marina aveva posato un lenzuolo bianco per terra inginocchiandosi sopra e appoggiandovi la mano sinistra, mentre con la destra adoperava i coltelli, che erano dieci. Gli unici altri oggetti presenti erano due registratori portatili. Marina conficcava velocemente il coltello fra un dito e l’altro e registrava l’azione sul

²⁶ La descrizione della performance *Rhythm 10* si basa su quelle fornite dall’artista in diverse pubblicazioni, in particolare M. Abramović, “Body Art”, op.cit., pp.14-15.

primo registratore; tutte le volte che si tagliava sostituiva il coltello. I colpi producevano una struttura ritmica sempre più complessa che, corrispondendo ad un aumento del rischio, faceva crescere la tensione. Dopo essersi tagliata dieci volte, l'artista riavvolgeva il nastro, riascoltava i suoni ritmati dei coltelli e ripeteva l'intero gioco, registrandolo con il secondo registratore, tagliandosi esattamente negli stessi momenti, "cercando di fondere il passato e il presente" errori inclusi. Il gioco durava circa un'ora. Mentre l'esatto svolgimento e l'esito della prima parte della performance erano ovviamente imprevedibili, in quanto non completamente controllabili e dunque in parte soggetti al caso (per mancata concentrazione e/o abilità), al contrario nella seconda parte Marina riacquistava il controllo della situazione, riproducendo fedelmente le proprie medesime azioni precedenti, attraverso la traccia della partitura sonora registrata. Mentre la prima parte della performance corrisponde alla condizione di "performance pura", la seconda parte invece si avvicina fortemente alla condizione di teatro, come se il principio su cui si fonda tendesse a riprodurre il processo tipico della creazione teatrale (o di danza o di musica). La prima parte quindi potrebbe essere paragonata ad un momento di prova in cui il performer improvvisa una serie di azioni/ suoni, la seconda parte può essere rapportata alla fase dello spettacolo, in cui si riproduce esattamente, grazie alla registrazione della prova che è divenuta partitura, quello che è stato fatto in precedenza durante l'improvvisazione. La volontà di Marina di *fondere il passato e il presente* in un atto unico è un'operazione per eccellenza teatrale. Così già nella sua primissima performance è contenuto il seme del futuro concetto di *re-performing*, la prima performance appare già contaminata dalla teatralità, con questa prima performance viene già sovvertito quello che da lì a poco diverrà il suo credo artistico: "*No rehearsal, no repetition, and no*

*predicted end*²⁷. In effetti, la performance viene ri-eseguita un'altra volta, ma stavolta con venti coltelli, sempre nel 1973 nel quadro di leggendaria mostra *Contemporanea* a Roma. Rimane ovviamente un fattore cruciale che distingue *Rhythm 10* da un spettacolo teatrale radicandolo fermamente nel concetto di performance (pura): il rischio di ferirsi è oggettivo e di conseguenza i tagli e le ferite provocate dai coltelli sono vere, non finte.

All'epoca era molto importante confrontarsi con il dolore, il sangue, i confini del proprio corpo, sia fisici, sia mentali. In quel lavoro, il rumore della pugnolata era fondamentale. La performance si chiudeva con l'immagine dei coltelli, delle macchie di sangue e del registratore che riproduceva un duplice suono: quello della prima e quello della seconda parte del gioco²⁸.

L'immagine finale del registratore che ri-produce il duplice suono delle pugnolate mentre per terra giacciono i coltelli usati e il lenzuolo macchiato di sangue è molto suggestiva. Quello che invoca è esattamente la duplice natura dell'evento che ha appena avuto luogo - quella performativa e quella teatrale. Questo duplice suono risuona non soltanto attraverso tutte le performance a venire di

²⁷ Marina in *7 Easy Pieces*, op.cit., p. 15. Il motto citato è tratto dal testo-manifesto "Art Vital" che può essere considerato la versione di Marina & Ulay del seminale manifesto di antiteatralità raineriano "NO Manifesto" (vedi nota 25, paragrafo 4, capitolo 4. Jérôme Bel):

no fixed living place / permanent movement / direct contact / local relation / self-selection / passing imitations / taking risks / mobile energy

no rehearsal / no predicted end / no repetition / extended vulnerability / exposure to chance / primary reactions

"Art Vital" in Marina Abramović/Ulay Ulay/Marina Abramović, *Relation Work and Detour*, Idea Books, Amsterdam, 1980. p. 19.

²⁸ Marina, "Body Art", op.cit., p. 15.

Marina ma attraverso tutta la recente storia del teatro e della performance (art).

3.6. Back to the Future / *The Biography* (1992) / portare il “reale” sulla scena teatrale

Nel 1983 Marina partecipa a un programma di residenze artistiche a Firenze insieme a Ulay, al *performance artist* italiano Edmondo Zanolini e al regista-coreografo belga Michael Laub²⁹. I quattro artisti dovevano creare una performance in collaborazione, ma dopo qualche giorno di prove i tre uomini ebbero talmente tanti problemi a collaborare fra di loro che alla fine decisero di lavorare ognuno da solo con Marina per creare tre pezzi separati della durata di un quarto d'ora ognuno. Il risultato è stata la performance *Fragilissimo* presentata in seguito allo Stedelijk Museum di Amsterdam e al Moderna Museet di Stoccolma nel 1985 e nell '86. Nel frammento realizzato da Laub si vedeva l'artista stesso mentre dirigeva Marina, la quale raccontava la storia della sua vita usando una frase sola per ogni anno. Questa collaborazione comportava per entrambi una *prima volta*: per Laub era la prima volta che lasciava un suo performer parlare in scena e per Marina secondo le sue parole: “Fu la prima volta in cui feci qualcosa che assomigliava al teatro”³⁰.

L'idea di rappresentare la propria vita in scena si ripresenta a Marina nel 1988, al termine della camminata sulla Grande Muraglia

²⁹ Laub e Zanolini hanno creato insieme Maniac Productions nel 1975 a Stoccolma, un gruppo di teatro di “post-avanguardia” fortemente influenzato dalla body art e dalla video arte. Nel 1981 Laub fonda, sempre a Stoccolma, Remote Control Productions con cui crea spettacoli di teatro-danza distinti da un approccio drammaturgico decostruttivista, da uno stile minimalista e da un forte uso del video. Il critico e storico della danza Gerald Seigmund ha descritto Laub nel 1996 come “uno dei padri fondatori del teatro anti-illusionista”.

³⁰ Marina in *The Biography of Biographies*, op. cit., p. 11.

cinese, che aveva segnato la sua separazione da Ulay. Un secondo tentativo di realizzare quello che in seguito diventerà il progetto teatrale *The Biography* venne realizzato per la televisione spagnola nel 1989 in collaborazione con il video artista Charles Atlas³¹. I due artisti creano una *performance for video*, di soli 6 minuti, intitolata SSS, in cui Marina tiene un monologo basato sulla sua storia artistica e personale:

Marina Abramović collaborated with videomaker Charles Atlas on this striking work of autobiographical performance. Abramović delivers a monologue that traces a concise personal chronology. This brief narrative history, which references her past in the former Yugoslavia, her performance work and her collaboration with and separation from Ulay, is intercut with images of Abramović engaged in symbolic gestures and ritual acts – scrubbing her feet and staring like Medusa as snakes writhe on her head. Closing her litany with the phrase “time past, time present,” Abramović invokes the personal and the mythological in a poignant affirmation of self³².

Dopo questa prima breve versione televisiva, che ha coinciso con il difficile periodo di riflessione e di ripresa dopo la separazione da Ulay, Marina ha cominciato a lavorare con Atlas sul concetto d'un vero e proprio spettacolo autobiografico. Così nel 1992 nasce *The Biography*, un progetto teatrale in continuo sviluppo che vede Marina stessa come protagonista principale. Si tratta di un'opera in divenire che durerà fino alla fine della sua vita (e potenzialmente anche oltre)

³¹ Il videomaker americano Charles Atlas è considerato il pioniere della *media-dance*, chiamata anche *dance for camera* o *videodance*. Nel periodo iniziale della sua carriera 1975-81 Atlas è stato il *filmmaker-in-residence* della compagnia di Merce Cunningham con cui ha creato una decina di film di danza. Ha collaborato con numerosi coreografi e performer, fra cui Yvonne Rainer, Douglas Dunn, Karole Armitage e Diamanda Galas.

³² Descrizione tratta dal sito web del distributore ufficiale del video SSS Electronic Arts Intermix (EAI) di New York. Vedi: <http://www.eai.org/index.htm>

e che l'artista rimette in scena ogni anno o ogni due anni, talvolta dirigendo l'opera lei stessa, talvolta collaborando con diversi registi teatrali, aggiungendo nuove parti man mano che si assommano i nuovi fatti della sua vita (e trattando recentemente anche l'episodio della sua futura morte)³³.

All'inizio il lavoro su *The Biography* ha permesso a Marina d'esplorare e d'esorcizzare da una parte i traumi della sua infanzia (legati soprattutto al rapporto conflittuale con la madre) e dall'altra il dolore provocato dalla separazione da Ulay e la conseguente crisi creativa. L'artista pensava che *raccontare e rifare* in scena i momenti chiave dell'infanzia e della relazione/lavoro con Ulay potesse permetterle di sorpassare e sublimare, *rivivendoli*, entrambi questi periodi della sua vita passata, consentendole soprattutto di tirarci sopra una riga per poter continuare, o piuttosto ricominciare, una vita e una carriera nuove. L'aspetto forse più sorprendente di *The Biography* è che in esso si svela un lato sconosciuto, represso e nascosto, della personalità di Marina - la sua attrazione per il *glamour*, per la mondanità, per la superficialità:

This was *The Biography*, the theater piece in which I am actually playing myself. It was the first time I showed to the public all aspects of myself. Previously I had always been playing this heroic part, never making fun of myself. I didn't show that I like junk food, that I like glamour, that I like fashion. That sort of things was not part of the work. Then in *The Biography* there is the part when I'm

³³ In *The Biography Remix* (2004), creato in collaborazione con Laub, alcuni giovani performer, nella maggior parte ex-allievi di Marina, ri-eseguono al posto sue alcune delle performance dell'artista (in particolare quelle con Ulay), per cui lo spettacolo potrebbe teoreticamente continuare a essere ri-presentato anche quando l'artista non ci sarà più. Nell'ultima versione della sua (auto)biografia teatrale *The Life and Death of Marina Abramović*, messa in scena nel 2011 da Robert Wilson, viene inscenato anche il funerale di Marina. La versione wilsoniana, essenzialmente teatrale (leggi artificiale) e cioè senza elementi del *reale* in scena, vede sempre Marina come protagonista affiancata però da altri performer che si distribuiscono alcuni ruoli eseguiti precedentemente da lei sola (per esempio Willem Dafoe interpreta il narratore).

saying I have a big nose, large hips, and so on. Then I turn away from the public and I say, “Red lips, high heels” - then turning around “Abramović!” I took myself too seriously before. It was a big relief to make fun of myself. [...] I can’t act, I can’t sing, I get out there on the stage and do things I’m really ashamed of. It’s a huge relief³⁴.

The Biography dunque inizialmente non era solo un modo per fare i conti (e congedarsi) con il passato, ma serviva anche ad annunciare un radicale cambio nel suo stile di vita e a dimostrare un altrettanto radicale cambio nel suo approccio alla performance (art) stessa. Nella scaletta cronologica che segue lo spettacolo, sotto il fatidico anno 1989, si sente la voce di Marina che dice:

BYE-BYE EXTREMES / ADDIO ESTREMI // BYE-BYE PURITY / ADDIO PUREZZA // BYE-BYE INTENSITY / ADDIO INTENSITÀ // BYE-BYE TIBETANS / ADDIO TIBETANI // BYE-BYE SOLITUDE / ADDIO SOLITUDINE // BYE-BYE UNHAPPINESS / ADDIO INFELICITÀ // BYE-BYE TEARS / ADDIO LACRIME // BYE-BYE JEALOUSY / ADDIO GELOSIA // BYE-BYE ULAY / ADDIO ULAY

GROWING MY HAIR / MI LASCIO CRESCERE I CAPELLI // BUYING MY OWN HOUSE / ACQUISTO LA MIA CASA // NEED FOR A CHANGE / BISOGNO DI CAMBIAMENTO // NEED FOR LAUGHTER / BISOGNO DI RIDERE // NEED FOR MELODRAMA / BISOGNO DI MELODRAMMA // NEED FOR GLAMOUR / BISOGNO DI FASCINO³⁵

Sia questo lato (ri)scoperto del suo carattere che il nuovo approccio alla performance attraverso il teatro ovviamente contrastano fortemente con il carattere rituale, austero e auto-lesionista dei suoi primi lavori e con il periodo successivo dei lavori relazionali fatti con Ulay sotto il segno di un vagabondaggio artistico e spirituale. Se prima i suoi modelli erano John Cage e Ives Kline

³⁴ Marina in conversazione con Thoams McEvilley, “Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?”, in M. Abramović et. al., *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano, 1988, p. 17.

³⁵ *The Biography of Biographies*, op. cit., p. 52 e 56.

adesso, in relazione al suo riscoperto entusiasmo per il teatro, l'artista evoca come modello e idolo una famosissima diva operistica: "Mi piaceva l'opera, adoravo Maria Callas, tutto quello che la riguardava, la sua immagine irraggiungibile"³⁶. La forma teatrale precedentemente odiata adesso le si rivela come il mezzo ideale per riconoscere pienamente e per gestire e bilanciare questo doppio aspetto di sé stessa. La decisione di creare *The Biography* mettendo in scena la propria vita e le proprie vecchie performance, mischiando così il reale all'illusione teatrale, permette a Marina di operare *contemporaneamente* su due registri: quello spettacolare e quello performativo, e di conseguenza di riconciliare evidentemente (o forse solo apparentemente) i contraddittori bisogni della sua personalità. La sua "performance dentro lo spettacolo" richiede idealmente di essere eseguita in un teatro classico, con tutto l'apparato decorativo di velluti rossi e d'oro, affinché la realtà delle sue azioni possa risultare in maggiore contrasto con le aspettative di un pubblico di teatro convenzionale, abituato al sangue artificiale e alle emozioni simulate. Il progetto *The Biography* si muove fra questi due estremi: da una parte le azioni sono rischiose perché vere, dall'altra parte si crea una distanza tipicamente teatrale con quello che avviene in scena, per cui il soggetto in scena può facilmente diventare oggetto di derisione e di ridicolo, come anche l'oggetto di mitizzazione e venerazione (è quest'ultima che ha finalmente prevalso nel caso di Marina, intorno a cui si è andato a formare nel tempo un vero culto della personalità e un'immagine di star, in qualche modo simili proprio a quelli tributati a Maria Callas). Si potrebbe dire che Marina ha portato la performance art oltre che nel teatro anche nell'opera (e nella *fashion*), corredata con tutto i relativi aspetti di sontuosità e

³⁶ In Abramović, *Body Art*, op. cit., p. 21. Nello stesso testo poco prima: "John Cage, che è stato il mio grande maestro, ha scritto: "Se il mio lavoro è accettato, è ora di cambiare registro, di arrivare al punto in cui non lo sarà più" (Idem, p. 22).

spettacolarità e il suo mondo di *celebrity* e di grandi dive. È comunque significativo che per fare fronte al carattere contraddittorio della sua doppia natura personale, Marina ricorra ad una strategia artistica che prevede di portare la performance “pura” dentro la spettacolarità teatrale, adottando una strategia paradossale che cerca di combinare, e alla fine con-fondere, due modalità performative apparentemente irreconciliabili.

The only way to understand that situation for me [la separazione da Ulay e l'impossibilità di lavorare] was to get out of myself. To do that, I had the idea of staging my own life. And the idea of staging your life really has a lot to do with the theater. So I went back to the theater, which as I said, I hated. I wanted a *new type of theater* that would combine the operatic because of the melodrama with radical performance work. I wanted to have this strange mix, because half of *Biography* was a repetition of my performances, which were much longer when they were first done. I had to have a structure with a crescendo, with a high energy peak in a very short period of time: three minutes, four minutes, five minutes. Like *Rhythm 10*, *Lips of Thomas* and *Art Must Be Beautiful* (1975). In a very short period of time I had to reach the intensity that might take hours in the real piece because now we're talking about theater time, not performance time. When you come to the theater you know everything is fake - the knives are fake in the theater, but in the case of *Biography*, you're confronted with the real thing. In the beginning, you don't believe it, but then you get totally shocked when this *performance within the theater structure* becomes even more real. Then in the middle I embrace the complete artificiality of the theater, when I do things that I don't know how to do, like dance, or act, or talk, and I'm doing them badly. So it goes off in different directions³⁷.

La prima versione propriamente teatrale di *The Biography*, creata nel 1992 in collaborazione con Atlas, viene presentata,

³⁷ Marina in conversazione con Nancy Spector, op. cit., pp. 18-19. (corsivo è mio).

sempre con l'apporto di piccole variazioni, in vari teatri in Europa e America nel corso degli anni Novanta³⁸. Si tratta di un'opera complessa in cui s'intrecciano i monologhi di Marina, i frammenti delle sue storiche *solo-performance* e delle performance in duo con Ulay, la recitazione (*acting*), canto, danza, interazione con il pubblico, proiezioni video, filmati documentari e diapositive. Fino alla penultima versione realizzata con Laub nel 2004 - *The Biography Remix* - Marina ha interpretato tutti i diversi ruoli da sola, per cui il progetto, fino a quel punto, potrebbe essere considerato una *solo-performance* autobiografica in forma teatrale. *The Biography* ha una struttura multidimensionale che si articola su diversi livelli operativi, distinti ma strettamente interrelati fra di loro. Attraverso le diverse versioni realizzate si declinano i vari frammenti delle sue performance passate e i vari fatti della sua vita, articolandosi entrambe intorno ad una struttura narrativa centrale permanente che a partire dal 1946 - anno della sua nascita - segue anno per anno la vita della protagonista, raccontata attraverso una serie di brevissime frasi a carattere telegrafico:

1963 LA MADRE SCRIVE: MIA CARA BAMBINA I TUOI DIPINTI HANNO BELLE CORNICI

1964 BEVO VODKA / DORMO NELLA NEVE / PRIMO BACIO

1965 MIO PADRE MI DÀ UNA PISTOLA E MI INSEGNA A SPARARE

1966 ISCRIZIONE AL PARTITO COMUNISTA / DIPINGO INCIDENTI DI CAMION

³⁸ Lo spettacolo *The Biography* è stato presentato nel '92 in luoghi dedicati all'arte visiva come l'International Biennale of Innovative Visual Art a Madrid, Kunsthalle Wienn a Vienna e Documenta IX a Kassel, ma già dall'anno successivo viene presentato esclusivamente nei teatri: nel '93 al Theater am Turm (TAT) a Francoforte e al Hebbeltheater a Berlino; nel '95 al Singel Theatre ad Anversa e al Greer Carlson Theater a Santa Fee (USA), nel '96 al Groninger Schouwburg a Groningen; nel '98 al Teatro Rialto a Valencia e nel 2000 al Schauspielhaus Hannover a Hannover.

Il luogo in cui si svolge la “storia” di Marina è la scena teatrale stessa³⁹. L’unico elemento scenografico presente consiste in una specie di passerella che occupa il proscenio e in due pareti verticali che delimitano e dividono, a destra e a sinistra, il fondo scena. L’azione principale, la ri-esecuzione (*reperforming*) delle performance storiche di Marina, si svolge nell’area del proscenio mentre lo scorrimento del tempo - la storia - viene rappresentato sul fondo attraverso le proiezioni video e la voce fuori campo della protagonista che narra le diverse fasi della sua vita in ordine cronologico. Questo dispositivo di sdoppiamento che vede una Marina “performativa”, fisicamente presente e che attua, cioè ri-esege, *veramente* le sue performance (con tutto l’apparato di coltelli veri e di sangue vero...) e un’altra Marina “narrante”, distaccata dal corpo e presente attraverso la voce fuori scena, riflette una modalità rappresentativa di distanziamento squisitamente teatrale. La struttura narrativa/testuale dello spettacolo è inquadrata e interlacciata con la struttura visiva, curata principalmente da Atlas. Le due scene-immagini inquadrano lo spettacolo, mentre una serie di video documentari contenenti estratti delle performance, diapositive e foto di famiglia, lo attraversano scandendo visualmente il passaggio del tempo dettato dalla narrazione. Nella scena d’apertura dello spettacolo, l’unica scena che non è mai stata cambiata, si vede Marina sospesa alcuni metri sopra il palco, come se stesse levitando in aria, a torso nudo e con le braccia aperte, tenendo in ogni mano un serpente vivo - un riferimento diretto alla famosa figurina della Dea dei serpenti dell’epoca minoica, spesso associata ai concetti di rinascita e di rigenerazione della vita. Sotto di lei si trovano grandi ossa di animali sparpagliate per terra, intorno ad esse girano i due

³⁹ La seguente descrizione dello spettacolo è in parte basata su quella fatta da Thomas Wulffen, “Performance. Thoughts on Marina Abramović’s “The biography”” in M. Abramović et.al., *Artist Body*, op. cit., pp. 385-87.

grossi cani neri, annusandole. Un travestito appare in scena e canta una canzone che parla dell'impossibilità di capire le donne. Marina poi riappare in scena entrando dal fondo e quindi ha inizio la (narr)azione della sua autobiografia come spettacolo e come performance. L'immagine delle ossa attraversa in un processo di trasformazione metaforica tutto lo spettacolo ed è riproposta anche nella scena di chiusura, dove appare un grande cumulo di ossa, nel contesto della lamentazione per i morti. La scena d'apertura e quella di chiusura non fanno parte della scaletta biografica della vita di Marina, ma si relazionano ad essa ad un livello più metaforico, fungendo sia da cornice drammaturgica che da filo rosso dello spettacolo e rimandando in particolare a quel crudele teatro di guerra che è stata la Ex-Iugoslavia all'inizio degli anni Novanta (questa immagine verrà riproposta nella sua performance-istallazione seminale *Balkan Baroque*, che le è valsa il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia, nel 1997).

La narrazione s'avvia e gli anni scorrono insieme alle immagini fino a che, giunta all'anno 1969, Marina dice: "I do not remember" - introducendo una cesura nella narrazione. A quel punto la protagonista abbandona la struttura testuale e passa ad un altro livello rappresentativo - quello dell'azione che forma la struttura propriamente detta *performativa* dello spettacolo. È a questo punto che le cose cominciano a complicarsi. Marina esegue quindi le sue *solo performance* del passato, inserendole all'interno dello spettacolo, e questo solo fatto conferisce già ad esse inevitabilmente il carattere di un evento mostrato, ri-presentato, cioè recitato. Anche se quell'evento è *vero*, vale a dire che ogni azione è eseguita veramente e letteralmente, per il solo fatto che esso avvenga sulla scena di un teatro, viene percepito come un "*as if*" (come se), come un accadimento *post factum*, piuttosto che un autentico atto *hic e nunc* (il genere biografico non farà ovviamente che rafforzare questa

percezione). Mentre la costellazione generale di *The Biography* assume manifestamente un aspetto teatrale, in quanto consiste in una narrazione che si svolge sulla scena, le parti in cui Marina esegue le azioni delle sue performance non sono tuttavia riducibili in senso stretto a uno spettacolo teatrale. Non solo perché in quei momenti Marina non interpreta qualcun altro, ma agisce in quanto se stessa rifacendo le proprie azioni e non quelle di altri (cosa che sarebbe già sufficiente ad accordare a quei momenti uno statuto parateatrale), ma anche perché ella esegue *realmente e veramente* quelle azioni, quindi esse non sono unicamente referenziali ma anche letterali e in questo senso non meramente teatrali⁴⁰. Dall'altra parte quelle azioni evidentemente non acquisiscono lo stesso statuto ontologico delle performance originali da cui scaturiscono, malgrado il fatto che sono eseguite veramente e non semplicemente illustrate ed imitate. Quando Marina eseguiva per la prima volta per esempio *Rhythm 10* nel 1973, quell'evento aveva allora una modalità presentativa unica, propria della performance art di quel periodo, in cui non soltanto l'artista agiva in prima persona, ma in cui soprattutto coincidevano il momento della produzione e il momento della presentazione, calando sia il performer che il pubblico esclusivamente nella dimensione del presente – nel *hic et nunc* dell'evento. Quando invece vengono riproposte, a distanza di vent'anni⁴¹, e perlopiù nel contesto di uno spettacolo teatrale, le azioni della performance *Rhythm 10* sono già azioni differite e perciò inevitabilmente contaminate dalla rappresentazione - anche se eseguite veramente e in prima persona esse si riferiscono sempre ad un altro tempo e ad un altro luogo (e anche ad un'altra persona,

⁴⁰ A proposito di azione letterale in opposizione all'azione simbolica-teatrale vedi il testo di Grotowski "L'azione è letterale" in J. Kumiega, op. cit., pp.169-173.

⁴¹ Ma in realtà sarebbe da osservare sostanzialmente lo stesso fenomeno anche se la distanza temporale fosse di soli 20 minuti.

perché comunque diversa e cambiata nel tempo)⁴². Thomas Wulffen chiama i momenti in cui Marina ri-esegue la sue vecchie performance all'interno di *The Biography* “rappresentazione della performance” e denota il carattere ambiguo delle azioni che *simultaneamente* rappresentano e infrangono la rappresentazione:

Nevertheless, Marina Abramović breaks down this presentation of her own actions by showing them, certainly, but also transgressing the limit of mere presentation. “1972 burning the hair / cutting a star in the stomach with razorblade”. What is referred to it in the text is actually carried out. The action is not mere illustration, even when it follows on the heels of representation in the text. It is a specific ambiguity of the act which is simultaneously presented and breaks down the presentation it defines. The actions are part of history and within it become authentic acts of the present. For *The Biography* this is of decisive importance, because in the conventional language of theater mere representation would be sufficient: theater blood. But here the blood that flows is real, the voice that screams is real and the knife that can stab is real. And yet these acts remain the representation of presentness, the *representation of performance*. For on the one hand, performances are unrepeatable, since they rise out of a specific historical moment for which the textual level of *The Biography* furnishes proof, and on the other hand there is a fundamental problem of presence, of presentness, to which Marina Abramović reverts⁴³.

The Biography dunque solleva in relazione ai concetti di ripetizione e di differenza “il fondamentale problema della presenza”, strettamente legato all’altrettanto fondamentale problema della

⁴² Sull'impossibilità di riprodurre, cioè ripetere esattamente, una performance/spettacolo vedi il testo di Peggy Phelan “The ontology of performance: representation without reproduction” in *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London and New York, 1993. pp. 143-166.

⁴³ T. Wulffen, op. cit., pp. 386-387. (corsivo è mio).

rappresentazione⁴⁴. Come ha osservato Phelan: “Performance occurs over a period which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as ‘different’”⁴⁵. Una performance non può essere ripetuta, può essere solo eseguita di nuovo e questo *rifare* è un ripetere che segna la differenza e non l’identità. La performance rifatta non è più la stessa ma non diventa, per via del suo ripetersi, neanche una semplice rappresentazione (perché la sua azione è *reale*, letterale e non referenziale, metaforica). Quello che Wulffen chiama “*representation of performance*” - concettualizzato successivamente in termini di “*reperformance*” in relazione al progetto *Seven Easy Pieces* in cui Marina ri-esegue per la prima volta le performance storiche di altri - appartiene a quella zona franca, a quel *no man’s land*, situato *fra* il teatro e la performance (art) e determina una nuova modalità esecutiva che viene a collocarsi a meta’ strada *fra* la rappresentazione teatrale e la presentazione (*presentness*) della performance art. Mentre nell’insieme *The Biography* è concepito e presentato come un spettacolo teatrale, i momenti centrali in cui Marina ri-esegue le sue performance in scena alterano lo statuto meramente teatrale dell’opera e la trasformano in qualcos’altro che non è né teatro né performance art, oppure è *simultaneamente* sia teatro che performance art. In questi momenti non avviene una trasformazione da spettacolo a performance, come d’altronde la performance ripetuta non si trasforma semplicemente in spettacolo, piuttosto accade che entrambi vengano trasformati in una terza cosa ancora: “The representation of these performances in *The Biography* allows them to be present without becoming mere duplication. Here

⁴⁴ Non è un caso che, per esempio, Gilles Deleuze nella opera seminale *Différence et répétition* articola la sua critica della rappresentazione proprio intorno ai concetti di differenza e di ripetizione.

⁴⁵ P. Phelan, op.cit., p. 143.

the performance as performance [ie. lo spettacolo] is called Performance⁴⁶. Quest'altra cosa che è "la performance come spettacolo" (oppure "lo spettacolo come performance") viene designata con il termine Performance, scritto con la P maiuscola e senza l'articolo. Tale uso di questo termine rimanda direttamente al testo seminale di Grotowski *Performer*, in cui viene concettualizzata la figura singolare di un performer *sui generis*, designata appunto con il termine Performer, scritto con la lettera iniziale maiuscola e senza l'articolo: "Performer, with a capital letter, is a man of action. He is not somebody who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres"⁴⁷. Performer non è l'attore come inteso in senso teatrale - perché non interpreta qualcun altro e non recita per essere visto da un pubblico - ma invece si avvicina alla condizione del performer nella performance art - perchè *fa veramente* qualcosa affrontando un pericolo *reale*, non per essere visto da altri ma per vivere/condividere un'esperienza e attuare una

⁴⁶ Wulffen, op. cit. p. 387. In questa formulazione si vede bene quanto facilmente si presti a confusione il termine *performance*, che in inglese viene a significare da una parte *spettacolo* in senso tradizionale (theater performance, dance performance, opera performance, etc) e dall'altra *performance artistica* "non-teatrale". È dunque esclusivamente il contesto a determinare il significato del termine, cioè solamente dal contesto si può comprendere se il termine sia usato nel senso di *spettacolo* oppure nel senso di *performance*! Mentre la traduzione/interpretazione della frase citata si basa ovviamente sul contesto da cui è tratta, essa riflette anche una mia lettura che potrebbe non corrispondere esattamente a quello che l'autore intendeva scrivendo: "Here the performance as performance is called Performance". Nel suo articolo Wulffen non dà un riferimento esplicito al concetto di Performance (scritto con la P maiuscola) di Noël Carroll (vedi capitolo 1. della presente tesi) e non chiarifica il proprio uso del termine Performance, scritto con la maiuscola, che fra l'altro appare solo una volta, nella frase citata, verso la fine del testo. È comunque molto plausibile che Wulffen scrivendo (la prima pubblicazione del suo testo è datata 1994) fosse a conoscenza del testo/concetto di Carroll (che è dell'anno '86). Vedi: Carrol, "Performance", *Formations*, n°3, 1986, pp. 62-82.

⁴⁷ J. Grotowski, "Performer", in L. Wolford and R. Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook*, *Routledge*, London and New York, 1997. p. 374. Sarebbe davvero interessante invece sapere se Grotowski, quando nel 1987 formulava il suo concetto di Performer, fosse a conoscenza del concetto di Performance, con la P maiuscola e senza l'articolo, di Noël Carroll che è datata 1986.

trasformazione personale e collettiva. Tutto questo viene attribuito al Performer senza tuttavia che egli si trovi a diventare semplicemente un performer (di performance art), perché comunque continua ad agire all'interno di una struttura fissa, precisa e *ripetibile*, costruita con elementi di teatro (azioni fisiche, canto, movimento, testo, montaggio, etc). Performer dunque non è né un attore né un performer, ma è *simultaneamente* sia attore che performer all'interno della stessa struttura performativa. Il Performer si muove all'esterno di / ma in relazione - al teatro, alla danza, all'opera e alla performance art, egli è appunto "al di fuori dei generi estetici". Nello stesso modo il termine Performance potrebbe indicare quell'evento performativo in cui la performance d'arte si avvicina alla condizione di spettacolo teatrale, come anche quello in cui lo spettacolo s'avvicina alla condizione di performance. Performance indicherebbe così un nuovo fenomeno performativo *sui generis* che non può essere categorizzato sotto i termini comuni di spettacolo/teatro o di performance/performance art. Si tratta di una nuova forma artistica *transgenerica* e *transcategorica* attraverso cui si attua una nuova modalità operativo-rappresentativa, che si muove fra i poli apparentemente opposti di teatralità e performatività, e in cui queste due polarità non sono percepite in termini d'opposizione e di esclusione ma in termini di complementarità e d'interdipendenza. Il concetto di Performance riflette quella peculiare logica di molteplicità deleuzeiana, molto cara anche a Grotowski, che non è né dialettica né trascendentale, antecedente non solamente al mondo del soggetto e dell'oggetto ma anche alla connessione logica tra soggetto e predicato. Si tratta di una logica di E (AND) anteriore e irriducibile al È (IS) dei predicati: "Think *with* AND instead of thinking IS, instead of thinking *for* IS: empiricism has never had another

secret”⁴⁸. Con le opere transdisciplinari come *The Biography*, o più precisamente con quei momenti dello spettacolo in cui Marina esegue le sue performance in scena, ci si trova davanti alla logica deleuzeiana di E – dunque: teatro E performance art, ovvero spettacolo E performance - oppure, adottando la terminologia grotowskiana e quella di Wulffen, davanti a Performance *tout court*. Ma - per parafrasare l’osservazione a proposito del concetto di Performer contenuta nella nota al testo omonimo di Grotowski - sarebbe un abuso del termine identificare *The Biography* nel suo insieme come “Performance” che indicherebbe un modello rappresentativo teorico a cui una particolare produzione teatrale - performativa (o performativo-teatrale) si avvicina solo per gradazioni⁴⁹.

3.7. Una variazione autobiografica confessionale / Un ulteriore grado verso Performance / *Delusional* (1994)

Nel 1994 Marina crea, sempre in collaborazione con Charles Atlas, un’altra opera teatrale chiamata *Delusional* solitamente considerata come una continuazione, oppure una variante, di *The Biography*⁵⁰. Anche *Delusional* si presenta come un’opera dichiaratamente teatrale nell’approccio, e persino il suo titolo è un rimando al carattere illusorio di un avvenimento scenico - *delusional* in inglese significa appunto *illusorio*, *fallace* ma anche *fissato* nel

⁴⁸ Gilles Deleuze, *Dialogues*, Columbia University Press, New York, 1987, p. 57. Nell’introduzione (p. vii) Deleuze dichiara: “I have always felt that I am an empiricist, that is, a pluralist.”

⁴⁹ Vedi NOTA al *Performer* in J.Grotowski, *Performer*, op. cit., p.378.

⁵⁰ Lo spettacolo *Delusional* è stato co-prodotto e presentato nel Monty Theater di Anversa e nel Theater am Turm di Francoforte.

senso di un'ossessione, del soffrire di una mania. Il lavoro si distingue per una nota intima e una modalità confessionale, in cui vengono trattate in prima persona, attraverso materiale autobiografico, le questioni dell'insofferenza e del senso di vergogna, di colpa e di perdita. Lo spettacolo, che dura quasi due ore, dispiega una scrittura scenica chiaramente strutturata e fissata, composta da cinque parti rispettivamente intitolate "The Mother", "The Rat Queen", "The Father", "The Rat Disco" e "The Conclusion"⁵¹. Ogni parte contiene una storia personale distinta ed è organizzata come un insieme drammaturgico dotato di una propria *mise en scène*. La prima parte "The Mother" si svolge sulla scena avvolta in un telone grigio e invasa da centinaia di ratti neri di plastica che squittiscono quando vengono calpestati. Marina fa la sua entrata in scena danzando freneticamente su un pezzo di musica popolare ungherese e lasciandosi crollare ogni tanto su di una sedia, uno sgabello o un letto di metallo con dei pezzi di ghiaccio messi al posto del materasso. La proiezione video con le immagini della madre di Marina che racconta la sua vita è interpolata con ricordi d'infanzia narrati dal vivo da Marina stessa, sdraiata sul letto di ghiaccio. Nella parte seguente, intitolata "The Rat Queen", il palco si rivela essere di vetro e sotto si vedono decine di ratti veri e vivi. Marina appare con un lungo vestito bianco - è lei la regina dei ratti e racconta al pubblico come siano fatti questi animali e cosa si debba fare per catturarli e per sbarazzarsi di loro. In "The Father" l'artista inizia con uno spogliarello, tutta nuda mangia una cipolla cruda che le provoca le lacrime, sfogandosi poi nel microfono:

Sono stanca dei miei attacchi di emicrania / Solitarie stanze
d'albergo / Servizio in camera / Telefonate a lunga distanza / Brutti

⁵¹ La descrizione di *Delusional* si basa in parte su quella di Mary Richards, *Marina Abramović*, Routledge, London and New York, 2010.

film alla televisione / Sono stanca di innamorarmi sempre dell'uomo sbagliato / Sono stanca di vergognarmi del mio naso troppo grande / Del mio sedere troppo grosso / Mi vergogno della guerra in Jugoslavia / Voglio andarmene / In qualche posto così lontano / Da essere irraggiungibile via telefono o fax / Voglio diventare vecchia, veramente vecchia / Così che nulla abbia più importanza⁵²

Dopodiché si sdraia nuda sul palco di vetro in posizione prona, cercando d'interagire con i ratti che si trovano al di sotto. Nello stesso tempo nella proiezione, posta contemporaneamente sulla parete e su di un piccolo monitor installato sotto il palco in mezzo ai ratti, si vede l'immagine di suo padre che racconta delle sue esperienze di guerriglia partigiana durante la seconda guerra mondiale. Nella sezione "The Rat Disco" si vedono solo i topi in movimento sotto il palco, mentre la musica suona per loro. Nella parte finale "The Conclusion" Marina appare, sempre nuda, nel sotto palco mentre si fa' strada fra gli animali strisciando lentamente verso il proscenio. Una volta arrivata spinge con il piede il vetro che chiude il sotto-palco rivolto verso il pubblico e mentre il vetro cade le luci si spengono e lo spettacolo finisce.

Delusional è senz'altro il lavoro con cui Marina s'avvicina di più alla condizione di uno spettacolo teatrale. In esso gli elementi di performatività "pura" sono decisamente ridotti e appaiono solo occasionalmente, e comunque mai autonomamente come in *The Biography*, ma sempre in funzione della situazione drammatica e a scopo di stimolare e rafforzare la recitazione, la narrazione e l'impatto emotivo. L'uso di alcuni espedienti performativi, come quello dei veri blocchi di ghiaccio e quello della vera cipolla cruda, è

⁵² "The Onion" in Abramović et. al., *The Biography*, op. cit. p. 68. Lo stesso testo appaia nel *The Biography (Remix)* e nella performance per video *The Onion* realizzata nel 1995.

particolarmente indicativo in questo senso. Nella scena in cui racconta la sua infanzia, segnata da un rapporto conflittuale con la madre, Marina si sdraia su grossi pezzi di ghiaccio. L'esperienza attuale e reale del freddo a cui viene esposto il suo intero corpo, il conseguente stato interno a cui è portata la performer, servono da supporto per la narrazione-evocazione dei ricordi personali riguardanti la relazione sofferente con una persona associata a una disciplina ferrea e ad una certa freddezza affettiva. Similmente nella scena in cui la protagonista si sfoga e confida al pubblico il suo essere stanca di sé stessa e della propria vita, l'atto di mangiare contemporaneamente una cipolla cruda le produce un *reale* disgusto e le fa versare *vere* lacrime. Questo singolare stratagemma interpretativo permette a Marina non solo di adoperare simultaneamente due registri diversi, quello performativo/letterale e quello teatrale/simbolico, all'interno di una stessa scena, ma anche di metterli in rapporto diretto, di mettere in questo caso la performatività in funzione della teatralità, attuando in questo modo una vera e propria cooperazione fra queste due modalità rappresentative. Anche l'uso del corpo riflette la stessa strategia interpretativa, in quanto non viene più sottomesso - come prima nelle sue performance - ad alcune prove e azioni reali, spesso pericolose o comunque spiacevoli e sconcertanti, per sperimentare e eventualmente superare i propri limiti, ma principalmente per esprimere un'idea o un'emozione e per comunicare un contenuto narrativo in scena. Sono proprio questa manipolazione drammatica degli elementi propriamente performativi e il controllo interpretativo che essa richiede a distinguere l'approccio adottato in *Delusional* non solo dalle sue performance precedenti ma anche dal modo in cui la dimensione performativa si rapporta a quella drammatica in *The Biography*. Malgrado questo avvicinamento e ri-orientamento verso la teatralità, anche questo lavoro mantiene costantemente la

tensione verso il superamento della mera rappresentazione teatrale e continua a poggiare fermamente con un piede sul terreno della performance. Marina in questa sede non interpreta qualcun altro ma se stessa (anche se con la Regina dei topi si delineano i contorni di un personaggio), gli stati che descrive e le storie che racconta sono le sue e sono *vere*, il freddo che sente in tutto il corpo parlando della sua infanzia e di sua madre è reale e non simulato, le lacrime e il disgusto che sente quando confida che *non ce la farà più* sono autentici e non recitati, l'esposizione al contatto diretto con i topi e il pericolo di esserne morsa sono altrettanto reali, etc.

In *Delusional* il rapporto fra teatralità e performatività viene riportato, rispetto a *The Biography*, ad un ulteriore livello ancora diverso in cui le due modalità di spettacolo e performance non solo coesistono simultaneamente all'interno della stessa struttura rappresentativa, ma entrano anche in una relazione dinamica e dialettica attraverso la quale si rafforzano e si nutrono a vicenda. Non si tratta quindi solo di un rapporto di coabitazione e sovrapposizione pacifica e passiva, ma di un rapporto attivo di *complementarità* operativa e presentativa - un rapporto di cooperazione. Si tratta di un passaggio delicato ma nondimeno - anzi proprio per questo - essenziale. In questo senso si potrebbe dire che con *Delusional* viene compiuto un ulteriore passo, viene superato un ulteriore gradino, nella scalata verso la cima irraggiungibile costituita da quella specifica forma-modello teorizzata in precedenza in connessione a *The Biography* come *Performance tout court*. In questo caso si vede come la relazione fra la performance e il teatro segua nel tempo, almeno dagli anni Sessanta a oggi, una linea evolutiva (oppure un modello ciclico - per chi preferisce il pensiero nietzschiano), che passa rispettivamente dall'opposizione alla coabitazione e poi alla cooperatività (per ritrovarsi eventualmente un giorno di nuovo su posizioni opposte - e così via all'infinito). La

cooperatività viene intesa nel senso di un agire insieme per un fine comune, con rimando al carattere *transcategorico* e *transgenerico* assegnato prima nel testo al concetto di Performance (a differenza di coabitazione e sovrapposizione/combinazione, che rimandano piuttosto ad un approccio interdisciplinare o multidisciplinare). Ovviamente è immaginabile anche un rapporto rovesciato di funzionalità reciproca, in cui sono gli elementi drammatici, teatrali, a essere in funzione della dimensione performativa, oggettiva e letterale, di un evento (come per esempio nel caso dell'opera performativa *Action* sviluppata da Grotowski E Richards in seno al Workcenter di Pontedera). Un rovesciamento inteso in questo senso avviene nel percorso di Marina con il progetto *Seven Easy Pieces* del 2005 in cui alcuni protocolli fondanti del teatro vengono applicati alla performance in quello che sarà chiamato la *reperformance*.

4. Jérôme Bel

oppure Ceci (n')est (pas) une dance

I don't distinguish between theatre and dance. They're just forms of language.

Jérôme Bel

C'est ça le spectacle, attendre le spectacle [...] attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi.

Samuel Beckett, *L'innommable*

The limit of dance: the choreography in "Name Given by the Author" or the body in "Jérôme Bel". The limit of the author: the (impossible) copy of Susanne Linke or my piece done by Xavier Le Roy. The limit of performance: the void in "The Last Performance" and "The Show Must Go On". If Beckett wrote "The Unnameable", which is the peak of what a writer can aspire to, then I, for my part, am trying to perform the unperformable.

Jérôme Bel

4.1. Danzare o non danzare

Nell'intervista rilasciata in occasione della prima retrospettiva del suo lavoro intitolata *Jérôme Bel 1995-2005*, organizzata al teatro Sadler's Wales di Londra in febbraio 2008, alla domanda su quale fosse la sua professione Jérôme Bel risponde: "I am identified as a choreographer. [...] My job is to think about what can happen onstage. [...] I'm situated in the dance world because that's where I come from"¹. Dopo essersi formato al Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, nella seconda metà degli anni Ottanta Bel ha lavorato come danzatore con diversi coreografi contemporanei, in Francia e in Italia. Nel 1992 ha avuto l'occasione di fare da assistente al coreografo francese Philippe Découflé per la messa in scena della cerimonia di apertura dei XVI Giochi Olimpici invernali ad Albertville. È allora che ha capito che piuttosto che *fare il danzatore* preferiva - secondo le sue parole - "*organizing doing*" ("*organizzare il fare*").

Con le opere performative create in seguito, cominciando con *Nom donné par l'auteur* nel 1994, Bel interroga i codici della danza contemporanea, e dell'istituzione teatrale in generale, eludendo le aspettative del pubblico e invitandolo ad adottare uno sguardo diverso sullo spazio della rappresentazione teatrale e su quello che viene messo in gioco al suo interno. Il suo è un apporto fondamentale (sicuramente il più radicale) alla messa in questione dei codici di rappresentazione e della virtuosità tecnica che

¹ *Unless You Have Another Word, Dance Will Do*, intervista a cura di Roslyn Sulcas, in *New York Times*, 24 febbraio 2008.

caratterizzano il movimento della danza europea emerso negli anni Novanta, con cui possono essere associati coreografi come La Ribot, Boris Charmaz, Meg Stuart, Xavier Le Roy, Mårten Spångberg, Vera Mantero, Myriam Gourfink, João Fiadeiro, Thomas Lehman - per nominarne solo alcuni. Il fenomeno in questione - che ha cominciato ad acquistare maggiore visibilità a metà degli anni Novanta - non è un movimento organizzato e non possiede un nome proprio comunemente accettato, ma i diversi critici e studiosi si sono riferiti ad esso usando diversi termini come: "Conceptual dance", "Danse performative", "Think Dance" o definendolo addirittura - con un'attitudine piuttosto critica - "*non-danse*"². Se è vero che il termine "danza concettuale" è quello maggiormente diffusosi, è però anche quello più contestato, soprattutto dagli stessi coreografi a cui dovrebbe riferirsi; così per esempio Xavier Le Roy dice (non senza una certa nota d'ironia): "I don't consider myself as a conceptual artist and I don't know one choreographer who works in dance without a concept"³. Nel 2001 a Vienna s'incontrano - su iniziativa dello stesso Le Roy e di Jérôme Bel - un gruppo di artisti performativi e di critici tra cui questi, La Ribot e il critico Christophe Wavalet, con l'intenzione di stilare un documento indirizzato alla Comunità Europea, per porre una serie di domande riguardanti la futura politica europea dello spettacolo/performance. Nel documento, intitolato *Manifesto for a European Performance Policy*, viene deliberatamente elusa (e sottilmente derisa) una categorizzazione

² Vedere a proposito di quest'ultimo appellativo l'articolo della giornalista Dominique Fretard, "La fin annoncée de la non-danse", in *Le Monde*, 6 mai 2003. e il dibattito che questo ha sollevato sulla stampa specializzata francese: Jean-Marc Adolphe, Gérard Meyen, "La "non-danse" danse encore", in *Mouvement*, n°28, mai/juin 2004, p. 72-74. e Gérard Meyen *Déroutes: la non non-danse de présences an marche*", in *Rue Descartes*, n°44, juin 2004, pp. 116-119.

³ Le Roy, X., J. Burrows and F. Ruckert, "Meeting of Minds", *Dance Theater Journal*, 20, 9-13. 2004.

che riunisca le attuali pratiche coreografiche e teatrali sotto un singolo denominatore comune terminologico:

Our practice can be called: “performance art”, “live art”, “happenings”, “events”, “body art”, “contemporary dance/theater”, “experimental dance”, “new dance”, “multimedia performance”, “site specific”, “body installation”, “physical theater”, “laboratory”, “conceptual dance”, “independence”, “postcolonial dance/performance”, “street dance”, “urban dance”, “dance theater”, “dance performance” - to name just a few...⁴.

Lo studioso di danza contemporanea André Lepecki, che ha seguito e analizzato con particolare attenzione il lavoro dei coreografi in questione, ritiene invece che il termine “danza concettuale” non sia del tutto improprio in relazione alle loro pratiche, poiché queste indubbiamente hanno un legame genealogico forte con i movimenti storici legati alle arti visive come l’arte concettuale e - strettamente legata ad essa - la performance art:

I do think, however, that “conceptual dance” at least allows for historically locating this movement within a genealogy of twentieth-century performance and visual arts, by referring, to the conceptual art movement of the late 1960s and early 1970s that shared its critique of representation, its insistence on politics, its fusion of visual with the linguistic, its drive for a dissolution of genres, its critique of authorship, its dispersion of the art-work, its privileging of the event, its critique of institutions, and its aesthetic emphasis on minimalism - all traits that are recurrent in many recent works in Europe of which Jérôme Bel is one of the initiators. “Conceptual dance” at least prevents claiming absolute historical originality to this movement, something I believe its participants

⁴ Manifesto for a European Performance Policy, 2001, documento consultabile in rete: <http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=61304&jahr=2002>

would agree with, given their open dialogue with the history of performance art and postmodern dance⁵.

Questo movimento, per quanto eterogeneo, non riconducibile ad una estetica unitaria e inclusive di diversi approcci drammaturgici, modalità di lavoro, modi di trattare il rapporto fra forma e contenuto, rivela allo stesso tempo anche una forte convergenza d'interessi tra i suoi esponenti. Quello che forse maggiormente accomuna i coreografi associati al movimento è il processo d'interrogazione sulla capacità politica della danza o, per dirlo con Lepecki, della "ontologia politica della coreografia". Un altro punto comune forte è senz'altro la tendenza a intendere la pratica coreografica come critica immanente della rappresentazione. Alcuni elementi coreografici che riflettono questi intenti comuni e che si riscontrano spesso nelle diverse performance sono: una certa insistenza sull'immobilità dei corpi, sulla lentezza dei movimenti e sulla ripetizione (a volte estenuate) dei gesti. Ma forse nessuno dei coreografi menzionati ha portato queste problematiche e interrogazioni fino al limite estremo in modo così implacabile e assiduo come il francese Jérôme Bel.

L'analisi che segue si concentra sul primo periodo, fondante e fondamentale, della produzione di Bel, che inizia dal suo esordio con *Nom donné par l'auteur* nel 1994 e – passando per lo spettacolo *Jérôme Bel* del 1995 – arriva fino a *Le Dernier Spectacle/The Last Performance* del 1998. Quest'ultima opera conclude la prima fase della ricerca del coreografo - definibile come *trilogia sull'ontologia dello spettacolo/performance*; dopo di essa ha inizio la fase successiva che si aprirà nel 2001 con *The Show Must Go On*.

⁵ André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, London and New York, 2006, p. 135.

4.2. La crisi / La questione del senso

Dopo aver danzato con varie compagnie per quasi otto anni ad un certo punto Bel ha cominciato ad avvertire un vuoto di senso nelle coreografie che eseguiva. Ha deciso quindi di fermarsi per un periodo e di prendere le distanze da un certo modo di fare danza contemporanea, diventato ormai fortemente istituzionalizzato e prevedibile, che produceva spettacoli che in gran parte “sembravano confezionati secondo criteri identici (durata, numero dei danzatori, scenografie, colonna sonora...), pronti per il “mercato” della diffusione nei teatri; certe coreografie degli anni Ottanta sembravano richiudersi in uno stile che non faceva che riprodurre se stesso; gli “interpreti” che venivano ingaggiati per la realizzazione degli spettacoli erano insofferenti al doversi costantemente nascondere dietro alla posizione dell’autore, che i coreografi rivendicavano solo per se stessi”⁶. L’occasione di fare da assistente a Phillipe Découflé per la cerimonia di apertura dei Giochi Olimpici nel 1992 gli permise di guadagnare abbastanza per potersi concedere di non dover lavorare per mantenersi per due anni interi. Alla sua decisione di ritirarsi, a soli 28 anni, ha contribuito anche la morte per AIDS di alcuni suoi amici, avvenuta in quel periodo. In questa fase di ritiro volontario Bel aveva ridotto allo stretto necessario le proprie necessità di mantenimento e si era dedicato alla lettura e a un ripensamento sistematico e radicale del *fare danza* in quel fine secolo che era *in piena*. Di fronte al suo appartamento parigino avevano aperto da poco tempo una biblioteca comunale ed egli si era buttato anima e corpo alla lettura di quegli autori (post)strutturalisti che avevano profondamente segnato il pensiero (e

⁶ A proposito vedere Jean-Marc Adolphe, “Nascita di un corpo critico”, in *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla coreografia europea*, a cura di Silvia Fanti/Xing, Ubulibri, Milano, 2003, pp. 12-15.

l'arte) della seconda metà del XX secolo: Barthes, Foucault, Deleuze, Althusser, Kristeva, e altri:

I was reading and I was writing, I was making transcriptions of what they were saying about literature and philosophy: and I was taking this into dance and theatre [...] - why gesture, what gesture means, what a sentence means etc. ⁷.

Durante quel periodo d'isolamento volontario e di studio passava a volte a trovarlo il suo amico danzatore Frédéric Seguette. Dopo un periodo di conversazioni e riflessioni Bel e Seguette cominciarono a sperimentare con alcuni oggetti quotidiani che si trovavano a portata di mano in casa: un aspirapolvere, un dizionario, un tappeto, un paio di pattini, un fon, etc. Così nacque il primo lavoro di Bel intitolato curiosamente *Nom donné par l'auteur*.

4.3. *Nom donné par l'auteur* / la danza senza danza / un teatro di oggetti

Lo studioso e critico di danza Gérald Siegmund ha definito *Nom donné par l'auteur*, come “un teatro di cose” e ha rilevato il carattere avanguardista e paradossale di uno spettacolo che pur senza contenere un singolo passo di danza e/o una singola nota di musica si costituisce e si (ri)presenta in quanto danza:

Jérôme Bel déploie dans sa première pièce, créée en 1994, un théâtre de choses, dans lequel chaque relation équivaut à un éclair d'intelligence qui lance des étincelles à partir de l'inattendu, cette marque caractéristique des avant-gardes historiques. *Nom*

⁷ Helmut Ploebst, *No wind no word: New choreography in the society of the spectacle; 9 portraits*, München, Keiser, 2001, p. 200.

donné par l'auteur n'a rien à voir avec ce qu'on entend conventionnellement sous le terme de danse. Pourtant, Jérôme Bel se considère comme chorégraphe, Frédéric Seguette come danseur, l'un et l'autre s'inscrivono nei canoni di produzione e di distribuzione della danza. Bel depouille la danza jusqu'à son squelette. Il élabora des décalques qui entendent interroger les conditions de possibilité des fondements chorégraphiques come la notion d'auteur, la représentation ou la présence des danseurs⁸.

Nom donné par l'auteur si svolge su una scena di teatro praticamente vuota, inizialmente munita solo di un tappeto da danza nero, una superficie quadrata di circa 10x10 metri illuminata in modo uniforme per tutta la durata dello spettacolo. Gli unici elementi scenografici presenti sono le quattro grandi lettere O, N, E, e S - ritagliate da pezzi di polistirolo bianco - che uno dei protagonisti all'inizio dello spettacolo posiziona lungo il perimetro della scena, segnando in questo modo i quattro punti cardinali - rispettivamente Nord, Sud, Est e Ovest. In seguito viene installato, in mezzo all'area scenica illuminata, un piccolo tappeto orientale sopra a cui vengono collocati vari oggetti quotidiani. I due "danzatori" si siedono uno di fronte all'altro, Bel su di uno sgabello e Seguette sopra un aspirapolvere, lasciando in mezzo a loro il tappeto come una scacchiera; cominciano poi a fissare gli oggetti come se fossero figure degli scacchi. Dopo una pausa i due artisti afferrano simultaneamente ognuno un oggetto diverso e se lo porgono reciprocamente, come mettendolo in mostra l'uno all'altro. Seguette prende il dizionario di lingua francese (il famoso Petit Robert), porgendolo semplicemente davanti a sé, mentre Bel prende un pallone giallo di plastica facendo la stessa cosa. Dopo qualche

⁸ Gérald Siegmund, "Ballets pour dix objets", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2000, citazione tratta dal sito web dell'associazione BR/Jérôme Bel, consultabile on-line a: <http://www.jeromebel.fr/jeromebel.asp?m=3&s=1&sms=2&ar=18>

istante gli oggetti vengono riposti e i due ricominciano a fissare il tappeto, immobili e impassibilmente ripiegati su se stessi. Il tutto avviene nel più assoluto silenzio. Dopo una breve pausa afferrano, simultaneamente, altri due oggetti: Seguette un biglietto da 10 euro e Bel una saliera, che rivolge poi verso il basso, lasciando che il sale ne fuoriesca spargendosi sul tappeto. Di nuovo gli oggetti vengono riposti e i due riprendono a fissare il tappeto, poi prendono altri due oggetti e il gioco continua... Nell'arco di un'ora, il tempo della durata dello spettacolo, attraverso un continuo concatenamento/distribuzione degli oggetti ("*agencement des objets*") nello spazio scenico, che vengono spostati, manipolati, ammassati e messi in combinazioni, variazioni e tempi diversi dai due performer, viene creata una singolare coreografia di oggetti. Il ritmo lento delle (manipol)azioni, la concentrazione con cui esse sono eseguite nel silenzio, in sincronizzazione, con precisione e senza esitazioni, senza mai ricercare l'espressività del gesto, tutto questo conferisce allo spettacolo un carattere allo stesso tempo ritualistico e quotidiano, straordinario e banale. Nel suo andamento meditativo ma disinvolto, segnato dall'assenza totale di elementi drammatici e formalistici, *Nom donné par l'auteur* si offre allo sguardo dello spettatore non tanto come uno spettacolo - nel senso comune del termine - ma piuttosto come una riflessione minimalista agita - o meglio un invito a riflettere - sul senso dell'atto teatrale.

Nella video intervista su *Nom donné par l'auteur* realizzata nel 2005 Bel racconta che il fatto di aver concepito e sviluppato il suo primo lavoro a casa, nel soggiorno del suo appartamento, non dipendeva del tutto da una circostanza fortuita; era dovuto anche alla necessità di sottrarsi all'influenza che lo spazio dello studio di danza, con la sua atmosfera carica, i suoi specchi e le sue sbarre per gli

esercizi di tecnica, esercitava su di lui⁹. Per poter provare *a fare una cosa diversa* doveva sfuggire a quel luogo per eccellenza deputato alla creazione coreografica, che in lui ormai provocava la sensazione di “un’alienazione fisica”. Si era dunque rifugiato nella lettura; fra i diversi autori letti durante la gestazione della prima creazione due di essi in particolare avevano ispirato il lavoro che stava per nascere: Marcel Duchamp, ma soprattutto Roland Barthes. Duchamp: perché l’atto con cui aveva regalato ad un oggetto quotidiano e banale come un orinatoio (il famoso ready-made *Fountain* del 1917) lo status di un’opera d’arte rappresenta un atto di rottura *par excellence* con i codici stabiliti di una disciplina artistica. Barthes: per il suo concetto di “*degré zéro de l’écriture*”, che si rivelerà fondamentale per Bel, ma anche per l’affermazione che uno scrittore - che Bel intende come *un autore* in generale - è qualcuno che *inventa* un linguaggio¹⁰. Non a caso dunque in *Nom donné par l’auteur* si riflette una forte volontà di rottura con i codici della coreografia e del teatro, attuata attraverso il riportare la danza al proprio grado zero, privandola dei corpi in movimento e riducendola agli elementi materiali basilari - lo spazio scenico vuoto in cui vengono introdotti alcuni oggetti del quotidiano, ai quali è conferita una funzione non simbolica o rappresentativa, ma un ruolo attivo di produzione (e di messa in questione) del senso. Il risultato di questa operazione di distillazione dei codici è effettivamente la creazione di un nuovo linguaggio, che viene a produrre uno spettacolo che non trova più una collocazione evidente

⁹ Vedi la video intervista con il critico francese Cristophe Wavelet, realizzata presso il Centre National de la Danse a Pantin, 11 gennaio 2005: “Nom donné par l’auteur 1994” in *Jérôme Bel - Catalogue raisonnée 1994-2005*, edizione multimediale di Laboratoires d’Aubervillies, consultabile on-line a: <http://www.catalogueraisonnee-geromebel.com>

¹⁰ Vedi: Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953. (ed.it. *Il grado zero della scrittura* (prima ed. Lerici, Milano 1960), con *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982.

all'interno dei generi performativi esistenti, quali la danza, il teatro, l'opera o la performance art.

Partendo dalle domande iniziali, di solito date per scontate, come "Cosa significa fare uno spettacolo?" e "Cosa significa fare teatro?", Bel costruisce la sua prima opera con l'intenzione di "produrre il senso", di "creare il senso". E per fare questo mette in scena una singolare "reificazione dei codici teatrali e coreografici". Domandandosi, per esempio, cosa potrebbe essere una scenografia al grado zero, gli viene l'idea delle quattro lettere che indicano i punti cardinali sulla scena. Per Bel il teatro cerca esattamente di evitare un'operazione simile, che lo riveli in quanto spazio tale e quale, reale. Essendo appunto uno spazio al grado zero, una scatola nera e neutra senza segni visibili pre-iscritti, il teatro si aspetta che qualcuno (il regista) vi iscriva dentro un'identità spaziale *altra*: "un castello in Danimarca, una giungla africana, un interno borghese". Segnando con le lettere le elementari caratteristiche spaziali della scena, Bel cerca invece di ricollocare, reinquadrare, ri-localizzare il teatro dentro i punti di riferimento/orientamento geografici, magnetici, fisici - ovvero riferimenti oggettivi che non sono determinati esteticamente, culturalmente e socialmente. La sua "scenografia" cambia ad ogni presentazione del lavoro in un teatro diverso, perché ogni volta, servendosi di una bussola, i protagonisti rilevano e segnano sulla scena le quattro direzioni geografiche reali, nel rapporto specifico con quel dato spazio. Con questo procedimento essi invitano e richiamano lo spettatore a ri-situarsi, a ri-orientarsi continuamente nello spazio della rappresentazione in base a delle coordinate reali e non fittizie, come accade abitualmente nel teatro con le scenografie che cercano piuttosto di disorientare il pubblico, di fargli dimenticare dove si trovi realmente. Le quattro grandi lettere bianche che indicano i punti cardinali non sono altro che la materializzazione, l'oggettivazione - la reificazione appunto - del concetto di spazio al

grado zero, e una volta installate sulla scena teatrale diventano, di conseguenza, la scenografia al grado zero.

Questo principio di riduzione all'osso viene applicato a tutti gli elementi dello spettacolo: alla coreografia, alla messa in scena, all'interpretazione, ai costumi, agli oggetti, al suono, il quale ovviamente al grado zero non è altro che il silenzio - e qui non può mancare il riferimento ad un'altra opera avanguardista seminale e in forte rottura con i canoni prestabiliti quale *4'33"* di John Cage, del 1952. Ma sono gli oggetti che in *Nom donné par l'auteur* acquisiscono un ruolo di centralità - per questo si parla di *reificazione* - trovandosi elevati al rango di *danzatori*. La decisione di utilizzare gli oggetti del quotidiano rimanda da una parte alla tradizione duchampiana dei ready-mades, dall'altra riflette la tendenza caratteristica dell'arte contemporanea francese degli anni Ottanta, che sceglie spesso di parlare di cose semplici, banali, minori, che si trovano a portata di tutti e che riguardano tutti. I due protagonisti per la creazione hanno reperito e scelto 10 oggetti (numero motivato semplicemente dal sistema numerico decimale, che utilizza 10 cifre), selezionandoli tra gli oggetti che "si trascinavano in giro" nella casa di Bel, ovvero: uno sgabello, un aspirapolvere, un pallone, una saliera, dei pattini per il ghiaccio, un biglietto di valuta, una pila elettrica, un tappeto, un fon e un dizionario. Il dizionario è forse l'oggetto più emblematico di questo spettacolo, che si pone l'obiettivo di (ri)definire l'ABC della rappresentazione teatrale. Bel racconta nell'intervista con Wavelet di come lui e Seguetto facessero spesso ricorso al dizionario durante l'elaborazione del lavoro, a causa della necessità di definire e chiarire i significati dei concetti e degli oggetti messi in gioco. Di conseguenza Bel ricorre al dizionario anche per trovare il titolo dello spettacolo: *nom donné par l'auteur* non è altro che la definizione del lemma *titre* contenuta nel dizionario della lingua francese *Le Petit Robert*. Come si vede il principio "del grado

zero” è infallibilmente e sistematicamente applicato a tutti elementi costituiti dello spettacolo, finanche al titolo stesso. La scelta di oggetti d’uso, banali, normalmente non destinati alla scena ma appartenenti alla dimensione quotidiana e materiale della vita di tutti giorni, non indica una posizione estetica quanto piuttosto una politica, riflettendo la volontà d’economia di mezzi (il minimo necessario per produrre il massimo di senso) e ponendosi come critica dello statuto dell’oggetto nell’economia capitalista consumista. La centralità assegnata agli oggetti in *Nom donné par l’auteur* esprime allo stesso tempo la posizione di rifiuto del consumismo e il desiderio di attribuire un valore aggiunto agli oggetti stessi, che non sia di ordine commerciale ma di ordine artistico, ovvero pertinente alla qualità che viene iscritta in essi attraverso il pensiero e le idee. Quello che maggiormente contribuisce alla qualità “aggiunta” degli oggetti in scena è il fatto di venire posizionati sullo stesso piano dei corpi di Bel e di Seguettes: un’operazione che rende questi oggetti dei veri e propri protagonisti nello spettacolo. Infatti, Gérald Siegmund vede gli oggetti di *Nom donné par l’auteur* come il surrogato (reificazione appunto) di un corpo di ballo:

On pourra donc aussi lire la pièce comme une réflexion sur la combinatoire du ballet classique. Si cette dernière est constituée d’un petit nombre de figures fondamentales qu’on peut varier à l’infini dans l’espace et le temps, on peut aussi chorégraphier un ballet avec dix objets. Dans sa danse, Bel privilégie les diagonales typiques, les symétries, les cercles et les séries croissantes. À la fin du spectacle, il fera même basculer les objets hors de scène comme un corps de ballet qui disparaît brièvement dans la coulisse pour en resurgir aussitôt¹¹.

¹¹ Siegmund, op.cit., senza num. pag.

La decisione di parlare del *non eccezionale*, del minore, del *quasi banale* e quella di evirare ogni sofisticazione nelle scelte drammaturgiche e coreografiche/registiche, riflettono la volontà di avvicinarsi al punto di vista di un qualunque spettatore. Si vuole riportare le tematiche “difficili” o “alte” - di solito trattate negli spettacoli teatrali - ad un livello elementare, di base, che - trattando delle cose che ci circondano nella vita quotidiana - appartiene a tutti e riguarda tutti (dunque: grado zero della drammaturgia). L'intenzione di Bel è di posizionare, o forse sarebbe più giusto dire *di riportare*, l'autore dello spettacolo e i performer allo stesso livello del pubblico, in modo analogo a come viene fatto con corpi e oggetti, come per dire: “ecco noi non ne sappiamo più di voi di tutte queste cose che ci si trovano intorno”. Con “cose che ci si trovano intorno” possono essere indicati contemporaneamente: gli oggetti manipolati sulla scena; la scena stessa, intesa nel senso dell'intero apparato teatrale. Così *Nom donné par l'auteur* può essere visto come un doppio invito (critico) a riflettere: stimolo a interrogarsi sullo statuto dell'oggetto all'interno dell'economia capitalista (e dunque riguardo al rapporto soggetto-oggetto nella società consumistica odierna); invito ad una riflessione sullo statuto dell'“oggetto” spettacolo (e dunque sul rapporto spettatore-spettacolo) nella cultura contemporanea. Riposizionandolo allo stesso livello dell'autore/attore, Bel rende lo spettatore partecipe della riflessione e quindi della creazione/produzione del senso dello spettacolo. Parlando di “attivazione dello spettatore” Bel spiega la strategia impiegata in *Nom donné par l'auteur* per determinare la durata delle pause-sospensioni fra le diverse azioni dei due interpreti, create appositamente per lasciare il tempo allo spettatore (ma anche ai performer) di riflettere sull'accaduto (compiuto):

D'un point de vu formel ce qui se passe dans la pièce c'est qu'on crée des agencement avec les objets: en diagonale, l'un sur l'autre... avec les temps différents. Et on laisse le temps aux spectateurs... et on attends... mais très longtemps attends.[...] J'ai calculé le temps en interprétant à chaque fois, chaque soir, ce que je voyer, et quand l'interprétation, la mienne, était finie: hop, on change! Pur activer le spectateur il faut désactiver l'acteur¹².

La questione cruciale che un'opera "di rottura" come *Nom donné par l'auteur* solleva è quello del suo statuto rispetto alle discipline artistiche già istituite. Questa problematica è strettamente legata all'idea barthesiana, molto cara a Bel, dell'invenzione di un linguaggio. Bel racconta, nell'intervista con Wavelet, che il progetto iniziale era di *creare danza*, forse in un *altro* modo, ma comunque di danzare. Quando, dopo un certo periodo di lavoro, Bel e Seguetto decisero durante una sessione di raccogliere e ripercorrere le diverse sequenze sviluppate durante le prove, si resero conto che, dopo un'ora, non avevano ancora fatto un singolo passo di danza. Bel comprese in quel momento che stava per inventare un linguaggio nuovo:

Bel: E là je m'aperçoit que j'invente un langage. Puisqu'il n'y a pas de danse, mais il y a des objets et que ça dure une heure, et que ça parle de theatre [...] Même si, sans doute, je considère que *Nom donné par l'auteur* est ma pièce la plus chorégraphique. C'est une pièce que sans la chorégraphie n'aurait pas pu être, c'est de la pure chorégraphie. C'est des objets placés dans l'espace avec des temps donnés. A part, bon, qu'il faut mettre "objets", on pourrait mettre "sujets" ou "danseurs", a part que là on met des objets.

Wavelet: C'est des objets, c'est pas la même chose.

¹² Bel nella video intervista "Nom donné par l'auteur 1994", op. cit., minutaggio 20'55" e 25'10", (trascrizioni di tutte le citazioni tratte dalle video interviste sono mie).

Bel: Oui, c'est pas la même chose, mais c'est cette réification dont j'ai parlé tout à l'heure¹³.

Bel ci tiene però a sottolineare come nella propria percezione il risultato di quel percorso equivallesse ad una coreografia “dura e pura”, dunque: invenzione di nuovo linguaggio - sì, ma pur sempre un linguaggio coreografico, cioè teatrale. E questo nonostante il fatto che lo spettacolo, una volta finito, non fosse riconducibile in nessun modo ad una definizione canonica di *spettacolo coreografato*, dal momento che appariva completamente privo di passi di danza. È a questo punto che la posizione di Bel acquisisce una valenza ambigua, per non dire problematica, dal punto di vista della categorizzazione e della classificazione della sua opera. Se “l'oggetto” *Nom donné par l'auteur* non è danza, non è teatro (drammatico), non è certo opera e non è nemmeno performance art, allora qual è il suo statuto? Che si tratti di una performance, nel senso di uno spettacolo, non c'è dubbio - e Bel non si stanca mai di ripeterlo - ma che tipo di performance/spettacolo esattamente?

Wavelet: Au moment où cette pièce elle est faite [...] il y a une heure du spectacle quand vous mettez bout-à-bout les différentes séquences que vous avez travaillé e tu te dit: bon, il y a pas de danse, et tant pis ce sera comme ça. Alors cet objet-là qui va s'appeler *Nom donné par l'auteur* quel statut y a t-il à ce moment là pour toi? Est-ce que c'est une oeuvre de plasticien? Est-ce que c'est une oeuvre de chorégraphe? Est-ce que c'est une oeuvre de metteur en scène? Qu'est que c'est? C'est une performance?

Bel: Non, non, non, non, non. C'est un spectacle. Donc, l'intitulé est tout de suite décidé: *Un spectacle de Jérôme Bel*. On met pas *Chorégraphie* ou *Chorégraphe Jérôme Bel*. [...] Je mets toujours: *Un spectacle*. J'ouvre, si tu veut, à la possibilité de pas trop définir. Voilà donc c'est un spectacle. Moi je dis toujours réification des

¹³ Idem, min. 10'45”.

codes théâtraux e chorégraphiques, donc je mets les deux ensemble... e je veux jouer que dans les théâtres. On me propose des garages, des lofts, et je dis: *njet!* Je veux jouer absolument au theatre. Je sais que cela repose là-dessus [...] C'est vraiment écrit pour la bote noire.

Wavelet: C'est écrit pour la boit noire et pourtant ça ne correspond pas aux formes déjà labellisées, identifiées de theatre. Dans ce sens-là que tu le signes pas comme: *Metteur en scène Jérôme Bel*.

Bel: Non, je le signe comme un spectacle. L'endroit, le theatre: le theatre peut s'y passer, l'opéra peut s'y passer, la danse peut s'y passer.

Wavelet: Oui, c'est ça. Mais pourtant ce que toi tu y as inscrit, c'est-à-dire *Nom donné par l'auteur*, ne relève pas d'une acception courante de ce qu'on entend comme theatre, ni non plus de l'opéra.

Bel: Non, et je te dit que je m'ai dit: personne ne voudrait jamais montrer ça¹⁴!

Come si vede Bel elude deliberatamente una definizione precisa dell' "oggetto" *Nom donné par l'auteur*, limitandosi semplicemente - ma fermamente - a chiamarlo "*uno spettacolo*" ("a performance"), o più precisamente "*uno spettacolo di: Jérôme Bel*" ("a performance by: Jérôme Bel"). Non a caso l'unica informazione sulla creazione contenuta nella pagina di presentazione di *Nom donné par l'auteur* nel sito-web dell'artista, consiste in una definizione estremamente ampia della voce *spettacolo* tratta dal dizionario francese:

Spectacle :

n. m. « Ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions »

¹⁴ Idem, min. 13'19".

in Petit Robert 1 Dictionnaire de la langue française¹⁵

Quando parla di *Nom donné par l'auteur* come di una opera di rottura, con “*rottura*” Bel non intende la frattura con una certa disciplina artistica - nel suo caso la danza - nel senso di un abbandono (per un'altra o per fare altro) o di inventarne una nuova, ma si riferisce piuttosto al re-inventare, ri-fondare il linguaggio della propria disciplina. Si tratta dell'operazione che Duchamp ha compiuto con la pittura/scultura (abbandonata solo in apparenza), Cage con la musica, Beckett con la scrittura: è questo che Bel, identificandosi con loro, ha tentato di fare con la danza.

Quando *Nom donné par l'auteur* è stato finalmente assemblato, Bel e Seguettes si sono trasferiti in un studio di danza, per avvicinarsi alle dimensioni e alle condizioni di un palco teatrale, e hanno invitato alcuni amici e colleghi per mostrargli e fargli *testare* il risultato della loro ricerca. Le reazioni furono alquanto varie. Alcuni spettatori erano entusiasti, altri non gradirono per niente, altri ancora addirittura si addormentarono¹⁶. Fra gli spettatori incuriositi c'erano due coreografi che in seguito suggerirono a Bel di elaborare subito un secondo lavoro, per continuare ad articolare più a fondo i principi che aveva messo in gioco e per dimostrare a potenziali produttori che nella sua ricerca stava effettivamente emergendo un nuovo linguaggio, il quale prometteva una continuità. Ovviamente una delle questioni più scottanti che il lavoro, venendo presentato, aveva sollevato, era se nel caso di *Nom donné par l'auteur* fosse ancora appropriato parlare di un spettacolo di danza. È anche per la necessità di rispondere a questo dilemma, che Bel condivideva dal

¹⁵ Vedi sul sito-web dell'autore: <http://www.jeromebel.fr/jeromebel.asp?m=3&s=1&sms=5>

¹⁶ Malgrado il fatto che si possa rivelare, per via del suo carattere a-formativo, a-drammatico e a-spettacolare, un'esperienza provante per lo spettatore *Nom donné par l'auteur* rimane uno degli spettacoli di Bel rimasti più a lungo in repertorio.

momento che notava il fatto di non aver prodotto un singolo passo di danza e considerava allo stesso tempo la propria volontà di creare comunque danza - che egli si era messo al lavoro per elaborare (o "per scrivere" come a lui piace dire) il suo secondo spettacolo, che debutterà un anno dopo, nel 1995, a Bruxelles.

4.4. Jérôme Bel de Jérôme Bel / il corpo (non) è sacro / il secondo fallimento

Bel descrive, con una certa ironia ed un certo gusto della provocazione, come inizialmente avesse stilato una lista di elementi minimi e necessari per fare uno spettacolo di danza nel senso comunemente accettato del termine:

Bel: Là, justement, posons cette question: Qu'est-ce que c'est qu'un spectacle de danse? Puisque normalement je devrais faire un spectacle de danse, et je voudrais faire un spectacle de danse, mais je n'y suis pas arrivé la première fois. J'ai fait un spectacle de...

Wavelet: Un spectacle.

Bel: Un spectacle, voilà, c'est ça. Un spectacle de Jérôme Bel. [les rires] Voilà, l'Auteur... auto-généré. Là, je me dis bon, il faut vraiment reprendre même avant si tu veux. La question que je m'étais pas posé, il faut que je me la pose maintenant - Mais qu'est-ce que c'est qu'un spectacle de danse? - puisque je n'y suis pas arrivé. Et là donc je définis en dis minutes qu'un spectacle de danse nécessite des corps, vivants de préférence, et qu'il y en a deux dans l'humanité, et que c'est l'homme et la femme. Donc il me faut un homme et une femme. Il me faut de la musique, a priori, parce que a priori la musique est...

Wavelet: Parce qu'un spectacle de danse sans musique c'est pas un spectacle da danse.

Bel: Voilà, c'est ça. Je joue, je vais faire mon cahier de charge et je vais répondre. Je vais en faire un! Donc de la musique, donc je me dis: très bien on va avoir de la musique et... de la lumière. Bon voilà! Trois éléments: des corps, de la musique e de la lumière¹⁷.

Se in *Nom donné par l'auteur* gli oggetti erano stati quell'elemento minimo e necessario per interrogarsi sul senso dell'atto teatrale e dell'oggetto spettacolare in se, in *Jérôme Bel* l'artista allarga i mezzi scenici a tre: i corpi, la musica e la luce, provando a rispondere alla domanda più specifica di *che cosa sia uno spettacolo di danza*. Ma in realtà l'elemento di base rimane sempre uno e stavolta è *il corpo* - o più precisamente i due corpi, uno maschile e uno femminile, che appartengono rispettivamente ai danzatori Frédéric Seguet e Claire Haenni - che in *Jérôme Bel* diventano i veri protagonisti e il soggetto principale dello spettacolo. Mentre prima servivano dieci oggetti per poter *reificare* i codici teatrali e coreografici, adesso, per *incarnare* il grado zero della danza, bastano due corpi. E addirittura anche gli altri due elementi scenici sono ri(con)dotti alla corporalità: la musica è costituita dalla voce di una donna che canta; l'illuminazione avviene tramite una lampadina sorretta ugualmente da un donna – ed esse sono entrambe fisicamente presenti sulla scena, durante tutto lo spettacolo.

Jérôme Bel inizia da una scena completamente vuota, immersa nel buio totale e avvolta dal silenzio. Dopo qualche istante appare dalle quinte una striscia di luce, che viene ad illuminare debolmente il palco; sulla scena entrano, in fila e completamente nudi, due donne e un uomo che vanno a posizionarsi in riga lungo il

¹⁷ Dall'video intervista "Jérôme Bel 1995", in *Jérôme Bel - Catalogue raisonnée 1994-2005*, op. cit., min. 0'56"- 2'10".

muro di fondo. I tre danzatori sono seguiti da una signora anziana, anch'essa completamente nuda, che porta nella mano una lampadina a bulbo elettrica appesa ad un filo e che ugualmente si dirige verso il muro nero di fondo, lo illumina incominciando a scrivervi sopra con un gesso bianco: THOMAS EDISON; poi compie due passi indietro. Dando sempre le spalle al pubblico e reggendo la lampadina davanti a sé - in modo tale da mandare la luce sul muro e creare invece con il proprio corpo uno da schermo che tenga il resto della scena in penombra - ella rimarrà l'unica sorgente di luce a illuminare le azioni dei due protagonisti durante lo spettacolo. Un'altra donna si mette a sua volta a scrivere sul muro; scrive: STRAVINSKY IGOR, quindi comincia a canticchiare la melodia di *Le sacre du printemps* come se fosse una canzoncina qualunque – questo sarà l'unico accompagnamento musicale presente nei seguenti cinquanta minuti di spettacolo. Adesso tocca alla terza donna, che scrive in colonna: CLAIRE HAENNI

1,68

52

42

2347,72

0145405346

Queste parole e cifre corrispondono rispettivamente, e realmente, al suo nome e cognome, altezza, peso, età, importo sul conto in banca e il suo numero di telefono. In seguito Claire si mette in piedi accanto allo scritto, girata verso il pubblico, come se ella fosse un articolo esposto in vendita. L'uomo per ultimo scrive sul muro accanto a lei: SEGUETTE FREDERIC, e i suoi dati personali. Il suo conto è visibilmente inferiore. Anche Frédéric si mette a lato del proprio scritto, cominciando a fissare il pubblico. Con questa iniziale designazione dei "personaggi" e l'assegnazione dei ruoli, comincia *Jérôme Bel*. Durante il resto dello spettacolo i due protagonisti,

Haenni e Seguettes, continueranno ad esplorare, manipolare, rivoltare, tirare e segnare (con un rossetto) i loro corpi in un curioso gioco anatomico a due, privo di emozioni e d'erotismo e impregnato da un sofisticato umorismo *pince-sans-rire*.

La posta in gioco anche stavolta è l'operazione di mettere in questione i codici culturali della modernità e di ridurre al grado zero i codici operativi della coreografia e del teatro - di metterli appunto a nudo. Se l'elemento cardinale del progetto della danza modernista è il corpo (essa trova il suo fondamento proprio nell'emancipazione del corpo del danzatore dalle regole ferree del balletto classico) allora il grado zero di un corpo è la sua nudità (veniamo rimandati alla centralità del corpo nudo nel movimento di *Körperkultur* tedesco di inizio Novecento, con le sue ripercussioni sull'arte e sulla danza moderna). Bel non si accontenta di mettere a nudo i due "danzatori" soltanto, ma decide di fare altrettanto anche con le due persone legate gli altri due elementi scenici dello spettacolo: la musica e la luce. Anche l'elemento musicale viene messo a nudo, ridotto al grado zero, essendo costituito da una voce umana, incarnata sulla scena da una cantante anch'essa nuda. Per quanto riguarda la *nudità della luce*, Bel inizialmente pensa alla luce nuda del sole, ma rendendosi conto della difficoltà di realizzare un'idea simile in un teatro decide di rappresentare il grado zero dell'illuminazione teatrale moderna tramite la prima luce elettrica, cioè con la lampada a incandescenza inventata da Thomas Edison a fine Ottocento. L'intenzione iniziale di Bel era di costruire una coreografia partendo dai corpi nudi di due danzatori - completamente privi di segni esteriori culturali o estetici e quindi de-storicizzati e de-significati - e in cui la danza sarebbe stata semplicemente *quello che c'era in più* rispetto al corpo nello spazio, quello che veniva aggiunto al suo grado zero (movimenti, segni, significati) per addizione aritmetica: uno, due, tre... e così via. Intendeva quindi procedere in maniera simile a come aveva fatto con

gli oggetti in *Nom donné par l'auteur* per creare una coreografia di cose, solo che questa volta al posto degli oggetti ci sarebbero stati i corpi. Ma le prove sono poi andate in un'altra direzione...

Essendo il corpo il soggetto principale, dal momento che lui stesso ne possedeva uno e quindi non aveva bisogno di altri per provare, Bel iniziò ad elaborare lo spettacolo lavorando da solo con il proprio corpo e di nuovo a casa, ma stavolta nel bagno “parce que vu ce qu'on faisait, on répété plutôt dans la salle de bain pour ne pas dégueulasser tout”. Si metteva dunque nella vasca e sperimentava con il suo corpo, poi annotava gli elementi trovati, ma soprattutto leggeva tanto: leggeva tutto quello che aveva a che fare con il corpo umano, compresi i libri per bambini. Un libro che l'appassionava particolarmente era *Tristes tropiques* di Claude Lévi-Strauss, perché grazie alle descrizioni di come il corpo viene percepito e usato dai diversi popoli del mondo si rendeva chiaramente presente l'idea del corpo come un elemento culturalmente e socialmente costruito e condizionato. E proprio attraverso la lettura di libri d'antropologia trattanti la rappresentazione del corpo nelle varie culture, Bel si rese conto che la sua idea di rappresentare *il* grado zero del corpo non reggeva, in quanto non esiste *un* grado zero universale del corpo, ma solo tanti gradi zero, appartenenti alle diverse culture (ed ai diversi corpi). Da questa osservazione ne conseguiva che la serie di azioni che egli aveva elaborato lavorando con il proprio corpo potevano avere senso solo come azioni di un corpo occidentale contemporaneo. E per di più – iniziò a rendersi conto di questo solo una volta finito lo spettacolo - di un corpo maschile. Alcune azioni della protagonista femminile sono state in seguito criticate dalle femministe in quanto, secondo loro, rilevavano una rappresentazione sostanzialmente maschile del corpo della donna. In una scena, per esempio, Segurette scrive con un rossetto intorno al suo ombelico: *21.03.65*,

ovvero la sua data di nascita. A sua volta Haenni traccia con il rossetto intorno al suo sesso le cifre *25.12.1978*, che corrispondono alla data in cui ella perse la verginità. L'intenzione di Bel, in entrambe i casi, era che essi segnassero, datandola, quell'impronta, quella cicatrice lasciata sul corpo (o dentro di esso) di ognuno di loro da un evento. Perché quello che l'interessava è "cet outil du temps et de l'espace, qui forme la danse pour moi, sur le corps. Je me pose cette question-là: où est-ce que sur le corps il y a du temps et de l'espace?"¹⁸. Alcune donne però, dopo aver visto lo spettacolo, gli fecero osservare che il sesso non è per niente il luogo di quella sensazione. Senza entrare nella polemica sulla lettura femminista dello spettacolo, giusta e legittima, si potrebbe osservare che Bel non intendeva affatto segnare il luogo della sensazione legata ad un evento importante della vita (nascita, perdita di verginità, etc) ma precisamente il luogo del segno fisico stesso, della traccia materiale che era stata iscritta/lasciata sul corpo da quell'evento passato, presente anche nel caso che il segno-cicatrice non fosse visibile esteriormente sulla pelle. (Ma probabilmente è proprio la scelta di segnare l'aspetto semantico/materiale e non quello sensitivo/emotivo di un evento che rende la lettura di Bel, nella percezione di alcuni spettatori, un genere di lettura sostanzialmente maschile). E' però interessante in questa sede osservare come Bel, a spettacolo finito si trovi a sperimentare, *a posteriori* e sulla propria pelle, uno degli interrogativi principali sollevati dal suo lavoro, riguardante i limiti, la fragilità e lo statuto precario dell'autore. Nel *post scriptum* della video intervista su *Jérôme Bel* il coreografo fa' riferimento a questo problema, chiarificando la scelta del titolo:

Tous les participants, performeurs, éléments, qu'on utilise dans la pièce sont nommés, ou du nom de la personne qui est là, ou de

¹⁸ Bel, idem, min. 15'40".

l'inventeur de la musique, ou de l'éclairage. Donc ça me semblait normal que le titre de la pièce soit mon nom puisque c'était moi qui mettait ces éléments ensemble et qui allait créer un objet qui est ce spectacle. De plus, *Jérôme Bel* ça voulait dire que c'était une vision personnelle, subjective, là en occurrence du corps. C'était pas: *Le corps*, par exemple. Cela aurait fait un titre très différent si j'avais appelé ça *Le corps*. Non, c'est *Jérôme Bel*, c'est-à-dire: qu'est-ce que moi je pense de ce que peut être le corps aujourd'hui. C'est ma vision, elle est subjective et [c'est] au spectateur de la partager ou pas¹⁹.

Se prima c'era "*nom donné par l'auteur*" adesso c'è "*nom de l'auteur*" cioè semplicemente *Jérôme Bel*. Il titolo non riflette dunque il narcisismo dell'autore o la sua volontà di autocelebrazione, al contrario è piuttosto auto-ironico e comunque assolutamente coerente con il progetto di messa in questione dello statuto dell'autore-coreografo nella danza contemporanea.

Sono proprio le reazioni del pubblico, a volte addirittura violente, che gli fanno capire che il soggetto prescelto - il corpo - è "le sujet en or" e che non può lasciare indifferente nessuno. Esso riguarda tutti, per il semplice fatto che tutti hanno un corpo, dunque l'identificazione con il soggetto non può che essere totale, perché "personne ne peut faire l'économie de son corps". In effetti lo spettacolo *Jérôme Bel* ha avuto delle ripercussioni fortissime per il modo in cui mette in scena il corpo, non solo sul pubblico ma anche sul mondo della danza contemporanea in generale, affermando il suo autore sulla scena internazionale e diventando lo spettacolo più emblematico della nuova danza europea - la cosiddetta "danza performativa" che stava cercando le sue ispirazioni in filoni dell'arte

¹⁹ Bel, idem, min. 45'55"-47'08".

visuale quali la body art e la performance art²⁰. La scena più “critica” dello spettacolo - la goccia che di solito faceva traboccare il vaso provocando in alcuni casi risposte accese del pubblico - trova i suoi riferimenti storici nelle numerose *body performance* estreme degli anni Sessanta e Settanta, che Bel conosceva grazie ai documenti video dell’epoca. In questa scena, che sopraggiunge verso la fine dello spettacolo, la donna con la lampadina in mano si ritrova nella medesima posizione dell’inizio, in piedi davanti alla scritta *Thomas Edison* e con la schiena rivolta verso il pubblico, il resto della scena immerso nella penombra. Accanto a lei stà Segurette in piedi, girato verso il pubblico ma leggermente in diagonale, in modo che il suo corpo rimanga illuminato solo dal lato sinistro, con la testa e le mani abbassate come se stesse fissando una cosa per terra davanti ai suoi piedi. A distanza di qualche passo, di fronte a lui, sulla stessa diagonale e con le spalle al pubblico, si trova accoccolata e rannicchiata Haenni, avvolta nell’ombra. Lentamente dalla bocca di Segurette comincia a colare la saliva, prima sul suo sesso e poi, da lì, in terra in mezzo ai suoi piedi. Dopo qualche istante Segurette inizia anche, rimanendo sempre nella stessa posizione, a svuotare la vescica sul pavimento. Dopo che Segurette ha finito di urinare la donna che tiene in mano la lampadina avanza di due passi verso il muro, in modo di far piombare anche Segurette nell’ombra. Haenni si alza in piedi, facendo un passo indietro e rimanendo sempre sulla stessa diagonale di fronte a Segurette. La donna con la lampada in mano si gira lentamente verso il pubblico per illuminare in questo modo l’intera scena. Si vedono allora le silhouette dei due protagonisti in contro luce e davanti ad entrambi, per terra, il riflesso di due piccole pozzanghere di urina. Bel racconta che durante

²⁰ Sulla danza performativa francese e i suoi rapporti con la performance art vedere Céline Roux, *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champs chorégraphique français (1993-2003)*, L’Harmattan, Paris, 2007.

questa scena succedeva, quasi sistematicamente, che qualcuno del pubblico venisse come catapultato fuori della sedia, per poi andarsene furiosamente dalla sala e/o per lanciare grida e offese dirette a lui e agli interpreti. L'intenzione dell'autore non era comunque di compiere una provocazione gratuita, piuttosto la scena si era formata ed era apparsa come conseguenza logica di una drammaturgia che non faceva che riflettere, rigorosamente e fino in fondo, le radicali scelte formali e concettuali adottate:

Alors, on a produit a l'envers si tu veut. Moi ce qui m'intéressait formellement dans *Jérôme Bel* c'est que, comme j'ai dit on voulait partir du zéro pour faire: un, deux, trois, quatre... des trucs plus en plus compliqués et riches, [mais] on a fait: moins un, moins deux, moins trois. C'est-a-dire que - à la place de partir de ce corps comme ça, posé là, dans l'espace et dans le temps, qui bougerait - on est rentré dedans et on a regardé ce qui se passe à l'intérieur. Et on a trouvé, bizarrement, des trucs de comment montrer l'intérieure. Donc c'est pour ça qu'il y a effectivement la scène célèbre...²¹.

Ma non tutti ovviamente condividevano le scelte radicali di Bel e lui stesso racconta, nella video intervista con Wavelet, di come ad una delle prime rappresentazioni dello spettacolo - tenutasi a Marsiglia nel 1996 - fosse stato aggredito fisicamente da un uomo nel bar del teatro dopo lo spettacolo. Bel osserva anche come di solito le reazioni del pubblico nei paesi mediterranei - maggiormente esposti alla cultura cattolica - fossero *un vero disastro*, e come invece nei paesi nordici il pubblico in generale recepisse il lavoro con più distacco ed umorismo e con meno pregiudizi. Il coreografo racconta che spesso dopo le presentazioni di *Jérôme Bel* era necessario tenere "*le post-spectacle*", un momento di dialogo

²¹ Bel, "Jérôme Bel 1995", op.cit., min. 34'04"- 34' 53".

consistente nell'invitare le persone che protestavano indignate e chiedevano di essere rimborsate a bere un bicchiere di vino per cercare di chiarire, tramite una conversazione, le rispettive posizioni. L'aggressore di Marsiglia gli aveva detto in quell'occasione che semplicemente per lui: "le corps était sacré"²².

Quello che Bel propone in *Jérôme Bel* è un'operazione di desacralizzazione e demistificazione del corpo del danzatore. Nella danza e nel balletto in particolare, ma anche nella società occidentale in generale, è diffuso un vero e proprio culto del corpo idealizzato (sia che si tratti del corpo martirizzato o glorioso della tradizione cattolica oppure del corpo giovane e atletico delle ideologie totalitarie, o del corpo estetizzato e erotizzato veicolato dai mass-media). La danza in particolare è popolata da corpi belli e snelli, ben proporzionati e allenati a compiere l'impossibile, lo straordinario - come nel balletto appunto, dove con i salti e le piroette si cerca di cancellare il peso e di sfidare la gravità - dunque preparati ad affascinare e a farsi ammirare dal pubblico. Bel si rifiuta invece di presentare in scena un corpo idealizzato, fisicamente e tecnicamente perfetto, che scandisca a ritmo di musica movimenti stilizzati e innaturali e che in quanto tale segni l'abisso incolmabile fra il corpo competente di un danzatore e il corpo ordinario di un qualunque spettatore. In *Jérôme Bel* si vedono in scena corpi reali, così come sono, messi a nudo e svelati nella loro carnalità e la loro

²² Si racconta che Lous Buñuel dopo la prima del suo film *L'Age d'or*, a Parigi nel 1930, tornasse a casa con una pistola, che si era procurato per paura di essere aggredito dai militanti cattolici e di estrema destra, i quali la sera del debutto avevano completamente distrutto la sala in cui era stata proiettata la sua opera "blasfema". Il caso di *Jérôme Bel*, ma anche quello più recente di *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* di Romeo Castellucci - che è stato violentemente contestato nel 2011, sempre a Parigi e sempre dai movimenti integralisti cattolici e di destra, facendo temere il regista per la propria incolumità fisica e quella degli attori - dimostrano che ad un secolo di distanza le cose purtroppo non sono cambiate molto. Le opere d'avanguardia che osino mettere in questione i "valori sacri" della società capitalista, conservatrice e tradizionalista, continuano ancora oggi ad essere oggetto di virulente contestazioni e di attacchi.

vulnerabilità, nella loro banalità di tutti i giorni – dei corpi così come hanno tutti. Bel aveva però bisogno di danzatori professionali per mostrare che per lui, e per loro, il corpo non è sacro. Il motivo di tale necessità sta nel fatto che essi hanno una coscienza ed una conoscenza specifica e pratica del corpo - che danzando può procurare la gioia e portare addirittura all'estasi come anche può essere la sorgente di sofferenza e di dolore – e sono consapevoli che in fondo il loro corpo non è che una cosa concreta e materiale - un semplice strumento di lavoro. Bel parla di “*désir du réel*”, della volontà di fare *cose vere* con corpi veri: “Ils était nus, c'était eux, ils mettaient leur noms - le corps c'était la chose vrai, c'était pas des fantômes, c'était la chair, c'était ce qui est là”²³. Così le azioni compiute con quel corpo e su di lui non hanno niente di straordinario, o di provocativo, o di rappresentativo, ma sono quel che sono, né di più, né di meno: “on essaye d'éviter tout symbolique, qui est toujours pour moi l'horreur, il n'y a pas de symboles, il n'y a pas de métaphores, on fait les choses e on parle de... un chat est un chat et une bitte est une bitte”²⁴.

In *Jérôme Bel* la scatola nera della scena teatrale viene trattata come una pagina bianca - l'intero spettacolo s'articola nei due spazi-pagine, quello verticale del muro sul fondo della scena, su cui vengono (in)scritte le lettere e le cifre, e quello orizzontale del palco su cui si (in)scrivono le azioni dei protagonisti. E anche i corpi stessi vengono usati come superficie sulla quale scrivere. Tutto quello che accadeva, o che era accaduto, doveva lasciare delle tracce, essere scritto, o sul muro o sui corpi; come anche bisognava segnare le tracce che il tempo aveva lasciato sul/nel corpo. “Il y avait aussi une question dans Jérôme Bel d'inscrire cette insupportable

²³ Bel, idem, min. 25'07”.

²⁴ Bel, idem, min. 19'19”.

malaise de ma part par rapport à l'éphémère de la danse.” In una scena Segurette disegna con il rossetto sulla scapola di Haenni un cuore anatomico come se fosse il suo, ma visto dal lato posteriore. Facendo muovere delicatamente la scapola Haenni rianima il cuore-disegno. In un altro momento Segurette, di fronte a Haenni, scrive qualcosa con il rossetto sul palmo della propria mano, una volta finito di scrivere abbassa la mano mentre Haenni alza il braccio e scopre il fianco al pubblico. Segurette le dà uno schiaffo sul fianco scoperto, lasciando poi il palmo attaccato al corpo di lei per qualche istante. Quando Segurette solleva la mano si vede/legge l'interiezione AIE (ahi!) impressa in rosso sul fianco di Haenni. Haenni abbassa la testa per leggere lo scritto, poi con il palmo strofina lentamente il luogo interessato come per attenuare il dolore, spalmando e cancellando la parola per trasformarla nel rossore della pelle irritata. In *Jérôme Bel* bisognava inscrivere le tracce, ma poi anche cancellarle tutte come per dimostrare la futilità della volontà stessa di fissare una scrittura scenica, che è comunque destinata ad un inevitabile e continuo dematerializzarsi ad ogni istante dello spettacolo. Il gioco effettuato con le parole che Jean-Luc Godard - altro autore prediletto di Bel - spesso utilizzava nei suoi film e che consiste nel cancellare alcune lettere di una parola per svelarne un'altra in essa contenuta, in *Jérôme Bel* diventa un efficace espediente/dispositivo drammaturgico che gli permette di eseguire una serie di operazioni sia estetiche che critiche. Questo avviene per esempio nel momento in cui Segurette con il rossetto scrive sulla gamba di Haenni CHRISTIAN DIOR, che in seguito, strofinando e cancellando alcune lettere, diventa CH_____A_ _I_R, cioè *carne*. Alla fine dello spettacolo i due protagonisti cancellano con una mano bagnata in precedenza nella propria urina rimasta per terra (a prova dell'assoluta e rigorosa economia di mezzi!), i loro dati personali e alcune lettere dai 3 nomi scritti sul muro di fondo: FREDERIC

SEGUETTE, CLAIRE HAENNI e THOMAS EDISON, in modo che appaiano un altro nome e un'azione ____ERIC _____ C____ HA_N__ T_____ E_____. Poi Seguettes e Haenni escono di scena, mentre fa la sua entrata un altro attore, interamente vestito, che ha realmente (nella vita) come nome proprio *Eric*. A questo punto la donna che durante tutto lo spettacolo canticchiava *Le sacre du printemps*, bagnando le mani nel proprio sudore raccolto sotto le ascelle e qualora questo non bastasse anche nell'urina dei protagonisti, cancella alcune lettere del nome di STRAVINSKY IGOR per svelare un altro musicista/compositore che è ST___IN___ _G___. Una volta apparsa l'intera frase - *Eric chante Sting* - l'attore Eric inizia a canticchiare la canzone "Englishman in New York", di cui Sting è autore. Con tale strategia di *levare per aggiungere* - di *less is more* minimalista - Bel ci suggerisce che nel processo di cancellazione di tracce e nell'operazione di riduzione di mezzi - che costituisce una specie di *via negativa* coreografica - paradossalmente, non si diminuisce o impoverisce il senso ma al contrario lo si accresce e lo si arricchisce.

La deuxième chose que je voulais dire c'est l'importance de la faiblesse, de la vulnérabilité dans la pièce. Si on regarde un peu attentivement la pièce, on s'aperçoit qu'il y a une production du sens, des effets mais pas en rajoutant des choses, en augmentant, mais au contraire en diminuant. Ce qui est très visible à la fin de la pièce où c'est en enlevant des lettres à des mots qu'on va trouver d'autres mots. C'est pas en rajoutant d'autres mot pour faire plus de sens mais au contraire en enlevant. Comme aussi évidemment la scène de l'urine où c'est le corps qui se vide, en laissant tomber, ce qui va permettre de faire du sens, de produire quelque chose. Ca c'était très important²⁵.

²⁵ Bel, idem, min. 44'35"- 45'50".

L'operazione barthesiana del *grado zero* condotta da Bel mettendo in atto una riduzione dei parametri costitutivi dello spettacolo e dei suoi mezzi espressivi, potrebbe essere definita come un'operazione di *de-mediatizzazione* dello spettacolo. In questo caso *de-mediatizzare* è inteso nel suo possibile triplice senso di: 1) riduzione di mezzi al minimo necessario (in scena sono presenti solo i performer, nessuna scenografia né oggetti, soltanto una lampadina come illuminazione, una voce sola al posto di un coro o di un'orchestra); 2) privilegiare la presenza fisica, dal vivo e non mediata; 3) scelta di non utilizzare i nuovi media, analogici, elettronici o digitali che siano, ma di limitarsi a mezzi di comunicazione "primitivi" (il corpo, la voce naturale, la scrittura alfabetica). Si tratta ovviamente di una contro-tendenza, di una rottura appunto rispetto alle tendenze dominanti degli anni Ottanta e dell'inizio degli anni Novanta, segnate dal ritorno nella danza contemporanea di virtuosismo, costumi, luci, musica, scenografie, ma soprattutto dall'introduzione dei nuovi media, in altre parole: che ripropongono un ritorno alla spettacolarità. In quel periodo si vedono fiorire numerosissimi spettacoli di danza e di teatro "multimediali", caratterizzati dal massiccio uso di video proiezioni, audio registrazioni, voci e suoni amplificati e manipolati elettronicamente, dispositivi elettronici e digitali di diverso genere, disegni luci e scenografie per lo più elaboratissime e sviluppate attraverso l'uso di nuove tecnologie. La volontà di resistere alla mediatizzazione, scelta intesa anche come ricerca di un'economia di mezzi spesso portata all'estremo, ricollega invece la poetica di Bel alla tradizione de-spettacolarizzante della neoavanguardia teatrale degli anni Sessanta, rimandando ai concetti fondamentali di *teatro povero* e di *via negativa* di Grotowski e in particolare alle pratiche coreografiche della figura chiave della *post-modern dance* americana, Yvonne Rainer. Seguendo tali considerazioni si può osservare che il testo

fondamentale “NO Manifesto” di Rainer del 1965, nel quale ella formula la propria estetica minimalista dedicata ad una radicale critica della rappresentazione, potrebbe anche essere stato scritto da Bel stesso come programma di sala per il suo *Jérôme Bel*:

No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved²⁶.

L'altro filone storico a cui si ricollega la pratica minimale e critica di Bel, filone che affiancava e a volte si intersecava con le correnti neoavanguardistiche del teatro e della danza rappresentate da Grotowski e da Reiner, è la tradizione della performance art e della body art, caratterizzata anch'essa da una povertà di mezzi e da una forte antiteatralità (perché in quell'ambito *teatralità* stava per *spettacolarità*). Basti pensare alle prime azioni e performance di Yoko Ono, Carolee Schneeman, Günter Brus, Vitto Acconci, Chris Burden, Gina Pane, Valie Export, Marina Abramović, e altri²⁷. Per questi artisti il corpo, spesso parzialmente o completamente nudo, è molte volte il mezzo espressivo principale e il soggetto prediletto. Nelle performance di questi artisti gli oggetti e gli elementi esteriori non direttamente coinvolti nell'azione sono di regola ridotti al minimo,

²⁶ Ivonne Rainer, "No Manifesto" in Sally Banes, *Therpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987, p. 43. "No Manifesto" è stato originalmente pubblicato nel 1965 in *Tulane Drama Review*, lo stesso anno in cui nella rivista polacca *Odra* uscì il testo programmatico "minimalista" di Grotowski "Per un teatro povero".

²⁷ Per descrizioni e documenti fotografici di quelle prime azioni e performances vedere capitolo *The body: ritual, living sculpture, performed photography* in: RoseLee Goldberg, *Performance. Live art since the 60s*, Thames & Hudson, London, 2004, pp. 95-127.

o addirittura assenti. Per non parlare della “volontà del reale”, evocata da Bel a proposito del proprio lavoro, di cui sono spesso tipicamente caricate le azioni nella performance art e body art, atti minimi ma radicali e a volte addirittura pericolosi per l’artista stesso: ad esempio le auto-mutilazioni di Rudolf Schvartzkogler, i tagli e le bruciature di Gina Pane provocati sul proprio corpo con lamette o candele, la masturbazione in galleria (in un’intersezione creata sotto il pavimento) di Acconci, l’azione di Burden di farsi sparare al braccio con un fucile o di farsi crocifiggere sul tetto di un’automobile, oppure la scelta di Marina Abramović di mettere il proprio corpo a disposizione del pubblico invitandolo ad usare su di lei oggetti pericolosi quali un coltello o una pistola carica, etc.

Accanto alle operazioni di *de-sacralizzazione* (del corpo) e di *de-mediatizzazione* (dello spettacolo) in *Jérôme Bel* si individua un’altra azione de-costruttiva, che insieme alle prime due caratterizza tutta la produzione teatrale di Bel: si tratta della *de-gerarchizzazione*. Quest’ultima appare anche nell’uso della musica nello spettacolo e nel gioco che Bel attua con il nome di Stravinsky. La scelta di inserire nello spettacolo il nome di Igor Stravinski è in realtà dovuta al fatto che questo nome permette a Bel un gioco di sottrazione: ovvero ricavare da esso, levandone alcune lettere, il nome di un altro musicista - e non di un musicista qualunque, ma di una pop-star attuale. Stravinski si rivela una trovata molto fortunata anche perché, essendo questi il compositore del rinomatissimo balletto modernista *Le sacre du printemps*, la citazione del suo nome consente a Bel di riallacciarsi direttamente a quella stessa tradizione di danza moderna che rimane per lui comunque un riferimento importante²⁸. Il

²⁸ *Le sacre du printemps* è inoltre un’altra opera avanguardista e di rottura per eccellenza, che per via della sua musica innovativa e della coreografia insolita di Nijinski, che si staccava nettamente dalla tradizione del balletto classico, provocò un enorme scandalo e addirittura una rissa tra il pubblico alla sua prima presentazione a Parigi nel 1913.

coreografo decide di ridurre la partitura musicale di *Le Sacre du printemps*, sinfonia molto complessa e scritta per un'orchestra insolitamente grande, ad una singola voce e inoltre chiede all'interprete di cantare "male", in modo disinvolto e leggermente fuori tono, come se si trattasse di una canzoncina canticchiata da qualcuno mentre si trova sotto la doccia o lavando i piatti. Alla stessa maniera quindi in cui alla fine dello spettacolo la cantante canterà la canzone di Sting. Facendo apparire il nome di Sting dal nome di Stravinsky e facendo cantare *Le sacre du printemps* come se fosse "Englishman in New York", Bel posiziona i due musicisti – Stravinsky e Sting - sullo stesso piano; privando l'opera di Stravinsky dell'aura d'opera colta, d'opera d'arte con la A maiuscola, la democratizza e la de-gerarchizza.

Altro elemento dello spettacolo dove si riscontra la stessa funzione de-gerarchizzante è la scena iniziale, in cui i due protagonisti rivelano al pubblico i loro dati personali, scrivendoli sul muro di fondo e incolonnandoli sotto i rispettivi nomi. Rivelando allo spettatore questi dati banali i danzatori lo invitano in un certo senso a misurarsi e a compararsi con loro, mettendosi sullo stesso piano – confrontandosi sulla base delle caratteristiche elementari e quotidiane che appartengono a tutti: "Ah, lei ha 42 anni e io ne ho X; Ah, lui pesa 72 chili e io X chili; Ah, lei ha 2347€ sul conto corrente e io ne ho X, etc". È un atto di sincerità e di trasparenza semplice e senza pompa con cui Bel di primo acchito mette i protagonisti su di un terreno comune e condiviso con gli spettatori, de-gerarchizzando quindi il palco rispetto alla sala. Il coreografo e i danzatori abdicano così a una posizione di forza rispetto al pubblico, essi non sono più coloro che *sanno di più* e che *sanno fare meglio*, che possiedono una superiorità intellettuale e/o tecnica, ma sono uguali ad un qualunque altro spettatore. Bel vuole avvicinarsi allo spettatore, fargli ricordare di se stesso e richiamare continuamente in lui la

consapevolezza di essere spettatore. Infatti la de-gerarchizzazione della posizione dell'autore/interprete rientra nel progetto di riattivazione dello spettatore di cui si è già parlato in relazione a *Nom donné per l'auteur*, che costituisce una costante in tutti i lavori di Bel. A proposito di *Jérôme Bel* Helmut Ploebst parla di "*inner theater*"²⁹, ovvero *teatro interiore dello spettatore*, costituito dalle sue emozioni, i suoi pensieri, ricordi e desideri, che nel buio della sala incontra il *teatro esteriore* – ovvero lo spettacolo. Questo incontro può risultare più o meno felice: è un incontro felice quando quello che lo spettatore vede in scena si trova in armonia con il proprio teatro interiore (quando lo spettatore si identifica con quello che vede, quando applaude), appare meno felice se si verifica invece un'incongruenza fra teatro interiore ed esteriore (quando lo spettatore si sente provocato e turbato da quello che vede, quando protesta). Infatti si tratta dell'effetto che uno spettacolo ha sul pubblico, dell'influenza che esercita su di esso; Bel cerca di cambiare le carte in tavola e per farlo si richiama al saggio di Barthes: "Barthes says that the author is an invention of language. The Death of the Author [...] is so important [...] There is no book any more, there is only so many readers"³⁰. È come se Bel, interrogandosi sul grado zero del teatro, (ri)scoprisse il senso primario del fenomeno teatrale, la sua sorgente e il suo ultimo destinatario, nello spettatore. Una semplice indagine etimologica conduce alla radice della parola *teatro*: il termine greco *theātron* (θέατρον) proviene dal verbo *theasthai* (θεᾶσθαι) "io guardo, io osservo", che a sua volta deriva dalla radice *théa* (θέα) "il guardare, vista". "From which may be concluded that not the object of observation [spectacle] is the source

²⁹ Helmut Ploebst, op. cit., pp. 195-196.

³⁰ Bel in Ploebst, op. cit., p. 202.

of theatre but the subject of the spectator”³¹. In relazione al teatro concettuale e pensante, che è l’ambito in cui opera Bel, è interessante richiamare anche l’etimologia della parola *teoria*: il termine greco *theoria* (θεωρία) “l’osservazione, l’osservare” deriva da *theōros* (θεωρός) ovvero “spettatore, colui che osserva lo spettacolo”, di cui la radice è sempre *théa* (θέα) “il guardare, vista”. Sia la nozione di *teatro* che quella di *teoria* rimandano dunque allo spettatore, all’atto di osservare, condividendo addirittura la stessa radice *théa* (θέα) - “il guardare, vista”, che a sua volta è strettamente legata alla parola *theā* (θεά) “dèa”, ossia la forma femminile di *theos* (θεός), cioè “divino, divinità, dio”. Romeo Castellucci, altro autore contemporaneo *indisciplinare* che assegna allo spettatore un ruolo centrale nella composizione stessa dello spettacolo, fino a definirlo “*il palcoscenico definitivo*”, sembra richiamarsi proprio a questo senso etimologico della parola *spettatore*:

Per me quella dello spettatore è una considerazione radicalmente semplice perché in teatro è la figura fondamentale; francamente non mi sembra una mia invenzione. Senza lo spettatore il teatro cessa di esistere; senza l’attore il teatro può - al limite - continuare ad esistere. Lo spettatore è Dio che vede in una luce figurativa, l’attore è la sua creatura³².

Anche per Bel lo spettatore, e il suo teatro interiore, sono il fulcro dell’esperienza teatrale, sono loro a condizionare e a determinare la percezione dello spettacolo in scena, del teatro esteriore, non viceversa. Sono infine lo spettatore - e il teatro suo interiore - a imprimere il senso in ciò che viene guardato,

³¹ Ploebst, idem, pp. 202-203.

³² Annalisa Sacchi, “Conversazione con Romeo Castellucci. Sulla regia. Anversa, 9 maggio 2009”, pubblicato in serbo in *Teatron*, 150/151, prolece/leto 1010, Beograd, p. 34.

paradossalmente i soli veri autori dello spettacolo sono loro. Ed è esattamente questa la consapevolezza che Bel cerca di riscuotere nello spettatore de-gerarchizzando il teatro esteriore (lo spettacolo) a favore del teatro interiore.

È interessante il fatto che Bel non proponga una negazione della danza, o del teatro, non cerchi di abbandonarli; egli vuole al contrario - e in questo pare sincero - creare della danza, fare danzare, eppure non ci riesce; qualcosa lo porta costantemente a mancare l'obiettivo, qualcosa che gli è più urgente e più necessario del semplice fare danza, fare teatro.

I could not imagine any meaningful movement [in dance] anymore. Therefore I said, okay, then let's begin with zero. And zero means naked. Thus starting from zero I wanted to re-create movement and its meaning [...] I have decided to take opposite direction: minus one, minus two... we go [in Jérôme Bel] into the inside of the body, we accept the movement instead of producing it³³.

Questo *qualcosa* che lo allontana dalla produzione di coreografie come comunemente intese, è strettamente legato alla questione del *senso*, che ossessiona Bel dall'inizio della sua carriera di coreografo. Si tratta di una domanda che gli rende impossibile creare uno spettacolo di danza in accezione letterale, creare altri passi di danza, produrre altri movimenti, ma lo spinge piuttosto a subire il movimento, a interiorizzarlo, lo conducendolo dentro il corpo e infine verso la figura dello spettatore. L'interesse si orienta non verso chi compie e produce il movimento, ma verso colui che riflette sull'accaduto, colui che recepisce e assorbe il movimento. Questa sua esigenza sospinge Bel verso il teatro interiore, nel quale - come

³³ Bel in Ploebst, op. cit., p. 201.

scrive Ploebst, “the theater discloses itself to be theater about theater”³⁴.

Accadde così per la seconda volta che Bel si trovasse a produrre “*un'altra cosa*”, né danza, né teatro, né performance artistica, ma qualcosa da lui semplicemente definita come *uno spettacolo (a performance)* - anzi: *uno spettacolo di Jérôme Bel*.

Wavelet: Alors avec *Jérôme Bel* tu voulais faire une pièce de danse.

Bel: Oui.

Wavelet: Tu t'étais dit: bon finalement si on réduit tous les éléments constitutive d'une pièce de danse il faut des corps, il faut de la musique, mais il faut de la danse aussi.

Bel: Oui.

Wavelet: Alors...

Bel: Alors, nous avons échoués! [rires] Voilà, merci, au revoir. [rires] Deuxième échec! [rires] Et ça va pas être le dernier! Oui, on n'a pas réussi, effectivement, on n'a pas réussi parce que comme toujours on s'est intéressé à autre chose. [rires] Oui, oui, non, on n'a pas réussi, on a produit autre chose³⁵.

Stando a sentire come Bel stesso parla di “*quell'altra cosa*”, guardando e analizzando le opere in questione, ci si rende conto immediatamente che c'è un carattere contraddittorio e paradossale sia nelle sue parole che nei suoi lavori. Da una parte è evidente che riguardo agli spettacoli di Bel sia possibile parlare sia di danza, sia di teatro, sia di performance (art). Numerosi fatti lo indicano: la volontà di lavorare con i danzatori, la presenza in scena di oggetti/corpi coreografati (cioè manipolati e mossi nello spazio con tempi determinati e secondo un disegno prestabilito), l'esistenza di un progetto precedente appositamente scritto per essere messo in

³⁴ Ploebst, idem, p. 196.

³⁵ Dalla video intervista “*Jérôme Bel 1995*”, op. cit., min. 33'33”- 35'47”.

scena, la presenza di una partitura scenica fissata nei minimi dettagli e ripetibile, il formato dello spazio teatrale come scatola nera, i performer che presentano se stessi e non altri - non appaiono personaggi fittizi, le azioni vengono eseguite realmente e non fingendo “come se”, etc. Inoltre Bel stesso ci tiene ad affermare che la sua intenzione è di creare danza, che le sue creazioni sono comunque opere coreografiche, che i lavori vengono concepiti appositamente ed esclusivamente per una scena teatrale, che le azioni fatte in scena non sono metaforiche né simboliche ma reali, che le persone presentate sono vere, etc. D'altra parte si rende altrettanto evidente che risulta alquanto difficile inscrivere i suoi spettacoli dentro uno di quei generi che solitamente considerati come danza, teatro o performance art. Così ci si trova davanti ad un *bel paradosso*, come già diceva Brook parlando del lavoro di Grotowski³⁶, confrontandosi con uno spettacolo che *simultaneamente* è e non è danza, è e non è teatro, è e non è *performance artistica*. Quindi (ri)sorge la domanda: “di che genere di spettacolo (*performance*) si tratta esattamente?”

Thomas Richards, nel 1997 parlando del suo lavoro al Workcenter e dell'opera performativa *Action*, utilizza l'espressione “*the edge-point of performance*” (il punto-limite della performance)³⁷; la critica Catherine Girard scrive, nello stesso anno, che *Jérôme Bel* è un'opera che annuncia “*il punto limite di un'arte*” comparando lo spettacolo al famoso “ultimo quadro” di Malevitch:

Acte politique et délicat de Jérôme Bel qui souligne la fin d'une époque à moins qu'il ne s'agisse pour lui de tirer un trait avant de

³⁶ Peter Brook, “Grotowski, Art as Vehicle” in *The Grotowski Sourcebook*, op.cit., p. 379.

³⁷ Thomas Richards, *The Edge-point of Performance*, Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Italia, febbraio 1997. (ed. it. *Il punto-limite della performance*, giugno 2000).

reentrare nella corte dei creatori. Tutto come il *Carré blanc sur fond blanc* di Malevitch nel 1918 dove il riquadro del dipinto segna il limite concreto dell'opera e materializza il potere illimitato del bianco, questa opera annuncia il punto limite di un'arte facendo l'economia di tutta l'ornamentazione. Questo spettacolo s'inscritto purtutto forte bene nello spazio scenico e non s'apparenta a un bozzetto, alla brutta sperimentazione della performance. I gesti fanno brillare il palcoscenico di ombre sublimi. Questa forma radicale che può essere percorsa come un atto estetico al tempo stesso che politico, non si compiace nella negazione³⁸.

In effetti ciò che viene solo annunciato in *Nom donné par l'auteur* e in *Jérôme Bel* verrà finalmente e pienamente realizzato in *The Last Performance*; si potrebbe dire che questi tre spettacoli insieme formino una vera e propria *trilogia dell'ontologia dello spettacolo*. Nel 1998, sulla scena del Kaaitheter a Bruxelles, debutta "l'ultimo spettacolo" di Bel, la sua versione coreografica del quadro *Quadrato bianco su fondo bianco*, con cui Bel cerca di raggiungere il punto-limite della rappresentazione teatrale.

4.5. *The Last Performance* / Quadrato nero su fondo nero / Lenta ontologia dello spettacolo

Con *The Last Performance* Bel radicalizza ulteriormente l'estetica *del grado zero* spingendola fino all'estremo, fino alla sparizione stessa dell'oggetto spettacolare. Mentre in *Jérôme Bel*, grazie alla presenza di corpi nudi, si coglieva ancora un'atmosfera d'intimità, d'immediatezza e vicinanza quasi sensuale fra la sala e il palco, *The Last Performance* appare molto più asciutta e distante, simile ad una dimostrazione scientifica o ad una dissertazione

³⁸ Catherine Girard, "Nom de l'auteur: Jérôme Bel. Titre du spectacle: Jérôme Bel", in *Mouvement*, décembre 1997.

teorica. Anche stavolta le reazioni del pubblico lo dividono fra chi ne viene affascinato e trova lo spettacolo “le plus hautement original”, “délicieusement intelligent”, “plein de charme”, descrivendolo come “une pièce composée avec raffinement”, “une théorie dansée” o “un jeu d’enfant [de travestissement] plein d’humour”, e chi invece ne risulta irritato o più semplicemente ne è annoiato, chi lancia commenti ad alta voce alzandosi e andandosene in modo dimostrativo durante lo svolgimento, fino ad arrivare a qualcuno che addirittura arriva a salire sul palco per protestare³⁹.

Avevo fatto tre spettacoli⁴⁰ e non c’era ancora neanche un passo di danza, cosa che, in quanto coreografo, iniziava a irritarmi. Avevo lavorato sullo scheletro dello spettacolo (gli oggetti), sullo strumento dello spettacolo (il corpo con la sua nudità), sul rapporto del corpo con abito e a quel punto era un problema non affrontare la danza. Ma non ci riuscivo. Quindi ho deciso di “rubare” delle coreografie. Quando poi mi sono reso conto che poteva essere pericoloso per ragioni legali, e che rischiavo fino a due anni di prigione, ho deciso di fare l’elemosina: di chiedere ad alcuni coreografi di prestarmi le loro danze. In quel momento stavo leggendo, o rileggendo, *La morte dell’autore*. A un tratto ho trovato il succo della questione: chi dice “morte dell’autore” dice “nascita dello spettatore” - scompaio come autore (non faccio altro che copiare qualcosa) e mi identifico con lo spettatore. Rovescio il processo teatrale. In generale si chiede allo spettatore di

³⁹ Le descrizioni citate si ritrovano nei vari articoli di stampa dell’epoca consultabili sul sito dell’autore. Nella conferenza-performance su *The Last Performance* tenuta a Vienna nel 2004, Bel racconta che durante una delle prime presentazioni a Bruxelles alcune persone sono salite sul palco insultando il coreografo e i danzatori mentre nella sala scoppiava una rissa fra le diverse fazioni del pubblico.

⁴⁰ Nel 1997 Bel realizza *Shirtology*, una performance scenica di 25 minuti, su commissione del Centro Cultural di Belem di Lisboa. Quest’opera corta segna un cambiamento nell’approccio del coreografo e può essere letta come un preludio allo spettacolo *The Show Must Go On* del 2001 che segna l’inizio d’una nuova fase di lavoro del coreografo.

identificarsi con l'attore, mentre qui gli attori si identificano con gli spettatori. Da qui è nato *Le dernier spectacle*⁴¹.

Un ampio palco si presenta completamente vuoto, illuminato uniformemente e in modo neutro. Il pavimento della scena è ricoperta dal tappeto da danza e l'area scenica è delimitata ai lati, sul fondo ed in alto, da tende di velluto scuro, in modo da costituire una perfetta scatola nera. Sembra un'immagine tratta da un manuale di scenografia teatrale che intenda illustrare la tipica scena prospettica "all'italiana". L'unico elemento che segnala un'eventuale accadimento spettacolare è un microfono posizionato sull'asta al centro del proscenio. Un uomo (Frédéric Seguette) che indossa una giacca scozzese rossa e pantaloni da lavoro blu, esce dalle quinte, si ferma davanti al microfono e afferma: "Je suis Jérôme Bel". Poi imposta con disinvoltura il suo orologio da polso e comincia a fissare il pubblico. Dopo un minuto l'allarme dell'orologio suona e Seguette-Bel esce dalla scena. Un altro uomo (Jérôme Bel) vestito da giocatore di tennis e con la racchetta in mano entra, si mette davanti al microfono e afferma: "I am Andre Agassi". Il fondale si apre scoprendo il muro nudo e Bel-Agassi comincia a giocare, in modo abile e grazioso, lanciando la palla contro la parete del fondo scena. Dopo qualche minuto raccoglie le palline ed esce di scena. Un terzo uomo (Antonio Carallo), in un costume da nobiluomo del Seicento e con un pugnale in mano, appare dalle quinte e si dirige verso il microfono. Si presenta: "I am Hamlet", alza il pugnale e pronuncia il fatidico: "To be...", poi se ne va' tranquillo dietro la quinta, da dove grida: "...or not to be...", ritorna quindi lentamente al microfono e dice a voce bassa: "...that is the question", dopodiché esce di scena. Entra una donna (Claire Haenni) con addosso una corta camicia da

⁴¹ Bel in "A proposito di Roland Barthes, intervista con Jérôme Bel", a cura di Marianne Alphant, in Silvia Fanti/Xing (a cura di), op.cit., p. 43.

notte bianca ed una lunga parrucca castano-chiaro, giunta davanti al microfono dichiara: "Ich bin Susanne Linke". Si dirige verso il fondo della scena e si stende supina. La luce si abbassa discretamente e Haenni-Linke inizia ad eseguire, delicatamente e minuziosamente, accompagnata dal quartetto d'archi *La morte e la fanciulla* di Schubert, la sequenza iniziale del famoso solo di danza *Wandlung* creato da Suzanne Linke nel 1978. Dopo circa cinque minuti la danzatrice si ferma improvvisamente, insieme alla musica, ed esce. Lo stesso frammento coreografico viene riproposto tale e quale per altre tre volte, eseguito rispettivamente da ognuno dei tre uomini, Bel, Carallo e Seguetto, seguendo il medesimo rituale; ognuno di essi entra, vestito della stessa camicia da notte da donna indossata da Haenni, si presenta al microfono come Susanne Linke ed esegue la stessa sequenza di *Wandlung*. Questa scena in cui viene ripetuto per quattro volte consecutive da quattro interpreti diversi il medesimo frammento di danza è la matrice costitutiva e drammaturgica di *The Last Performance*, rappresenta la chiave di lettura di tutto lo spettacolo e in funzione di essa sono organizzate tutte le altre scene.

All'inizio del 2004 Jérôme Bel viene invitato - simultaneamente - a presentare le repliche della sua pretesa ultima opera *The Last Performance* del 1998, sia dall'Hebbel Am Ufer a Berlino, che da TanzQuartier a Vienna e dal Centre National de la Danse a Parigi. Al posto delle presentazioni dello spettacolo, Bel decide di tenere una conferenza-spettacolo (*lecture performance*), per cercare di spiegare meglio le questioni messe in gioco in quel lavoro complesso e impegnativo:

J'ai le sentiment que cette pièce difficile n'a pas été vraiment comprise. Peut-être cette pièce était-elle mauvaise. Mais je crois que les questions qu'elle posait et les solutions qu'elle proposait étaient pertinentes. Aussi en changeant de médium, en utilisant « l'outil » de la conférence j'espère pouvoir mieux articuler les

enjeux de ce travail. Je recontextualiserai la pièce dans le champ théorique qui lui est propre au travers des textes de Roland Barthes et Peggy Phelan et dans ma situation artistique de l'époque⁴².

Nel documento-video della conferenza, a proposito di *The Last Performance* Bel racconta come già nel 1995 - dopo la creazione di *Jérôme Bel* - gli fosse venuta l'idea di creare uno spettacolo in cui avrebbe copiato le coreografie di altri. Il fatto di aver realizzato due spettacoli di danza senza essere riuscito a produrre in essi neanche un passo di danza, era diventato un problema, dato che il suo obiettivo era comunque di creare danza. Continuava dunque a chiedersi come potesse diventargli possibile produrre della danza, creare un vero spettacolo di danza. Egli pensò allora di *rubare* frammenti di coreografie di altri autori che apprezzava, per creare, utilizzando una tecnica di *collage* o di *semplifying* coreografico, uno spettacolo composto esclusivamente dalle sue danze preferite. Quest'idea di Bel di copiare il lavoro artistico di altri si scontrava direttamente con una convinzione dominante nella cultura moderna e contemporanea occidentale, secondo cui la copia di un'opera d'arte deve essere considerata come un prodotto minore, espressione di mediocrità, o addirittura di idiozia, di chi la compie - in alcuni casi viene perfino considerata reato⁴³. Lo scrivano, il copista, appartengono alla pleiade degli anti-eroi della letteratura moderna, in

⁴² Bel in *Presentation. Dernier spectacle (une conférence)*, (2004), sul sito-web dell'artista: <http://www.jeromebel.fr/jeromebel.asp?m=3&s=7&sms=5>

⁴³ "Each of the types of repetition that we have examined is not limited to the mass media but belongs by right to the entire history of artistic creativity; plagiarism, quotation, parody, the ironic retake are typical of the entire artistic-literary tradition. Much art has been and is repetitive. The concept of absolute originality is a contemporary one, born with Romanticism; classical art was in vast measure serial, and the "modern" avant-garde (at the beginning of this century) challenged the Romantic idea of "creation from nothingness," with its techniques of collage, mustachios on the Mona Lisa, art about art, and so on." Umberto Eco "Interpreting Serials" in *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, 1994, pp. 83–100.

cui vengono solitamente rappresentati come personaggi marginali e ridicoli, alienati e disturbati, o disturbanti - basti pensare ad Akakij Akakievic di Gogol, Buovard e Pécuchet di Flaubert, Bartleby di Melville, Simon Tanner di Walzer o agli anonimi cancellieri dei tribunali kafkiani⁴⁴. Il copista è un uomo *tantum* della modernità per eccellenza, un uomo senza qualità nè particolarità (Bartleby dice: "I am not particular"), l'antipode assoluto della figura romantica del genio creativo. È soprattutto nell'ambito delle strategie d'avanguardia che l'atto di copiare – proprio per il suo apparente carattere ripetitivo e mimetico/imitativo, privo d'originalità e di creatività - acquista la valenza di un atto sovversivo e critico. L'atto di copiare, attraverso la sua forza passiva, erode e mette in questione la logica dominante dell'economia capitalista con il tipico diktat del *sempre nuovo*, del *sempre diverso* - una logica di mercato che ovviamente regola anche il sistema di produzione e commercializzazione delle opere d'arte - in cui i concetti di novità, originalità, particolarità e creatività vengono equiparati ed elevati ad universale credo artistico. Un altro *enfant terrible* dell'arte contemporanea, che ha giocato con il potenziale sovversivo e ambiguo della copia - mettendolo in relazione anche al concetto di autorialità - è Maurizio Cattelan. Bel racconta che proprio nel periodo in cui in lui stava germogliando l'idea di rubare e di copiare danze altrui, si era imbattuto in una - anzi in due - installazioni curiose di Cattelan e di Carsten Höller (altro autore contemporaneo affascinato dalla tematica del doppio). Entrando in una galleria d'arte parigina Bel venne attratto da una serie di installazioni di Höller. Passando in un'altra galleria, che si trovava di fronte alla prima, si ritrovò imprevedibilmente davanti alla stessa

⁴⁴ Esiste un saggio bellissimo di Agamben, "Bartleby o della contingenza", in cui la famosa formula dello scrivano di Melville "*I would prefer not to*" (*preferirei di no*) e la sua decisione di smettere di copiare vengono esaminate in relazione ai concetti di *potenza* e (*de*)*creazione* nella filosofia occidentale.

identica serie di lavori, ma stavolta firmati da Cattelan. Sorpreso chiese spiegazioni al gallerista, il quale gli raccontò che il concetto del lavoro di Cattelan consisteva nell' esporre una serie di opere del tutto identiche a quelle di un altro artista e prive di ogni differenza stilistica e autoriale. L'idea del furto creativo è molto cara a Cattelan, che con la sua mostra *Another Fucking Readymade* presso Appel Arts Center di Amsterdam nel 1996, sconfinò dai limiti di ciò che è consentito dalla legge, toccando addirittura l'illegalità e compiendo un'azione "criminosa". Nella notte precedente all'apertura della sua mostra, Cattelan penetrò in un'altra galleria d'arte della città rubando tutte le opere di un altro artista, con l'intenzione di esporle facendole passare, il giorno dopo, come sue. La polizia dovette intervenire per fargli restituire, sotto minaccia d'arresto, la mostra "presa in prestito". Un altro concetto importante per Bel, strettamente legato alle strategie artistiche di copiatura, di furto e di plagio, è quello dell'*intertestualità* di Julia Kristeva. L'idea secondo cui il testo di un autore possa venire considerato come una riscrittura di testi altrui precedentemente letti, e che quindi ogni opera non sarebbe altro che una tessitura fatta con fili estratti da altre opere già esistenti, conduce direttamente alle considerazioni barthesiane sull'importanza dei legami intertestuali, sul ruolo del lettore e quindi alla conseguente messa in crisi dello statuto e dell'autorità dell'autore, problematizzazioni tanto care al coreografo francese. Bel rifiuta di aderire al mito modernista dell'originalità e dell'ispirazione "che viene dall'alto" e con l'operazione di copiare danze altrui cerca di demistificare l'atto creativo, sottolineando come anche la creazione coreografica non sia altro che un atto di ri-testualizzazione e di appropriazione di testualità. Nel 1995, nel periodo in cui stava pensando a come sarebbe potuto essere il suo prossimo spettacolo "di danza" e stava sorgendo in lui l'idea del furto, Bel era un autore praticamente sconosciuto, con soltanto due spettacoli dietro le

spalle, poco distribuiti e poco - o addirittura per niente - commentati e recensiti. Secondo le sue parole era un *“hors des lois”* (“fuori legge”) e poteva quindi permettersi di procedere secondo un’idea così scabrosa. Ma nel 1998, quando volle riprendere quella sua idea iniziale per realizzare lo spettacolo, Bel si rese conto di come - a distanza di due anni - la sua posizione creativa non fosse più la stessa: il suo lavoro nel frattempo aveva guadagnato molta visibilità ed egli era stato riconosciuto come un autore portatore di una poetica specifica, di conseguenza ogni sua futura decisione creativa avrebbe acquisito un peso diverso rispetto a quando era ancora un artista sconosciuto. Il maggiore ostacolo tuttavia era di natura legale. Considerando la propria visibilità (e responsabilità) artistica, Bel comprese quanto il rischio di essere accusato di plagio e di violazione dei diritti d’autore fosse diventato molto più alto; le leggi francesi a riguardo sono piuttosto severe. A questo punto Bel abbandonò l’idea del furto e per salvare il concetto di copia decise di ricorrere alla citazione:

Relisant les textes je m'aperçois qu'il y a une possibilité qui est ce qu'on appelle la citation. Et en fait c'était ça que je voulais faire. Je voulais voler mais je voulais le dire, ça faisait partie du spectacle, c'est-à-dire que les gens voient que les danses qui était dans “mon” spectacle venaient d'Anne Teresa De Keersmaecker ou de Trisha Brown ou de Nijinski ou des autres... Donc en fin de compte c'était exactement ça - c'était un spectacle de citations. Donc je me dis: Parfait! Je suis sauvé, je vais pouvoir continuer⁴⁵.

Ma stavolta si presentava un problema diverso, dovuto al fatto che nel campo della coreografia, a differenza che in letteratura, la possibilità di citazione non esiste in quanto tale. All’epoca non si

⁴⁵ Bel nel video *“Le dernier spectacle (une conference)”*, in *Jérôme Bel - Catalogue raisonné 1994-2005*, op.cit., min. 13’37”- 14’31”.

erano verificati precedenti e la legge non prevedeva né regolamentava una pratica simile (d'altronde ancora oggi non esiste dal punto di vista legale qualcosa come la citazione, nell'ambito della scrittura scenica). Mentre in letteratura, nelle scienze umanistiche e anche nella musica, la citazione è una "tecnica", una pratica del tutto normale e comune e il diritto di citazione (*fair use*) è previsto dalla legge, nel campo della danza non è così. E' proprio il fatto che non esista la possibilità di citazione nella danza che rivela a Bel un aspetto drammatico e fatale nella natura della danza e della performance (dello spettacolo dal vivo) in generale.

5. Bibliografia

Aa.Vv., Manifesto for a European Performance Policy, 2001, <http://www.freietheater.at/?page=kulturpolitik&detail=61304&jahr=2002>.

Abramović, Marina et.al., *Marina Abramović*, Edizioni Charta, Milano, 2002.

Abramović, Marina and Ulay, *Marina Abramović/Ulay Ulay/Marina Abramović. Relation Work and Detour*, Idea Books, Amsterdam, 1980.

Abramović, Marina et.al., *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano, 1998.

Marina Abramović et.al., *Marina Abramović, Biography*, Reihe Cantz, Ostfilden, 1994.

Abramović, Marina et.al., *The Biography of Biographies*, Edizioni Charta, Milano, 2004.

Abramović, Marina et.al., *The House with the Ocean View*, Edizioni Charta, Milano, 2003.

Abramović, Marina, "Body Art", in M. Abramović et.al., *Marina Abramović*, Edizioni Charta, Milano, 2002, pp. 13-26

Adolphe, Jean-Marc, "Nascita di un corpo critico", in S. Fanti/Xing (a cura), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla coreografia europea*, Ubulibri, Milano, 2003, pp. 12-15.

Adolphe, Jean-Marc, Meyen Gérard, "La "non-danse" danse encore", *Mouvement*, n°28, mai/juin 2004, pp. 72-74.

Agamben, Giorgio, "Bartleby o della contingenza", in G. Deleuze e G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 1993, pp. 41-85.

Attisani, Antonio, *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Edizioni Medusa, 2006.

Atisani, Antonio e M. Biagini (a cura), *Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Vol.III, Bulzoni, Roma, 2008

Auslander, Philip (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol.I-IV, Routledge, London and New York, 2003.

Auslander, Philip, "Presence and theatricality in the discourse of performance and the visual arts", in *From Acting to Performance*, Routledge, London and New York, 1997. pp. 49-57.

Badiou, Alain and During, Elie, "A Theatre of Operations. A Discussion between Alain Badiou and Elie During", in (catalogo mostra), *A Theater Without Theater*, Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2007, pp. 22-27.

Banes, Sally, *Therpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

Barish, Jonas, *The Antitheatrical prejudice*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1981.

Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953. (ed.it. *Il grado zero della scrittura* [prima ed. Lerici, Milano 1960], con *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982.

Battcock, Gregory and Robert Nickas (eds), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, E.P. Dutton, Inc. New York, 1984.

Bel, Jérôme, "Tre giorni in Stoccolma (marzo 2001)", in S. Fanti/Xing (a cura), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla coreografia europea*, Ubulibri, Milano, 2003, pp. 39-40.

Bel, Jérôme, "A proposito di Roland Barthes, intervista con Jérôme Bel" a cura di Marianne Alphant, in S. Fanti/Xing (a cura), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla coreografia europea*, Ubulibri, Milano, 2003, pp. 41-44.

Bel, Jérôme, "Unless You Have Another Word, Dance Will Do", intervista a cura di Roslyn Sulcas, *New York Times*, February 24, 2008.

Bel, Jérôme, Irzine Agnès (entretien par), "Le traité du sujet / Jérôme Bel / Véronique Doisneau / Brigitte Lefèvre", , in *Danser*, n°236, octobre 2004, pp. 23-24.

Bel, Jérôme, *Jérôme Bel - Catalogue raisonnée 1994-2005*, édition multimediale di Laboratoires d'Aubervillies, <http://www.catalogueraisonnee-jeromebel.com>.

Bial, Henry (ed), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2007.

Brook, Peter, "Grotowski, Art as a Vehicle", in *The Grotowski Sourcebook*, Lisa Wolford and Richard Schechner (eds), Routledge, London and New York, 1997, pp. 379-382.

Brook, Peter, "Preface", in J. Grotowski, *Towards a Poor Theater*, (ed. it. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970, pp. 15-18.), New York, Simon and Schuster, 1968.

Burt, Ramsay, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, London and New York, 2006.

Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminism Theory", in S.E. Case (ed.), *Performing Feminism, Feminist Critical Theory and Theater*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1990.

Butler, Judith, *Bodies that Matter*, Routledge, New York, 1993.

Carlson, Marvin, "Introduction", in Ficher-Lichte, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, Routledge, London and New York, 2008.

Carlson, Marvin, "The Resistance to Theatricality", *SubStance*, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality, 2002, pp. 238-250

Carlson, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2004.

Carroll, Noël, "Performance", *Formations*, n°3, 1986, pp. 62-82.

Counsel, Colin and Laurie Wolf (eds), *Performance Analysis. An introductory coursebook*, Routledge, London and New York, 2001.

Craig, Gordon, *On the Art of the Theater*, (ed. or. 1911), Theatre Arts Books, New York, 1957.

Deleuze, Gilles, *Dialogues*, Columbia University Press, New York, 1987.

De Marinis, Marco, "La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski", *Teatro e Storia*, Annali, 28, XXI, 2007, pp. 203-233.

De Marinis, Marco, "I teatrologo, lo spettatore e le *performing arts*: la sfida di Grotowski e del Workcenter di Pontedera", in A. Atisani e M. Biagini (a cura), *Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Bulzoni, Roma, 2008.

Denegri, Ješa, *Sedamdesete: Teme srpske umetnosti, Nove prakse (1970-1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996.

Dixon, Steve, *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2007.

Eco, Umberto, "Interpreting Serials", in *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, 1994, pp. 83–100.

Fanti, Silvia/Xing (a cura), *Corpo Sottile. Uno sguardo sulla coreografia europea*, Ubulibri, Milano, 2003.

Féral, Josette, "Performance and theatricality: the subject demystified", in P. Auslander (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London and New York, 2003, Vol. IV, pp. 206-217.

Féral, Josette, "Foreword", *SubStance*, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (Volume 31, Number 2&3), 2002, pp. 3-13.

Féral, Josette, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", *SubStance*, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (Volume 31, Number 2&3), 2002, pp. 94-108.

Ficher-Lichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: a new aesthetics*, Routledge, London and New York, 2008.

Flaszen, Ludwik, *Amleto nel laboratorio teatrale*, in L. Flaszen e C. Pollasterelli (a cura), *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, 2001.

Flaszen, Ludwik, *Studium o Hamlecie*, Opole, 1964.

Fretard, Dominique, "La fin annoncée de la non-danse", *Le Monde*, 6 mai 2003.

Fretard, Dominique, *Danse contemporaine - Danse et non-Danse, vingt-cinq ans d'histoire*, Paris, éd Cercle d'Art, 2004.

Fried, Michael, "Art and Objecthood", (ed. or. *Artforum* 5(10) (1967): 12-23.) in P. Auslander (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. IV, Routledge, London, 2003, pp. 176-77.

Fuchs, Elinor, "Postdramatic Theatre by Hans-Thies Lehmann", *TDR* 52:2 (T189): 178-83, 2008.

Fuchs, Elinor, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington: Indiana University Press, 1996.

Girard, Catherine, "Nom de l'auteur: Jérôme Bel. Titre du spectacle: Jérôme Bel", *Mouvement*, décembre 1997.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, London, 1988.

Goldberg, RoseLee, *Performance. Live art since the 60s*, Thames & Hudson, London, 2004.

Green, Charles, *The Third Hand. Collaboration in art from conceptualism to postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.

Grotowski, Jerzy, "Ciò che è stato", in L. Flaszen e C. Pollasterelli (a cura), *Il Teatr Laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, 2001, pp. 225-240.

Grotowski, Jerzy, "Holyday [Swieto] - the day that is holy", in L. Wolford and R. Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and New York, 1997, pp. 213-223.

Grotowski, Jerzy, "Performer", in L. Wolford and R. Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and New York, 1997, pp. 374-378.

Grotowski, Jerzy, "Dalla compagnia teatrale a L'arte come veicolo", in L. Flaszen e C. Pollasterelli (a cura), *Il Teatr Laboratorio di Jerzy*

Grotowski 1959-1969, Fondazione Pontedera Teatro, 2001. pp. 258-280.

Grotowski, Jerzy, "Untitled Text by Jerzy Grotowski, Signed in Pontedera Italy, July 4, 1988", TDR: The Journal of Performance Studies, 43,2 (T162): 11-12.

Grotowski, Jerzy, *La "Lignée organique" au théâtre et dans le rituel. Cours et séminaire du 12 janvier*, Le livre qui parle [audiocassetta], Paris, 1998.

Grotowski, Jerzy, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni editore, 1970.

Grotowski, Jerzy, *Tecniche originarie dell'attore*, a cura di L. Tinti, dispense dell'istituto del Teatro e dello Spettacolo, Università ddi Roma "La Sapienza", a.a. 1982-83.

Haraldson, Arni, "Fried's Turn", *Fillip 11*, Spring 2010.

Heathfield, Adrian (ed.), *Live Art and Performance*, London, Tate Publishing, 2004

Higgins, Dick, "The Origin of Happening", *American Speech*, Vol. 51, No. 3/4 (Autumn - Winter, 1976), pp. 268-271.

Hughes-Freeland, Felicia, *Ritual, Performance, Media*, Routledge, London and New York, 1998.

Hupp Ramsey, Margaret, *The Grand Union (1970-1976). An Improvisational Performance Group*, Peter Lang, New York, 1991.

Husemann, Pirkko, *Ceci est de la danse: Choreographien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bel*, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2002.

Huxley, Michael e Noel Wits (eds), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, London and New York, 1996.

Jane Bailes, Sara, *Performance Theatre and the Poetics of Failure*, Routledge, London, 2011.

Kaye, Nick, *Art Into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, 1996.

Kennedy, Dennis (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford: Oxford University Press, 2003, II volumes.

Kirby, Michael, "Introduction", in id. (ed.), *Happenings, An illustrated anthology*, Dutton, New York, 1965.

Kirschenblatt-Gimbeltt, Barbara, "Performance Studies", in Harry Bial (ed), *The Performance Studies Reader*, Routledge, London and New York, 2007.

Kumiega, Jennifer, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, Firenze, La casa Usher, 1989.

Le Roy, X., Burrows J. and F. Ruckert, "Meeting of Minds", *Dance Theater Journal*, 20, 9-13. 2004.

Lehmann, Hans-Thies, "Lost in Translation? Hans-Thies Lehmann responds", *TDR 52:4 (T200):14-17*, 2008.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theater*, (Trans. Karen Jürs-Munby), Routledge, London and New York, 2006.

Lepecki, André, "Concept and Presence. The Contemporary European Dance Scene", in A. Carter (ed.), *Rethinking Dance History - A Reader*, Routledge, London and New York, 2004.

Lepecki, André, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, Routledge, London and New York, 2006.

Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles, 2007.

McEvelley, Thomas, "Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?", in M. Abramović et. al., *Artist Body*, Edizioni Charta, Milano, 1998. pp. 14-25.

McEvelley, Thomas, *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, McPerson & Company, New York, 2005.

MacKintosh, Alastair, "Beuys in Edinburgh," *Art and Artists*, Vol. 5, No. 8, November 1970.

McKenzie, Jon, *Perform - or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London and New York, 2001.

Meyen, Gérard, "Déroutes: la non non-danse de présences an marche", *Rue Descartes*, n°44, juin 2004, pp. 116-119.

New Moment: Magazin for Visual Culture (Special Issue La Biennale di Venezia, Marina Abramovic *Balkan Baroque*), number 7, spring 1997, Belgrade, New Moment Group.

Osinski, Zbigniew e Burzynski, Tadeusz, *Grotowski's Laboratory*, Varsavia, 1979.

Phelan, Peggy, "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction", in *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London and New York, 1996, pp. 143-166.

Ploebst, Helmut, *No wind no word: New choreography in the society of the spectacle; 9 portraits*, München, Keiser, 2001.

Pontbriant, Chantal, "The eye finds no fixed point on which to rest...", in P. Auslander (ed.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London and New York, 2003, Vol. IV, pp. 323-331.

Puchner Martin, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2002.

Rainer, Ivonne, "No Manifesto", in S. Banes, *Therpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Middletown: Wesleyan University Press, 1987, p. 43.

Richards, Thomas, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano, 1993. (ed. ing. *At Work with Grotowski on Physical Actions*, Routledge, London and New York, 1995).

Richards, Thomas, *Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Routledge, London and New York, 2008.

Richards, Mary, *Marina Abramović*, Routledge, London and New York, 2010.

Richards, Thomas, *The Edge-point of Performance*, (ed. it. *Il punto-limite della performance*, giugno 2000), Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Italia, febbraio 1997.

Rosenberg, Harold, "The American Action Painters," *Art News* 51/8, 1952.

Roux, Céline, *Danse(s) performative(s). Enjeux et développements dans le champs chorégraphique français (1993-2003)*, L'Harmattan, Paris, 2007.

Sacchi, Annalisa, "Conversazione con Romeo Castellucci. Sulla regia. Anversa, 9 maggio 2009", (trad. serba Branko Popović), *Teatron*, 150/151, prolece/leto 2010, Beograd, pp. 30-36.

Schechner, Richard, "A New Paradigm for Theatre in the Academy", *The Drama Review* 36:4 (1992), p. 10.

Schechner, Richard, "Performance studies: the broad spectrum approach", in H. Bial (ed.) *The Performance Studies Reader*, Routledge, London, 2007, pp. 7-9.

Schimmel, Paul (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Thames and Hudson, New York, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.

Scheppard, Simon and Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London and New York, 2004.

Siegmund, Gérald, "Ballets pour dix objets", (ed.or. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.2000), <http://www.jeromebel.fr/jeromebel.asp?m=3&s=1&sms=2&ar=18>.

Siegmund, Gérald, A. Bierl, C. Schuster, C. Meneghetti (eds.), *Theater des Fragments: Performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.

Siegmund, Gérald, *Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2006.

Slowiak, James and Jairo Cuesta, *Jerzy Grotowski*, Routledge, London and New York, 2007.

Spector, Nancy, "Marina Abramović Interviewed", in M. Abramović et.al., *7 Easy Pieces*, pp. 13-30.

Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (ed. it. *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia, Morcelliana, 1972), Routledge, London, 1969.

Ulmer, Gregory L., *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, The Johns Hopkins University Press, 1985.

Umathum, Sandra, "Beyond Documentation, or The Adventure of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer", in M. Abramović et.al., *7 Easy Pieces*, Edizioni Charta, Milan, 2007, pp. 47-55.

Valentini, Valentina, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

Vanden Heuvel, Michael, *Performing Drama/Dramatizing Performance*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.

Varela, Francisco, Evan Thompson, Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (ed.it. *La via di mezzo della conoscenza*, Feltrinelli, 1992), Cambridge, MA, MIT Press, 1991.

von Daniken, Hans-Peter and Beatrix Ruf, "Marina Abramović in Conversation", *New Moment* (Special Issue Biennale di Venezia), number 7, spring 1997, senza num. pag.

Wolford, Lisa & Richard Schechner (eds), *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, London and New York, 1997.

Wulffen, Thomas, "Performance. Thoughts on Marina Abramović's "The Biography"", in M. Abramović et.al., *Artist Body*, Ed. Charta, Milano, 1998, pp. 385-387.