

DIPARTIMENTO
DI STORIA DELL'ARTE
E SPETTACOLO



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA LA SAPIENZA
FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI ARTE E SPETTACOLO

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN MUSICA E SPETTACOLO
CICLO XXIX

Le aporie del corpo eccentrico: Per una riconfigurazione del soggetto in scena

TUTOR

Prof.ssa Valentina Valentini

CANDIDATA

Flavia Dalila D'Amico

aa. 2016/2017

Indice generale

Introduzione	5
Il corpo, l'identità e il soggetto.....	5
Perché guardare alla Fotografia?.....	13
Come si configura la dialettica tra corpo e soggetto in teatro?.....	18
A partire dalla riformulazione della scena degli anni '60, il corpo, l'identità e il soggetto, si sono costituiti come terreno di rinnovamento sia per le pratiche che per le teorie teatrali.	18
Ricognizione degli studi e ipotesi.....	22
Metodologia.....	28
Capitolo primo: Costruire la rappresentazione del corpo	39
Il contesto dei Freak Show.....	39
Materiale pubblicitario dei Freak show.....	47
I ritratti di Charles Eisenmann	64
Capitolo secondo: Decostruire la rappresentazione del corpo-soggetto	95
La fotografia di Joel Peter Witkin.....	102
Che relazione si instaura tra corpo e soggetto?.....	115
L'immondo dei corpi della Societas Raffaello Sanzio.....	129
Come i corpi si relazionano a un soggetto?	135
La disabilitazione del teatro di Jerome Bel.....	148
Il corpo nella Danza.....	156
Capitolo terzo: Scrivere attraverso il corpo. L'eccentricità come principio costruttivo	165
Il corpo come luogo di memoria: The Family Three (2012).....	170
Ricostruzione del testo spettacolare.....	173
Secondo quali prospettive è possibile configurare la relazione tra il corpo e il soggetto?.....	177
Magnificare l'ascolto: Aurora (2015).....	188
Ricostruzione del testo spettacolare.....	193
La cecità come dispositivo drammaturgico.....	195
Secondo quali prospettive è possibile configurare la relazione tra il corpo e il soggetto?.....	200
La polifonia dell'essere: MDLSX (2015).....	204
Ricostruzione del testo spettacolare.....	206
Il corpo come dispositivo e i dispositivi-corpo.....	210
Secondo quali prospettive è possibile configurare la relazione tra il corpo e il soggetto?.....	218

Epilogo	224
Appendice: Le voci sul corpo	234
Intervista ad Alessandro Sciarroni.....	235
Intervista a Chiara Bersani.....	239
Intervista a Helga Finter.....	244
Pensare il corpo: Intervista a Giovanni Leghissa.....	247
Testi citati	254

Introduzione

«L'era moderna potrebbe essere definita
come il periodo della scoperta dell'io.
L'era postmoderna nella quale viviamo
può essere intesa come un periodo transitorio
di disintegrazione dell'io.
Forse l'era postumana che comincia a intravedersi
sarà caratterizzata dalla ricostituzione dell'io»
J .Deitch¹

Il corpo, l'identità e il soggetto

La ricerca intende esplorare la relazione che intercorre tra il corpo, l'identità e il soggetto in teatro, confrontando quanto avviene nello stesso frangente in fotografia. L'obiettivo è quello di avviare una riflessione nell'alveo delle discipline teatrali, sullo stesso utilizzo di questi termini in rapporto alla presenza dell'attore. L'urgenza della ricerca nasce dalla constatazione che, a dispetto dei mutamenti ontologici ed epistemologici che hanno investito negli ultimi cinquant'anni questi concetti, si continui a designare l'attore in scena in quanto *corpo*, chiamando in causa paradigmi stagni, che ora decretano la morte del soggetto, ora proclamano l'autonomia espressiva del corpo, senza forse tener conto di come effettivamente le pratiche contemporanee declinino queste categorie.

La seguente ricerca intende dunque chiedersi: Quali significati precipitano oggi nell'espressione *corpo in scena*? E' una sinecdoche atta a indicare un soggetto nella sua complessità o ci si riferisce più precisamente alle caratteristiche morfologiche di un attore, alla sua figura in scena svincolata da qualsivoglia intenzionalità o storia? Per rispondere a queste domande si è scelto di spingere l'analisi alle sue estreme conseguenze, esaminando cioè spettacoli che presentano attori con forti connotazioni fisiche, nell'ipotesi che si rilevi con maggiormente evidenza quale prospettiva sia veicolata dietro la reiterazione di questi termini. L'analisi di questa relazione è effettuata dunque accostandoci dal punto di vista del corpo, un corpo che in questa sede sarà definito *eccentrico*². Il

¹ J. Deitch, Prefazione del catalogo della mostra *PostHuman*, Castello di Rivoli, Torino 1992

² Questo termine compare già sul finire degli anni '90 in una raccolta di saggi curata da Teresa de Lauretis. Per *eccentrico* de Lauretis individua la delicata posizione del soggetto femminile all'interno del dibattito culturale degli anni '80 e '90. Il soggetto al femminile, spostandosi liberamente in spazi diversi non-tradizionali, sia della critica che della semiotica, ha operato infatti una delicata operazione di revisione di vari discorsi, non solo quello teorico o legato al fenomeno letterario, ma anche quello politico, quello della rappresentazione e della autorappresentazione della donna nel cinema, "sino al costituirsi di una teoria femminista con un proprio campo discorsivo ed

termine vuole mettere in evidenza il movimento di fuga da un centro istituzionalizzato come normatività. Come ricorda il filosofo Roberto Esposito, le logiche binarie della tradizione culturale occidentale, hanno la caratteristica di configurare un'esclusione e contemporaneamente strutturare a partire da essa dei rapporti di forza, che si traducono in un'indiscussa predominanza di un termine sull'altro, specchio di un vero e proprio dominio prospettico e ideologico³. Il termine *ex-centricità* vuole appunto mettere in rilievo il movimento di fuoriuscita da un centro imposto, da un dominio prospettico, che definisce lo spazio linguistico e istituzionale di esistenza di un fuori: l'abilità rispetto a ciò che viene definito disabilità, la compiutezza della forma rispetto a ciò che viene definito deforme o informe⁴, la magrezza come modello di salute rispetto a ciò che viene definito obesità, la comunità rispetto a quello che viene definito extra-comunitario. Al contempo il termine eccentrico vuole rilanciare un modo di guardare e etichettare il teatro, vuole mettere in discussione categorie, verificarne la necessità di esistenza, spostarne il valore. Un terreno di domande che non necessariamente verranno appagate da risposte univoche, ma che muovono dall'intento di ripensare il corpo in seno ad un soggetto, un soggetto che si nutre delle scissioni e delle contraddizioni avvenute sia in ambito filosofico che in quello scenico.

Corpo, identità e soggetto sono divenute infatti tre concetti instabili che a partire dalla metà del secolo scorso sono state continuamente messe in discussione e riformulate in ambito artistico, scientifico e filosofico quasi a raggiungere un punto critico di collasso. Risulta problematico oggi chiamare in causa queste categorie, proprio perché ciascuna di esse mobilita molteplici prospettive, che rendono difficile, se non impossibile, l'accordo su un'unica definizione. L'idea di un soggetto inteso come essere umano autosufficiente, che trova nel razionalismo la facoltà di organizzarsi e concepirsi come centro propulsore di conoscenza di sé, dell'altro e del mondo, è stata completamente spazzata via dalla profezia nietzschiana sulla morte dell'uomo:

epistemologico" (p. 8) in cui confluiscono il pensiero femminista e la polisemia del soggetto. Cfr. T. de Lauretis, *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999

3 Cfr. R. Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014

4 Il concetto di informe è stato formulato da Georges Bataille tra il 1929 e il 1930 nell'ambito della rivista *Documents*. Il filosofo prende di mira l'idealismo e l'accademismo degli anni Trenta del Novecento, che configurano il deforme sempre in relazione a un qualcos'altro stabilito come avente una corretta forma. Nell'ambito della rivista "l'informe" invece non si attesta esclusivamente come un aggettivo, ma come metodologia atta a declassare il concetto stesso di forma. La nozione dell'informe è stata ripresa più di recente da Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss nel 1996. I due autori costruiscono la mappa della persistenza dell'informe nella storia del Modernismo e verificano il suo destino nella recente produzione artistica. Cfr. Y. A. Bois, R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori Milano e R. Krauss, *Corpus Delicti*, in R. Krauss and J. Livingstone (edit by), *L'Amour Fou: Photography and Surrealism*, Abbeville Press, New York 1985

«L'uomo è qualcosa che deve essere superato. L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo – un cavo al di sopra di un abisso»⁵.

Il monito di Nietzsche di ripensare il soggetto a partire dall'esperienza del corpo diviene per tutto il XX secolo terreno di scontro che ha ora sgretolato ora rifondato la natura del soggetto.

All'inizio del Novecento Edmund Husserl opera un distinguo tra il *Koerper*, cioè un corpo inteso come organismo e oggetto della scienza medica, fisiologica, biologica e il *Leib*, ossia un corpo vissuto e vivente. Questa distinzione “di grado” complica l'immediata relazione tra un corpo e un soggetto, posizionando piuttosto quest'ultimo nella concreta relazione con l'altro e con il mondo che abita⁶. Successivamente Merleau-Ponty, riprendendo questa direzione, trova nel corpo il fondamento dell'esperienza e della conoscenza dell'io nel mondo. Le cose sono prolungamento del corpo e il corpo prolungamento del mondo. Il corpo non è la sede di un ego, ma il luogo di uno scambio in cui soggetto e oggetto non si fronteggiano più⁷.

A partire dalla seconda metà del Novecento, in controtendenza a questo processo unificante tra corpo-mente, soggetto e oggetto, Adorno prima e Foucault dopo, propongono una visione del soggetto come prodotto delle pratiche discorsive del potere.

L'immagine del corpo che sopravvive alle barbarie delle guerre e dei genocidi del Novecento, sembra una sagoma svuotata di senso che ha perso la capacità di indicare un soggetto, per costituirsi come reificazione di strategie discorsive sovrastanti. La reificazione è per Adorno, il mezzo attraverso il quale il potere asserva le masse tanto da apparire alle stesse come una realtà indistruttibile:

«L'apparenza si è condensata a tal punto che il fatto stesso di penetrarla assume oggettivamente carattere di allucinazione»⁸.

Secondo Adorno e Horkheimer:

5 F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, C. G. Naumann, Leipzig 1899, trad. it. *Così parlò Zarathustra*, Prologo, 3, 4, Adelphi, Milano 1986

6 Cfr. E. Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Colin, Paris 1931, trad. it. *Meditazioni cartesiane*, Bompiani Milano 1989.

7 Cfr. M. Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano 2003

8 M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Querido Verlag, Amsterdam 1947, trad.it., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, p. 220

«La cultura di massa mette in luce il carattere fittizio che la forma dell'individuo ha sempre presentato nell'età borghese. [...] Le reazioni più intime degli uomini sono così perfettamente reificate ai loro stessi occhi che l'idea di ciò che è proprio e peculiare a ciascuno di essi sopravvive solo nella forma più astratta: la personalità non ha praticamente altro senso, per loro, che quello di denti bianchi, bocca fresca e libertà dal sudore e dalle emozioni»⁹.

Più tardi, Michel Foucault denuncia a sua volta la non naturalità del corpo, visto piuttosto come prodotto di «disciplinazione» operata dalla «macchina del potere»¹⁰. Impossibile pensare al corpo come fenomeno che pre-esiste ad un soggetto, ad una storia e ad una determinata cultura. Così come il “soggetto” è da intendersi come un processo di iscrizione in una dimensione pratica, dove il sé non è mai qualcosa di già dato, ma è il gesto stesso che ne permette la produzione. Questo gesto ha a che fare da una parte con una personale e radicale esperienza, dall'altra con le dinamiche di potere che circoscrivono e «disciplinano» tale esperienza. Secondo il filosofo francese ogni tipo di discorso che inquadra il corpo, da quello economico a quello psichiatrico, dalla criminologia alla fisiologia, legittima il sistema politico di potere insieme a un modo di sentire e concepire il corpo:

«[I]l corpo è [...] direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l'investono, lo macchiano, lo addestrano, lo suppliziano. Lo costringono a certi lavori, l'obbligano a delle cerimonie, esigono da lui segni [...] ciò vuol dire che può esserci un sapere del corpo che non è esattamente la scienza del suo funzionamento e una signoria delle sue forze che è più forte delle sue capacità di vincerle: questo sapere e questa signoria costituiscono quello che potremmo chiamare la tecnologia del corpo»¹¹.

Foucault ha il merito di mettere in luce quanto il concetto di uomo sia un oggetto effimero, prodotto di una precisa episteme, dunque un fenomeno storico. Il discorso, per il filosofo, non è mai un sistema di segni che rinvia ad altro da sé, ma una pratica che costruisce l'oggetto in esame. Sapere e potere sono dunque fenomeni inestricabili poiché l'esercizio del potere produce nuove forme di sapere e il sapere a sua volta trascina con sé effetti di potere.

L'impossibilità di pensare il corpo come un ente naturale indipendente dalla cultura che lo definisce diviene in generale un fondamento per la prospettiva proposta dagli studi di identità (*Disability studies, queer studies, gender studies*). Queste giovani discipline nate alla fine degli anni '80, si costituiscono come l'istituzionalizzazione delle istanze politiche e libertarie dei movimenti di

9 *Ibidem*

10 Il corpo è un tema ricorrente nella teoria critica di Foucault. Sulle tecniche di disciplinazione del corpo cfr. in particolare: M. Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris 1975, trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2003

11 Ivi, pp. 29-30

contestazione degli anni '70. Movimenti, quali, l'UPIAS (*Union of Physically Impaired Against Segregation*) o ILI (*Independent Living Institute*)¹², il Femminismo, il Black Panther party antirazzista¹³, che attestavano l'orgoglio della differenza contro la rivendicazione dell'uguaglianza e il rifiuto alla rappresentazione altrui in favore dell'autorappresentazione. Per questi movimenti, il rifiuto volontario di chiudersi in una soggettività, in una identità univoca, e di sfuggire alle classificazioni dicotomiche in cui il sapere è incastrato, diviene pratica di resistenza. Rompere con l'idea di soggetto unitario e con le autorità che lo rappresentano significa rompere con il potere, il sistema di classi, le convenzioni sociali, le narrazioni massmediatiche, i discorsi di esperti che prendono parola al posto degli individui interessati. La disidentificazione e la disoggettivazione si costituiscono come contro-processi programmatici di una sovversione ai modelli di trasmissione del sapere costruiti dall'alto e tacitamente accettati.

Sul finire del secolo la riflessione riguardante la triade corpo-identità soggetto, non risulta aver raggiunto una visione pacificata, semmai maggiormente complicata dalla crescente sofisticazione tecnologica. La sempre più forte presenza dei dispositivi tecnologici nella quotidianità, spinge a superare un passo oltre le dicotomie mente/corpo, animale/umano/, cosa/persona, maschile/femminile, dislocando il soggetto in un terreno ancora più incerto, in cui si pongono in discussione nuovi confini: pubblico/privato, reale/virtuale, vero/falso, naturale/artificiale, organico/inorganico.

Questo terreno frastagliato trova forse un punto di partenza nel *cyborg* (*cybernetic* + *organism*) teorizzato da Donna Haraway, «un ibrido tra macchina e organismo, creatura della realtà sociali e della finzione insieme»¹⁴, un multisoggetto eterogeneo, instabile e parziale che fa saltare ogni

12 L'UPIAS fu un movimento nato nel 1974 in Inghilterra, mentre L'ILI fu un movimento e insieme un'agenzia, nata nel 1972 a Berkeley con l'intento di fornire servizi e sostegno agli studenti disabili. Cfr. R. Centomo, *Movimenti per la vita indipendente - Una storia che parte da lontano*, «Lisdha» n. 32, gennaio 2002

13 Pantere Nere o *Black Panther Party* (originariamente chiamato Black Panther Party for Self-Defence) è stata una storica organizzazione rivoluzionaria afroamericana degli Stati Uniti d'America. L'organizzazione fu fondata ufficialmente a Oakland (California) nel 1966, per iniziativa di due ex-compagni di scuola, Huey P. Newton e Bobby Seale. Il movimento di liberazione stava conoscendo negli anni Sessanta un rapido sviluppo grazie all'opera di attivisti come Malcolm X e Martin Luther King. La peculiarità delle Pantere fu quella di rifiutare le istanze nonviolente e integrazioniste di King, a loro avviso inefficaci e addirittura motivate da una nascosta collusione con le strutture di potere dei bianchi. Al principio della nonviolenza le Pantere sostituirono quello dell'autodifesa (*self-defence*) come strumento di lotta fondamentale. Cfr. R. Centomo 2002, cit.

14 D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, London 1991, trad. it. *Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, in *Manifesto Cyborg. Donne*,

distinzione e antinomia:

«Gli organismi biologici sono diventati sistemi biotici, strumenti di comunicazione come qualsiasi altro. Non c'è nessuna separazione fondamentale, ontologica, nella nostra conoscenza formale di macchina e organismo, tecnico e organico»¹⁵.

La ridistribuzione dei valori operata dal Manifesto della biologa apre la strada verso «una curiosa utopia di impollinazione fra specie diverse, la felice fusione di elementi macchinici, evolutivi e artificiali»¹⁶ di cui il pensiero *Posthuman* si fa dichiaratamente velleitario¹⁷. In questo alveo multiforme di teorie e pensieri, il prefisso *post* designa tanto un superamento dell'uomo e della sua finitezza corporea, ora potenziabile mediante la tecnologia, quanto la crisi dell'umanesimo, di quel sistema di pensiero fondato sull'antinomia uomo-natura che si basa sulla concezione antropocentrica dell'uomo come misura del mondo.

Oggi il pensiero filosofico sul corpo e sul soggetto sembra caratterizzato dalla co-esistenza di molteplici posizioni apparentemente contraddittorie: Il corpo è qualcosa di totalmente slegato dal soggetto, un soggetto che a sua volta è sempre in divenire e interdipendente dalle variabili socio-economico-culturali. A questa posizione potrebbe essere ricondotta la frammentazione del soggetto in esperienza e immagine, teorizzata da Zigmund Bauman¹⁸ o quella della soggettività nomade e

tecnologie e biopolitiche del corpo, Feltrinelli, Milano 1995

15 Ivi, p. 79

16 Ivi, p. 75

17 Secondo Sarah Kember (2003), *cyborg e postumano* descrivono una simile ontologia (ibridazione di organico e inorganico) ed epistemologia (trasgressione del confine natura/cultura e di altri binarismi razionalistici), ma non necessariamente condividono un'etica, una politica, una storia. Cfr. S. Kember, *Cyberfeminism and Artificial Life*, Routledge, London 2003. Il pensiero *post-human* piuttosto ha una natura ancipite: può essere proiettato in una prospettiva futuribile come condizione ipoteticamente realizzabile o essere interpretato al presente come uno stato della soggettività attuale. È in questo iato che si consumano le differenze tra il Postumanesimo e l'Iperumanismo (che guarda alla tecnologia come una possibilità di potenziamento dell'uomo), ma soprattutto con il Transumanismo che invece considera la tecnologia come la grande occasione della mente per prendere il definitivo congedo dal corpo organico, considerato ormai obsoleto nell'ottica di una definitiva tecnologizzazione; posizioni queste ultime con le quali il pensiero *post-human* è in aperta opposizione, anche se le confusioni e gli sconfinamenti non mancano. Cfr. E. Viola, *Post-human, Esperienze e questioni di critica d'arte*, Tesi di dottorato in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico artistica, Università degli Studi di Salerno, 2010

18 Per il sociologo polacco il processo di liquefazione cui siamo sottoposti ha infatti dissolto categorie e istituzioni forti nell'acido estereotizzante del mercato. Per Bauman l'esposizione delle intimità mediante *social network* genera un quotidiano lavoro di autorappresentazione del sé e acuisce la conversione del corpo da terreno di incontro con

postumana teorizzata da Rosi Braidotti¹⁹.

Sul versante opposto la corporeità è vista come fonte stessa del pensiero e origine dell'esperienza. Quest'ultima è la posizione sostenuta dalla riflessione di Jean-Luc Nancy che legge il corpo come il «luogo dell'accadere dell'esistenza» e l'interiorità del soggetto come «superficie incarnata». Il corpo, per Nancy, è pura exteriorità esposta, non è proprietà di un soggetto, ma è il soggetto:

«Ciò che vorrei mostrare è che il corpo, non è sostanza, ma soggetto. La sostanza non ha estensione alcuna. Invece un corpo è estensione e esposizione. Non solo il corpo è esposto, ma consiste nell'esporsi. Un corpo è essere esposto, e per esserlo deve essere esteso, non nel senso della *res extensa* di Cartesio, questa cosa piatta, meccanica e priva di anima. L'anima è la forma di un corpo, ma il corpo è esso stesso forma, la forma di un corpo, non è un aspetto esteriore rispetto al quale si darebbe un interno. Non c'è distinzione tra forma e materia. La materia del corpo è la materia senziente e la forma del corpo è il sentire di questa materia»²⁰.

Nancy riporta il corpo da segno astratto del discorso teorico ad esperienza incarnata e particolare, cercando di sanare i nervi aperti dalle teorie decostruzioniste del secolo scorso e il divario tra la corporeità e la persona, dunque tra il corpo e il soggetto.

Tra l'idea di un soggetto che trova fondamento ed espressione nella corporeità, e quella di un costruito organizzato dai discorsi di potere si apre una terza strada, quella di Gilles Deleuze e Felix Guattari che trovano nel *corpo senza organi*, il potenziale liberatorio di una soggettività dispersa tra diverse macchine desideranti. Con l'espressione “corpo senza organi” i due filosofi non si oppongono alla nozione di “organo”, bensì a quella di “organismo”, mettendo in discussione l'organizzazione unitaria alla quale il corpo è sottoposto:

«L'organismo non è affatto il corpo, ma un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli

l'altro a luogo narcisistico di ripiegamento nel privato Z. Bauman, *Globalization: The Human Consequences*, Columbia University Press, New York 1998, trad. it., *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma 2001.

19 Secondo Rosi Braidotti, ogni vivente, si deve scoprire come sintesi di un divenire nomade, costituito nella sua transitorietà da processi umani e non-umani, organici e inorganici, politici e sociali. Contro la dicotomia di natura e cultura che ha segnato l'identità unitaria dell'uomo dell'Umanesimo, si sostituisce un soggetto critico non unitario, un “soggetto relazionale determinato nella e dalla molteplicità, in grado di operare sulle differenze, ma anche internamente differenziato, eppure ancora radicato e responsabile. Cfr. R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013, trad. it., *Il postumano. La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 57

20 J-L. Nancy, *58 Indices sur le corps*, Éditions Nota bene, Montreal 2004, trad. it. *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino 2009, p. 67

impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate, che imprigionano la personalità, ossia la “significanza” e la “soggettività” - Piuttosto il corpo senza organi è - il campo d'immanenza del desiderio [...] tale che può essere occupato, popolato solo da intensità²¹».

Quello che l'elaborato che segue si propone di comprendere è come si rifletta questo orizzonte frastagliato nelle pratiche teatrali contemporanee. Che il soggetto non sia da intendere come entità autonoma e aprioristica è un postulato di cui la ricerca prende atto a monte. La scommessa è quella di "ri-ancorare" il corpo a un soggetto, pensando quest'ultimo non come unità, ma come stratificazione. L'idea che anima la ricerca è quella di assumere l'eccentricità, non solo come prerogativa del corpo e del soggetto, ma come postura metodologica. Il che significa attrezzarsi di un apparato semiologico e metodologico che sconfina quello proprio delle discipline teatrali.

Nel discorso foucaultiano, la problematica del mostro e «dell'anormale»²² viene ad assumere una funzione strategica per la relazione liminale che intrattiene con il dispositivo di sapere/potere che di volta in volta lo produce. Per Michel Foucault:

«Il mostro in quanto limite appartiene e non appartiene al regime discorsivo e alle pratiche di potere che ne hanno tracciato la 'figura' di mostro. Da un lato, dunque, il mostro è ciò sulla cui esclusione si organizza un certo ordine, e per tale ragione appartiene all'ordine sebbene come suo limite; dall'altro lato, però, il mostro non vi appartiene mai completamente, nel senso che la sua eterogeneità rappresenta un elemento sfuggente alle maglie del dispositivo che lo costruisce, che ne definisce lo spazio linguistico o istituzionale di esistenza. Il mostro è una figura interessante perché permette di tematizzare la questione del limite, il limite delle forme di sapere che regolano la produzione degli enunciati in una determinata epoca, il limite delle pratiche di potere che costruiscono dei soggetti assoggettati»²³.

L'argomento del mostro in quanto figura liminale, è utile al filosofo francese per definire una pratica filosofica che opera al limite della classificazione, al bordo delle discipline, ai confini

21 G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de minuit, Paris 1980, trad. it. *Come farsi un corpo senza organi?*, Castelvecchi, Roma 1996, p. 19

22 M. Foucault si occupa del mostro in poche occasioni, principalmente ne *Les mots et les choses* e nel corso al Collège de France del 1974-1975 dedicato a *Les anormaux*. Nonostante le pagine che dedica al mostro siano poche, il mostro assume, nel discorso foucaultiano, una funzione strategica. E ciò dipende dalla relazione liminale che esso intrattiene con il dispositivo di sapere/potere che di volta in volta lo produce. Cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR Rizzoli, Milano 2010; M. Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Gallimard Le Seuil, Paris 1999, trad. it. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2004

23 L. Nuzzo, *L'emergenza del mostro. Una lettura di Michel Foucault*, «Alvearium», n. 6 - novembre 2013

dell'ordine, senza preoccuparsi di escludere ciò che minaccia quell'ordine. Il riferimento al mostro nei termini in cui ne parla Foucault, non ci interessa dunque per l'affinità tematica, quanto per quella metodologica, segnata da un approccio che non si preoccupa di lasciare nodi aperti e problematiche irrisolte, ma che al contrario implica continui spostamenti e nuovi inizi nel suo stesso discorso.

Perché guardare alla Fotografia?

Muoversi al bordo delle discipline non significa trovare nell'una giustificazioni per l'altra, ma scorgerne punti di contatto, divergenze, e prenderne in prestito strumenti semiologici al fine di allargare e spostare la prospettiva della materia trattata. La scelta di sconfinare l'analisi nel campo della Fotografia, si rivela preziosa in questa ricerca per diversi fattori.

In primo luogo perché il dispositivo fotografico, nelle sue prime applicazioni del XIX sec. ha giocato un ruolo determinante nella legittimazione dei moderni discorsi medici sul corpo. I primi usi della Fotografia, sin dalla sua comparsa, sono stati proprio quelli di solennizzare l'identità del soggetto attraverso la pratica del ritratto e di studiarla e definirla tramite le sue applicazioni in ambito medico. Nell'Ottocento infatti, da una parte il ritratto fu utilizzato per immortalare il soggetto e attestarne un'appartenenza sociale. Dall'altra, la considerazione positivista della fotografia come perfetta trascrizione del reale, concesse al mezzo uno status di privilegiata funzione nell'osservazione, costruzione, definizione, e sistematizzazione dell'eccentricità del corpo e della sua relazione con un soggetto.

In secondo luogo, si è scelto di guardare alla Fotografia nell'ipotesi che i casi studio esaminati possano raccontarci qualcosa in più sulla concezione del corpo-soggetto in un dato periodo. La capacità di presa sul reale accanto a quella di diffusione, ha infatti caricato nel corso del Novecento il medium, non solo del potere di raccontare e insieme costruire le tensioni tra il corpo ed il soggetto, ma anche di innestarle nell'immaginario collettivo. La studiosa Susan Sontag a tal proposito parla piuttosto di istruzione collettiva:

«La memoria ricorre al fermo-immagine. In un'epoca di sovraccarico di informazioni, le fotografie forniscono un modo rapido per apprendere e una forma compatta per memorizzare [...] Le fotografie che tutti sono in grado di riconoscere sono ormai parte costitutiva di ciò su cui una società decide, o dichiara di aver deciso, di riflettere [...] La memoria collettiva non esiste. Esiste l'istruzione collettiva. Quello che si definisce memoria collettiva è il risultato di un patto. Le ideologie creano archivi di immagini che incapsulano idee condivise, innescano pensieri e sentimenti facilmente prevedibili»²⁴.

24 S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003, trad. it, *Davanti al dolore*

Il confronto con la Fotografia risulta dunque importante per questa ricerca, nell'idea che il suo deposito abbia, non solo organizzato, ma anche innescato nuovi modi di vedere e immaginare il corpo.

All'inizio del Novecento, il mutato panorama filosofico sul soggetto sopra delineato e il dibattito interno alla Fotografia, portano infatti alla veicolazione di una nuova immagine del corpo. Come ricorda Elio Grazioli, all'inizio del Novecento serpeggiava tra i fotografi la convinzione che tutto il reale in qualche modo fosse stato fotografato e che la fotografia al servizio delle scienze e della documentazione, avesse raggiunto ormai tutti gli ambiti e i livelli del reale²⁵. Iniziano a farsi strada con maggiore insistenza rispetto al passato, spinte verso un uso artistico del mezzo fotografico²⁶. In Nordamerica, tra il 1903 e il 1917 il gruppo *Photo Secession*, animato da Stieglitz, Steichen, Bullock, Frank Eugene, Clarence White, dà vita alla cosiddetta *straight photography* (fotografia diretta, pura, onesta) che esalta lo sguardo del fotografo mediante l'evidenza del taglio, di un'inquadratura che si attesta come scelta, selezione di un *continuum* spaziale e temporale. Per quanto concerne la figura umana, l'effetto più notevole è la sua evanescenza, l'intenzionale perdita della riconoscibilità del soggetto in favore della magnificazione delle sue proprietà plastiche. Il ritratto, da "cerimonia" di rappresentazione dello status sociale o clinico della persona, si configura come restituzione di un'intimità dell'autore. Si pensi ad esempio al *Nudo con specchio* di Clarence H. White²⁷ del 1909. Il soggetto si dona nudo al fotografo, ma impedisce ogni contatto con la sua identità. La donna ritratta infatti torce il capo lateralmente distogliendo lo sguardo dalla camera. L'esaltazione del valore geometrico del corpo elimina il soggetto riducendolo in sagoma, in massa frammentata, in pretesto compositivo. In Europa la frammentazione del soggetto passa per le sperimentazioni dadaiste con i fotomontaggi e i collage, le distorsioni e gli ingrandimenti di parti del corpo di stampo surrealista. Si pensi a *Testa* di Man Ray²⁸ in cui la rotazione dell'immagine disorienta la percezione e la riconoscibilità del soggetto rappresentato o a *Il primato della materia sul pensiero* del 1929²⁹, emblematica già dal titolo, in cui un corpo femminile viene quasi fuso al

degli altri, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 15 e 74

25 Cfr. E. Grazioli, *Corpo e figura umana in fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 93

26 Come ricorda Susan Sontag le istanze artistiche della Fotografia si manifestano quasi immediatamente alla sua comparsa: «Un decennio dopo che il processo negativo-positivo di Talbot aveva cominciato a sostituire il dagherrotipo (il primo procedimento fotografico pratico), intorno al 1845, un fotografo tedesco inventò la prima tecnica per ritoccare il negativo». Cfr. S. Sontag, *On Photography*, Rosetta Books, New York 1973, trad. it. *Sulla Fotografia*, Einaudi, Torino 2004, p. 66

27 Clarence H. White, *Nudo con specchio*, 1909, platinotipia

28 Man Ray, *Testa*, New York, 1923

29 Man Ray, *Il primato della materia sul pensiero*, 1929, stampa fotografica ritagliata Museum of Art, Baltimora

suolo su cui è posato tramite la tecnica della solarizzazione. Corpo e spazio, persona e oggetto si liquefanno l'un l'altro, anticipando in un certo senso quello che accadrà nella scena teatrale qualche decennio dopo. Si pensi ad esempio ai corpi imballati di Tadeusz Kantor o a quelli immagine di Robert Wilson.

Lo sguardo alla Fotografia mette dunque in luce quanto i dispositivi di rappresentazione entrino in gioco nella ridefinizione continua delle prospettive in cui il corpo è pensato.

Tra le due guerre ad esempio:

«L'uomo è al centro della riflessione, anzi ne è finalmente al centro come esistenza [...] La concezione dell'immagine e del segno cambiano di conseguenza, che sia la traccia dell'astrattismo o la testimonianza del neorealismo»³⁰.

In entrambi i casi ci troviamo di fronte a immagini che attestano un passaggio, l'impronta di esistenza del soggetto. Sono immagini volte ad indagare l'umanità intesa come “una grande famiglia”, come nella mostra del 1955 *The Family Man*³¹, sono i corpi tormentati degli anziani immortalati da Mario Giacomelli, o quelli malati o poveri di Eugene Smith.

La malattia, il deforme, il morboso trovano tutt'altra posizione invece negli anni '60. Se si pensa ai *freak* di Diane Arbus, o ai pungoli creati dalle giustapposizioni stranianti di Garry Winogrand³², quello che emerge è un fascino per l'eccentricità che non è più traccia della miseria e della precarietà della vita umana, ma metafora di sovversione alle logiche e alle convenzioni dettate dal potere.

Questi esempi si fanno testimoni di passaggi emblematici nel processo di trasmissione di significati di una determinata cultura, slittamenti paradigmatici che non solo suggeriscono nuove modalità di guardare la relazione tra corpo e soggetto, ma anche di pensarla.

«Ognuna di queste situazioni suggerisce un uso diverso delle fotografie ed è proprio l'uso diverso che ne fissa il significato, è in questo modo che la presenza e la proliferazione delle fotografie contribuiscono all'erosione del concetto

Maryland

30 E. Grazioli 1998, cit. p. 197

31 La mostra internazionale, curata da Edward Steichen nel 1955, allora direttore del dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art's (MOMA) di New York. La mostra ospitò 273 opere di fotografi nordamericani e internazionali con l'intento di raccontare l'uomo come appartenente ad un'unica specie, “l'umanità”, al fine di trovare nel sentimento di fratellanza una ragione di superamento dagli orrori bellici da poco trascorsi

32 Ci si riferisce in particolare alla fotografia *American Legion Convention*, 1964, Dallas, in cui tra l'indifferenza della folla nelle strade americane appare un uomo dalle gambe amputate e a *Senza titolo*, 1975, in cui una coppia ben vestita tiene in braccio due scimmie come fosse la propria prole

stesso di significato, a quella suddivisione della verità in tante verità relative»³³.

Tra gli anni '60 e '70 la fotografia si presenta come traccia di finzione. Sono gli anni delle icone partorite dalla *Factory* di Andy Warhol, di soggetti che ripetuti all'infinito perdono ogni pretesa di unicità e si appiattiscono in immagini di immagini. Sull'onda del Postmodernismo il senso della fotografia si sposta sulla sua superficie o sul processo che l'ha generata. Ad essere presente è il soggetto dell'autore, che lascia traccia di sé nell'immagine, come ad esempio fa Francois Hers entrando con le mani nel campo fotografato, o della fotografia intesa essa stessa come soggetto come ad esempio avviene in *Verifiche* (1969-1972) di Ugo Mulas³⁴. Da una parte i movimenti attivisti come il femminismo, il post colonialismo e l'anti razzismo, dall'altra i riferimenti filosofici dello strutturalismo e del post-strutturalismo, pongono in evidenza come la posizione del soggetto, dei metodi e dello strumento utilizzato, si proiettino sull'oggetto rappresentato. La fotografa Barbara Kruger ad esempio, si rivolge al fotomontaggio per stravolgere il linguaggio pubblicitario e l'immagine della donna da esso veicolata. Con *Your body is a battleground* del 1989 l'artista rivendica la libertà riproduttiva per le donne. La fotografia rappresenta il volto di una donna diviso a metà dal positivo e dal negativo dell'immagine e campeggiato dalla didascalia che dà il titolo alla fotografia. Corpo, scrittura, e tecnica senza alcuna gerarchia, si costituiscono come soggetti e oggetti dell'immagine senza soluzione di continuità. Non c'è io senza passaggio attraverso l'altro, che sia la macchina o le disposizioni del fotografo. Il soggetto, quando presente, si manifesta come prodotto dei discorsi, delle discipline, e dei mezzi che lo rappresentano. L'autoreferenzialità delle pratiche fotografiche sul finire del secolo rende esplicito quanto a dire “io” sia l'immagine e non il soggetto.

Da questa operazione di svuotamento e dispersione del soggetto, il corpo emerge come qualcosa di artefatto, palcoscenico di lotte politiche, mutazioni ed esuberanze. Il corpo viene manipolato in pre-produzione, in post-produzione e nel *continuum* della quotidianità attraverso *piercing*, tatuaggi, oppure si trasfigura nell'ingrandimento dei suoi dettagli, non tanto come durante il Modernismo per attestare una scelta formale, ma per disperderne il senso, per sfigurarlo in altro. Emblematiche le fotografie visionarie di Joel Peter Witkin, in cui questo fascino per la deformazione e i dettagli del corpo raggiunge il parossismo. Witkin fotografa persone amputate e deformi, ma anche arti mutilati e teste mozzate appartenuti a cadaveri, soggetti non più in vita. Il senso dell'operazione di Witkin rifugge tuttavia dal gusto morboso per la mostruosità, per circuitare il rapporto verità/finzione al

33 S. Sontag 2004, cit. p. 88

34 Cfr. il sito dell'artista: <http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090232183&lang=it>

cuore di molti dibattiti sulla Fotografia. Componendo una scena artificiosa, ricca di riferimenti al mondo dell'arte, e successivamente alterando la stessa superficie fotografica con graffi, tagli, prodotti chimici, l'artista denuncia l'incapacità della fotografia di farsi portatrice dell'insondabile intimità del soggetto e attesta come unico corpo presente, quello dell'immagine.

Questo processo di teatralizzazione del corpo potrebbe chiarirci quanto forse, quest'ultimo si configuri come un' invenzione tanto sulla scena quanto nella sua trasposizione in immagine. Come vedremo in seguito infatti, non pochi sono i contatti tra la fenomenologia dei soggetti di Witkin e quella degli attori della Societas Raffaello Sanzio.

In ultima istanza dunque, la fotografia è assunta da questa ricerca come strumento semiologico e apparato epistemologico che possa suggerirci qualcosa in più sull'ontologia dei corpi sulla scena teatrale contemporanea.

Come si configura la dialettica tra corpo e soggetto in teatro?

A partire dalla riformulazione della scena degli anni '60, il corpo, l'identità e il soggetto, si sono costituiti come terreno di rinnovamento sia per le pratiche che per le teorie teatrali.

La riformulazione della pratica teatrale a partire dagli anni '60 si è attuata dismettendo il predominio della parola, destituendo il testo drammatico dall'egemonia di codificare l'intero spettacolo, a vantaggio degli altri elementi della scena. La dismissione della centralità del testo ha fatto sì che il nucleo drammaturgico e significativo dello spettacolo si diramasse perifericamente nell'interazione tra le sue varie componenti, spazio, oggetti, luci, suoni, attori e tecnologie, abbattendo gerarchie tra linguaggi, cose e persone. Questo processo ha liberato l'attore dall'onere di interpretare psicologicamente un personaggio, spostando l'asse sulle sue abilità creative. Come scrive Valentina Valentini:

«L'idea di fondare una “scienza del corpo” basata non più sulla contrapposizione fra fisico e psichico quanto, sulla reciprocità fra corpo e spirito, mentale e materiale, ha costituito per il teatro un principio attivo di rinnovamento»³⁵.

Nel teatro del secondo Novecento il corpo è presentato in scena come un'irriducibile presenza originaria mediante cui accedere alle dimore dell'io (Grotowski), come ingranaggio che accanto ad altri corpi si fa spazio atto a configurare un soggetto collettivo (Living Theater), come fusione completa di azione e pensiero, azione e volontà (Eugenio Barba), come materia decomposta svuotata dalle caratteristiche di un individuo (Tadeusz Kantor).

Guardando alla scena, la contemporaneità tra artisti diversi non garantisce la medesima concezione del corpo né tanto meno un'uniforme relazione tra questi e il soggetto. Grotowski vede «il processo performativo come possibilità per il performer di raggiungere momenti di profonda autorivelazione che hanno luogo in una zona d'ombra tra il lavoro sul personaggio e il lavoro su se stessi»³⁶. L'attore entra in scena autoesponendo la costruzione del sé ed esibendo la consapevolezza acquisita nel controllare e rendere espressiva ogni molecola del proprio corpo. Ryszard Cieslak, attore di Grotowski, prima che protagonista del *Principe Costante* (1965), è un soggetto che ha sezionato e

35 V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Mondadori, Milano 2007, p. 63

36 Cfr. R. Schechner, *Aspects of training at the Performance Group*, in R. Schechner, *Actor Training*, vol. I, Institute for Acting Research, New York 1972, p. 6.

decostruito, tramite un estenuante esercizio, la carne di cui è costituito per prenderne conoscenza e restituirla allo spettatore sotto forma di energia. Il ruolo di Fernando di Portogallo è recuperato dalla memoria personale dell'attore, e non dal significato che ricopre nel testo di Calderòn de la Barca, che piuttosto funge da valvola attivatrice di impulsi provenienti da esperienze vissute. Due anni dopo, Il Living Theater porta in scena l' *Antigone* (1967) proponendo un'immagine del corpo come ingranaggio che accanto ad altri corpi si fa spazio, elemento particolare di una figura più ampia. In questo caso, non solo l'accento si sposta dal soggetto individuale a quello collettivo, ma il corpo si configura come materia sonora articolata in partitura gestuale e vocalica. L'individuo dunque acquista senso solo come parte di un coro più ampio. A tal proposito scrive Judith Malina:

«Il coro si forma così: uno degli attori emette un suono; l'attore più vicino lo ascolta attentamente e solo allora emette un suono; ogni attore ascolta intensamente il proprio vicino di sinistra e quello di destra. Dalla qualità dell'ascolto dipende la risposta e la bellezza e l'armonia dell'insieme»³⁷.

Nel teatro di Tadeusz Kantor, gli oggetti hanno funzione di *dramatis personae*, mentre gli attori vengono costretti in imballaggi che ne impediscono la libertà di movimento. In *La Classe morta* (Umarla *klasa*, 1975), gli attori con il viso bianco siedono accanto a dei manichini sui banchi di scuola. Spazio, cosa e persona si comprimano l'un l'altro. L'attore si trasfigura in un cadavere che crea una distanza incolmabile tra scena e platea e l'astrazione diviene dispositivo atto a mettere in scena la «materia cruda dell'esistenza»³⁸.

Scrivo Valentina Valentini:

«La storia dell'attore della seconda metà del Novecento corre sul filo della rottura e del ribaltamento dell'equilibrio fra persona e personaggio: Il problema che si è imposto con le avanguardie del Novecento è stato quello di occultare la dimensione di interprete dell'attore e di magnificare il corpo, reso autonomo, nel costruire i suoi significati, dalla parola. Si trattava di rivalutare il teatro come forma d'arte e insieme l'attore come artista»³⁹.

Sullo stesso argomento Hans-Ties Lehmann sostiene:

37 Cfr. P. Biner, *Le Living Theatre, histoire sans légende*, Éditions L'Âge d'Homme-La Cité, Lausanne 1968, trad. it. *Il Living Theatre*, De Donato, Bari, 1968, p. 78

38 Cfr. F. Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984, p. 34

39 V. Valentini 2007, cit. p. 46

«Se nell'attore classico si uniscono il genio dell'interpretazione e il genio del discorso, il potere cioè di comunicare a un pubblico, nel nuovo teatro questi due aspetti si separano, la capacità di interpretare un altro da sé, cade in secondo piano a favore della qualità del performer che comunica la sua individualità idiosincratica [...] In linea frontale i corpi divengono un campo di battaglia, un'arena di combattimento, presentati non più per formulare un senso scenico, ma è lo shock dell'incontro con la loro stessa fisicità il loro senso»⁴⁰.

Per lo storico Marco De Marinis la riformulazione della scena:

«Porta la ricerca teatrale a incontrarsi e instaurare rapporti di reciproco scambio con ambiti limitrofi, ma tradizionalmente separati, come la danza e il mimo, ambiti nei quali negli stessi anni è in atto un azzeramento analogo: penso all'avvento della danza moderna, all'invenzione del mimo corporeo. Cosa trovano i pionieri della danza moderna aldilà delle convenzioni ormai sclerotizzate del balletto accademico? Che cosa trova o meglio ritrova Decroux aldilà degli stereotipi gestuali della pantomima tradizionale? Precisamente l'azione fisica, il corpo in movimento [...] Il problema riguarda come fare affinché questi due elementi originari, il *corpo* e il *movimento*, tornino a fondersi tra loro»⁴¹.

Alle interferenze di cui parla De Marinis, si aggiungono inoltre quelle con le arti visive: La defigurazione e la disinnescazione dei rapporti causa-effetto, logici, spazio-temporali provenienti dai procedimenti fotografici di cui abbiamo parlato; la frammentazione della figura operata dalla pittura astratta; la magnificazione dell'azione "autentica" in sfavore della rappresentazione, ereditata dalla *Performanc Art*.

Lo scambio reciproco di questi ambiti limitrofi e di qualità tra i corpi e gli oggetti della scena del teatro di fine millennio, trascina in sé un mutato paradigma del soggetto, non più individualità da esaltare, ma un «prodotto sociale brevettato che viene falsamente spacciato come naturale»⁴². L'erosione che investe il soggetto viene restituito in scena nella frammentazione dell'attore in io e personaggio, plasticità e verbalità, posture del corpo e assorbimento delle altre componenti sceniche dello spettacolo. Come sottolinea Valentina Valentini:

«C'è da osservare che il corpo in scena, alla fine del XX secolo, è ben diverso rispetto ai primi del Novecento, quando si scopriva e si esaltava la corporeità dell'attore, la malleabilità di un organismo psicofisico da attrezzare per vincere il predominio della parola [...] Il teatro e l'arte contemporanea rappresentano un mondo animalizzato, immondo, frattalico, raffigurano attanti con la mente separata dal corpo, comportamenti non umani, esperimenti biogenetici»⁴³.

40 H. Ties Lehmann, *On presence*, in «Culture teatrali», n. 21, 2011, p. 20

41 Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 38-39

42 M. Horkheimer, T. Adorno 1947, cit. p. 166

43 V. Valentini 2007, cit. p. 64

E' in un contesto del genere che si inizia a parlare dell'attore come *corpo in scena*.

In un panorama in cui scompare la dimensione narrativa e la caratterizzazione psicologica del personaggio, l'espressione del soggetto è affidata essenzialmente alle posture fisiche e vocali dell'attore. Il soggetto dunque si ritira nel corpo. Negli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio l'abnormità dei corpi chiamati a incarnare i personaggi, non si rivela come espressione di una identità interiore del soggetto, ma si fa essa stessa *dramatis personae*, carne di un'estetica che somatizza la parola e solidifica il pensiero. Negli spettacoli nati dall'incontro tra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti, il soggetto esplode nello spazio plastico della scena, dove schermi, suoni e attori scambiano le loro proprietà senza soluzione di continuità. I movimenti degli attori e quelli dei monitor interagiscono in scena nel comune obbiettivo di dar peso e forma allo psichico. Corpo, scena, parole e suono si fondono materializzando il pensiero.

La transizione tra i due secoli è peraltro caratterizzata da un misto di fascino e timore per le sofisticate tecnologie di manipolazione del vivente (biotecnologia, ingegneria genetica) e quelle di elaborazione e trasmissione delle informazioni (informatica, realtà virtuale, intelligenza artificiale). Sulla scena, la fascinazione per la commistione uomo/macchina di matrice postumanista si riversa in una celebrazione edonistica di un corpo-periferica, un sistema aperto e in continua mutazione che deliberatamente rinuncia a dimorare in qualsiasi identità e soggettività definita. *Epizoo* (1990) di Marcel·lí segna forse il punto limite di questa ipertrofia del soggetto. In questo spettacolo il corpo dell'artista Marcel·lí diviene un'interfaccia azionata dagli spettatori, i quali si fanno produttori e carnefici del suo corpo e testimoni della trasformazione alla *nuova carne*⁴⁴.

44 Con questa espressione si intende rinviare alla trilogia di David Cronenberg *Videodrome* (1983), *Il Pasto Nudo* (1991) ed *eXistenZ* (1999), che negli stessi anni al cinema conduceva una riflessione sul postumano, la commistione tra le tecnologie e l'umano, in una prospettiva *cyberpunk* a tratti distopica e tratti deterministica: «Biologicamente si tratta di un cambio così radicale dell'ambiente da indurre mutazioni irreversibili nella specie dominante: l'uomo deve evolversi per stare al passo con la sua più innovativa invenzione. [...] La mutazione allucinatoria del corpo di *Videodrome* ad esempio, viene istituzionalizzata in organismi mutanti creati apposta per costruire i game pod o per fabbricare pistole che sparano denti. Gli stessi *game pod* sono una commistione erotico-tecnologica e, per funzionare, hanno bisogno di un contatto morboso con chi li manovra come accadeva in *Videodrome*, nel momento in cui Renn veniva riprogrammata con l'inserimento di una videocassetta nel suo ventre. La violenza da cui il pubblico della CIVIC-TV era attratto come spettatore qui può essere vissuta in modo attivo senza provare alcun rimorso perché è tanto vera quanto relegata (forse) a una simulazione. Gli sfinteri parlanti de *Il Pasto Nudo* attraverso i quali veniva indottrinato William Lee si trasformano nelle bioporte che veicolano il mondo virtuale nel cervello dei giocatori tanto da, a volte, prendere il sopravvento sulle personalità individuali». Cfr. M. Morellini, *David Cronenberg, La nuova Carne, «Nocturno»*, n.143, Cinema Bis Communication, Milano 2010

Ricognizione degli studi e ipotesi

A fronte di questo sicuramente non esaustivo panorama, si comprende come obliqui e incerti siano divenute le categorie di corpo, soggetto e identità tanto sul versante filosofico quanto in teatro e in fotografia.

Il termine “corpo” sembra oggi un *topic* centrale che ricorre in gran parte della letteratura critica riguardante il teatro⁴⁵, è oggetto di molte opere e mostre fotografiche⁴⁶, figura nei sottotitoli dei più importanti festival internazionali della scena⁴⁷ e raccoglie i più disparati contributi dei convegni

45 Per citarne alcuni: V. Melchiorre, A. M. Cascetta (a cura di), *Il corpo in scena*, Vita e Pensiero, Milano 1983; V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Mondadori, Milano 2007; E. Pitozzi, *Corpografie. Percezione, presenza, dispositivi tecnologici*, in M. Borgherini, E. Garbin, *Modelli dell'essere. Impronte di corpi, luoghi architetture*, Marsilio, Venezia 2011; E. Pitozzi, *Della percezione. Corpo, movimento e dispositivi tecnologici / On perception. Body, movement, technological devices*, in P. Gaglianò e P. Riffini (a cura di), *Prometeo. Focus on arts and science in the performing arts*, Editoria & Spettacolo, Roma 2011; E. Pitozzi, *The perception is a prism: body, presence and technologies*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», v. 4, n. 2, maggio-dicembre 2014; J. Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004; D. Sajewska, *Body As Medium. Between Theory and Technology of Theatre*, Institute of Polish Culture, Varsavia 2015; J.-L. Nancy, *Corpo Teatro*, Cronopio 2010; S. Di Benedetto, *The Body as Fluid Dramaturgy: Live Art, Corporeality and Perception*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», University of Kansas Libraries, n. 4, 2002; B. Kunst, *On strategies in Contemporary Performing Arts*, «Maska», n. 161, 2003; B. Kunst, *The Digital Body: History of Body Visibility*, in N. Czegledy, *Digitized Bodies / Virtual Spectacles*, Ludwig Museum Budapest, Budapest 2001, p. 13 – 28; B. Kunst, *Impossible Body, Body and Machine: Theatre, Representation of the Body and Relation to the Artificial*, Maska, Ljubljana, 1999; A. Millett Gallant, *The Disabled Body in Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, New York 2010; T. Warr, A. Jones, *The artist's body*, Phaidon, London 2000; T. Warr, A. Jones, *The artist's body*, Phaidon, London, 2000, trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, New York 2011; C. Sandahl and P. Auslander, *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006; R. Schenider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London 1997; J.Lecoq, *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sudes Papiers, Paris 1999

46 Solo nell'ultimo anno le mostre fotografiche dedicate alla tematica del corpo sono innumerevoli. Per citarne alcune: *Other Identity: Altre forme di identità culturali e pubbliche*, Loggia della Mercanzia, 8 Febbraio - 5 Marzo, Genova, 2016; *Le donne, il fotografo, il corpo*, Galleria d'arte di Luigi Proietti, 23 Maggio, 20 Settembre 2015, Perugia; *Kusterle. Il corpo eretico*, Galleria Harry Bertoia, 18 aprile - 9 Agosto 2015, Pordenone; *Body/Play/Politics*, Yokohama Museum of Art, Ottobre-Dicembre, 2016, Yokohama; *Body 2016*, PH21 Gallery, 21 Gennaio. 16 Febbraio 2016, Budapest; *Body*, Blank Wall gallery, 5 Marzo – 18 Marzo 2016, Atene; *Body of Work*, River Road Studios, 22-29 Luglio, Bayswater, Australia.

47 Per citare alcuni festival: *Landscape of the Body*, Williamstown Theatre Festival, 9-20 Luglio 2003, Williamstown; Il Forum internazionale del Theatertreffen di Berlino, edizione 2011 titolava” *Check the Body; Theater Material*

dedicati alle arti performative e visuali degli ultimi anni⁴⁸. Molti di questi studi sono dedicati a come il corpo *agisce* (quindi l'attore?) in scena, a come il corpo *conosce* entrando in relazione con lo spazio e con l'altro (neuroscienze), a come il corpo si *comporta* in relazione alla società che abita (antropologia teatrale) al corpo come produttore di segni (semiotica)⁴⁹. Tuttavia poco ci è detto su cosa il corpo sia. Cosa si intende quando si usa tale termine?

Mentre gli usi della Fotografia sembrano aver fornito delle risposte, evidenziando quanto il corpo in immagine sia indiscutibilmente un'immagine, più complessa è la questione in ambito teatrale, dove il "corpo" rimanda alla presenza viva di una persona, di un soggetto. Guardando agli studi di teatro più recenti, la questione del corpo è affrontata per lo più in rapporto alle tecniche attoriali o allo spazio scenico. Nel 2000 lo storico Marco De Marinis, che individua nell'utilizzo drammaturgico dello spazio la vera rivoluzionaria innovazione del teatro novecentesco⁵⁰, scriveva:

«L'attore è il collaboratore principale dell'opera teatrale, ma si tratta di un attore ricondotto alla sua dimensione basica, potremmo dire etimologica, un corpo in movimento, in azione in uno spazio, che poi questo corpo sia in realtà un corpo

Körper; International Theatre Festival Interferences: *Stories of the bodies*, Hungarian Theatre of Cluj 26 November- 7 December 2014; *Ipercorpo*, Festival annuale (2009-2016) Forlì; Sulla presentazione di Sant'arcangelo festival dei teatri si legge: Non ha un'immagine, questo festival, e non ha un titolo. Ha invece domande di ricerca: La prima è una domanda sull'arte, su quel che può fare e che le è permesso di fare, nei contesti deputati e nello spazio pubblico. La seconda riguarda il rapporto tra *corpo* e archivio, tra gesto e storia, tra danza e politica, ed è anche una questione di appropriazione, di creazione di linguaggio, di istituzione di un altro piano di realtà Cfr: <http://www.e20romagna.it/eventi/santarcangelo-festival-15-presentata-la-45-edizione-del-festival-internazionale-del-teatro-in-piazza/>

48 Solo dall'anno scorso: XIV MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School *Bodifications: Mapping the Body in Media Cultures Gorizia*, 9-15 Marzo 2016; Giornata di Studi Interdisciplinari *Corpi reclusi*, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università di Catania, 23 Novembre 2015. Convegno *Gli Archivi del corpo*, Università degli studi di Parma, 16 e 17 maggio 2016; *L'arte in corpo*, Pietro Marino in Conferenza, Teatro Margherita, Bari, 29 Settembre 2016

49 Mi riferisco in particolare alla proposta teorica di Jacques Fontanille contenuta in *Figure del Corpo*. Qui Fontanille attribuisce due funzioni al corpo: la prima come substrato della semiosi e la seconda come figura del discorso, distinguendo due istanze attanziali nel corpo: il Me-carne e il Sé (corpo proprio). Cfr. J. Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris 2004, trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Booklet, Milano 2004

50 Scrive Marco De Marinis: «Drammaturgia dello spazio nel senso che lo spazio è sempre anche, oggetto drammaturgico, cioè oggetto di operazioni di organizzazione, adattamento, trasformazione e via dicendo che lo rendono funzionale allo spettacolo » Cfr. M. De Marinis 2000, cit. p. 34

mente è circostanza fondamentale chiarita ormai definitivamente da Barba (1993)»⁵¹.

Più di recente De Marinis sostiene che la scena «post-novecentesca» abbia attuato un processo di svuotamento della soggettività dell'attore, laddove per soggettività si intende la sua funzione, quella capacità creativa che contraddistingueva la professionalità dell'attore nel Novecento:

«In scena vediamo certamente degli esseri umani in carne ed ossa, dei corpi, ma raramente li vediamo agire pienamente come attori, vale a dire come soggetti creativi, presenze sceniche espressive [...] Se agiscono, il loro è perlopiù un agire passivo, da un lato, e autoriflessivo, letterale, dall'altro, da performer insomma (nel senso artistico-visivo del termine) piuttosto che da attore»⁵².

Per lo studioso dunque la vittima sacrificale della continua rifondazione teatrale è la funzione dell'attore, il suo statuto. Lorenzo Mango qualche anno dopo si interrogava come noi sul significato dell'espressione *corpo in scena*:

«Significa concentrare l'attenzione sulla consistenza materiale della presenza dell'attore, nella sua relazione con le altre scritture della scena, lo spazio in testa. A questa concezione della figura umana come corpo di scena possiamo far corrispondere tre funzioni diverse che l'attore può essere chiamato ad assolvere: una funzione performativa, una funzione coreografica, una funzione iconica. La prima funzione è legata all'idea che l'attore vada considerato nella sua presenza fisica, in quanto esecutore di una performance attoriale. Riguarda l'importanza dell'azione agita svincolata da una precisa destinazione rappresentativa [...] La seconda non va assunta come contaminazione con la danza, ma una particolare articolazione della presenza scenica dell'attore in forma di scrittura, che riguarda la formalizzazione del movimento ed il suo rapporto con lo spazio [...] La terza funzione, quella iconica, vuol dire un modo di trattare l'attore come qualità visiva, in quanto forma scenica che sottende valenze sia simboliche che drammaturgiche. Si assiste ad una doppia riduzione dello spessore semantico della presenza attorica. La definizione iconica del personaggio è fattore che interviene lì dove la drammaturgia letteraria, la psicologia del personaggio non possono più dichiarare l'identità teatrale del personaggio»⁵³.

Anche in questo caso dunque, la problematica del corpo è ricondotta in seno alle tecniche attoriali, alle poetiche autoriali dei registi e allo spostamento della drammaturgia dalla parola alla scena.

51 Ivi, p. 38

52 M. De Marinis, *Dopo l'età dell'oro: L'attore post-novecentesco tra Crisi e Trasmutazione*, «Culture teatrali», n. 13, 2005, p. 14

53 L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 314-319

Sul pericolo presentato di ridurre l'attore in corpo, di appiattire il soggetto in una consistenza esclusivamente fisica, sia Lorenzo Mango che Marco De Marinis qualche anno prima, fanno ricorso alla teoria del pre-espressivo elaborata da Eugenio Barba⁵⁴, che per il primo è:

«Quella che ci concede di accedere all'idea di attore come scrittura di scena in un senso non limitativo o riduttivo, ma come individuazione di una qualità specifica ed irriducibile dell'arte dell'attore. Il corpo deve diventare forma esso stesso, ma per fare questo, ha bisogno di tradire la sua consistenza di cosa umana e di impadronirsi di nuovi livelli di tecnica espressiva»⁵⁵

Tuttavia, il fatto che Barba (1993) ormai vent'anni fa, abbia chiarito che quando parliamo di corpo ci riferiamo ad un corpo-mente, ci autorizza ancora oggi ad estenderne l'uso? O dovremmo verificare e negoziare di volta in volta il significato di questo termine?

Dell'esigenza di accostare il “corpo” ad un “io” e di considerare il soggetto non come principio dipendente dal testo drammatico, ma come conseguenza delle azioni in scena, (come del resto proponeva lo stesso Aristotele)⁵⁶, è lo studioso Antonio Attisani:

«Le neo-avanguardie hanno ripreso l'idea fondamentale di Aristotele circa il teatro inteso come estrazione e presentazione delle azioni essenziali, anche a scapito delle tradizionali nozioni di conflitto e di personaggio [...] E' bene ribadire che nel XXI secolo, come già per Aristotele, la questione delineata dalle arti dinamiche non investe soltanto

54 In *La canoa di Carta* Eugenio Barba scrive: «L'espressione “corpo-mente” non è un'espressione sbrigativa per indicare l'ovvia inseparabilità dell'uno dall'altro, ma indica un obiettivo difficile da raggiungere quando dal comportamento quotidiano si passa a quello dell'extra-quotidiano [...] Quale che sia l'effetto che lo spettacolo dovrà produrre sullo spettatore, la distanza fra il corpo e la mente – la sensazione che ci sia una mente che comanda e un corpo che segue – deve ridursi fino a sparire [...] Non si riduce alla pura fisicità dell'attore, ma concerne l'interezza corpo-mente e permette all'attore di concentrarsi in un orizzonte a parte che contiene le sue leggi, i suoi sistemi di orientamento le sue logiche, così come ha leggi, sistemi di orientamento e logiche proprie l'orizzonte più vasto dei contenuti della rappresentazione. Cfr. E. Barba, *La canoa di Carta*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 172-183

55 L. Mango 2004, cit. p. 293

56 Nella Poetica Aristotele sostiene che sono le azioni “nobili” o “ignobili” a tracciare i tratti distintivi del personaggio: «La tragedia è infatti imitazione non di uomini ma di azioni e di modi di vita [sia buona sia cattiva fortuna sono nell'azione e il fine è un'azione, non una qualità; e si è qualificati in un certo modo grazie ai caratteri, ma si è fortunati o il contrario grazie alle azioni]; non si agisce dunque per imitare i caratteri a motivo delle azioni; pertanto i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutta. Inoltre senza azione non può esserci tragedia, senza caratteri può esserci». Cfr. Aristotele, *De arte poetica* VI, 1450a in D. Lanza (a cura di), *La poetica*, Rizzoli, Milano 1957, p. 137

ambiti specifici come il teatro o la filosofia, ma riguarda il corpo come luogo concreto e insieme simbolo della totalità dell'esistenza⁵⁷».

Per Attisani, il fatto che il teatro contemporaneo abbia iniziato a fare a meno del testo drammatico, (e di conseguenza della categoria del personaggio) come fondamento di costruzione dello spettacolo, non motiva la dissoluzione del soggetto in scena. Il soggetto è per lo studioso un agente, un per-formatore di azioni, mentre i personaggi sono creazioni a posteriori degli spettatori.

In linea con questa posizione, nella nostra ipotesi il fatto che l'attore non interpreti qualcuno diverso da se stesso e si attesti in scena principalmente attraverso posture fisiche e vocali non è indice di un netto cambiamento del suo statuto, ma di un diverso rapporto instaurato con il soggetto rappresentato. Come già scriveva Maurizio Grande:

«Il soggetto della presenza, l'attore trasparente si compie nell'apparire senza rappresentare anche se questo apparire consiste nel far figurare il suo doppio. Il soggetto della presenza è anch'esso effetto di scena, la cui identità è sospesa o irrintracciabile, confluendo tutta intera nell'arte dell'apparire e di trasparire. La presenza non rivela né il carattere individuale dell'attore né la sua identità artistica. L'identità dell'attore non coincide con gli attributi manifesti e analizzabili della sua persona fisica né con i riferimenti desumibili dalla sua espressività corporea. La sua identità fascinosa è come se fosse ripartita e distribuita fra pregnanza della presenza e apertura a una alterità indeterminata, fra le proprietà interrogabili della sua persona e l'estraneità a se stesso»⁵⁸.

Qualora infatti le modalità attoriali dello stare in scena configurino una presenza per sottrazione, poggiata più su espressioni fisiche che non rappresentative di altro, avremmo noi ragione di considerare minato lo statuto dell'attore o la sua creatività espressiva in quanto corpo-mente?

Più di recente la relazione tra il corpo e il soggetto è affrontata dalla studiosa Valentina Valentini, la quale nel terzo capitolo del volume *Mondi Corpi Materie*, riconduce le drammaturgie affidate alle posture del corpo e alle peculiarità fisiche dell'attore, non solo a un processo di ricodificazione della scena tutto interno al teatro, ma anche ad una generale dissoluzione del soggetto in campo filosofico:

«Ci interessa incominciare a scandagliare le forme che va assumendo questa nuova epistemologia del corpo come soggetto di rappresentazione, consapevoli che il paradigma non è più l'organicità di mente-corpo (*embodiment*) [...] Il

57 A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 90.

58 M. Grande, *Scena evento scrittura*, Bulzoni, Roma 2005, p. 204

teatro contemporaneo ha portato in scena automi, figure anonime occupate a ripetere per tutto il tempo della rappresentazione gli stessi gesti e le stesse azioni, malati di afasia e di aprassia; ha lavorato sulla scissione fra l'essere se stesso e l'indossare una differente identità [...] Al posto della relazione intersoggettiva fra i personaggi, del conflitto fra protagonista e antagonista, troviamo quella del corpo con gli oggetti e gli ostacoli che questi frappongono alla sua presa sul mondo [...] Lo scollamento fra attore e personaggio ne riflette uno più profondo che tocca il soggetto, l'io e le sue maschere»⁵⁹.

La studiosa chiudeva l'analisi di questa nuova epistemologia del corpo, interrogandosi sul destino del soggetto e sul significato della sua reificazione a “nuda carne”, che per Giorgio Agamben⁶⁰ è una condizione dell'uomo poststorico che potrebbe portare ad un nuovo rapporto con il divino, mentre per Adorno, si traduce in una soggettività svuotata di senso. Su questo bivio la studiosa invitava:

«Far nascere un nuovo corpo - né intero come un organismo, né indifferenziato - è il problema di cui il teatro (e l'arte) si deve far carico»⁶¹

L'indagine della studiosa si ferma alle pratiche teatrali di fine anni '90. Comprendere come e se il teatro dei due decenni successivi si sia fatto carico di un ripensamento del rapporto tra corpo e soggetto è stato l'invito accolto in questa ricerca. La riflessione che segue intende dunque chiedersi:

Cosa precipita oggi nel concetto di *corpo*? E' oggi il *corpo in scena* appiattito in qualità di segno e svincolato dalla tridimensionalità della persona che lo abita come nei decenni precedenti? E' possibile riformulare la categoria del soggetto a fronte delle fratture avvenute in passato?

L'obiettivo della ricerca è quindi quello di ripensare l'attore sulla scia del rapporto instaurato in scena tra corpo e soggetto. Ciò non significa ricostruire un'integrità laddove è stata aperta una

59 V. Valentini 2007, cit. p. 20 e 110

60 Scrive Giorgio Agamben: «Nella nostra cultura l'uomo [...] è stato sempre il risultato di una divisione, e, insieme di una articolazione dell'animale e dell'umano, in cui uno dei due termini dell'operazione era anche la posta in gioco. Rendere inoperosa la macchina che governa la nostra concezione dell'uomo significherebbe pertanto non già cercare nuove – più efficaci o più autentiche– articolazioni, quanto esibire il vuoto centrale, lo iato che separa nell'uomo – l'uomo e l'animale, rischiarsi in questo vuoto: sospensione della sospensione, shabbat tanto dell'animale che dell'uomo» Cfr. G. Agamben, *L'aperto L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 95

61 V. Valentini 2007, cit. p. 71

frattura, ma problematizzare questi concetti, in relazione a ciò che succede in scena, senza perdere la memoria della frammentazione avvenuta. Guardando alle pratiche teatrali contemporanee infatti forse oggi il soggetto non si è dissolto, ma ha solo cambiato forma. Resta da capire quale.

Metodologia

Come già anticipato, la ricerca si impianta su una metodologia interdisciplinare e su una struttura che si dipana per problematiche. Per rintracciare la relazione che l'eccentricità fisica dell'attore intrattiene con il soggetto e la sua identità, oltre al confronto con l'ambito fotografico, utili, saranno le prospettive messe in campo dagli studi sull'identità come i *disability studies*, i *gender studies* o i *queer Studies*. Questi studi, eredi della lezione foucaltiana, per quanto distanti per intenti e obbiettivi dal nostro approccio alla questione, hanno il merito di proporre uno sguardo eccentrico esso stesso, che mette in luce la relazione tra il corpo-soggetto e la prospettiva dalla quale li si sta guardando, prima ancora che una definizione accertata dei due termini. Gli studiosi di queste discipline operano un'attenta analisi sul linguaggio e ci mettono in guardia dall'accogliere un termine valido per qualsiasi occasione, piuttosto ci costringono a misurarci con l'angolo di visuale adottato costantemente. Di contro l'analisi della dialettica tra attore/personaggio serve a questi studi come metafora atta a spiegare la performatività⁶² del concetto di identità e la componente discorsiva della percezione della corporeità, derivante da una complessa relazione di norme, rappresentazioni e costumi sociali. Teorici della disabilità come David Mitchell e Sharon Snyder sostengono infatti che un corpo visibilmente disabile attivi quotidianamente l'atto dell'interpretazione e metta in moto la dinamica relazionale tra l'esteriorità del soggetto e la sua identità interiore⁶³.

Questo grado zero di sovrasemiotizzazione della persona si arricchisce, come sottolineano i due studiosi, con le riscritture della cultura artistica, che spesso si serve dell'eccentricità dei corpi come

62 Judith Butler (1990, 1993) ha sviluppato il concetto di *gender performativity* per spiegare il processo attraverso cui i corpi si concretizzano in quanto corpi sessuati. Nel volume *Gender Trouble*, la studiosa intreccia l'approccio foucaltiano sulla produzione discorsiva del corpo ai concetti della psicoanalisi. Secondo la sua lettura il soggetto non "ingerisce" passivamente i caratteri identitari derivati dalle abitudini, dall'educazione, e dalle istituzioni, ma vi entra anche in conflitto. Tale conflitto è inconscio, ma è maneggiato mediante l'impiego di meccanismi di difesa. I conflitti hanno inoltre il potere di creare vuoti che producono resistenze ad accettare le norme. Ogni cambiamento o modo di risolvere tali conflitti è legato alla personale esperienza dell'individuo. Questa visione è definita *bottom up* perché parte dall'esperienza vissuta e sentita dal soggetto e dopo cerca di iscriverla in una più ampia narrazione culturale e scientifica. Il corpo è visto come un'entità non finita, sia biologica che culturale, non statica. Cfr. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.

63 D. Mitchell, S. Snyder, *Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor*, in Lennard J. Davis (edited by), *The disability studies reader*, Routledge, New York 2006, pp. 205-215

significante metaforico. Restringendo il campo prettamente alle pratiche teatrali, potremmo infatti constatare come ad esempio la patologia sia stata utilizzata come referente simbolico di collassi generali. Per fare solo alcuni esempi: la deformazione corporea del Riccardo III di Shakespeare è sintomo di una meschina brutalità interiore accecata dal potere, la pazzia di *Woyzeck* di Georg Büchner è rappresentazione dell'io che fa a brandelli i luoghi comuni sui quali si regge la morale e ne mostra l'incompatibilità con la natura umana. L'umanità azzoppata e mutilata degli spettacoli di Tadeusz Kantor testimonia le barbarie dei campi di concentramento nazisti, delle guerre e dei totalitarismi. Inoltre, dalla seconda metà del Novecento, l'eccentricità non solo si offre come materia plasmante le tematiche degli spettacoli, ma si presta ad essere principio costruttivo e drammaturgico. L'autismo dell'*Amleto* (1992) della Raffaello Sanzio modella non solo il personaggio/soggetto di Amleto, ma l'intera scena dove ogni elemento, luci, rumori e suoni, è regolato da un autonomo ordine che disintegra l'organicità di un progetto unitario.

Se dunque in prima istanza il teatro serve agli studi sull'identità per meglio comprendere e spiegare la sua costruzione discorsiva, dal canto loro però questi ultimi, offrono spinte per ripensare nozioni centrali per le discipline teatrali, come quelle di soggetto, corpo, identità e rappresentazione. Come scrive Johnson Cheu nel saggio *Performing disability, problematizing cure*⁶⁴, il corpo disabile in scena mette in atto quello che Peggy Phelan chiama *vanishing point*⁶⁵, punto di fuga, qualcosa di teatralmente illusorio e contemporaneamente l'interrogazione su questa stessa illusione. Il performer disabile infatti, da una parte esibisce la propria *corpo-realtà*, dall'altra rimanda ad un sistema di rappresentazione, un insieme di esperienze, un modo di essere, un modo di vivere la disabilità e il modo in cui la cultura legge questa disabilità⁶⁶. Con il termine *Corpo-realtà* intendiamo mantenere questo doppio aspetto che la lingua inglese conserva con *corporeality*, che letteralmente significherebbe fisicità, ma che tuttavia ci rimanda allo stesso tempo *al corpo*, inteso come aspetto esteriore e alla *realtà* effettivamente vissuta dal performer. Un corpo che in scena non agisce *come se*, ma è realmente e visibilmente eccentrico e che dunque, come scrive Chue, innesca nello spettatore implicitamente un'interrogazione su cosa sia accaduto alla persona. Questo sguardo interrogatorio, secondo gli studiosi è un'abitudine indotta dall'autorità del modello medico che incastra la nostra comprensione di un'eccentricità corporea nel sistema causale sintomo-malattia.

L'osservazione di Cheu su questa ri-significazione del corpo del performer disabile in scena, ci consente di aprire una riflessione sul valore che la *corpo-realtà* di un attore assume nel contesto di

64 J. Cheu, *Performing disability, problematizing cure*, in Sandahl, C. and Auslander (edit by), *Bodies in Commtion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, p.137

65 Cfr. P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993, p. 146

66 J. Cheu 2005, cit., p. 136

uno spettacolo e sulla relazione che scatena con il soggetto.

Il corpo peraltro è un terreno di dibattito assai acceso tra le diverse anime dei Disability Studies. Il modello sociale prevalente in area anglosassone, è erede del costruzionismo sociale⁶⁷ e distingue tra menomazione e disabilità, considerando il primo una condizione legata al corpo e la seconda un costrutto socialmente prodotto. Come molti studiosi sottolineano, i sostenitori del modello sociale, marcando le proprie argomentazioni più sull'ambiente che non sulla persona, sembrano sradicare la disabilità dall'esperienza specifica e individuale che una persona ne fa, sottovalutando l'importanza del corpo nel processo di costruzione delle sue stesse rappresentazioni culturali. In questo contesto il corpo viene reificato in una pagina vuota, un materiale grezzo, plasmato e modellato dalle dinamiche culturali e istituzionali. La studiosa americana Rosemarie Garland Thomson, ha invece formulato la *Feminist Disability Theory*⁶⁸, in base alla quale, prendendo spunto dagli studi di genere, la disabilità è vista non come una condizione fisica evidente, ma l'incontro di discorsi legali, medici, politici e culturali⁶⁹. Tobin Siebers, uno dei maggiori critici del costruzionismo sociale, scaglia contro la riduzione del corpo in effetto discorsivo o testuale, la teoria del *Complex Embodiment*, tentando di ricollocare il corpo in seno ad un soggetto e in un caotico rapporto di reciprocità con le rappresentazioni che tentano di significarlo:

«Gli studiosi di disabilità dovrebbero iniziare ad ammettere quanto il costruzionismo fallisca nel rendere conto delle difficili realtà fisiche che le persone disabili affrontano. Le rappresentazioni incidono ovviamente sull'esperienza del corpo, ma quest'ultimo, a sua volta, possiede la forza di determinare la propria rappresentazione sociale»⁷⁰.

Questa pluralità di letture si rivela feconda per la seguente ricerca, perché dimostra quanto lo sforzo di abbattere etichette e categorie legate al ruolo del corpo nella sua relazione con la rappresentazione che una società ne fa, necessiti a sua volta dell'edificazione di nuovi modelli e impianti di sapere entro cui ridefinire la comprensione di questo corpo, mostrando di fatto

67 Il costruzionismo sociale è una teoria della conoscenza che trova le sue origini in sociologia e che contestualizza lo sviluppo della comprensione della realtà come rappresentazione condivisa dagli individui facenti parte di una medesima società. I maggiori esponenti della teoria, Peter Berger e Thomas Luckmann intendono con il termine di costruzione sociale quel processo attraverso cui le persone creano continuamente per mezzo delle loro azioni e delle loro interazioni una realtà comune e condivisa, esperita come oggettiva, fattuale e densa di significato. Cfr. P. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, New York 1966

68 Cfr. R. Garland Thomson 2009, cit. p. 258

69 Cfr. R. Garland Thomson, *The extraordinary body*, Columbia University Press, New York 1997, p. 9

70 Cfr. T. Siebers, *Disability Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2008, pp. 55-57 (Traduzione mia)

l'impossibilità di incastrarlo in un'unica prospettiva di lettura. La metodologia che accomuna gli studi sull'identità potrebbe essere assunta da questa ricerca come invito ad adottare uno sguardo laterale e mai definitivo sulla relazione tra il corpo-l'identità e il soggetto.

Nella nostra visione infatti il corpo è prima di tutto un soggetto, una persona brulicante di forze vitali che a sua volta ha potere di attivare rappresentazioni estetiche e sociali come suggerisce Tobin Siebers. Per cogliere la relazione tra le caratteristiche fisiche di uno specifico performer e l'identità del soggetto, si è scelto di non definire però preventivamente questi termini, ma di cogliere le prospettive messe in campo con l'analisi delle opere.

I casi studio selezionati sono: Il materiale pubblicitario dei *freak show* e i ritratti di *freak* di Charles Eisenmann di fine Ottocento e inizio Novecento; *L'Orestea. Una commedia organica?* (1995) della Societas Raffaello Sanzio, La trilogia *The Family Tree: Hallaway, Volta, Epilogo* (2012) della performer Chiara Bersani in collaborazione con il coreografo Riccardo Buscarini e l'attore Matteo Ramponi; *Disabled Theater* (2012) del coreografo francese Jerome Bell; *Aurora* (2015) del coreografo Alessandro Sciarroni; *MDLSX* (2015) della compagnia Motus e alcune delle fotografie dell'artista contemporaneo Joel Peter Witkin.

L'analisi di queste opere, non è organizzata mediante un ordine cronologico, ma è raggrupata in maniera tematica. Ciascuno dei capitoli corrisponde ad una diversa modalità attraverso cui il performer e la sua *ex-centrica* fisicità entrano in relazione con la costruzione dell'identità del soggetto o con la drammaturgia dell'intero spettacolo. Questa angolazione, più che inserire la problematica all'interno di pacificatori minimi comuni denominatori, mostra quanto le strategie di organizzazione della soggettività in scena (come del resto la stessa concezione di disabilità, genere, razza), non possano essere ascritti a paradigmi solidi, diversi per ogni epoca. In alcuni casi coesistono prospettive opposte nella stessa epoca, in altri si manifestano ricorrenze simili in epoche apparentemente molto distanti tra loro. L'obiettivo infatti è quello di non occultare le contraddizioni, di non ascrivere la produzione artistica contemporanea all'interno di un unico paradigma, né di leggere il passato attraverso le lenti del presente.

Il primo capitolo *Costruire la rappresentazione del corpo*, si focalizza su quei casi studio in cui l'identità del soggetto viene a coincidere con la sua apparenza esteriore. E' il caso dei *freak show*, o dei ritratti fotografici dei *freak* dove, dietro l'apparente annullamento della dicotomia persona/personaggio soggiace un'artificiosa strategia di costruzione del soggetto, fondata sul paradigma positivista della fisiognomica, che leggeva la superficie corporea quale segno evidente dell'indole della persona. Sulla base dello stesso paradigma ermeneutico, la Fotografia dell'epoca fondava il proprio corollario, la proprietà cioè di essere uno strumento scientifico di cattura del reale. Non a caso, coerentemente con l'intenzione di lasciare che siano le opere ad aprirci alle teorie

di riferimento e non viceversa, in questo capitolo l'attenzione prioritaria sarà data ai ritratti *freak* di Charles Eisenmann e alle locandine pubblicitarie degli spettacoli, non avendo la possibilità, se non attraverso fonti indirette, di poter analizzare oggi un *freak show*. L'analisi delle immagini sarà pertanto contestualizzata al periodo storico e a quello spettacolare di riferimento, mediante l'ausilio del materiale critico riguardante la storia dei *freak show* e l'esame dei quotidiani e periodici dell'epoca, in particolar modo quelli italiani⁷¹ e tedeschi⁷². Qui la scelta di dare maggior attenzione alla Fotografia, oltre che di ordine pratico, si rivela cruciale per evidenziare il ruolo che questo dispositivo ha giocato nel creare e mediare la conoscenza e lo sguardo attorno al corpo.

Il secondo capitolo *Decostruire la rappresentazione*, prende in esame quei casi in cui l'atto dell'interpretazione cui un corpo eccentrico è sottoposto, funge come motivo di riflessione sulla rappresentazione stessa come concetto. La critica della rappresentazione (visiva, scenica, politica) viene solitamente associata alla teoria post-strutturalista. Come leggiamo nell'introduzione del volume curato da Hal Foster, *L'antiestetica*:

«Tale critica si pone come commento al sogno utopistico tipico del modernismo, di pura presenza, di uno spazio oltre la rappresentazione. La critica poststrutturalista non annienta questo sogno, ma destruttura l'ordine delle rappresentazioni per riscriverle»⁷³

Nel nostro discorso, riflettere sulla rappresentazione come concetto, vuol dire porre l'accento sullo stesso processo di costruzione del soggetto in scena, anziché sul soggetto stesso, così come accade nella fotografia di Joel Peter Witkin, negli spettacoli di Jerome Bell e nel lavoro della Societas Raffaello Sanzio. D'altro canto gli esempi selezionati in questo capitolo si fanno portavoce di uno scuotimento della relazione tra soggetto e corpo corredato da un'approccio autoriale che segna in maniera equivocabile il soggetto in quanto frutto della specifica visionarietà degli artisti.

Il terzo capitolo *Scrivere attraverso il corpo* analizza quegli spettacoli in cui l'*eccentricità* si costituisce come principio costruttivo dello spettacolo. E' quello che succede in *The Family Three* (2012) di Chiara Bersani, *MDLSX* (2015) dei Motus, *Aurora* (2015) di Alessandro Sciarroni.

71 Tra le fonti che menzionano “i fenomeni da baraccone”, di grande importanza sono i giornali illustrati come *La Domenica del Corriere* (1899-1989), *La lettura*, o il *Giornale Illustrato dei Viaggi*, testate pensate appositamente per assecondare il gusto popolare.

72 Questo momento storico è stato ricostruito anche grazie ad un periodo di studi realizzato presso l'archivio Heino Steitler della Freie Universität di Berlino e il Winkler Archiv di Berlino, dove ho avuto modo di consultare il materiale iconografico relativo ai *Monstrositätenshow* in Germania tra gli anni 1840-1930 e i periodici illustrati del tempo: «Das Programm»; «Zirkus»; «Varieté»; «Kabarette»; «Der Komet».

73 H. Foster (edit by), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Bay Press, Seattle 1983, trad. it. *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia Books, Milano 2014, Introduzione

Spettacoli questi, che prendono spunto da una specifica peculiarità fisica dei performer, la quale diviene dispositivo codificatore dell'opera, materia sulla base della quale si organizza l'ordine dell'impianto drammaturgico, motore di senso dell'azione scenica. Inoltre, la recente produzione di questi spettacoli, fa sì che quest'ultimo capitolo si costituisca come banco di prova per l'applicazione della metodologia messa a punto nell'arco della ricerca. Un'ipotesi di lettura di un presente vicinissimo, che attende ancora la giusta distanza per essere compreso e storicizzato.

In fine l'ultimo capitolo *Le voci sul corpo*, chiude la ricerca, senza tuttavia concluderne gli esiti, con quattro interviste. Sempre nell'intento di cartografare, verificare, e problematizzare la relazione tra corpo-identità e soggetto, le voci interrogate a riguardo si costituiscono come quattro angolazioni che circuitano l'argomento sul versante teorico e su quello pratico. Si è scelto infatti di intervistare il punto di vista di chi ha lavorato e continua a lavorare con l'eccentricità del corpo, il coreografo Alessandro Sciarroni; quello di chi, essendo corpo eccentrico ha deciso di farne materia espressiva della propria ricerca artistica, la performer Chiara Bersani; quello dello studioso di teatro che cerca di interpretarlo, a questo riguardo si è pensato la studiosa tedesca Helga Finter, quello del filosofo che ha esaminato la tematica del corpo e del sentire nel panorama filosofico contemporaneo, Giovanni Leghissa.

I quattro capitoli che seguono dunque, si costituiscono come lenti attraverso cui guardare la relazione tra corpo, identità e soggetto e tenere conto della pluralità delle prospettive in campo. Una strategia d'approccio che cerca di mettere a punto degli strumenti utili per l'orientamento in questo complesso territorio della scena teatrale contemporanea.

L'analisi di ambiti spettacolari e momenti storici molto distanti tra loro consente di capire quanto, non solo la rappresentazione, ma la stessa terminologia legata a ciò che in questa sede abbiamo definito “eccentrico” sia variabile, proprio perché veicolo di quadri teorici e ideologici differenti. Gli esempi scelti infatti evidenziano già dal nome slittamenti di paradigma.

Il termine inglese *freak* significa letteralmente mostro, scherzo della natura. Vedremo come questa espressione sia appannaggio di un contesto storico culturale in cui il pensiero magico-superstizioso e quello scientifico sfumano ancora l'un l'altro in una lettura della deformazione corporea stretta tra il prodigioso e la curiosità scientifica. Il termine “disabile” e la nebulosa teorica che trascina con sé, inizia a comparire solo alla fine dell'Ottocento, quando cioè la teratologia si affranca come scienza autonoma di studio della deformità fisica, trasportandola dal mondo dell'ignoto a quello medico correttivo. L'inquadramento medico del prodigioso e la comparsa dei numerosi invalidi di guerra a seguito dei due conflitti mondiali, “umanizzano” la disabilità, vista non più come qualcosa di straordinario, ma come qualcosa di esperibile da tutti quotidianamente. In questo contesto decisamente importante è il ruolo della Fotografia che estende i confini del visibile e del raccontabile⁷⁴.

Dunque a partire dagli anni '30 del Novecento la sensibilità rispetto al *freak* slitta da un piano di stupore a quello di commiserazione. Come scrive Jean Courtine infatti:

«E' solo a partire dal momento in cui la mostruosità è stata percepita come dimensione umana, ovvero quando lo spettatore ha cominciato a riconoscere un proprio simile sotto la deformità del corpo esibito, che lo spettacolo a cui assisteva ha cominciato a diventare problematico»⁷⁵.

74 Su questo argomento Cfr. S. Sontag 2003, cit.; S. Audoin-Rouzeau e A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Einaudi, Torino 2002; G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006; *La guerra rappresentata*, in «Rivista di storia e critica della fotografia», anno I, n. 1, ottobre 1980; R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Edition du Seuil, Paris 1980, trad. it.: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980; P. Dubois, *L'acte photographique*, Editions Labor, Bruxelles 1983, trad. it.: *L'atto fotografico*, Edizioni Quattro Venti, Urbino 1996; L. Fabi, *La prima guerra mondiale*, Editori Riuniti, Roma 1998; A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976; D. Leoni e C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra, Esperienza, Memoria, Immagini*, Il Mulino, Bologna 1987

75 Cfr. J. Courtine, *Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité*, in A. Corbin, J.-J. Courtine & G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Vol.3: *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Seuil, Paris 2006, p. 201-262

La scelta di un termine piuttosto che un altro, si rivela per questa ricerca centrale, proprio perché ognuno di essi trascina con sé un campo semantico che inquadra l'argomento in un altrettanto campo filosofico-concettuale. E' significativo notare ad esempio come non esista in lingua italiana un termine atto a definire il corrispettivo inglese *freak show*, o di quello tedesco *Monstrositätenshow* o semplicemente *abnormitäten*. L'appellativo *fenomeni da baraccone*, rivolto più alla “straordinarietà” esposta di volta in volta, che non al genere di spettacolo, deriva da baracche d'entrata, tendoni minori, affiancati a quello principale del circo e accessibili mediante pagamento di un ulteriore biglietto. Baldo Gastaldello, un fierista piemontese spiega:

«Noi le chiamiamo così, baracche o padiglioni d'entrata: Sono dei padiglioni chiusi per non far vedere cosa c'è dentro, e obbligare i curiosi a pagare il biglietto per togliersi la curiosità. E dentro bisogna mettere delle cose strane, che non si sono mai viste ... che stupiscono, che sorprendono, che fanno meraviglia»⁷⁶.

Dunque le baracche d'entrata, non sempre prevedevano esposizioni di *freak*, ma spesso si trattava di illusioni ottiche e scherzi allo spettatore.

A volte invece lo stesso termine è stato caricato di significati diversi nel corso dei decenni. Quando nel 1978, Fiedler⁷⁷, uno dei primi studiosi del genere del *freak show*, pubblicò il suo studio dedicato a quest'epoca, la definizione di *freak* comunemente accettata, era quella di “esseri umani fisiologicamente devianti”. Con il proseguire del dibattito, Robert Bogdan ha proposto l'idea che l'identità del *freak* fosse una costruzione sociale, una forma di pensiero e un sistema di pratiche⁷⁸. Questo cambio di prospettiva sostanzialmente corrisponde al passaggio tra il modello medico che legge la disabilità come condizione fisica al modello sociale che legge la disabilità come il prodotto di un ambiente ostile. Negli anni '70 il termine diviene per antonomasia metafora di ribellione contro i modelli di comportamento comunemente accettati e icona centrale della contestazione

76 E. Vita e C. Rossati (a cura di), *Viaggiatori della Luna, Storia, arti e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Ikon Editrice, Torino 2000, p. 80

77 Cfr. L. Fielder, *Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, Simon & Schuster, New York 1978, trad. it. *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto*, Garzanti, Milano 1981

78 In *Freak Show*, Robert Bogdan ha sottolineato come quella del *freak* fosse sempre una costruzione programmatica. In alcuni casi, la straordinarietà della persona era contraffatta e finzionale, come nei casi di gemelli siamesi falsi, uomini selvaggi, o persone tatuate. Infatti, parte dell'attrazione per gli spettatori consisteva nel determinare se i *freak* fossero "autentici" o meno. Cfr. R. Bogdan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University Press of Chicago, Chicago 1990 p. 24

giovanile⁷⁹. Herbert Marcuse⁸⁰ sottolinea che il significato del *freak* venga recuperato come qualcosa che si ponga naturalmente al di fuori delle regole della società. Si effettua un capovolgimento dell'ottica e quello che viene identificato come mostro è la società capitalista. Così il *freak*, la sua immagine e la sua posizione all'interno della società, ritornano prepotentemente, intervenendo anche sulla sensibilità estetica del mondo artistico, ne sono un esempio l'opera fotografica di Diane Arbus, quella di Randal Levenson o la "nuova" fantascienza introdotta dalla letteratura New Wave. Questi anni densi di mutamenti, direzioni programmatiche e estetiche, sono segnati da una quasi morbosa attenzione per il deforme ed in particolare il *freak*, che da figura di intrattenimento popolare viene accolta come oggetto d'arte. Ne sono una dimostrazione i film di Fellini, Arrabal, e Jodorowsky o lo stesso *Freak* di Tod Browning del 1932 che dopo anni di censura torna a circolare proprio negli anni '60.

All'inizio degli anni Sessanta il fiorente *freak show* di Coney Island venne proibito:

«Deturpati dal loro territorio ristretto, questi soggetti iniziarono esponenzialmente ad infiltrarsi consapevolmente nel mondo artistico acquisendo una certa diffusa legittimazione e una metaforica prossimità con la sovversione del periodo, alla morale in favore di una vita come uno spettacolo horror, un' antidoto alla noia della vita»⁸¹.

Sempre negli stessi anni scrittori come Ballard, Dick, Bunner, protagonisti dello stile di vita deviante e contestatario della controcultura, portano fino alle estreme conseguenze il primo attacco alle procedure mediche moderne, rifiutando tutto l'armamentario della visione di un mondo senza malattie, in nome della quale venivano permessi gli *electroshock*⁸². Il linguaggio medico, tipico dello stile di Ballard ad esempio, viene inserito in una nuova dimensione semantica atta a mettere in crisi modelli precostituiti e diagnosticare le ossessioni che minano e alimentano il corpo sociale.

Infine, *Disabled* nel titolo di Jerome Bell esplicita piuttosto un nuovo trionfo dello sguardo medico che legge la diversità come patologia e *dis*-vantaggio. Anche il termine *disabile* peraltro, non appare meno stratificato di slittamenti semantici di quanto nel passato non lo sia stato quello di *freak*. E'

79 «*Freak*: all'inizio degli anni Settanta, atteggiamento (o individuo) che traduceva la ribellione contro i modelli comuni di comportamento in atteggiamenti stravaganti e anticonvenzionali, nell'ostentazione dell'aspetto povero e sciatto, nel rifiuto di inserirsi in modo stabile nella società, e propugnava l'uso delle droghe leggere o dell'alcol e l'ascolto della musica rock». L. Fielder 1978, cit. p. 89

80 H. Marcuse, *One Dimensional Man*, Beacon, Boston 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967

81 S. Sontag 2004, cit. p. 34

82 L. Fielder 1978, cit. p. 20

indicativo notare tra l'altro quanto, nonostante la pratica medica sia andata via via categorizzando e specificando sintomi, caratteristiche e cure di ogni patologia, oggi si utilizzi genericamente il termine “disabile” per indicare indistintamente una persona con difficoltà motorie congenite, una persona con difficoltà motorie acquisite, una persona sorda, una persona cieca, una persona con difficoltà di apprendimento, una persona obesa, una persona anoressica. Nonostante oggi il linguaggio scientifico e giuridico sembra avere dominanza nel veicolare nell'immaginario comune ciò che si intende con il termine “disabilità”, la sua gestazione si rivela terreno di continuo dibattito.

Dal 1970 l'OMS (Organizzazione Mondiale della Sanità), è impegnata a definire la terminologia da adottare attraverso le classificazioni internazionali. L'obiettivo di tali classificazioni è strumentale a fornire criteri standardizzati di lettura della malattia su scala internazionale, sia a fini conoscitivi e analitici che come base operativa per la progettazione e l'organizzazione delle politiche sociali⁸³. Tali classificazioni hanno dato spunto a numerosi dibattiti attorno a diverse concezioni di disabilità, corrispondenti di volta in volta a differenti approcci di analisi della problematica.

La prima classificazione (ICD, 1970) risponde all'esigenza di cogliere la causa delle patologie, fornendo una descrizione delle principali caratteristiche cliniche ed indicazioni diagnostiche⁸⁴. Ci muoviamo in un contesto in cui il concetto di disabilità è inteso e definito come divergenza rispetto ad una normalità fisica. Sulla base dei limiti derivanti da questo approccio viene elaborata nel 1980, l'ICIDH⁸⁵. Questa seconda classificazione non coglie esclusivamente la causa della patologia, ma l'importanza e l'influenza che il contesto ambientale esercita sullo stato di salute delle popolazioni. Questo approccio, ribalta la questione e sposta l'asse dall'individuo portatore di disabilità alla società: E' l'ambiente che deve essere ridisegnato per accogliere i bisogni delle persone con disabilità. Sebbene la patologia venga esaminata nel suo rapporto con l'ambiente circostante e non più come un problema individuale, i suoi confini restano nettamente tracciati da quanto è considerato un “normale” stato di salute. L'ICIDH infatti, pur apportando decisivi cambi di prospettiva, distingue la disabilità come “limitazione della capacità di agire, conseguente ad uno stato di minorazione/menomazione” e la menomazione come “*perdita o anormalità* a carico di una struttura”. Ancora una volta dunque si apre la necessità di inquadrare la disabilità nella propria specificità e non in rapporto ad una diversa e maggioritaria condizione di salute.

E' il 22 maggio del 2001 quando l'OMS perviene alla stesura di un ulteriore strumento di classificazione, denominato ICF⁸⁶. A differenza delle precedenti classificazioni (ICD e ICIDH),

83 Cfr. M. Schianchi, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carrocci, Roma 2012

84 “La Classificazione Internazionale delle malattie” Cfr. <http://www.who.int/en/>

85 “Classificazione Internazionale delle menomazioni, delle disabilità e degli handicap”, Cfr. <http://www.who.int/en/>

86 “La Classificazione Internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute”, Cfr. <http://www.who.int/en/>

l'accento qui viene spostato dalla malattia alla salute dell'individuo, concepita nell'interazione con l'ambiente. La disabilità dunque viene definita come una condizione di salute in un ambiente sfavorevole⁸⁷ che tutti possono sperimentare, dunque come una condizione ordinaria e quotidiana.

Infine, l'ultima revisione sulla definizione del termine è stata redatta nel 2006 dalla Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità, vi si legge: «è un concetto in evoluzione ed [...] è il risultato dell'interazione tra persone con menomazioni e barriere comportamentali e ambientali, che impediscono la loro *piena* e *effettiva* partecipazione alla società *su base di uguaglianza con gli altri*»

Questa breve e non esaustiva digressione sul quadro linguistico di riferimento, ci è utile a comprendere innanzitutto come la concezione di un termine muti anche a distanza di pochi anni, di quanto sia una costruzione dall'alto, di come sia strettamente legata alla prospettiva in cui viene inserito e dunque letto un corpo.

In questa sede, l'utilizzo di termini diversi, quali *freak*, *abnormitäten*, mostro, prodigio, corpo patologico, deformità, disabile, eccentrico, intendono rendere conto proprio della pluralità dei paradigmi sul corpo in cui gli spettacoli analizzati vivono, e delle norme e i comportamenti che ne conseguono, con i quali certamente il teatro e la fotografia interagiscono.

87 OMS, *Classificazione internazionale del Funzionamento, della Disabilità e della Salute (ICF)*, Erickson, Trento, 2001.

Capitolo primo: Costruire la rappresentazione del corpo

Il contesto dei Freak Show

L'esposizione di persone, esseri umani depositari di stranezze, bizzarrie, deformazioni fisiche o di un'appartenenza etnica non occidentale, divenne sistematica in un contesto storico in cui i retaggi del pensiero magico-religioso delle tradizioni popolari, l'acclamarsi del sistema scientifico positivista e il consolidarsi dell'imperialismo coloniale confluirono in una complessa macchina alimentata da fascino, osservazione, costruzione e organizzazione dell'alterità.

Nonostante si attestino *freak show* in Inghilterra, in America, in Germania e in Italia a partire dagli anni '30 dell'Ottocento, è a seguito della seconda rivoluzione industriale che raggiunsero l'apice del successo grazie al convergere di diversi fattori: Il potenziamento dei trasporti, consentì maggior facilità di circolazione di questi spettacoli; l'incremento della popolazione nelle città determinò un'esponenziale domanda di intrattenimento; l'espansione commerciale e coloniale dei paesi occidentali permise l'incontro di nuove culture e richiese contemporaneamente una sistematica fortificazione delle identità nazionali, costruite in rapporto ad un'altrettanto sistematica osservazione e oggettificazione dell'altro. La storia dei *freak show* è infatti strettamente legata all'esibizione di differenti gruppi etnici, assimilati dall'Occidente industrializzato come moderni mostri da spettacolarizzare. L'offerta di questi spettacoli di rarità umane era infatti assai variegata e omologava indistintamente: *born freak* come gemelli siamesi, giganti, nani, persone congenitamente eccentriche. *Made freak*, ovvero persone tatuate, in sovrappeso, estremamente magre, capaci di realizzare stravaganti abilità, rappresentanti di etnie non occidentali. *Gaffed freaks* dei falsi *freak*, spacciati per esseri eccezionali. E' il caso di Joice Heth o di Mhi Kady, che analizzeremo qui di seguito. La prima era una donna afroamericana che sotto l'attenta direzione dell'impresario Phineas Taylor Barnum veniva spacciata di volta in volta come la donna più longeva del pianeta, la vecchia balia di George Washington, un'afroamericana che si esibiva per riscattare i nipoti schiavi del Kentucky⁸⁸. La seconda, una donna il cui corpo era nascosto dietro una tenda nera e la cui testa costituiva il centro di una grande ragnatela, presentata come un ibrido tra l'umano e l'insetto, una donna ragno appunto. In tutti i casi ci troviamo di fronte a esposizioni di 'artefatti culturali' tesi tra dimensione simbolica, attrazione di massa, e divulgazione scientifica.

⁸⁸ Cfr. B. Reiss, *The Showman and the slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge 2001, p. 134

Come spiega Anne Dreesbach in uno studio dedicato alle esposizioni «esotiche» in Germania⁸⁹, durante l'epoca dell'imperialismo e del colonialismo, il contrasto con i popoli primitivi si profilava come propagandistico per la costruzione delle identità nazionali. Questo forse potrebbe spiegare il fitto rapporto che questo genere di intrattenimento legò con la comunità scientifica. L'esposizione di persone di origine non occidentale accanto a quelle di *abnormitäten*, deformità, furono centrali nel lavoro dell'impresario Carl Hagenbeck. Quest'ultimo fu il proprietario del circo Hagenbeck-Wallace di Amburgo, nonché il maggior fornitore di animali esotici per diversi giardini zoologici europei⁹⁰. Dal 1874 oltre gli animali, iniziò a portare con sé dai suoi viaggi in terre lontane anche persone, le quali divennero protagoniste in tutta Europa di quelle che lo studioso italiano Guido Abbattista ha definito *etno-esposizioni*⁹¹. Alle istanze colonialiste che univano l'esigenza di giustificare la sottomissione di culture differenti, alla necessità di organizzare un'identità nazionale forte, si sovrapposero infatti quelle scientifiche mosse dall'urgenza di comprendere, spiegare e ordinare gerarchicamente la mostruosità.

E' infatti nell'età positivista che si pongono le basi per uno studio sistematizzato di quell'eccedenza corporea o comportamentale, che fino ad allora era rientrata nella categoria del mostruoso. In *Les anormaux*, Foucault mostra come a partire dalla fine del XVIII secolo la potenza sovversiva e inquietante del mostruoso mutua in anomalia di cui si possono individuare le cause. Lo stesso avviene nell'ambito dei nuovi saperi e delle istituzioni, come gli ospedali, i manicomi, le carceri, che tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo si assumono il compito di spiegare, gestire, e curare l'anormalità⁹².

Prima dell'età illuminista il *monstrum* rappresentava un avvertimento divino, una visione ambivalente, oggetto di aberrazione e al contempo adorazione. La parola latina *monstrum*, significa miracolo, portento e deriva dal verbo *monstro*, mostrare. Il corpo mostruoso era un monito indicante la condotta da non dover seguire. Il primo testo interamente dedicato alla mostruosità risale al 1493, il *Liber Chronicarum* di Hartman Schedel che, come spiega lo storico Omar Lopez Mato⁹³ risulta un insieme di curiosità scientifiche corredate di osservazioni stravaganti. A questo,

89 A. Dreesbach, *Gezähmte Wilde: die Zurschaustellung "exotischer" Menschen in Deutschland 1870 – 1940*, Campus Verlag, Berlin 2005, p. 10

90 A Carl Hagenbeck si deve l'ideazione del giardino zoologico moderno come luogo rispecchiante l'*habitat* naturale degli animali ospitati. Inoltre, tra il 1909 e 1910 ha curato anche la costruzione del Giardino Zoologico di Roma C. Hagenbeck, *Beasts and men. Being Carl Hagenbeck's experiences for half a century among wild animals*, Longmans, Green, and Co., London & New York 1912.

91 Per un approfondimento sulle etno-esposizioni in Italia Cfr. G. Abbattista, *Umanità in mostra – Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, EUT, 2013

92 M. Foucault 2004, cit., p. 63-68

93 O. Lopez Mato, *Storia dei Freak. Mostri come noi*, Odoya, Bologna 2003, p. 25

seguendo il quadro sapientemente delineato da Omar Lopez Mato seguono *Gentibus septentrionalibus* di Olaus Magnus del 1555, *Storie prodigiose* di Pierre Boaistuau del 1560. Al 1575 risale invece il primo libro che documenta la presenza e l'esibizione di persone mostruose nelle fiere e nei palazzi, *la Cosmografia Universale* di André Thevet. Questi primi studi si limitano a raccogliere e descrivere il mostro fondendo mitologia e superstizione⁹⁴. Ambroisè Paré, ad esempio, nella sua collezione *Animali, mostri e prodigi* del 1573⁹⁵, sosteneva che le deformazioni trovassero origine nella gloria e nella furia di Dio, ma anche dalla mancanza o mescolanza di seme, dall'immaginazione della donna gravida, o dall'azione dei demoni.

L'epoca illuminista purga il mostro dal suo contatto con il divino, ma mantiene il carattere di stupore e in qualche modo la superstizione. Come scrive John Block Friedman:

«Il Commercio - il precursore del capitalismo - e la curiosità - il cursore della scienza - hanno portato il corpo mostruoso nella vita secolare, arricchendo le interpretazioni esclusivamente religiose⁹⁶».

Tra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento la mostruosità viene sottratta alla natura e riferita al comportamento. La contro-natura del mostro non si identifica più con il disordine morfologico, ma dietro lo spazio visibile del corpo. Il rapporto tra visibile ed enunciabile si inverte. Non è più il visibile la condizione dell'enunciabile, ma l'enunciabile la condizione per rendere visibile ciò che non è immediatamente tale⁹⁷. La radice etimologica del termine resta ancora in vita, ma capovolta di senso: il *mostrum* dell'Ottocento e degli inizi del Novecento porta alla vista un difetto *morale*, che in alcuni studi, come quelli di Cesare Lombroso, trova stretto contatto con la deformazione morfologica⁹⁸. Il corpo deforme a sua volta viene privato del suo potere conturbante e misterioso per divenire oggetto di studio. E' infatti nel 1822 che viene inaugurata la Teratologia, (dal greco τερατο, mostro) come specifica analisi scientifica della patologia corporea, con l'opera *Philosophie anatomique. Des monstruosités humaines*, di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire e con il trattato del figlio Isidore *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez*

94 *Ibidem*

95 A. Paré, *Vingt cinquième livre traitant des monstres et prodiges*, in Id. *Les Œuvres*, Gabriel Buon, Paris 1585, trad. it. M. Ciavolella (a cura di), *Mostri e prodigi*, Salerno, Roma 1996

96 J. Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, in «The Journal of Interdisciplinary History», The MIT Press, Vol. 13, n. 2, 1982, p. 345

97 M. Foucault 2004, cit., p. 79

98 Cfr. C. Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino 1878.

l'homme et les animaux (1832-37)⁹⁹. Rispetto agli studi precedenti, questi si propongono di fissare una disciplina oggettiva atta ad individuare lo statuto del corpo “mostruoso” al di là di qualsiasi riferimento con il prodigio e perfino con la normalità. Secondo Étienne Geoffroy Saint-Hilaire il mostro non può essere definito in contrasto ad una norma, ma è esso stesso parte di una norma che il patologo definisce “trascendente”¹⁰⁰. Sotto questa lettura le differenze rientrano in un piano della natura prevedibile, la cui origine può trovare sempre una spiegazione dopo un'attento esame. La categoria del mostro¹⁰¹, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento dunque cambia di significato¹⁰²: il mostro smette di essere interpretato e inizia ad essere organizzato¹⁰³.

L'istanza scientifica volta alla comprensione della differenza e quella politico-economica volta alla sopraffazione dell'altro si intrecciano in pratiche di sapere e potere che sanciscono l'attribuzione di un'identità in base a ciò che essa non è. La costruzione della identità passa infatti attraverso l'identificazione dei limiti e quindi di ciò che è stato necessario escludere per produrre tale identità. L'alterità, sia essa etnica, comportamentale o fisica, rappresenta nella seconda metà dell'Ottocento una minaccia e una sfida:

«La posta in gioco è la costruzione di un ordine del discorso, e quindi di un dispositivo complesso di sapere/potere, capace di escludere, minimizzare o tenere sotto controllo il caso, l'eterogeneo, il deviante. Il mostro è il risultato di un *partage*, è il prodotto di un discorso che definisce la mostruosità, e quindi se ne appropria nominandola e incasellandola come differenza, negazione della norma. In tal modo il discorso attraverso la negazione di ciò che non è norma, non è ragione, come nel caso della follia, definisce la norma e la ragione»¹⁰⁴.

In questo contesto la Fotografia divenne lo strumento per eccellenza per lo studio della devianza

99 Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), è conosciuto per i suoi studi di anatomia comparata, di embriologia, di paleontologia e per aver dato uno statuto autonomo alla teratologia, il cui nome viene dato alla scienza delle mostruosità dal figlio Isidore

100 Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Una scienza per ogni mostro. Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Balzac e la querelle sulla zebra mostruosa*, «Lo Sguardo. Rivista di Filosofia», Edizioni di Storia e Letteratura, n.9, Roma 2012, pp. 137-149

101 Per un approfondimento sulla teratologia e la categoria del mostro cfr. K. Pak, *Signs and portents: monstrous births from the Middle Ages to the Enlightenment*, Routledge, London 1993; J. Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard University Press, Cambridge 1981; M. Barrow, *A Brief History of Teratology*, Jupiter Books, London 1977

102 Sulla mostruosità nella cultura artistica di fine Ottocento Cfr. E. Canadelli, *L'ibrido uomo/animale. Suggestioni nella cultura di fine Ottocento*, in M. Bellini (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Cristian Lucisano, Milano 2008

103 M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Scientifica, Milano 2013, p. 20

104 L. Nuzzo 2013, cit. p. 17

fisica, mentale o culturale, banco di prova per i postulati delle fiorenti discipline e infine mezzo di “addomesticamento” dello sguardo collettivo.

Il capitolo che segue si concentra infatti in particolare sull'esame dei ritratti del fotografo Charles Eisenmann di fine '800, anticipato dall'analisi delle locandine degli spettacoli del circo statunitense Barnum, quelle attestanti la stratificata attività che questo genere di esposizioni ebbe in Germania e l'esiguo materiale pubblicitario rinvenuto in Italia.

L'analisi dei ritratti di Eisenmann, come abbiamo già anticipato nell'introduzione, si rivela cruciale nell'evidenziare il ruolo che la Fotografia giocò nel creare e mediare la conoscenza e lo sguardo attorno al corpo eccentrico. Queste immagini infatti sono indicative di una fase storica della fotografia che la vede coinvolta come collaboratrice principale nell'edificazione di una centralità normativa atta a relegare in una posizione di eccentricità ogni corpo valicante i perimetri della 'normalità' tracciati dal pensiero positivista e al contempo, pratica organizzativa e codificatrice di questa stessa eccentricità. I ritratti fotografici dei *freak* di Charles Eisenmann possono essere infatti letti come documenti sospesi in una zona di confine tra un uso della fotografia al servizio del sapere scientifico dell'epoca e quello di promozione e diffusione del genere spettacolare del *freak show*. Nonostante il contesto storico si distacchi quasi brutalmente dai casi studio analizzati nei capitoli successivi, se ne è voluto rendere conto proprio per porre in rilievo il pericolo che alcuni retaggi sul corpo, che affondano le loro radici proprio in quest'epoca, sopravvivano ancora oggi. E' proprio infatti a cavallo tra il XIX e il XX secolo che si è organizzato un sapere sul corpo che relega oggi in condizione di “dis-vantaggio” alcune persone che si presentano con caratteristiche fisiche preponderanti.

Dal suo canto, il materiale pubblicitario ci è d'ausilio nell'interpretare queste fotografie e contemporaneamente nel dispiegare la narrazione in cui il soggetto degli spettacoli era “incastrato”.

Se il contesto di riferimento del materiale italiano e nordamericano è quello del Circo e del Luna Park, per quanto riguarda la Germania, la situazione si presenta in maniera più articolata poiché l'esposizione di *abnormitäten*, ha preso vita in differenti luoghi, ciascuno dei quali ha conferito un carattere diverso a questa forma spettacolare. Oltre che nelle Fiere, nei Circhi nei Luna Park, le esposizioni registrate in Germania tra la fine dell'Ottocento e gli anni '20 del Novecento, hanno avuto luogo presso i musei delle curiosità, i cosiddetti *Panoptikum*, i giardini zoologici, i musei di storia naturale e i *Vaudville*.

Se negli Stati Uniti e in Inghilterra i *disability studies* hanno sedimentato un cospicuo lavoro di ricostruzione, archiviazione e sistemazione dei dati relativi ai *freak show* e la pluralità delle situazioni in cui vissero in Germania ha prodotto un'altrettanta documentazione in merito, in Italia,

non sono stati effettuati degli studi comprensivi ed esaurienti su tale fenomeno¹⁰⁵, né si dispone di un vasto materiale iconografico. La povertà di documenti a riguardo in Italia e la mancanza di un termine indicante questo genere spettacolare, si costituisce per noi come spunto di riflessione. Si potrebbe asserire infatti che il *freak show* non fu una grossa attrattiva per lo spettatore italiano né tra le principali prerogative delle famiglie circensi italiane più attive a cavallo dei due secoli¹⁰⁶, la cui storia tuttavia, come scrive Alessandro Serena, è appena agli inizi del suo percorso in Italia¹⁰⁷.

A nostro avviso, la penuria di documentazione non è dovuta a una disinteresse della critica, coeva e contemporanea, quanto all'assenza di una struttura imprenditoriale forte come quella di Barnum in America o quella di Hangebeck in Germania che ne organizzasse e ne promuovesse l'immagine mediante un ingente investimento sulla stampa e sui fotografi del tempo. Apparirebbe dunque che gli spettacoli da baraccone in Italia non abbiano assunto una dimensione rilevante ed una connotazione audace come nelle altre nazioni, ma siano stati più una bizzarria importata dall'estero che non una tipicità nostrana.

L'analisi del materiale iconografico è caratterizzata dunque da un lieve disequilibrio tra i paesi anglosassoni, tedeschi e quello italiano. La ricognizione del “fenomeno da baraccone” in Italia è stata effettuata sulla base dei dati rinvenuti sui periodici illustrati come *La Domenica del Corriere* (1899-1989)¹⁰⁸, *La lettura*, o il *Giornale Illustrato dei Viaggi*, testate pensate appositamente per

105 Sull'argomento sicuramente prezioso è il contributo dello storico Giancarlo Pretini che nei diciotto volumi sul circo *La piazza delle meraviglie, Dalla fiera al luna park*, ha fatto una ricognizione degli spettacoli di piazza e popolari in Italia tra la fine dell'Ottocento agli anni '90 del Novecento. Questi volumi tuttavia ci informano poco sui fenomeni da baraccone. Lo storico inoltre ha curato una delle collezioni più nutrite di cartoline e stampe riguardanti il mondo del circo e degli spettacoli di piazza. Ad oggi una piccola parte della collezione fotografica riguardante gli spettacoli itineranti italiani è conservata ed esposta nel Museo della Giostra e dello Spettacolo di Bergantino (RO), tuttavia, la maggior parte del materiale fotografico e librario non risulta consultabile dopo la morte dello storico. Cfr. G. Pretini, *La piazza delle meraviglie, Dalla fiera al luna park*, Trapezio libri, Udine 1984.

106 Mi riferisco in particolare alla Famiglia Montico, alla Troupe Vassallo; alla Famiglia Togni, alla Famiglia Orfei, al Circo Palmiri-Benneweis, considerate dallo storico del circo Alessandro Serena le famiglie più attive a cavallo tra i due secoli in Italia. Cfr. A. Serena, *Storia del circo*, Mondadori, Milano 2008

107 Ivi, p. 5

108 L'inserito del *Corriere della sera*, voluto da Attilio Centelli la *Domenica del Corriere* rappresenta un' importante risorsa per questa ricerca perché ci fornisce il panorama culturale in cui questi spettacoli vissero. Nei primi decenni del '900 la rivista milanese, fondata nel 1899 e pubblicata fino al 1989, dedicava sezioni riservate alle conquiste/meraviglie della scienza e alle curiosità della natura ed era pervasa da notizie e fotografie che abbracciavano argomenti insoliti e al limite dello scabroso. Conteneva rubriche denominate «Curiosità antropologiche», o «attualità e bizzarre» destinate alle mostruosità della natura o ai fenomeni misteriosi del paranormale, varietà scientifiche, invenzioni e scoperte. Lo stile adottato era sospeso tra evasione e informazione, curiosità e meraviglia ambiguamente mischiate.

assecondare il gusto popolare, le testimonianze dei fieristi, e le fotografie, cartoline e cartelloni, conservate in musei come quello delle arti popolari di Roma, e la camera dei ricordi di Carlo Piccaluga a Vigone in Piemonte.



ig. 1: Hagenbeck-Wallace Circus, Berlino, 1931, Archivio Heino Steitler, Freie Universität, Berlino

Il più leggendario tra i “narratori” di *freak*, resta senza dubbio Phineas Taylor Barnum, fondatore nel 1842 del *New York's American Museum*, un luogo nevralgico per l'intrattenimento popolare americano che ospitava allo stesso tempo uno zoo, un museo delle cere, spettacoli teatrali e *freak show*. Nel 1872, divenne il proprietario del famoso circo *The Greatest Show on Earth*, che nel 1880 si unì a quello del suo più temuto concorrente James Anthony Bailey diventando il *Barnum & Bailey Circus*. Analizzando il materiale pubblicitario legato all'esposizione di Barnum della donna afroamericana Joice Heth sopra menzionata, è già possibile delineare i tratti essenziali del *Freak show*: la costruzione di un mito ancorato ad una corporeità concepita come straordinaria, la presenza di un imbonitore che sappia raccontarlo e di un impresario che sappia convertirlo in denaro. Come mostrano le immagini che seguono (fig. 2 e fig. 3), Barnum attribuisce la straordinarietà della donna al fatto che avesse 161 anni. L'impresario inoltre si serve della figura di George Washington come termine di paragone in relazione al quale posizionare questa presunta straordinarietà. Come dicevamo poc'anzi infatti, nell'epistemologia positivista, l'attribuzione di un'identità passa attraverso l'identificazione di ciò che è stato necessario escludere per produrre tale identità. L'identità della donna afroamericana viene dunque a configurarsi sulla base di una differenza, innanzitutto razziale, rispetto ad una figura insigne per lo spettatore nordamericano. Sia nella locandina dello spettacolo che nell'articolo di giornale il fatto che Joice Heth fosse stata la balia dell'allora ex presidente, viene rimarcato come qualcosa di sorprendente. Il confronto tra “l'eroico padre che portò gloria, vittoria e libertà alla patria americana” si rivela inoltre emblematico poiché come ricorda Alessandro Scarano, nel saggio *Immagini e corpi Freak*¹⁰⁹, gli studi scientifici dell'epoca come la frenologia¹¹⁰, avevano più volte sollevato la perfezione delle forme del cranio dell'ex presidente americano, doti queste strettamente comprovanti quelle morali¹¹¹.

109 Cfr. A. Scarano, *Immagini e corpi Freak*, «Itinera-Rivista di Filosofia e di Teoria delle arti e della letteratura», marzo 2006, <http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=scaranoa&docid=heth&format=html>

110 Dottrina (detta anche cranioscopia) affermata nel sec. 19°, e oggi abbandonata, secondo la quale tutte le funzioni psichiche avrebbero una ben definita localizzazione cerebrale, cui corrisponderebbero dei rilievi sulla teca cranica, che consentirebbero la determinazione della loro esistenza, del loro sviluppo, e conseguentemente dei caratteri psichici dell'individuo. Cfr. Vocabolario online Treccani, <http://www.treccani.it/vocabolario/frenologia/>

111 S. J. Gould, *The mismeasure of man*, W.W. Norton, New York 1981, trad. it. A. Zani, *Intelligenza e pregiudizio*,

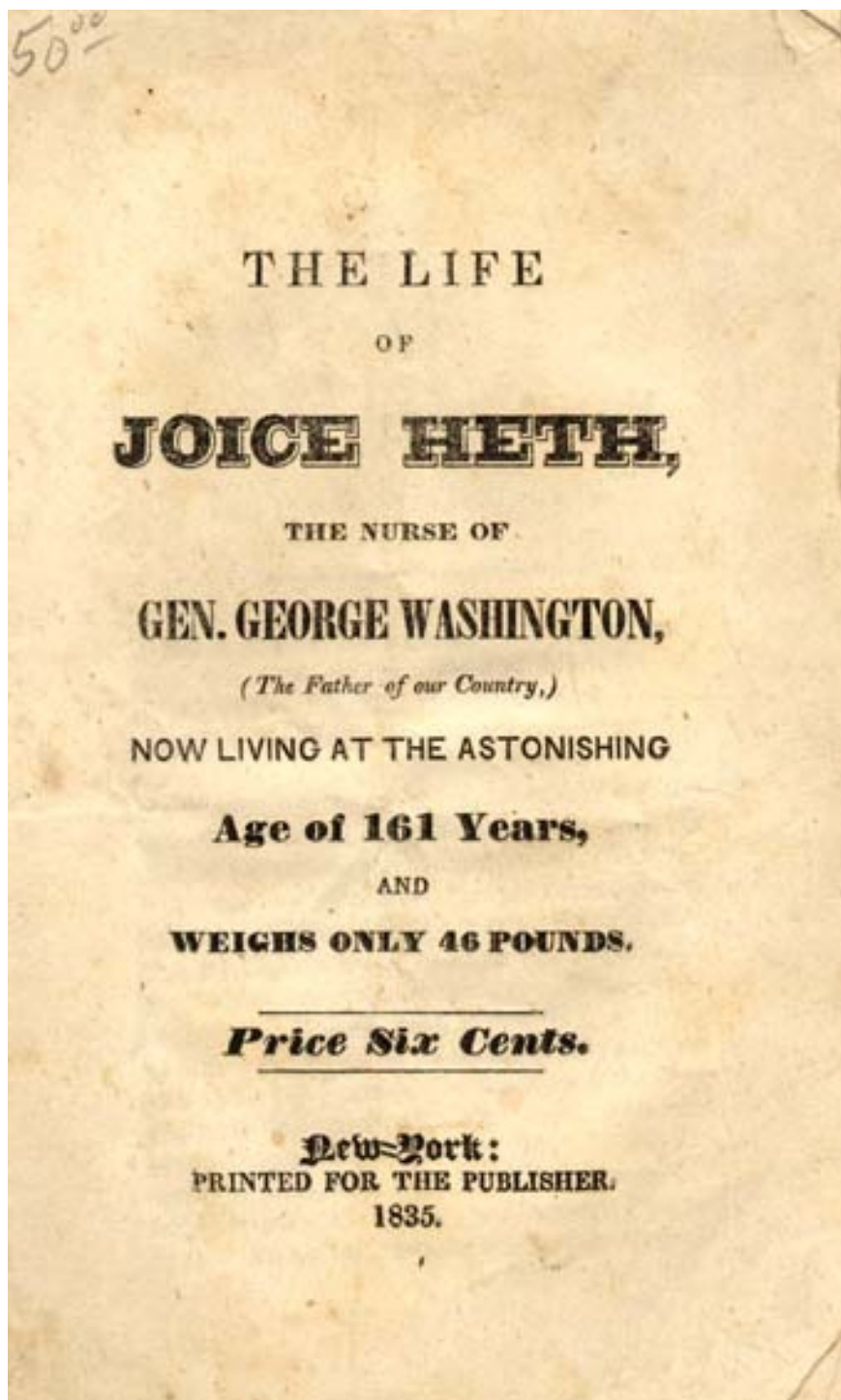


Fig. 2: Dall'archivio elettronico University of Virginia Library, Special Collections

THE GREATEST
Natural & National
CURIOSITY
IN THE WORLD.

JOICE



HETH

Nurse to GEN. GEORGE WASHINGTON, (the Father of our Country,)
 WILL BE SEEN AT

Barnum's Hotel, Bridgeport,

On FRIDAY, and SATURDAY, the 11th. & 12th days
 of December, DAY and EVENING.

JOICE HETH is unquestionably the most astonishing and interesting curiosity in the World! She was the slave of Augustine Washington, (the father of Gen. Washington,) and was the first person who put clothes on the unconscious infant, who, in after days, led our heroic fathers on to glory, to victory, and freedom. To use her own language when speaking of the illustrious Father of his Country, "she raised him." JOICE HETH was born in the year 1674, and has, consequently, now arrived at the astonishing

AGE OF 161 YEARS.

She Weighs but FORTY-SIX POUNDS, and yet is very cheerful and interesting. She retains her faculties in an unparalleled degree, converses freely, sings numerous hymns, relates many interesting anecdotes of the boy Washington, and often laughs heartily at her own remarks, or those of the spectators. Her health is perfectly good, and her appearance very neat. She is a baptist and takes great pleasure in conversing with ministers and religious persons. The appearance of this marvellous relic of antiquity strikes the beholder with amazement, and convinces him that his eyes are resting on the oldest specimen of mortality they ever before beheld. Original, authentic, and indisputable documents accompanying her prove, however astonishing the fact may appear, that JOICE HETH is in every respect the person she is represented.

The most eminent physicians and intelligent men in Cincinnati, Philadelphia, New-York, Boston, and other places, have examined this living skeleton and the documents accompanying her, and all, invariably, pronounce her to be, as represented, 161 years of age! A female is in continual attendance, and will give every attention to the ladies who visit this relic of by-gone ages.

She has been visited in Philadelphia, New-York, Boston, &c., by more than TWENTY THOUSAND Ladies and Gentlemen, within the last three months.

Hours of Exhibition, from 9 A. M. to 1 P. M. and from 3 to 5, and 6½ to 10 P. M.

ADMITTANCE 25 Cents, CHILDREN HALF-PRICE.

Printed by J. B. COOTH & SON, 147, Fulton-st N. Y.

Remains Monday the 14th

Fig. 3: Dall'archivio elettronico University of Virginia Library, Special Collections

Il contrario si ricavava dall'analisi dei crani africani, più simili a quelli delle scimmie e perciò considerati poco acuti. Negli spettacoli di Barnum, non si faceva distinzione tra l'aspetto biologico e quello culturale della persona, concepiti parimenti come straordinarietà da mostrare. Come scrive la studiosa di disabilità Rosemarie Garland Thomson: «L'immensa popolarità degli spettacoli tra gli anni jacksoniani e progressivi suggerisce che gli spettatori necessitano di richiamare costantemente la differenza tra un "loro" e un "noi" in un momento in cui l'immigrazione, l'emancipazione degli schiavi, e il suffragio femminile confondono indici fisici precedentemente affidabili a status e privilegi. Sia la guerra civile che i crescenti incidenti delle macchine industriali portano alla comparsa di molte persone invalide tra le classi lavoratrici. L'ansia di sperimentare l'invalidità o della possibilità di incontrare "l'altro", connessi agli atti espansionisti che portarono alla rimozione delle tribù indiane, alla guerra messicana, e alla schiavitù, richiesero la propagazione di un'ideologia del bianco suprematista»¹¹².

Da quanto ricordato dalla studiosa si comprende come la storia di questo tipo di esposizioni sia strettamente legata ai processi di costruzione delle identità culturali e nazionali dei paesi occidentali a forte propensione coloniale e imperiale, come la Gran Bretagna, la Francia e la Germania, e gli Stati Uniti d'America. Il discorso razziale e la costruzione della supremazia della cultura occidentale del XIX sec., fu peraltro sostenuto e costruito attraverso il discorso scientifico¹¹³. Angela Smith in *Hideous, Progeny, Disability, Eugenic*, argomenta come la nozione che alcune persone o etnie fossero biologicamente inferiori rispetto ad altre, circolava negli ambienti accademici statunitensi, molto prima che l'eugenetica moderna fosse codificata come disciplina¹¹⁴. In Nordamerica grazie al supporto finanziario di potenti magnati come le famiglie Carnegie, Rockefeller, e il produttore di cereali John Harvey Kellogg, l'idea che il miglioramento della nazione dipendesse dalla sua salute genetica¹¹⁵, influenzò la legislazione statale e federale e permeò la sfera pubblica americana, mediante comizi municipali, dimostrazioni nelle fiere, testi scolastici, corsi universitari e colonne di giornali¹¹⁶. Di conseguenza la probabilità che i *freak show*

112 R. Garland Thomson 1997, cit. (traduzione mia), p. 58

113 Sulla relazione tra scienza e razzismo in America cfr. D. Pickens, *Eugenics and the Progressives*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee 1968; A. Chase, *The Legacy of Malthus: The Social Costs of the New Scientific Racism*, University of Illinois Press, Chicago 1980; A. Smith in *Hideous, Progeny, Disability, Eugenic*, Columbia University Press, New York 2011

114 Il primo Congresso internazionale di Eugenetica è avvenuto nel 1912 a Londra, presieduto da Leonard Darwin. Cfr. A. Smith 2011, cit.

115 Un esempio è, lo studio Alexander Campana del 1883 sulla paziente Martha Vineyard che poneva la sua sordità come condizione ereditaria. Lo studio in ultima analisi suggeriva di evitare il matrimonio con persone sorde per prevenire la procreazione di altre persone con la medesima patologia. A. Smith 2011, cit. p.10

116 Un esempio dell'influenza di questa propaganda sulla legislazione è rappresentato dalle leggi Jim Crow emanate negli USA tra il 1876 e il 1965. Tali leggi erano atte a mantenere la segregazione razziale in tutti i servizi pubblici,

rientrassero in questo circuito di propaganda non sembra da escludere.

Tornando alla locandina di Joice Heth quello che si rivela sorprendente è che negli anni a seguire, Barnum arricchì e cambiò più volte gli aneddoti attorno alla sua figura, diffondendo sui giornali una biografia che ora accentuava il credo religioso della donna, ora il bisogno di esibirsi per far crescere i propri nipoti, ora la sua longevità¹¹⁷. Questo dimostra quanto questo genere di esibizioni si fondassero sulla costruzione di significati attorno ad un corpo, ridotto a poco più che un oggetto. Sappiamo dalla meticolosa ricostruzione del caso dello storico nordamericano Benjamin Reiss¹¹⁸ che l'impresario inoltre aveva acquistato il diritto di esibire la donna per un anno, replicando su più livelli il sistema schiavista di dominazione dei corpi.

Il corpo di Joice Heth subì un processo di reificazione su un piano simbolico e su un piano strettamente politico. Tale processo fu portato alle estreme conseguenze dopo la morte della donna, quando Barnum trasformò la sua autopsia in spettacolo pagante. In questo caso l'astuto imprenditore offrì allo spettatore la possibilità di risolvere finalmente il mistero sull'età della donna, suffragata per anni con “documenti originali e autentici”. La dissezione, avvenne il 25 Febbraio del 1835 presso l'anfiteatro del *City Saloon*, uno tra i luoghi più alla moda di New York, frequentato dalle classi altolocate. Anche la scelta del luogo dell'esposizione era infatti stata calcolata da Barnum per conferire maggior autorità al suo evento¹¹⁹. Qui il dottor Roger certificò a Joice Heth un'età di ottanta anni¹²⁰, tuttavia Barnum non venne accusato di frode, proprio perché abilmente aveva circuitato l'interesse del pubblico e saziato la sua brama di conoscenza.

Questo caso si costituisce come uno tra i numerosi esempi di manipolazione delle informazioni operate dagli impresari dei *freak show*, che riassume perfettamente la trasformazione di un corpo in pura testualità. La persona di Joice Heth infatti è totalmente degradata al rango di oggetto e “riscritta” in una narrazione che traspone il suo corpo nel regno della straordinarietà. Il soggetto è compresso sul suo corpo, concepito quest'ultimo come corpo inerte (*Korper*), spettacolarizzazione di ciò che Adorno e Horkheimer definiscono «cosa morta, corpus [Gegenstand, tote Ding, Corpus]»¹²¹. Una natura morta mostrata per appagare il desiderio *voyeristico* dello spettatore.

Prendiamo in esame un'altra locandina di uno spettacolo promosso da Barnum: quello delle gemelle

come scuole, mezzi di trasporto, bagni dei ristoranti. *Ibidem*

117 Cfr. B. Reiss, *The Showman and the slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge 2001, pp. 50-51

118 *Ibidem*

119 Ivi, p. 130

120 Ivi, p. 136

121 *Ibidem*

siamesi (fig. 4). Come si può evincere, anche qui le due sorelle sono presentate mediante un linguaggio iperbolico "la creatura più straordinaria vivente al mondo". In questo caso la straordinarietà delle sorelle, sembra emergere principalmente dalla facoltà di poter compiere più atti quotidiani contemporaneamente:

«Lei parla, canta, mangia e beve con entrambe le bocche, entrambe desiderano la stessa cosa contemporaneamente. Per camminare può utilizzare tutti e quattro i suoi piedi o solo due. Può conversare con due persone su temi diversi allo stesso tempo».

Quello che emerge da questa locandina, benchè in questa riproduzione non facilmente leggibile, è che le due gemelle siano straordinarie proprio perché "a dispetto" della propria condizione fisica, conducono una vita ordinaria, potenziata alla seconda grazie alla loro unione. Ancora una volta dunque la straordinarietà viene costruita in relazione ad una norma, la quotidianità comune ad ogni spettatore.

Continuando ad analizzare il testo:

«Lei non è una mostruosità, non ha un aspetto ripugnante, al contrario è superbamente interessante»

Lo spettatore viene tranquillizzato dal fatto di trovarsi di fronte a qualcosa di ordinario e non appartenente al regno del mostruoso. Questa frase è consuntiva dello spostamento paradigmatico nella lettura della deformità propria del periodo, dalla sfera magica a quella secolarizzata che sottopone la natura al giudizio della scienza.

Ciò che accomuna questi cartelli pubblicitari è la tendenza a trasferire la comprensione di questi corpi non più nella dimensione del mostruoso, ma in quella del miracolo della natura. La locandina continua ad informarci infatti:

«E 'stata esaminata, sia fisicamente che anatomicamente, dai medici esperti del Jefferson Medical College di Philadelphia, i quali senza esitazione la definiscono la più sorprendente, notevole e interessante creatura della natura. Nessuna persona dovrebbe mancare di a vederla; uno spettacolo indimenticabile!»

L'esame "fisico e anatomico" delle gemelle ad opera di fisici di un'istituzione prestigiosa come il Jefferson Medical College di Philadelphia, pone in evidenza quanto fosse importante nel periodo sottrarre il *monstrum* dal mondo dell'ignoto per condurlo in quello medico correttivo. L'esibizione delle gemelle dunque si fa testimone di un'inversione di marcia: Non è più la deformità a suscitare meraviglia, ma è la scienza che diviene spettacolo generato dal portento della ragione umana.

The Most Remarkable Human Being
EVER BORN TO LIVE
 THE WONDERFUL

Seventeen Years Old.



In perfect Health.

TWO HEADED GIRL!

"None like me since the days of Eve.
 None such perhaps will ever live."

This remarkable girl is now 17 years of age, born a slave in Columbus County, North Carolina, is of a bright Mulatto complexion, with

Two Separate, Well Developed Heads

—AND—

TWO SEPARATE AND DISTINCT SETS OF ARMS AND SHOULDERS!

All of which blend into One Body.

And actually forms but one person, physically speaking. She **TALKS, SINGS, EATS and DRINKS** with both mouths, both craving after the same thing at the same time. She has four feet, and walks upon all of them, or can walk upon two of them with ease. Will converse with two persons on different subjects at the same time. Sing very beautifully two parts of an air at once, or converse and sing together. She is intelligent and pleasing in conversation, and has a fine, happy disposition. **SHE IS NO MONSTROSITY**, has no repulsive look about her in the least, but on the contrary is **VERY INTERESTING**. She has been critically examined, both physically and anatomically, by the leading physicians of Jefferson Medical College, at Philadelphia, who unhesitatingly pronounce her the **MOST ASTONISHING, REMARKABLE and INTERESTING**

FREAK OF NATURE

EVER SEEN ON EARTH

since the creation of our first parents. Far more surprising and wonderful than the Siamese Twins. No person should fail to see her; a sight of which in a life time will never be forgotten.

This remarkable girl will be on Exhibition at

TREMONT TEMPLE.

Open from 9 to 12, A. M., 2 to 3, and 7 to 9, P. M. Performance Every 20 Minutes.

Fig. 4: Dalla collezione del Massachusetts Historical Society in R. Garland Thomson *The extraordinary body*, New York, 1997, p.64

Spostiamoci di qualche decennio in avanti, analizzando una locandina apparsa in Italia nel 1901: E' quella di Mhi Kady, una donna ragno, il cui corpo è nascosto dietro una tenda nera e la cui testa costituisce il centro di una grande ragnatela¹²². Il manifesto (fig. 5), conservato presso il Teatro comunale di Lanciano attesta uno spettacolo della donna Ragno Mhi Kady in Abruzzo, mentre Gustavo Cottimo, uno tra i più famosi imbonitori delle baracche da fiera italiane, ne ricorda l'esibizione a Firenze negli ultimi anni '50¹²³.

Nonostante il cartellone sia privo di immagini, conferma una delle caratteristiche principali di questi materiali pubblicitari: l'utilizzo di superlativi e rafforzativi come "La più grande meraviglia del giorno", "Vera attrazione" e la tendenza a dar maggior risalto alla straordinarietà del fenomeno inserendolo in un contesto ordinario. Nella locandina si legge infatti:

«Mhi Kady, La donna Ragno, suona, canta e conversa con il pubblico. Farà vedere come si dorme in una ragnatela»

"La meraviglia" di un corpo appena di 50 cm, come riporta il testo, è esaltata dal contrasto con un comportamento quotidiano. L'eccentricità del *freak* cioè, è evidenziata attraverso il paragone con un immaginario consueto e familiare che lo fa apparire come un'interruzione sorprendente in un *continuum* ordinario. Dalle didascalie inoltre apprendiamo come la donna ragno fosse concepita come porta fortuna. Anche qui la relazione che si instaura tra il corpo, l'identità e il soggetto rappresentato, è regolata da un discorso che reitera il pensiero superstizioso e magico riguardante la deformità e alimenta la feticizzazione del corpo. Come scrivono Adorno e Horkheimer nel capitolo della *Dialettica dell'Illuminismo* dedicato all'industria culturale:

«Se l'altro viene totalmente compreso e incasellato nei miei schemi mentali, non è più veramente tale, ma solo un feticcio che mi sono costruito per i miei comodi»¹²⁴.

Feticcio infatti è il termine idoneo che potrebbe meglio indicare il rapporto tra questi corpi e i significati che indicano. Con questo termine i due autori si riferiscono al prodotto del sistema culturale nell'era capitalistica, regolata sempre più dalle logiche di un'industria che non dalla funzione di critica alla società.

Pensata in questo modo la produzione culturale della nascente società di massa, che l'epoca dei *freak show* inaugurano, è volta a cercare consenso plasmando i desideri dei suoi fruitori/consumatori, generando dunque più beni di consumo che strumenti del pensiero.

122 E. Vita e C. Rossati 2000, cit. p. 80

123 *Ibidem*

124 M. Horkheimer, T. Adorno 1966, cit., p. 195

**GRANDE NOVITÀ
VERA ATTRAZIONE**

**Il porta fortuna è giunto fra voi
SOLO PER POCHI GIORNI**

Trovandosi di passaggio, sarà esposto

MHI KADY

LA VERA ED ORIGINALE

DONNA RAGNO

La più grande meraviglia del giorno

Ha la testa di donna il corpo di ragno

il corpo misura appena 50 centimetri

MHI KADY

LA DONNA RAGNO

Fu presentata a S. M. il Re di Grecia e a S. R. A. il Sultano della Turchia.

MHI KADY - La donna ragno

Fu premiata all'esposizione di Parigi 1900

MHI KADY Suona, canta e conversa col PUBBLICO

MHI KADY - La donna ragno

Farà vedere come si dorme nella ragnatela

MHI KADY è una grande attrazione

UNA VERA MERAVIGLIA

Essendo un oggetto raro che si può vedere una volta sola nel corso della vita, spero che anche la Cittadinanza sarà tanto gentile di venire ad ammirarla.

Essendo qui senza impresa e lavorando per proprio conto, il biglietto d'ingresso sarà popolare.

PREZZI D'INGRESSO

Primi posti cent. 20 — Secondi posti cent. 10

LANCIANO-TIP. MASCIANGELI

Fig. 5 Dall'archivio fotografico della Biblioteca Comunale "Raffaele Liberatore" di Lanciano, Chieti.

In questo processo di mercificazione dell'arte e dello svago rientra a nostro avviso anche la reificazione delle persone esposte in questo genere di spettacoli, svuotate di vita propria per essere saturate da valori di scambio. Il prezzo pagato da queste persone è la costruzione e consolidazione di una categoria di alterità in cui lo spettatore può relegare la comprensione della differenza e al contempo arginare il modello di normalità che andava costituendosi.

Continuando ad esaminare la locandina, notiamo come il testo riporti altre due informazioni importanti che ci permettono di ritagliare la relazione del corpo della performer rispetto al soggetto rappresentato. Mhi Kady è stata premiata all'esposizione universale di Parigi del 1900 e inoltre nell'ultimo paragrafo si legge:

«Essendo un *oggetto* raro, che si può vedere una volta sola nella vita spero che la cittadinanza sarà così tanto gentile da venire ad ammirarla»

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un corpo che sprofonda nel rango degli oggetti. Inoltre, il fatto che Mhi Kady avesse ottenuto un premio durante un'esposizione universale, dimostra quanto l'appiattimento della persona in oggetto da mostrare, non fosse esclusivamente prerogativa dello spettacolo popolare, ma una ricorrenza anche nei contesti ufficiali¹²⁵. Come scrive lo storico Guido Abbattista infatti:

«L'esposizione non solo industriale, ma 'universale', voleva proporsi come un complesso artefatto culturale costruito attorno agli elementi fondamentali della modernità industriale, ma al tempo stesso arricchito di attrazioni, intrattenimenti e divertimenti rivolti ad ampi strati della società e capace di fungere da "autorappresentazione totale della società" e da rappresentazione di una gerarchia di relazioni globali. Essa doveva rivolgersi in modo seducente al grande pubblico, per renderlo più permeabile a un discorso incentrato sull'immagine non solo di una società produttiva, bensì di tutta una civiltà del progresso e della modernità [...] Un' esibizione dell'incivilimento umano giocata sul registro della meraviglia e della curiosità, dunque, oltre che su quello dell'imponenza delle capacità produttive e della ricchezza merceologica quale simbolica summa di civiltà»¹²⁶

125 Gli storici attestano la presenza di etno esibizioni e *freak* nell'Esposizioni Universali parigine del 1878 e del 1889, dove vennero costruiti i cosiddetti "village nègre". A seguire l'Esposizione mondiale del 1900, che ospitò *freak* accanto alle invenzioni più importanti del secolo tra cui il Cinema dei Lumiere. Successivamente le Esposizioni coloniali del 1906 e 1907 a Marsiglia e Parigi, e infine ritroviamo questo tipo di esibizioni nell'Exposition Coloniale Internationale del 1931 contestata dai Surrealisti. Cfr. G. Abbattista, *Africani a Torino – La rappresentazione dell'Altro nelle esposizioni torinesi 1884-1911*", Ombre Corte Verona 2003; G. Abbattista, *Dagli Ottentotti agli Assabesi. Preambolo a una ricerca sulle esposizioni etniche in Italia nel sec. XIX*, «Cromohs», n. 9 2004; G. Abbattista, *Umanità in mostra – Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, EUT, Trieste 2011

126 G. Abbattista 2011, cit. p. 58

Per lo storico italiano, non solo l'obbligazione di corpi diversi in schemi prefissati è da ascrivere in un terreno ideologico che accomuna tanto gli strati elitari quanto quelli popolari, ma è proprio nei contesti ufficiali che vanno ricercate le radici di lettura dell'altro a cavallo dei due secoli:

«E' precisamente con l'affermarsi di questo modello delle esposizioni continentali che a partire dai primi anni '70 dell'Ottocento cominciarono a essere regolarmente presenti molteplici ingredienti di richiamo rivolti a sollecitare la fantasia e l'ammirazione per l'insolito e l'esotico»¹²⁷

Rispetto all'esibizione di Joice Heth, quella di Mhi Kady avviene in un momento storico diverso. L'Occidente è già in una fase avanzata del processo di colonialismo¹²⁸ e ha elaborato quello che era una curiosità per il bizzarro e il diverso in una sistematizzazione organizzata delle diversità umane. Discipline come la frenologia¹²⁹, la fisiognomica¹³⁰, l'eugenetica¹³¹, si sono già spianate la strada tra gli spazi accademici, accreditando una metodologia interpretativa dell'ecceità a partire dall'esteriorità della persona.

127 *Ibidem*

128 Scrive Guido Abbattista: «Era la società europea di fine secolo nel suo complesso, sostenuta dalla ripresa economica e dai progressi scientifico-tecnologici, a entrare in una nuova, più intensa fase di espansione capitalistica e imperialista. Una fase che si caratterizzò sul piano economico per un ampio coinvolgimento nelle politiche imperiali delle energie finanziarie degli investitori europei; sul piano politico-sociale per il crescente peso degli apparati militari statali e per un graduale allargamento degli spazi di partecipazione politica, con una maggiore inclusione di ampi settori dell'opinione pubblica e un più incisivo ruolo dell'ideologia, della comunicazione pubblica e della propaganda. In Italia alla fine degli anni '80, era stata l'entrata in scena di Francesco Crispi, con il quale «la politica coloniale assunse un ruolo nuovo e più attivo all'interno della politica estera italiana [...] Al principio del decennio la propaganda coloniale dovette impegnarsi su vari fronti almeno per accreditare le prospettive della neo-colonia Eritrea e per compiere qualche pur timido passo verso la costruzione di forme di 'saperi' e di rappresentazioni coloniali in grado di addomesticare l'immagine del mondo africano agli occhi dell'opinione pubblica e di promuoverne l'inserimento all'interno di un discorso identitario nazionale». Ivi, p. 195

129 Dottrina (detta anche cranioscopia) affermata nel sec. 19°, e oggi abbandonata, secondo la quale tutte le funzioni psichiche avrebbero una ben definita localizzazione cerebrale, cui corrisponderebbero dei rilievi sulla teca cranica, che consentirebbero la determinazione della loro esistenza, del loro sviluppo, e conseguentemente dei caratteri psichici dell'individuo. Cfr. Enciclopedia Treccani

130 Il termine deriva dalle parole greche *physis* (natura) e *gnosis* (conoscenza) e fu una disciplina che mirava ad interpretare i caratteri psicologici e morali di una persona dal suo aspetto fisico, soprattutto dai lineamenti e dalle espressioni del volto. Cfr. Enciclopedia Treccani

131 Il termine eugenetica (dal greco εὖ = "bene" e γένος = "stirpe, razza") fu coniato nel 1883 da Francis Galton, con esso si intende una disciplina che si prefigge di favorire e sviluppare le qualità innate di una razza, giovandosi delle leggi dell'ereditarietà genetica. Cfr. Enciclopedia Treccani

Nel quadro teorico dell'eugenetica fondata da Francis Galton, la devianza fisica, mentale o culturale, era il mostro da neutralizzare al fine di garantire salute perpetua alla specie umana. I fattori sociali, culturali, medici ed estetici, venivano ridotti in termini biologici e individuati nel regime del visibile¹³². Similmente la Frenologia tentava di misurare le capacità intellettive della persona analizzando le dimensioni e la forma dei crani, e la Fisiognomica cercava di dedurne la personalità mediante lo studio dei lineamenti del volto.

Il *mostrum* degli inizi del Novecento porta alla vista un difetto *morale*, che in alcuni studi, come quelli di Cesare Lombroso, trova stretto contatto con la deformazione morfologica¹³³. Per l'antropologia criminale da quest'ultimo fondata, l'origine del comportamento criminale era infatti da rintracciare nelle caratteristiche anatomiche della persona, in quanto dotata di anomalie e atavismi, che ne determinavano il comportamento socialmente deviante.

Nel 1891 Lombroso pubblicò, in collaborazione con Filippo Cougnet, un libro intitolato *Studi sui segni professionali dei facchini - Il cuscino posteriore delle ottentotte - Sulla gobba dei cammelli - Sulla gobba degli zebù*. In questi studi Lombroso intraprendeva una ricerca affannosa sui corpi e sui volti considerati stigmati inequivocabili della devianza, prove inconfutabili che l'uomo delinquente fosse già predeterminato a commettere il male poiché biologicamente diverso dagli altri esseri umani¹³⁴.

Inoltre, come scrive lo studioso Andrea Candela, in un testo dedicato alla nascita dell'industria culturale italiana:

«La cronaca proponeva un'immagine della scienza esaltandone i risvolti avventurosi, le sfide per carpire l'essenza ultima della realtà, i progressi o il superamento dei limiti imposti dalla natura¹³⁵».

Nell'Italia primonovecentesca del resto, il rapporto tra diversità spettacolarizzata e analisi scientifica si rivela interessante poiché superstizione, esoterismo speculazione scientifica convivono. Nel 1900 le riviste di larga diffusione coesistono a riviste sedicenti di settore che portano in luce questo sottile crinale. Come rileva lo studioso Fabrizio Foni:

«Nel 1896 Cesare Lombroso inaugura sull'archivio di Psichiatria una rubrica intitolata *Ricerche ipnotiche e medianiche*, nel 1900 Angelo Marzorati istituisce *La società di studi psichici*, una rivista incentrata sull'indagine dei

¹³² Cfr. A. Smith 2011, cit.

¹³³ Cfr. C. Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino 1878

¹³⁴ Cfr. C. Lombroso 1878, p. 50

¹³⁵ A. Candela, *Dal sogno degli alchimisti agli incubi di Frankenstein. La scienza e il suo immaginario nei mass media*, FrancoAngeli, Milano 2013, p. 172

fenomeni paranormali, nello stesso anno viene pubblicato il primo numero di *Luce e ombra*, che affrontava tematiche paranormali secondo un'ottica cristiana per addurre prove sull'immortalità dell'anima»¹³⁶.

Quindi il gusto del lubrico, del macabro e del fantastico sembrava pervadere l'immaginario collettivo italiano a diversi livelli e spesso trovava legami con l'indagine scientifica.

L'immediata conseguenza di questo interesse per la bizzarria e gli aspetti conturbanti della natura è la presenza di articoli che si concentrano più sulla descrizione meticolosa della persona esibita che non sull'esito, la data e il luogo della sua performance. E' il caso dell'articolo sulla *Domenica del Corriere* che narra di due insoliti fratelli di statura perfettamente opposta (l'uno affetto da gigantismo, l'altro da nanismo), ma che non ci informa né sui loro nomi né sulla loro provenienza, tanto meno sul luogo dello spettacolo¹³⁷. Un altro esempio del genere risale al marzo del 1905, dedicato a Juan Libbera, del quale sappiamo per certo che si esibì anche con il circo *Barnum and Bailey* dopo il 1908¹³⁸. L'articolo conferisce origini brasiliane al performer, che però fu certamente italiano e nacque a Roma nel 1884¹³⁹:

«Il giovane brasiliano ventenne, presenta uno dei più strani e curiosi fenomeni. Egli reca, cioè, inserito nella parte anteriore del proprio corpo un essere umano, del quale non manca che il capo, nascosto nel petto del giovane. Il rarissimo caso va classificato nella categoria delle mostruosità doppie e nella famiglia degli eteroadelfi»¹⁴⁰

L'articolo mostra, la tendenza alla sistematizzazione, classificazione e nomenclatura della patologia che caratterizzò il periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

E' sorprendente infatti notare che per perseguire l'obiettivo di fissare una disciplina oggettiva atta ad individuare lo statuto del corpo "mostruoso", anche Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire, fondatore della Teratologia, fu promotore nel 1877 di esposizioni umane, con il nome "zoo umano", nel *Jardin d'Acclimatation* a Parigi, uno dei più grandi e importanti giardini zoologici d'Europa¹⁴¹.

Questo connubio tra spettacolo e sguardo scientifico sul corpo risulta ancora più evidente in Germania dove i *Monstrositätenshow* non configurarono solo spettacoli di intrattenimento, ma a seconda del luogo ospitante, si tradussero in prove di canto, recitazione, danza, ma anche in lezioni

136 Cfr. F. Foni, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Tunue, Latina 2007, p. 33

137 V. Burti [corrispondente da New York], «Nel mondo dei fenomeni», n. 23, 1903, p. 10

138 Cfr. P.W. Kunhardt, *P T Barnum: Americas Greatest Show*, Knopf, New York 1995, p. 178.

139 Cfr. W. Geist, *American Freak Show*, Hachette Books, ebook 2010; B. Reiss, 2001, cit.; G. Thomson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, NYU Press, New York 1996; P.W. Kunhardt 1995, cit.

140 Anonimo, *Le mostruosità della natura*, «La Domenica del Corriere», n. 11, 1905, p. 11

141 A. Dreesbach 2005, cit. p. 47

di anatomia e etnografia o in semplici esposizioni di corpi umani.

Sin dalla comparsa dell'operato di Carl Hagenbeck, il dialogo tra spettacolo e istituzioni scientifiche in Germania si rivelò centrale. Hagenbeck non utilizzò le testimonianze mediche selettivamente per avvalorare i propri spettacoli, come fu fatto Barnum, ma coinvolse direttamente nelle esibizioni scienziati come l'etnologo norvegese Johan Adrian Jacobsen, il patologo Rudolf Virchow, nonché direttore del *Medizinhistorisches Museum der Charité*.

Il lavoro di Hagenbeck si svolse in concomitanza al fiorire di discipline come l'antropologia, l'etnologia e la teratologia¹⁴². Discipline queste, accomunate a quelle pseudo-scientifiche della frenologia e della fisiognomica, dal fatto di fondare sul primato della visione e dell'osservazione il proprio statuto. Hagenbeck, si delineò per gli studiosi in campo come fonte primaria per attingere ai propri oggetti di studio senza necessariamente dover lasciare la Germania. Le sue mostre si costituirono quindi come punto di incontro per lo sguardo curioso dello spettatore in cerca di intrattenimento e quello dello studioso avido di conoscenza. Una situazione di questo tipo è attestata nel 1885 presso il Castan Panoptikum di Berlino dove venne allestita una mostra sugli zulu, seguita da una conferenza tra gli scienziati membri della Società Antropologica, tra cui Virchow¹⁴³.

Questa proficua collaborazione non fu una peculiarità dei luoghi canonicamente scientifici, ma una costante reiterata in spazi tradizionalmente legati allo svago cittadino, come ad esempio i Giardini zoologici. *Monstrositätenshow*, mostre di persone esotiche, concerti, spettacoli di danza e di teatro si inserivano nel programma scientifico didattico del giardino zoologico fornendo al pubblico pagante intrattenimento e conoscenza etnologica¹⁴⁴. Ma forse la sede in cui si realizza maggiormente la convergenza tra mondo accademico e popolare stretto attorno al soggetto deforme da osservare fu il *Panoptikum*.

142 La prima cattedra di antropologia in Germania fu assegnata nel 1867 a Adolf Bastian presso l'Università di Berlino.

Cfr. A Dreesbach 2005, cit. p. 70

143 R. Virchow, *Ueber die in Berlin anwesenden nubier*, in M. Glass Meier, *Periphere Museen in Berlin*, Merve, Berlin, 1992, pp. 333-335

144 Cfr. A Dreesbach 2005, cit. p. 69

Il *Panoptikum* si configura come il luogo per eccellenza in cui indagine scopica, curiosità morbosa e *voyeurismo* sfumano i contorni l'uno l'altro. L'offerta di base, in particolare figure di cera sostituite di volta in volta, veniva implementata da altre attrazioni in una miscela di «esotismo, scienza e intrattenimento»¹⁴⁵. Era un museo che catalizzava lo sguardo dei suoi frequentatori su persone deformi, modelli di anatomia umana sana e patologica, feti imbalsamati, animali e persone esotiche, dispositivi ottici, strumenti di tortura, camere mortuarie accanto a panorami, diorami, e scene di teatro comico. I primi documenti che attestano la presenza dei *Panoptikum* in Germania sono dei



FIG. 6 Dal volume N. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert*, Transcript, Bielefeld 2007, p. 178

145 M. Glass Meier 1992, cit. p. 126

cataloghi che risalgono alla prima metà del XIX secolo nelle città di Berlino, Mannheim, Monaco e Amburgo¹⁴⁶. Come si evince dai cataloghi lo scopo delle esibizioni di corpi deformi era sia scientifico che di intrattenimento¹⁴⁷. La studiosa Nic Leonhardt riconduce la locandina della pagina precedente (fig. 6) ad uno spettacolo proposto dal *Passage Panoptikum* di Berlino¹⁴⁸. Come dimostra l'immagine, alla figura centrale “del Mezzo uomo ungherese”, fanno da sfondo sia le sue abilità performative, che dati numerici atti a circoscriverne l'identità: il peso di ventotto kg, l'età di trentuno anni. Numeri che appuntati alla provenienza, all'agilità e alle condizioni fisiche di uomo torso, fanno del soggetto “Die groesste Abnormität der Welt”, la più grande anormalità del mondo. Posto su un piedistallo, come un oggetto qualsiasi da esporre, adagiato su un tavolo a mò di *carillon*, alle prese con la guida di un cavallo, l'uomo-torso acquisiva uno status di prodigioso oggetto di studio anche attraverso la specificità dello spazio che ne accoglieva l'esibizione, il *Panoptikum* appunto. Qui l'*abnormitäten* era esibito all'interno di un macabro circuito dello scibile sulla natura umana.

Più che un museo delle curiosità, questo luogo potrebbe definirsi un museo dello sguardo in cui la distanza tra chi guarda e chi è guardato è completamente annullata. Il termine infatti deriva dal greco *πᾶν Pan*, “tutto ciò”, e *ὀπτικόν* “che appartiene alla vista” e probabilmente rimanda la nostra memoria al carcere progettato nel 1791 dal filosofo e giurista Jeremy Bentham di cui ci racconta Foucault¹⁴⁹. In effetti il museo ha molto in comune con la prigione in cui un sorvegliante ha la possibilità di osservare tutti i detenuti senza permettere a questi di capire se siano in quel momento controllati. La storica Anne Dreesbach ci informa che Carl Hagenbeck entrò in collaborazione con il *Castan Panoptikum* fornendo le carcasse di animali da esibire, organizzando esposizioni di persone esotiche regolarmente esaminate “da ricercatori come Rudolf Virchow e dei suoi colleghi”¹⁵⁰. Mentre, nel 1974 a proposito del *Passage Panoptikum* il critico Egon Erwin Kisch, in un articolo intitolato “Geheimkabinett des Musei Anatomischen” (Gabinetto Segreto del Museo anatomico) scrive:

146 Cfr. N. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert*, Transcript, Bielefeld 2007

147 Ivi, p.120

148 L'immagine è stata ripresa dal volume *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert*, dedicato alla rappresentazione pittorica e spettacolare della deformità nel diciannovesimo secolo. Qui la studiosa Nic Leonhardt approfondisce specialmente l'offerta spettacolare del *Passage Panoptikum* di Berlino, di cui la locandina attesta l'esibizione dell'uomo torso ungherese all'inizio del 1905. Cfr. N. Leonhardt 2007, cit. p. 178

149 M. Foucault 2004, cit. p. 77

150 Ivi, p. 97

«Nel vestibolo della *Passage Panoptikums* si potevano ammirare anomalie sotto vetro, grandi manifesti e ritratti in cornice di quelle celebrità deformi. I visitatori del *Panoptikum* ignorano le fotografie sbiadite sui muri dei gemelli siamesi, delle donne barbute, e di diverse persone soprannominate "il più alto essere umano che sia mai vissuto". Non sappiamo nulla più di loro. Qui è stata loro una foto, ma si affievolisce di anno in anno. La fine del baraccone, non ripristina la loro dignità¹⁵¹».

Kisch fu un giornalista austriaco, noto per i suoi reportage in Germania in opposizione al regime nazista. L'articolo in questione infatti denuncia quello che sarà il divieto del regime di esibire patologie corporee¹⁵². La sua descrizione ci informa però sulle modalità in cui “le celebrità deformi” fossero accostate ad feti deformi sotto vetro in una dimensione sospesa tra l'esposizione didattico-scientifica e il linguaggio superlativo dei *freak show*.

Nulla ci è detto dell'esibizione dell'uomo ungherese ritratto nell'immagine, tuttavia le informazioni della locandina accanto alle descrizioni del *Panoptikum* ci restituiscono la figura di un soggetto annullato in una misurazione quantitativa del suo corpo e confuso tra gli strumenti e i feti imbalsamati che andavano a riscrivere la conoscenza dell'anatomia umana agli albori dell'era moderna.

151 E. E. Kisch, *Geheimkabinett des Musei Anatomischen Museum*, in «Gesammelte werke», Vol. 5. Aufbau, Berlin 1974, pp. 170-74

152 I *Monstrositätenshow* sono stati proibiti dalle leggi Naziste nel 1937. Nel periodo 1933 - 1939 il Regime prepara l'opinione pubblica al programma *Action T4*, attraverso poster e film che denunciano il costo di mantenimento degli istituti medici preposti alla cura di malattie genetiche o mostrano la deformità come violazione delle regole della selezione naturale alle quali si sarebbe dovuto porre rimedio ripristinandole con “metodi umani”. Cfr. A Dreesbach 2005, cit. p. 432

I ritratti di Charles Eisenmann

Come abbiamo visto, il XIX secolo fu un'epoca che ripose grande fiducia nel visibile inteso come indice oggettivo di "verità". Non è un caso che nello stesso secolo converga l'invenzione di numerosi dispositivi scopici come lo Stereoscopio¹⁵³, il Fenachistoscopio¹⁵⁴, e processi di cattura dell'immagine, statica e in movimento come la Fotografia ed il Cinematografo.

Con questi dispositivi i *freak show* hanno stretto un forte legame, da una parte perché spesso fruiti dagli spettatori nei medesimi contesti delle fiere, musei, o nel caso tedesco, dei *Panoptikum*. Il cinema d'attrazioni e i primi anni di vita del Cinema dei Lumiere, era considerato, al pari dei *freak*, una bizzarra volta ad intrattenere un pubblico di massa. A tal proposito il fierista Baldo Guastaldello dice:

«Anche il cinema era una baracca d'entrata. Parlo degli anni prima del 1920. Lo portava la famiglia Zena, quelli che adesso hanno la pista al parco Ruffini. Era una trovata come lo era stata la lanterna magica¹⁵⁵»

Gian Pier Brunetta circoscrivendo le origini del Cinematografo italiano, lo riconduce al mondo delle fiere e degli spettacoli di piazza all'interno di una continuità fra forme di intrattenimento popolare:

«Accanto alle esibizioni all'aperto dei mangiatori di fuoco cominciano a giungere i circhi, che offrono spettacoli integrati di vario tipo e consentono un rapporto ravvicinato con esseri diversi e mostruosi»¹⁵⁶.

Dall'altra, la relazione che si instaura tra *freak show* e dispositivi scopici è ben più profonda. Stando alla Fotografia, le sue prime applicazioni condividono con il *freak show* un paradigma che fonda sulla fede dello sguardo il proprio statuto. Sia la Fotografia delle origini che il *freak show* infatti si basavano sull'assunto che il loro mostrato fosse reale, occultando il processo di codificazione del

153 Sviluppato per la prima volta nel 1832 da sir Charles Wheatstone, lo stereoscopio a specchi si è poi evoluto nel più semplice, leggero e pratico stereoscopio a lenti di sir David Brewster, è un dispositivo ottico, che consente la visione di immagini stereoscopiche. Cfr. D. Pesenti Campagnoni, *Quando il cinema non c'era. Storie di mirabili visioni, illusioni ottiche e fotografie animate*, UTET, Torino 2007

154 Inventato nel 1833 dal fisico belga Joseph-Antoine Plateau. Consisteva in una ruota, fissata al centro su un manico e in grado di ruotare su se stessa. Sulla ruota, a intervalli regolari, venivano praticate delle fessure attraverso cui poter guardare, sfruttando il fenomeno della persistenza retinica, il movimento veloce della ruota e gli spazi vuoti creavano, l'illusione del movimento. Cfr. D. Pesenti Campagnoni 2007, cit.

155 B. Gastaldello in E. Vita e C. Rossati 2000, cit. p.81

156 G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, vol. 1, *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 14-15.

proprio referente, che per la fotografia, era la porzione di realtà inquadrata e per il *freak show* il corpo leggibile come testimonianza della devianza. In secondo luogo, la costruzione del soggetto *freak* in ambito fotografico si intreccia fortemente con l'evoluzione del *freak show*.

I ritratti fotografici infatti hanno contribuito a veicolare la visione dei *freak*, accrescendone la fama, stimolandone maggiormente la curiosità, e in qualche modo consolidandone il gusto. Gian Carlo Pretini il più impegnato storico italiano sul mondo del circo, la fiera e il Luna Park, a tal proposito scrive:

«L'esposizione di fenomeni umani è sempre stato uno spettacolo remunerativo, perché fonte di curiosità, unita ad un senso di raccapriccio per quelle disgraziate creature. Nei primi anni del Novecento la morbosa attenzione che il pubblico riservava ai *freak* era supportata anche dall'ampia diffusione di cartoline illustrate o riportanti le foto dei "fenomeni"»¹⁵⁷.

Infine, come già sottolineato, l'uso della fotografia di metà del XIX secolo ha giocato un ruolo centrale nella costruzione, mediazione e contemporaneamente legittimazione dei saperi sul corpo.

Il caso dei ritratti di *freak* può essere ascritto in quel territorio descritto da Faeta come «il luogo iconico dell'incontro, un documento creato in una prospettiva intermedia, a metà strada tra le intenzioni e le determinazioni dell'osservatore e quelle dell'osservato»¹⁵⁸. Il discorso di Faeta si riferisce all'applicazione della fotografia etnografica come strumento di conoscenza dei contesti fotografati. Tuttavia quanto sottolineato dallo studioso, risulta centrale per la lettura e la comprensione dei ritratti di Charles Eisemann qui presi in esame. «L'etnografia e l'antropologia sono convenzionalmente basate sull'osservazione diretta della realtà, possiedono dunque, uno statuto al cui interno le attività ideografiche, rappresentative e simboliche costituiscono un momento privilegiato e un metodo largamente fondato sullo sguardo e sulla visione. L'antropologia, scrive Francis Affergan:

«Inaugura la sua pratica e convalida le proprie ipotesi teoriche tramite la vista. Senza tecnica d'osservazione, senza strategia dell'occhio, senza prammatica della facoltà visiva, l'altro non può comparire né diventare oggetto di conoscenza [...] Ciò che va notato è che per via di tale paradigma, oltre che per adesione ai criteri dominanti dell'epoca di sviluppo della fotografia e, poi, del cinema (quella tardo-ottocentesca e d'inizio Novecento), l'etnografia e l'antropologia scoprono presto i nuovi mezzi e iniziano a servirsene con una certa assiduità»¹⁵⁹.

157 G. Pretini 1984, cit. p. 184.

158 F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 40

159 Ivi, pp. 101-102

Le prime ricerche etnografiche ed antropologiche sul campo attestano infatti un largo impiego del medium fotografico inteso come documento inoppugnabile. Come ricorda Faeta, solo cinque anni dopo la nascita della fotografia, nel 1844, Antoine Etienne Renaud Augustin Serres, mostrava all'accademia delle arti di Parigi dagherrotipi di una coppia di nativi di botacudo eseguiti da Adolf Thiesson, sostenendo l'utilità di una collezione di immagini ai fini del perfezionamento delle conoscenze relative alle razze umane¹⁶⁰.

Tuttavia, come scrive lo studioso:

«Una fotografia poco testimonierà del reale, molto del suo autore e della situazione che ha creato [...] ciò che l'antropologo allora deve chiedere alla fotografia è, aldilà delle immediate e comunque trascurabili valenze realistiche e storiche, la documentazione del campo strutturale dell'osservazione. La fotografia può aiutare a comprendere infatti, le logiche e i processi della messa in codice, le modalità visive e rappresentative con cui cultura osservante e cultura osservata entrano in contatto»¹⁶¹.

Quello che queste immagini possono dirci su soggetti fotografati, sono le logiche e i processi di messa in codice del tempo. Le fotografie di Eisenmann sono *cartes de visite* e *cabinet card*¹⁶², formati di fotografia popolare emerse tra il 1850 e il 1870. La gran parte dei soggetti ritratti dal fotografo inglese sono famosi *freak* che si esibivano nei circhi e nelle fiere del periodo in Nordamerica e in Europa. Questo fattore ci impone ad operare un primo scarto nella lettura di questi documenti, i quali si collocano immediatamente come oggetti costruiti intenzionalmente per promuovere gli spettacoli, condividendo con questi ultimi alcuni schemi canonici di creazione della curiosità umana. Questi ritratti dunque vivono in un panorama sospeso tra una concezione della fotografia coincidente con il referente fotografato e una codificazione consapevole e intenzionale del suo linguaggio.

Il primo ritratto preso in esame è di Eli Bowen, esibitosi fino al 1876 con il circo *Major Brown's Colosseum* e in seguito con il *Barnum & Bailey Circus*¹⁶³.

160 F. Faeta 2003, cit.

161 Ivi, p. 107

162 Carte da visita, un formato commerciale brevettato da André Adolphe-Eugène Disdér nel 1854. Queste fotografie erano stampe all'albumina, un tipo di stampa fotografica introdotta nel 1850 da Louis Désiré Blanquart-Evrard. Il termine deriva dal procedimento che prevedeva un'emulsione di albumina d'uovo e cloruro di ammonio sul foglio di carta. Le stampe all'albumina venivano generalmente virate all'oro, che, ne aumentava la stabilità e quindi la durata. Questo trattamento, è il responsabile della colorazione seppia-rosacea di questo tipo di fotografia. Le *cabinet card* invece furono un formato di dimensioni maggiori, ottenuto con lo stesso procedimento tecnico di stampa su cartoncino introdotto nel 1870. Cfr. A. J. Keim, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino 2001

163 Cfr. R. Bogdan, *Freak show: presenting human oddities for amusement and profit*, University of Chicago Press,

La fotografia (fig. 7), si presenta come un ordinario ritratto vittoriano, l'uomo infatti è congelato insieme alla moglie in attesa e al figlio.



Fig. 7 Charles Eisenmann, 1879–90. Eli Bowen—legless man, Albumen print, via The Syracuse University Library, Ronald G. Becker Collection

Chicago 1988, p. 213.

Dal punto di vista tecnico è da notare come sia l'illuminazione che la messa a fuoco corrispondano al centro della fotografia in coincidenza con il soggetto che dunque guadagna maggiore attenzione rispetto al resto della famiglia. Da un punto di vista compositivo, lo sfondo neutro staglia e isola la figura, mentre il sostegno su cui il soggetto è collocato gli garantisce la posizione di punto di fuga per lo sguardo dell'osservatore. "La narrazione" che sottende questa immagine sembra assolutamente la medesima che plasma e forma la straordinarietà del corpo nei *freak show*, quella cioè della creazione di un'iconografia dell'alterità ambientata in un contesto manipolato, ma reso naturalizzato e oggettivo.

In uno studio dedicato alla rappresentazione visiva della disabilità, Robert Bodgan ci informa che Bowen ebbe in tutto quattro figli e che tornò presso lo studio di Eisenmann con ciascuno di loro per avere un nuovo ritratto di famiglia¹⁶⁴. Nonostante questa fosse una consuetudine nella metà dell'Ottocento, il fatto che la fotografia di Bowen fosse in vendita e non semplicemente un ricordo di famiglia ci dice qualcosa in più sulla sua puntualità di farsi ritrarre con un novo figlio. La costruzione della straordinarietà della persona come abbiamo visto, era infatti il risultato di un accostamento con una norma, che in questo caso è data dalla dimensione quotidiana della famiglia. L'eccentricità del *freak* cioè, è evidenziata attraverso il contrasto dato dal suo inserimento in una scena ordinaria di vita familiare. Il fatto che Bowen avesse quattro figli, comprovava la sua capacità di riproduzione e proprio questa ne accresceva lo status di meraviglia. Straordinario era dunque il fatto che 'a dispetto' della propria conformazione fisica, Bowen potesse congiungersi alla moglie e generare dei figli. Nella raccolta di saggi curata da Marlene Tromb, Heater McHold¹⁶⁵ rileva quanto l'appello alla meraviglia sul finire del secolo non bastasse da solo a sostenere il successo dei *freak show* nella società vittoriana:

«I *freak* incentivavano le lamentele degli strati conservatori della società, secondo i quali incoraggiavano l'anarchia sociale proponendo un stile di vita libero da una fissa dimora e dalle istituzioni familiari»¹⁶⁶

164 R. Bodgan (edit by), *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, Syracuse University Press, New York 2012, p. 13

165 H. McHold, *Even as You and I: Freak Shows and Lay Discourse on Spectacular Deformity*, M. Tromp (edited by), *Victorian freaks: the social context of freakery in Britain*, The Ohio State University, 2008, p. 21 (traduzione mia)

166 Ivi, p. 21

Per rispondere a queste critiche gli impresari ricorsero ad enfatizzare le virtù etiche dei performer con le quali avrebbe potuto identificarsi la classe media tardo-vittoriana: rispetto per l'istituzione della famiglia, per il duro lavoro, la produttività. Gli impresari investirono ad esempio sulla circolazione di biografie o interviste ai performer che ponevano l'accento su questi valori. Un altro espediente fu quello di pubblicare sui giornali inserzioni riguardanti matrimoni tra *freak*. Un esempio è l'annuncio del 20 Novembre 1883 del matrimonio di Patrick O'Brien e Christanna D. Dunz che oltre ad informare sulla cerimonia fornisce anche gli orari dell'esibizione della coppia di giganti, come possiamo vedere dall'illustrazione nella pagina che segue (fig. 8).

Mr. & Mrs. Patrick O'Brien

FROM
Ware, Graham & Co.,
SOLE AGENTS FOR
PAT O'BRIEN
AND
WIFE,
AND THE
GIANTS' BABY.
125 STAMFORD STREET,
LONDON.

THE
IRISH
GIANT
GIANTESS
AND
BABY

To



PAT O'BRIEN
AND
WIFE,
THE TALLEST
MAN AND WOMAN
IN THE WORLD,
AND THEIR
BABY BOY,
BRIAN O'BRIEN.

BARNUM'S
IRISH
GIANT,
GIANTESS,
AND
BABY,
The Greatest Living Wonders
IN THE WORLD.
FIRST TOUR IN EUROPE.

MARRIED IN PITTSBURG, U. S. A., NOVEMBER 20th, 1883.

£10,000 will be paid to any one to produce their equal, and I will engage them for Five Years at their own price, P. T. BARNUM.

READ THE FOLLOWING : - PRESIDENT CLEVELAND'S RECEPTION.

"Col. O'Brien, Mr. President," said one of the soldiers at the White House. "You are the tallest man in the world, and your wife is the tallest woman in the world, and your baby is the tallest baby in the world. The President looked straight ahead, and his eyes met the lower button on his collar's vest. Not finding a smiling face at that height he raised his eyes gradually until they had reached an elevation of 7 feet 11 inches, and in the meantime the President's head was thrown back to such a degree that his standing collar almost collapsed. When he realized that he was standing face to face with a real live stone giant a broad smile spread over his countenance, and the crowd of by-standers could not help laughing at the deliberate manner in which the President's eyes wandered up the broad coat front until the face of the giant came in sight. To render the situation more comical there was a deaf in the line, and when he reached the President and clutched at the latter with two hands there was another outbreak of laughter at the President's remark, "We are having the long and the short of it to-day."

THE GIANT & THE DIMINUTIVE REPORTER.
A *Bechet* reporter called on Mr. O'Brien about lunch time yesterday, and was invited by the monument of human flesh and blood to "take a bite" with him. The bait thrown out was of the character calculated to catch the height of the Father and he bit. The route to the restaurant led down the Avenue and the five-foot reporter fully realized his insignificance when he found himself walking beside the giant, the discrepancy in their sizes making him so much an object of the public gaze as his tall friend. O'Brien was found to be a typical Irishman, and besides being a mountebank in size he was an exception to all other mountebanks in the matter of sociability and sensibility about his proclivities. He jested along his size, and was not in the least sensitive about it. On arriving at the restaurant drinks were proposed, and after taking a giant drink of the best whisky, the giant and the diminutive reporter sat down to take the "bite." O'Brien's "bite" consisted of half-a-peck of Irish potatoes, two pounds of porter-house steak, fried onions, a monument of slices of bread, six cups of coffee, a large dish of stewed tomatoes, two minor pies, and an endless amount of celery. In conversation with the reporter he said that his wife was from Wurttemberg, Germany, and they were married at Louisville, Ky., in a theatre in the presence of 3,000 people.

Pat O'Brien is just tall enough to whisper to a coachman when sitting in an upright position on his box, but he takes good care his wife has no conversations with coachmen.—*New York Herald*, 1883.

THE UNION OF THE GIANTS.
The wedding of the giants took place at 11 a.m., yesterday, as per announcement, in the German Protestant Church, at Southfield Street, and Sixth Avenue. The contracting parties were Patrick William Parsons O'Brien, 7 feet 11 inches high, weight 296 pounds, and Christanna D. Dunz, 7 feet 4 inches high, weight 313 pounds. The groom was born at Belfast, Ireland, in 1853, and the bride at Wurttemberg, Germany, in 1863. At eleven o'clock the organ began pouring out the strains of Mendelssohn's wedding march. Every eye was turned toward the doorway to see the entrance of the bridal party, led by Manager G. H. Starr and Director Chalet in the gay uniforms of the maison, with white cravats and gloves, and fragrant bouquets. Next came Mr. and Mrs. Finkelsberg, the foster father and mother of Miss Phoebe, followed by the lowering forms of the bride and groom, both elegantly attired. When Rev. Mr. Roof began the marriage service in English there was perfect silence. The groom's response came in a sharp, clear voice, while the bride's was muffled by tears. When the service was over the bride hurriedly drew off her immense white gloves to allow the wedding ring to be placed on her finger. Then the groom tried to open the veil which covered her face. He fumbled around in a clumsy way for a moment, and then gave it a quick twitch, and heading down kissed the bride with a smack which resounded through the whole church, and caused a hearty round of applause. There was then a rush from all sides to congratulate the bride and groom, and shake hands with them.

WILLIAMS & STRAHAN, Printers, 74 New Cut, Lambeth, London.

Fig. 8 Dal volume M. Tromp (edited by), *Victorian freaks: the social context of freakery in Britain*, The Ohio State University, 2008, p. 21

Come accade a Berlino, come si ricava dalla foto dell'archivio Heino Steitler sottostante¹⁶⁷ (fig. 9).



Fig. 9 Dall'archivio Heino Steitler, Freie Universität, Berlino. La didascalia sottostante, purtroppo sprovvista di data dice: «A Berlino Zinderzoo dove attualmente è stata costruita una città di Lillipuziani per uno spettacolo, avrà luogo un matrimonio: due lillipuziani hanno il cuore l'uno per un altro e andranno in matrimonio. L'immagine mostra Gulliver, un giovane gigante che partecipa come contrasto alla scena degli sposi lillipuziani, il piccolo Klown Pepi Josef Leschirnis e l'artista Berta Gesche».

167 Con molta probabilità si tratta della compagnia Lillipuziana del circo Schneider, come ci informano alcune cartoline del 1930 illustranti la *Liliputaner-Stadt* (città lillipuziana) di Schneider.

E' in questa direzione che dovremmo leggere la ripetitività con la quale Bowen torna nello studio Eisenmann sulla Bowery. Questa ipotesi trova conferma se comparata agli altri ritratti dei colleghi *freak*, quasi sempre colti da soli. La presenza della famiglia nel ritratto infatti non è una costante, ma è utilizzata per esaltare una singolare straordinarietà che, se nel caso di Bowen è la capacità di riproduzione, in altri casi è la statura del soggetto. L'operazione costante di questa pratica fotografica è quella di distanziare osservatore e osservato presentando quest'ultimo come interruzione inaspettata di un continuum ordinario. Tale interruzione, in alcuni casi trova già forza nell'aspetto del singolo *freak*, del quale vengono enfatizzati i tratti distintivi del corpo anche mediante l'esagerazione dei costumi, in altri è affidata alla comparazione con altri soggetti dotati di qualità fisiche opposte. Nel ritratto di Sophia Schulz (fig. 10), si può notare a tal proposito come la sua piccola statura sia enfatizzata dalla presenza della madre e goffamente marcata dalla pomposità del vestito. In un altro testo di Bodgan dedicato ai *freak show*, veniamo a sapere che Sophia Schulz non era semplicemente presentata da Barnum come una donna nana, ma come una “dwarf fat lady”, una nana grassa¹⁶⁸. Dunque anche Eisenmann evidenzia di lei queste due qualità fisiche. L'abito della madre semplice e nero contrasta fortemente con quello della modella dal tessuto più luminoso e dal taglio più complicato. Il motivo floreale della trama del vestito, ripreso dal cerchietto sulla testa, sembra inoltre trovare assonanza con quello delle tappezzerie della poltrona e del pavimento, contribuendo a conferire alla piccola donna uno statuto ornamentale. Inoltre il soggetto si staglia contro una parete vuota, a differenza della madre che invece sembra confondersi con le tinte retrostanti e quelle della poltrona. Quest'ultima si dispone come un ulteriore elemento di paragone rispetto al quale le dimensioni di Sophia Schulz risultano sproporzionate. L'altezza del soggetto è dunque abilmente sottolineata e in parte anche costruita, mediante l'accostamento con gli altri elementi della scena. I due soggetti, immobili davanti l'occhio del fotografo, lo fissano con un'espressione attonita che non lascia trapelare alcun compiacimento nell'essere ritratti. “Immaginariamente, la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro¹⁶⁹.”

168 R. Bodgan 1988, cit. p. 165.

169 R. Barthes 1980, cit., p. 15



Fig. 10 Charles Eisenmann "Dwarf Fat Lady" Sophia Schultz, 1879, Albumen print, via The Syracuse University Library, Ronald G. Becker Collection

Le parole di Barthes spiegano forse più di quanto questi soggetti riescano a dirci sulla tensione che i loro sguardi tristi emanano: la sensazione di divenire oggetto che l'atto fotografico da sempre suggella, consentaneo più che mai in questo caso in cui il ritratto si traduce effettivamente in merce di scambio, oggetto in vendita. E tuttavia dovremmo resistere alla tentazione di interpretare questo incontro di saperi ed intenzioni sbilanciato in favore di Eisenmann. Bisogna tener presente infatti che quest'ultimo veniva pagato dai suoi modelli (non abbiamo notizia dei rapporti economici tra Eisenmann e gli impresari degli spettacoli) al fine di accrescerne la fama, dunque la narrazione dispiegata è da leggere come un incontro a metà strada tra le competenze del fotografo e le intenzioni dei modelli, in questo caso Sophia Schulz. Ciononostante quello che ci resta di queste immagini e che ci consentono di leggerle, sono proprio le disposizioni “registiche” del fotografo. All'allestimento del profilmico, seguendo l'analisi di Roland Barthes sul messaggio fotografico, si aggiungono poi altre procedure connotative:

«Per la precisione bisognerebbe separare i primi tre (trucco, posa, oggetti) dagli ultimi tre (fotogenia, estetismo, sintassi), poiché nei primi tre procedimenti la connotazione viene prodotta da una modificazione del reale stesso, cioè del messaggio denotato»¹⁷⁰

Per ritrarre i suoi *freak* e garantirgli il successo, Eisenmann sicuramente interveniva sulla loro posa, e sulla scena, ma in seconda battuta anche sulla scelta di posizionamento della camera, l'illuminazione, la messa a fuoco, quei procedimenti propri della fotografia che sembrano farne un messaggio senza codice¹⁷¹

«Nella fotogenia il messaggio connotato è nell'immagine stessa, imbellita da tecniche di illuminazione, di impressione e di stampa. Queste tecniche meriterebbero di venir censite, anche solo perché a ciascuna di esse corrisponde un significato di connotazione sufficientemente costante per inserirsi in un lessico culturale degli effetti tecnici»¹⁷²

Nonostante la posizione di Sophia Schulz in basso rispetto all'asse centrale dell'immagine, il fuoco è collocato all'altezza del suo sguardo e la profondità di campo è schiacciata sulla sua figura, rendendo sfumate le zone retrostanti e antistanti. Ed è proprio l'insieme di queste “strategie” che fa di lei il soggetto indiscusso del ritratto a dispetto della presenza della madre.

La modalità di collocazione del *freak* nello spazio del profilmico fa sì che ne sia evidenziata

170 R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris 1982, trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, p. 10

171 R. Barthes 1980, cit. p. 7

172 Ivi, p. 13

un'unica caratteristica fisica, riducendo in sineddoche la complessità della sua persona. Così avviene in maniera più evidente nel ritratto di Fanny Mills (fig. 11), "The Ohio Big-Foot Girl", che ostenta in una piattaforma sopraelevata e posta in primo piano il suo piede di dimensioni spropositate. Anche in questo ritratto, il metodo della comparazione si costituisce come principio costruttivo dell'eccentricità del soggetto. Nel lato destro dell'immagine infatti, è possibile riconoscere un altro piede che acuisce le dimensioni del piede di Fanny Mills in primo piano. La costruzione della straordinarietà della donna è però articolata anche mediante altre strategie. A differenza degli altri ritratti che congelano i performer frontalmente, in questo caso il soggetto è colto di profilo e a ben guardare anche la camera di Eisenmann è leggermente ruotata a destra.

La posa dunque mette maggiormente in risalto gli arti inferiori, le cui forme e dimensioni non sarebbero state colte appieno nella frontalità. Inoltre la donna alza il vestito, non solo a scoprire la differenza tra il proprio busto e le gambe, ma anche a ripetere il momento dell'esibizione in cui svela la propria straordinarietà. Guardando alle procedure fotogeniche, notiamo poi come il fuoco non corrisponda allo sguardo di Fanny Mills come negli altri casi, ma sia stato posto da Eisenmann all'altezza dei piedi, in particolare del piede sinistro posto sullo sgabello. Questa scelta fa sì che protagonista del ritratto non sia affatto la persona di Fanny Mills, ma solo una parte del suo corpo, parte che costituisce la sua specifica eccentricità e attorno al quale la sua esibizione si centra. La posa del soggetto sembra prendere le distanze tanto dall'iconografia del *freak* che emerge dall'analisi delle fotografie di Eisenmann, quanto da quella comune del ritratto. L'atto cerimoniale del ritratto, come abbiamo visto negli altri esempi di Eisenmann prevede infatti un coinvolgimento di sguardo tra il soggetto e la camera, una coincidenza che attesta consapevolezza e volontà di farsi ritrarre. Come scrive Susan Sontag:

«Nella normale retorica del ritratto fotografico, guardare la camera significa solennità, franchezza, l'apertura dell'essenza del soggetto»¹⁷³.

Inoltre, i ritratti vittoriani impiegavano sempre oggetti atti a collocare socialmente la figura dei soggetti, tende e fondali dipinti al fine di glorificare, autenticare e in definitiva mettere in scena l'esistenza del soggetto. Oltre al poggiatesta utilizzato per mantenerne la postura, visti i lunghi tempi di esposizione della fotografia del periodo. Mentre Bowen è presentato con la famiglia che ne tratteggia una vita al di fuori del ritratto che lo immortala e Sophia Schulz allo stesso modo è presentata con la madre e con un abito che, per quanto grottesco, ne suggerisce uno status aristocratico, poco o nulla ci è detto di Fanny Mills. La donna porta l'abito al di sopra delle

173 S. Sontag 2004, cit. p. 34

ginocchia per scoprire le sue vistose gambe, la scena è spoglia di qualsiasi elemento indicativo del suo stato sociale, l'unica presenza ad accompagnare il soggetto è questo piede sulla sinistra del quale non conosciamo l'appartenenza e che evidentemente è utile solo ad evidenziare le dimensioni del piede di Fanny Mills.



Fig 11 Charles Eisenmann, cabinet card 1880 portrait of Fanny Mills, Albumen print, via The Syracuse University Library, Ronald G. Becker Collection

Se poco dunque ci è detto di questa donna è perché non è lei ad essere il vero soggetto della foto, ma i suoi piedi che spingono la persona in una zona fuori fuoco e desoggettivante. Questo tipo di narrazione più che appartenere ai canoni del ritratto sembra invece avvicinarsi agli usi scientifici della fotografia del periodo positivista:

«Il corpo isolato, lo spazio ristretto, la sottomissione a un sguardo non restituibile, il controllo di gesti, volti e caratteristiche fisiche, la chiarezza di illuminazione, la nitidezza di fuoco, lo sfondo neutrale»¹⁷⁴

sono modelli ripetitivi che lo studioso John Tagg ritrova in tutte quelle immagini fotografiche utilizzate nell'Ottocento per documentare e identificare la "verità" di "casi" come i deformi, i prigionieri, i mendicanti e i folli. Ne costituiscono esempi i ritratti dei tipi criminali di Francis Galton, fondatore dell'eugenetica, o il sistema antropometrico di Alphonse Bertillon¹⁷⁵, entrambi tentativi di regolare e scovare la devianza sociale tramite l'uso della fotografia.

Quello che la critica strutturalista e decostruzionista ha letto come un apparato di convenzioni retoriche¹⁷⁶, per i positivisti ottocenteschi, si costituiva come specifica propria del linguaggio mimetico universale del mezzo fotografico, «ancella delle scienze e delle arti»¹⁷⁷, rivelante le verità recondite del reale. E' proprio riflettendo su questa supposta veridicità del mezzo che nel 1859 il poeta Charles Baudelaire ne criticava le pretese artistiche:

«E' sorta in questi deplorabili giorni una nuova industria che ha contribuito non poco a distruggere ciò che di divino forse restava nello spirito francese. E noto che la folla idolatra richiedeva un ideale degno di sé e conforme alla propria natura. In fatto di pittura e di statuaria, il Credo attuale della buona società, soprattutto in Francia (e ritengo che nessuno osi affermare il contrario), è questo: «Credo nella natura e non credo che nella natura» [...] Giacché la fotografia ci dà tutte le garanzie desiderabili di esattezza (credono proprio questo, gli stolti!), l'arte è la fotografia [...] Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta,

174 A. Sekula, *The Body and the Archive*, in R. Bolton (edit by), *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge MIT Press, Cambridge 1992, p. 54. Per un approfondimento sull'argomento Cfr. Anche M. Mitchell, *Monsters of the Gilded Age: 'The Photographs of Charles Eisenmann*, Gage, Toronto 1979; P. B. Kunhardt 1995, cit.

175 Nel 1890 Alphonse Bertillon, direttore del servizio d'identificazione fotografica della prefettura di polizia parigina, pubblica *La fotografia giudiziaria*, la prima teoria scientifica per la descrizione e classificazione esatta dei malfattori. Bertillon propone un sistema di classificazione della popolazione penale analogo a quello impiegato in botanica e zoologia, cioè biometrico, basato su 14 misurazioni più le impronte digitali

176 S. Sontag 2003, cit.; R. Krauss, *Le Photographique: Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris 1990, trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 1996

177 C. Baudelaire, *Salon de 1859*, «Revue Française», trad. it. *Il pubblico moderno e la fotografia*, in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1981, p. 222

in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma l'ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura»¹⁷⁸

La considerazione della fotografia come perfetta trascrizione del reale concesse al mezzo uno status di privilegiata funzione conoscitiva, fondata sulla convalida di ipotesi teoriche tramite lo sguardo. Come Alain Sekula ha sottolineato:

«La più chiara indicazione dell'essenziale unità di questi archivi di immagini del corpo risiede nel fatto che dalla metà del XIX sec. acquisì grande prestigio un singolo paradigma ermeneutico. Questo paradigma derivò da due istanze: la fisiognomica e la frenologia. Entrambe condividevano l'assunto che la superficie del corpo fosse lo specchio della personalità interiore. Entrambe erano discipline comparative e tassonomiche che cercarono di fissare un'intera gamma di diversità umana»¹⁷⁹

L'idea dell'epistemologia positivista e realista che lo sguardo fotografico restituisse il senso dell'oggetto osservato, comportò come ricorda Giacomo Daniele Frapane, l'utilizzo del medium come validante e al tempo come dispositivo edificante di alcune ricerche «pseudo-scientifiche» dell'epoca¹⁸⁰.

La frenologia ad esempio cercava di trovare corrispondenze tra la morfologia e la topografia del cranio, considerato la sede specifica delle facoltà mentali, e l'intelligenza dei soggetti. Il primo incontro tra la fotografia e la frenologia avvenne nel 1846 in un volume sulla giurisprudenza criminale, commissionato dalla legislatrice americana Eliza Farnham al fotografo Mathew Brady¹⁸¹. Il metodo fisiognomico invece consisteva nel fotografare e isolare analiticamente il profilo dal viso del soggetto, ciascun elemento del volto da altre parti anatomiche della testa, assegnando a ciascuno un significato. La somma di questi significati andava a disegnare la personalità del soggetto fotografato. Il ritratto di Fanny Mills che abbiamo analizzato sopra, sembra dover molto a questo

178 Ivi, pp. 217-222

179 A. Sekula 1992, cit., p. 11

180 Cfr. G.D. Frapane, *Realtà della fotografia - Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Franco Angeli, Roma 2012, G.D. Frapane, *Il punto di Fuga*, Bulzoni, Roma 2005. Tra i molti scritti sull'argomento si vedano anche il volume G.Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Editions Macula, Paris 1982, trad. it. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano 2008; F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003

181 E. Farnham, *Introductory Preface* to M. Sampson, *Rationale of Crime and its Appropriate Treatment, -Being a Treatise on Criminal Jurisprudence Considered in Relation to Cerebral Organization*, Appleton, New York 1846, p. XIII.

tipo di metodologia per cui i piedi risultano isolati rispetto al resto del corpo assumendo una posizione gerarchicamente più importante e costituendosi come tratto significativo dell'intera persona. Il ritratto di Eisenmann sembra infatti contrarre un debito con l'iconografia del corpo che in ambito scientifico o sedicente tale andava affermandosi. L'applicazione della fotografia in ambito medico di fine Ottocento si andava delineando come un sistema unificato di rappresentazione e interpretazione che si tradusse in un vasto tassonomico ordinamento dell'immagine del corpo (fig. 12).

Uno dei primi usi della fotografia del XIX sec. fu infatti quello di documentare e osservare pazienti per legittimare i moderni discorsi medici sul corpo. Il medium fotografico divenne uno strumento diagnostico, un metodo di sviluppo di un sistema classificatorio e un mezzo di verifica empirica del legame tra il disordine fisico e quello psicologico.

«La classificazione incastrava il disordine e la molteplicità dei casi in *tableaux*. Il termine francese *tableau* significa dipinto o scena (*tableau vivant*), ma anche tavola usata per l'organizzazione dei dati. Questa tabulazione avrebbe voluto essere un esatto ritratto visivo della malattia. La grammatica del visibile era immaginata in questi termini al fine di dissolvere pienamente il sintomo in un segno spazialmente organizzato»¹⁸²

In questa direzione potremmo ad esempio leggere la documentazione fotografica di Duchenne De Boulogne' sui suoi esperimenti con la stimolazione elettrica dei muscoli facciali per studiare i meccanismi della fisionomia umana¹⁸³ (fig. 13), le fotografie basate sulla follia del fisico Hugh W. Diamond del 1848¹⁸⁴ (fig. 14) o il corpus realizzato da Charcot presso il Salpêtrière sull'isteria. Sull'impiego del mezzo fotografico nell'indagine sulla pazzia Hugh W. Diamond ad esempio scrive:

«Il fotografo assicura con estrema accuratezza i fenomeni esterni di ogni passione come indicazioni certe di un deterioramento interiore, e esibisce allo sguardo la ben conosciuta sintonia che esiste tra la malattia, il cervello e le caratteristiche del corpo»¹⁸⁵.

182 Cfr. G. Didi-Huberman 1982, cit. p. 25 (traduzione mia)

183 Cfr. A. Parent, *Duchenne De Boulogne: a pioneer in neurology and medical photography*, in «The Canadian journal of neurological sciences», vol. 32, n. 3, agosto 2005, pp. 369–77

184 H. W. Diamond scrive: «The Photographer needs in many cases no aid from any language of his own, but prefers rather to listen, with the picture before him, to the silent but telling language of Nature» H. W. Diamond, “*On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity* (1856),” in H. W. Diamond, *The Face of Madness*, Brunnel/Mazel, New York 1976, p. 19

185 *Ibidem*

L'applicazione della fotografia per lo studio delle malattie, specialmente quelle mentali, costituì un cospicuo dibattito intorno alla metà dell'Ottocento, non tanto per metterne in discussione la proprietà del mezzo come “penna della natura”¹⁸⁶, ma per stabilire una metodologia e un protocollo comune per la trasmissione di queste immagini¹⁸⁷.

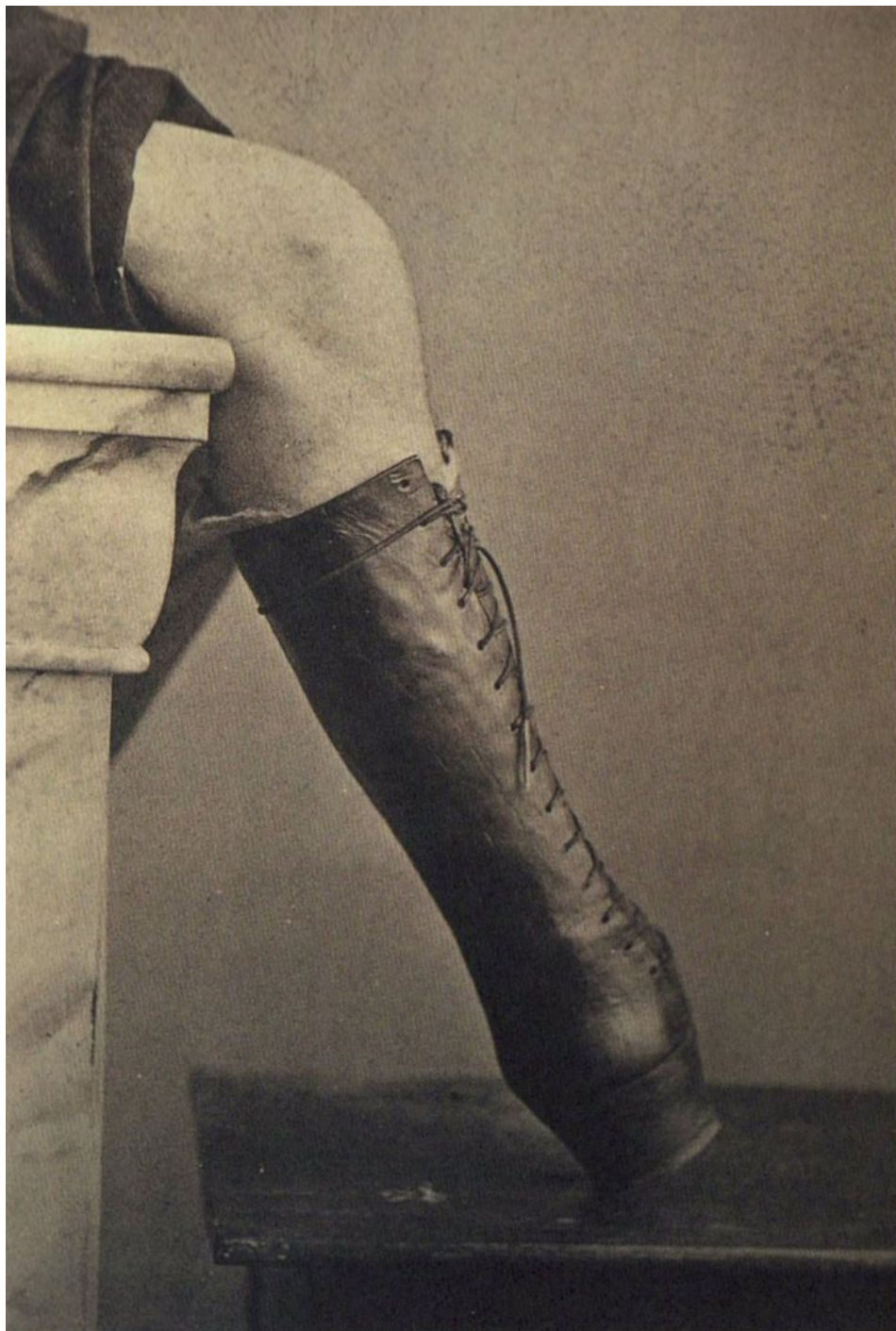


Fig. 12 Stanley Burns Archive, INTERESTING CASES AND MEDICAL CURIOSITIES COLLECTION 1843-1939, Albumina.

186 *The Pencil of Nature* è il titolo del primo volume fotografico illustrato, pubblicato da William Henry Fox Talbot nel 1846, manifesto della fiducia nel mezzo fotografico inteso come diretto trascrittore della realtà

187 Cfr. G. Didi-Huberman 1982, cit. 44



Fig. 13: Guillaume Duchenne de Boulogne 1872, De l'électrisation localisée, Ballière, Paris 1872, p. 7



Fig. 14 Hugh W. Diamond, Patient, Surrey County Lunatic Asylum, Albumina, 1948

Con l'ausilio del mezzo fotografico, queste discipline schematizzarono l'evidenza dell'anomalia fisica in esempi patologici e sezionarono il corpo in dati e segni. Quello che rimane dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière* di Charcot ad esempio, è una serie di immagini che cristallizzano le pazienti in pose: “attitudes passionnelles,” “crucifixions,” “ecstasy”. Nell'esaminare questo corpus fotografico Didi Huberman evidenzia come l'intenzione di Charcot di affidarsi al “messaggio senza codice” che è lo sguardo clinico della fotografia, fosse già minato nelle premesse. Non solo infatti ciascuna di queste pose è codificata mediante convenzioni che tentano di occultare uno sguardo soggettivo e modelli che stilizzano l'isteria in forma, ma in più il metodo adottato da Charcot non fu quello di osservare le pazienti, ma di provocare l'osservazione, mediante ipnosi¹⁸⁸. L'isteria era dunque messa in scena da Charcot due volte: provocando gli attacchi mediante ipnosi e fissandola ed estetizzandola in immagine. Se non dunque un risultato corroborante l'indagine sull'isteria, quello che l'iconografia del Salpêtrière attesta è la museologica autorità della fotografia sul corpo nel XIX sec.

Tale predisposizione del mezzo allo studio del corpo portò addirittura allo sviluppo di dispositivi creati *ad hoc* per la ricerca medica. E' il caso del cronofotografo, inventato dal fisiologo francese Étienne-Jules Marey allo scopo di studiare il movimento dell'uomo (fig. 15). L'invenzione di Marey consentiva di registrare in un'unica lastra fotografica, varie posizioni di un soggetto in movimento in corrispondenza di diversi momenti temporali perfezionando il metodo già indagato dal 1870 da E. J. Muybridge (fig. 16)¹⁸⁹. Gli studi di Muybridge e Marey, vennero applicati all'industria al fine di valutare lo sforzo fisico e incrementare l'efficienza dell'individuo al lavoro¹⁹⁰. Dello stesso

188 Didi Huberman 1982, cit. p. XI.

189 L'apparecchiatura di Muybridge consisteva in una serie di macchine fotografiche allineate e fatte scattare in successione dal soggetto stesso con un sistema di fili e di pedane mobili; questo metodo venne sostituito nel 1884 da un congegno a orologeria che comandava elettricamente gli otturatori di ben 36 macchine. Con questa attrezzatura analizzò diverse centinaia di movimenti con decine di migliaia di fotografie.

E. J. Marey costruì diverse apparecchiature, l'ultima delle quali nel 1882 consistente in un fucile fotografico, che permetteva la ripresa di 12 fotogrammi distinti al secondo, ognuno ripreso con un tempo di posa di 1/720 di secondo. Questo apparecchio possedeva un otturatore costituito da due dischi rotanti, uno dei quali aveva 12 finestre e, ruotando solidalmente con la lastra, portava davanti all'obiettivo 12 diverse zone del materiale sensibile. Mentre questo disco compiva un dodicesimo di rotazione completa, il secondo disco, in cui era praticata una stretta fenditura, compiva una rotazione intera. Il passaggio della fenditura davanti alla finestra determinava l'esposizione. La differenza fondamentale tra i metodi di Muybridge e di Marey consiste nel fatto che il primo registrava ogni singola immagine su una lastra di grande formato, mentre il secondo registrava diverse piccole immagini su una singola lastra. Cfr. E. Muybridge, *Complete Human and Animal Locomotion*, Dover Publications, New York, 1979; E. J. Marey, *Analyse des mouvements du cheval par la chronophotographie*, «La Nature», n. 1306, n. 11, giugno 1898

190 Sulla relazione tra gli studi del movimento di Marey e la forza lavoro Cfr. L. Bertelli, *Étienne-Jules Marey, Henri*

strumento si servì il neurologo italiano Vincenzo Neri che sperimentò tre metodi congiunti per lo studio dei disturbi funzionali e psichiatrici e neurologici: il metodo grafico (impronta dei piedi, disegni e diagrammi); il metodo cronofotografico e il metodo fotografico¹⁹¹. In questi casi la fotografia diviene uno strumento di standardizzazione e matematizzazione del corpo in movimento, «un filtro per mezzo del quale organizzare dati di un'altro campo¹⁹²».

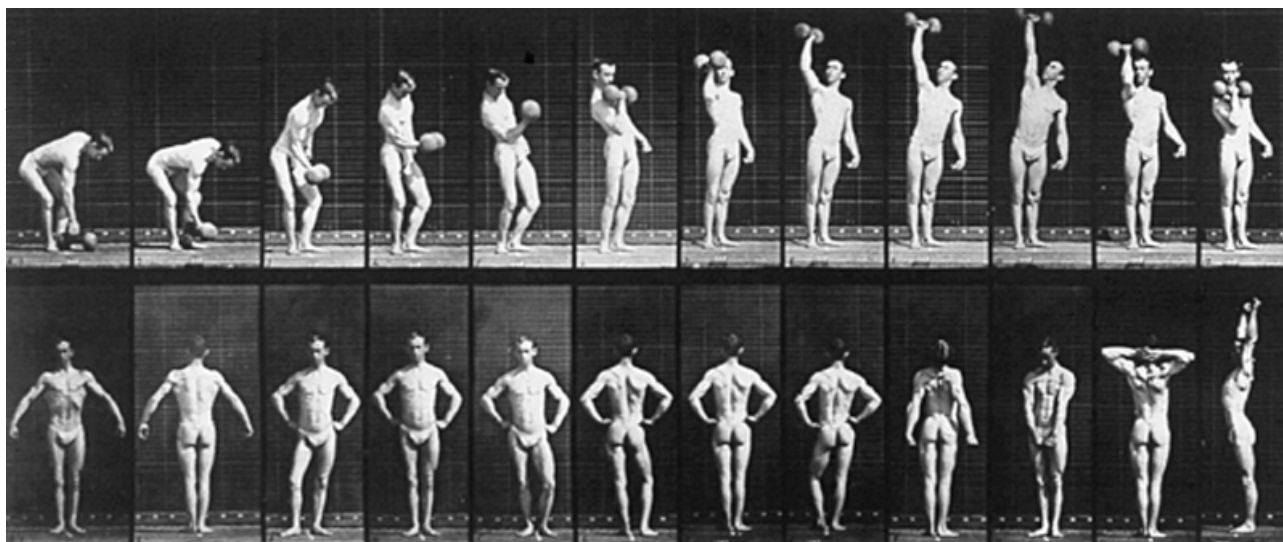


Fig. 15: Étienne-Jules Marey, *Animal Locomotion*, plate. 55, 1887, Photographic History Collection, National Museum of American History, Smithsonian Institution

Bergson e brevi storie di fotografia: rappresentazione e rappresentabilità del movimento, in L. Russo (a cura di) Premio Nuova Estetica, Società italiana di Estetica, Palermo 2011, pp. 32-47. e G. Friedmann, *Problèmes humaines du machinisme industriel*, Gallimard, Paris 1946, trad. it. *Problemi umani del macchinismo industriale*, Einaudi, Torino 1949, p. 20

191 S. Venturini e L. Lorusso, *L'archivio e le sue tracce: Vincenzo Neri*, in «Immagine. Note di storia del cinema», n. 6, Venezia 2012, p. 32

192 R. Krauss 1996, cit. p.1

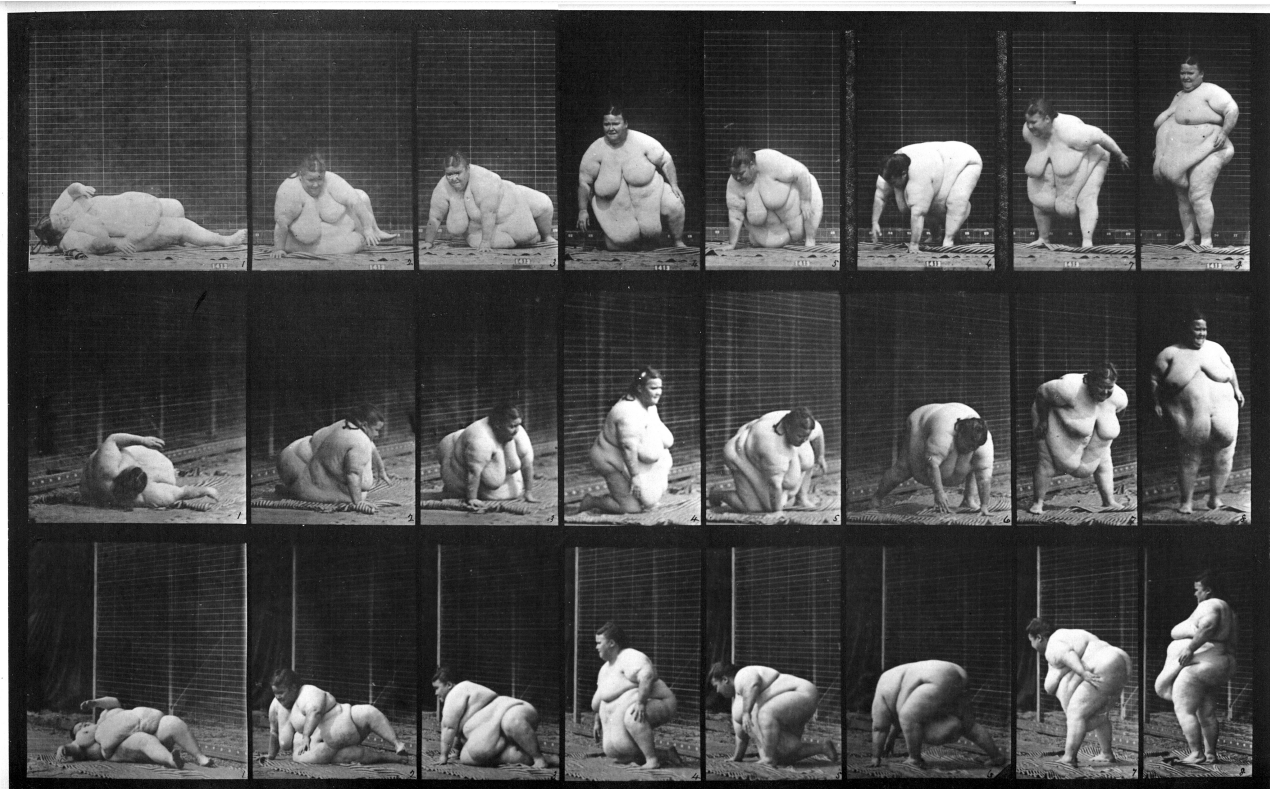


Fig. 16 Eduard Muybridge, *Animal locomotion*, Plate 268, Lippincot Company, Philadelphia 1887

I ritratti di Eisenmann possono essere letti come la faccia popolare di questo generale interesse per la classificazione, fascinazione e oggettificazione del corpo umano. Eisenmann catturava i “suoi” *freak* con il medesimo distacco estetico e discorsivo, inquadrando il corpo frontalmente o di profilo, contro uno sfondo naturalizzato e omogeneo. Nulla ci è detto della loro appartenenza al mondo dello spettacolo, proprio perché le stesse esibizioni si fondavano sul postulato della veridicità delle straordinarietà esposte. Quello che ci permette infatti di leggere queste immagini come *continuum* dell'esibizioni è lo studio del loro contesto, le informazioni ricavate dalle analisi sui *freak show*. L'antropologo Clifford Geertz parla in questo caso di *Thick Description*¹⁹³, descrizione densa, per spiegare la metodologia utilizzata nelle sue indagini etnografiche. Secondo Geertz «L'uomo è un animale sospeso fra ragnatele di significati che egli stesso ha tessuto»¹⁹⁴. È impossibile compiere la descrizione di un comportamento sociale senza collegarlo ai diversi filamenti di queste reti, ai molteplici strati di interpretazioni attribuitigli dagli attori sociali appartenenti ad una determinata cultura. Si tratta, piuttosto per Geertz, di ricostruire le trame complesse di una cultura, le quali, non fungono direttamente come agenti provocatori di un dato comportamento, ma fanno da contesto

193 Cfr. C. Geertz, *The interpretation of Culture*, Basic Book, New York 1973, trad. it, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1987

194 Ivi, p. 5

all'interno del quale tali comportamenti risultano più o meno comprensibili.

Guardando le immagini di Eisenmann ritroviamo infatti sia i codici costruttivi della straordinarietà tipici del *freak show*, che la naturalizzazione della scena adoperata nelle applicazioni mediche della fotografia. Tuttavia, a non farci leggere il ritratto di Fanny Mills come una delle tante immagini di quelli archivi che sono andati a configurare la nomenclatura delle deformazioni corporee è la sua natura promozionale, un'informazione però che non è contenuta nell'immagine, ma vi si aggiunge dall'esterno. Nel caso degli altri ritratti di Eisenmann, ciò che li contraddistingue dalla fotografia medica è proprio la complicità tra fotografo e fotografato, come Christopher Smit ha sollevato¹⁹⁵. Molte immagini cliniche, oggettivavano il loro soggetto coprendo la faccia o gli occhi o isolando parti del corpo al fine di esaminare il paziente in maniera distaccata e impersonale. Al contrario Eisenmann sembra fotografare soggetti consapevoli di essere fotografati, così come il diretto coinvolgimento del loro sguardo dimostra, fatta eccezione per il caso di Fanny Mills che invece sembra più ripetere gli schemi dell'immagine clinica. Tutti gli altri modelli guardano invece direttamente alla camera e sembrano performare in accordo al fotografo l'immagine del sé che vogliono veicolare¹⁹⁶. Torniamo ad esempio al secondo ritratto di Eli Bowen, quello con la famiglia al completo (fig. 17). Osservando gli sguardi di ciascuno dei sei componenti, l'unico che guardi direttamente l'obiettivo è proprio Bowen. L'incontro dello sguardo del *freak* che chiama in causa direttamente il nostro, ci spinge quasi per automatica reazione a considerarlo il protagonista di questo ritratto in congiunzione al fatto che questo sguardo assume la posizione di punto di fuga perfetto della foto. L'osservatore è rapito da questo sguardo al punto quasi di annullare la presenza degli altri famigliari. Il guardare dritto in camera di Bowen ci rende partecipi della sua consapevolezza nel farsi ritrarre. E' chiaro che il ritratto di famiglia fosse una pratica, come abbiamo detto, ordinaria nell'epoca vittoriana e che qualsiasi famiglia che si sia "sottoposta" a questa pratica fosse stata consapevole di essere ritratta, ma in questo caso l'intenzionalità di Bowen emerge in maniera preponderante grazie al raffronto con le traiettorie degli sguardi dei suoi famigliari, che invece non entrano in dialogo con noi, ma spostano l'attenzione in un fuori campo a sinistra di cui non ci è dato sapere. Inoltre la posa, insieme agli altri elementi mostrati nella foto sono partecipi alla costruzione della figura che il soggetto vuole dare di sé, così come del resto succedeva in tutti i ritratti dell'epoca. Come ha sollevato Didi Huberman:

«Un ritratto fotografico non presenta mai il modello così com'è. Egli è già rappresentato e complicato. L'identità del modello è essenzialmente dissociata e terribilmente problematica. Il ritratto esibiva i corpi in immagine, rendendoli

195 Cfr. C. Smit, *A Collaborative Aesthetic: Levinas's Idea of Responsibility and the Photographs of Charles Eisenmann and the Late Nineteenth-Century Freak-Performer*, in M. Tromp 2008, cit. pp. 285

196 *Ibidem*

solenni, assegnando loro significati sociali e familiari e quindi confutandoli attraverso un certo grado di teatralità»¹⁹⁷



Fig. 17 Charles Eisenmann, 1895. Eli Bowen—legless man, Albuminat, via The Syracuse University Library, Ronald G. Becker Collection

Nel caso di Bowen, i figli e la moglie sono disposti attorno a lui quasi a disegnare una piramide il

197 G. Didi-Huberman 1982, cit., p. 65

cui vertice però non è il figlio posizionato in alto a destra, ma è lasciato vuoto in coincidenza con la testa in basso del soggetto. Provando poi a cercare il centro geometrico dell'immagine e non quello di attenzione che abbiamo individuato con lo sguardo di Bowen, scopriamo che esso coincide esattamente con la mano dello stesso posizionata sul suo petto. Questo gesto composto, che ritroviamo in molta iconografia dell'Ottocento, sintomo di eleganza e nobiltà d'animo si staglia prepotentemente al nostro sguardo grazie al contrasto della giacca. Rispetto infatti agli altri componenti del ritratto, Bowen è l'unico a vestire di nero e questo conferisce ancora più visibilità al suo volto, alla sua mano e ai suoi piedi nudi. Nonostante infatti l'abito che indossa denoti eleganza, ad interrompere questo *continuum* dell'immagine nobile che il ritratto veicola sono proprio questi piedi nudi, che rappresentano lo scacco matto della fotografia o il suo *punctum* come direbbe Barthes. In molti ritratti dell'epoca infatti è consuetudine trovare la figura patriarcale seduta proprio per assumere una posizione centrale rispetto al resto della famiglia che invece resta in piedi accanto a lui. Quindi, nonostante i figli alle spalle si servano di un rialzo per enfatizzare una differenza di statura rispetto al padre, quello che tratteggia la straordinarietà di Bowen, non è la sua posizione in basso, ma sono proprio i suoi piedi nudi che arrestano lo sguardo e delimitano il suo corpo. Questi due punti bianchi al centro di una composizione scura si presentano come una cesura, un limite adlilà del quale la norma viene contraddetta. Ad enfatizzare il passaggio da una zona affidabile e conosciuta ad un'altra inconsueta è inoltre la presenza di un capro proprio al di sotto dei piedi di Bowen. Senza caricare troppo questo animale di significati simbolici, potremmo limitarci a constatare che esso non si configuri immediatamente come un animale domestico. Tuttavia potrebbe essere il segno di una qualche attitudine da fattore del soggetto. I ritratti vittoriani infatti ritraevano convenzionalmente uomini accanto ad oggetti indicanti la loro professione o il loro status sociale, dunque potremmo pensare che il capro rimandi alla vita pastorizia della famiglia di cui però non abbiamo notizia. Se l'ipotesi fosse corretta, il capro si costituirebbe come l'ennesimo espediente utilizzato per veicolare un'immagine del *freak* straordinaria proprio perché consona ai valori della società, quella cioè di un padre di famiglia, dedito al lavoro in fattoria aldilà della vita da palcoscenico.

Passiamo ad un altro ritratto, quello dell'uomo senza braccia Charles Tripp, presentato da Eisenmann vestito elegantemente nell'atto di bere un tè (fig. 18).

Questa composizione riflette quella di qualsiasi convenzionale ritratto vittoriano, se non fosse che Tripp afferra la tazzina con i suoi piedi. E' da notare come la nitidezza di fuoco sia uniforme, tanto da coprire sia il soggetto che gli oggetti collocati in basso in primo piano. Tali oggetti infatti sono rappresentativi delle prove di abilità che Tripp mostrava durante le sue performance, esempi della

sua calligrafia o di *silhouette* ritagliate con i piedi¹⁹⁸.



Fig. 18 Charles Eisenmann Charles-Tripp 1985, Albumina, via The Syracuse University Library, Ronald G. Becker Collection

198 R. Bodgan 2012, cit.

A differenza di Bowen, la meraviglia suscitata da Tripp è infatti la sua capacità di utilizzare gli arti inferiori per svolgere attività domestiche, di conseguenza non necessita una rappresentazione che lo inquadra in un ambiente di famiglia. Qui il contatto con la dimensione ordinaria è dato infatti dagli oggetti in primo piano in basso, sintomi della destrezza del soggetto a condurre azioni elementari 'a dispetto' della mancanza di arti superiori.

Prendendo in considerazione la distinzione operata da Roland Barthes tra il livello denotativo e quello connotativo del messaggio fotografico, potremmo asserire che i ritratti di Eisenmann sono costruiti in funzione di conferire al soggetto l'illusione di qualificarsi come significanti denotativi dell'immagine, nascondendo la natura ideologica di questa costruzione:

«Questo statuto pienamente denotante della fotografia, la perfezione e la pienezza della sua analogia, in breve la sua oggettività, rischia di essere mitico (è il senso comune che attribuisce tali caratteri alla fotografia): in effetti è assai probabile che il messaggio fotografico sia anch'esso connotato [...] il paradosso fotografico consisterebbe nella coesistenza di due messaggi, l'uno senza codice (sarebbe l'analogo fotografico) e l'altro con un codice (vale a dire il trattamento o la scrittura, o la retorica della fotografia) [...] La connotazione, cioè l'imposizione di un senso secondo al messaggio fotografico propriamente detto, agisce ai diversi livelli della produzione fotografica (scelta, trattamento tecnico, inquadramento, impaginazione): si tratta insomma di una messa in codice dell'analogo fotografico¹⁹⁹»

Per Barthes, la denotazione non è mai il significato letterale dell'oggetto fotografato, ma il risultato di procedure connotative come abbiamo già visto. La fotografia medica, i ritratti vittoriani e quelli di Eisenmann hanno in comune la naturalizzazione delle procedure connotative di cui parla Barthes nella costruzione dell'immagine e dell'identità del soggetto rappresentato.

La posa del soggetto, gli oggetti mostrati e lo spazio davanti alla fotocamera sono infatti puntualmente manipolati al fine di ottenere il risultato più neutro e veritiero possibile. A questa sistemazione del profilmico si aggiungono poi quelle proprie della fotogenia. Eisenmann infatti costruisce il realismo della scena usando luci omogenee e nitidezza di fuoco. E' proprio in questo processo di naturalizzazione che per Barthes risiede la creazione dei miti che nel caso di Eisenmann sarebbe la straordinarietà del soggetto *freak* e l'occultamento delle norme sociali dominanti sui corpi. Anzi più che occultamento Barthes parla di deformazione: «Il mito non nasconde nulla: la sua funzione è di deformare, non di far sparire»²⁰⁰. Per Barthes infatti il piano ideologico è manifesto proprio nella forma dei *significati* di connotazione²⁰¹. Il mito per Barthes infatti non è un oggetto, né un concetto, né un'idea: il mito è “un modo di significare, una *forma*”²⁰².

199 R. Barthes 1985, cit. p. 11

200 R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957; trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, p. 203

201 R. Barthes, *Eléments de sémiologie*, Seuil, Paris 1964; trad. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966, p. 81

202 R. Barthes 1957, cit. p. 191

La terminologia barthesiana ci aiuta a comprendere quanto il corpo esposto del *freak* fosse da una parte il significante, forma accogliente il sistema mitico (straordinarietà), ma dall'altra significato, in quanto corpo che rimanda ad un soggetto e alla sua identità:

«Il mito non può svelare il meccanismo - non può dire, cioè, di essere un senso parassitario di un senso storico, né può lasciarsi dissolvere da una lettura che non vada al di là del senso denotato. L'elaborazione di un secondo sistema semiologico consente al mito di sottrarsi al dilemma: ridotto a svelare o a liquidare il concetto, esso si risolve a naturalizzarlo»²⁰³

Così i ritratti di Eisenmann naturalizzano il *freak* ed il contesto che lo accoglie, consentendo al concetto voluto, quello della straordinarietà, di nascondersi.

Questo processo di "costruzione" del mito del *freak* è stato definito da David Hevey *enfreakment*²⁰⁴.

La constatazione che l'imbonimento degli impresari prima degli spettacoli, le fotografie e il materiale pubblicitario si costituissero come dispositivi regolatori dell'alterità dei corpi esposti, ha portato studiosi come Susan Stewart a sostenere infatti che ad essere presentato allo spettatore più che uno "scherzo della natura", fosse «uno scherzo della cultura»²⁰⁵.

D'altra parte la stretta connessione tra *l'enfreakment* degli spettacoli e gli assiomi scientifici dell'epoca ci spingono a sostenere che tali spettacoli fossero delle verifiche di quanto le discipline scientifiche andavano formulando. Come scrive Roberto Esposito, questo momento segna:

«Il passaggio cruciale cui Michel Foucault ha assegnato prima di altri il nome di biopolitica. Non solo l'individuo tende a coincidere con la sua dimensione corporea, ma in questo senso il corpo diventa sempre più la posta in gioco di interessi contrastanti ed epicentro di conflitto politico»²⁰⁶

Il filosofo francese spiega il concetto di biopolitica come segue:

«Si potrebbe dire che, a partire dal XVII secolo, al vecchio diritto di far morire o di lasciar vivere si è sostituito un potere di far vivere o di respingere nella morte. [...] Per la prima volta probabilmente nella storia, la realtà biologica si riflette su quella politica: il fatto di vivere non è più il fondo inaccessibile che emerge solo di tanto in tanto, nelle vicende della morte e della sua fatalità, esso passa, almeno in parte, nel campo di controllo del sapere e d'intervento del potere. Quest'ultimo non avrà più a che fare solo con soggetti di diritto sui quali la morte è la presa estrema, ma con

203 Ivi, p. 210

204 D. Hevey, *The Creatures That Time Forgot. Photography and Disability Imagery*, Routledge, London 1992, p. 5

205 S. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984, p. 109

206 R. Esposito 2014, cit. p. XVI

degli esseri viventi, e la presa che potrà esercitare su di loro dovrà porsi a livello della vita stessa; è l'assunzione della vita da parte del potere che gli dà accesso fino al corpo. Se possiamo chiamare "biostoria" le pressioni attraverso le quali i movimenti della vita e i processi della storia interferiscono gli uni con gli altri, bisognerà parlare di "biopolitica" per designare quel che fa entrare la vita e i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana»²⁰⁷

Le esposizioni di esseri umani e le applicazioni della fotografia analizzate in questo capitolo, rientrano a pieno diritto in quello che Michael Foucault definisce "calcoli espliciti" del potere, quelle tecniche di disciplinamento del corpo fisico degli esseri umani attraverso cui avvengono i processi di edificazione del potere e dell'identità statale.

Come scrive Guido Abbattista, l'esposizione di esseri umani:

«Si presenta come una complessa operazione biopolitica per natura e intenzione. Essa scaturisce dalla capacità di esercizio di potere, controllo e (ri-)attribuzione di senso all'esistenza fisica di persone, secondo una descrizione che si attaglia in modo evidente tanto ai fenomeni spettacolari massificati e mercificati dell'Ottocento imperialista quanto alle precedenti forme dello schiavismo transatlantico e, risalendo all'indietro, alle complesse ritualità dei trionfi nell'antichità»²⁰⁸.

Il rapporto tra immagine fotografica e *freak show* porta maggiormente alla luce quanto quella che è stata letta come un'ostensione della curiosità, fosse in realtà un'interpretazione *codificata*, una complessa *rappresentazione* del corpo piuttosto che una semplice *presentazione*.

Come la fotografia, anche il *freak show* costruisce il proprio significato attorno alla presenza del proprio *referente*. Entrambi nello specifico periodo preso in considerazione, inscrivono strategicamente il loro funzionamento nell'ordine significante dell'*indexicalità*²⁰⁹: La prima facendo appello al processo stesso che la costituisce, cioè la registrazione della traccia fisica dell'azione della luce su reagenti chimici, il secondo basando la propria "drammaturgia" nell'atto dell'*ostensione*, del presentare. In termini semiotici si ha un segno ostensivo quando un qualcosa viene esibita per significare se stessa, in quanto oggetto singolo o in quanto membro di una classe.

Tuttavia Umberto Eco specifica: «Per esprimersi ostensivamente è richiesta una sorta di tacita o

207 M. Foucault 1976, pp. 119 e 122

208 G. Abbattista 2011, cit. p. 31

209 Nel sistema semiotico elaborato da Sanders Peirce si distingue tra segni che sono legati da un rapporto fondato su una connessione di fatto con il proprio referente, gli indici; segni che si riferiscono all'Oggetto in virtù di caratteri propri, sia che tale Oggetto esista effettivamente, sia che non esista, le icone; e segni che operano simbolicamente, mediante un rapporto fondato su un'associazione convenzionale, i simboli. Cfr. C. Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*, 1903; trad. it. in M. Bonfantini (a cura di), *Opere*, Bompiani Milano 2003, p. 153

esplicita stipulazione di pertinenza»²¹⁰.

Per far sì che venga compreso il significato dell'oggetto mostrato, occorre che il destinatario conosca tale oggetto. L'oggetto in sé non è dunque l'impronta di un determinato significato, ma si associa adesso mediante un accordo implicito o esplicito con il destinatario. Nel caso dei ritratti di Eisenmann, il soggetto e la sua corporeità eccentrica si costituiscono dunque come significante di un contenuto recepito dall'osservatore a causa di una correlazione precedentemente codificata e implicitamente accettata.

Il contesto e la figura davanti alla camera interagiscono quindi vicendevolmente nella produzione di senso. Così come del resto accadeva negli spettacoli, dove la caratteristica fisica del *freak* risultava tanto fondante da alterare se non invertire la relazione persona/*dramatis personae* alla base del funzionamento teatrale. E' lecito infatti parlare più di esposizioni che non di spettacolo in senso stretto, proprio perché qui la persona subisce un processo di reificazione per il quale scompare al cospetto della propria esteriorità. Questi *freak* si rivelavano poco più che corpi, poiché il più delle volte restavano immobili e privi della parola, o in altri casi, a seconda della patologia, eseguivano azioni elementari, come scrivere con i piedi, come abbiamo visto nel caso di Charles Tripp. Non era dunque la persona a farsi interprete di un personaggio, ma la sua conformazione fisica a costituirsi come personaggio a edificarne l'identità del soggetto, processo portato alle estreme conseguenze nel caso del ritratto di Fanny Mills come abbiamo visto.

A rendere il corpo personaggio, a costituire come *freak* la persona, era una sottile narrazione ricamata attorno al suo corpo. Questo corpo silenzioso sembra installarsi al centro di una triangolazione tra strategie narrative, sapere dello spettatore e conoscenza scientifica. La fotografia di pari passo si configura come il dispositivo descritto da Foucault:

«Sempre iscritto in un gioco di potere e insieme, sempre legato a dei limiti del sapere che derivano da esso che nella stessa misura, lo condizionano. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati»²¹¹.

Se dunque per un verso i ritratti di Eisenmann implicitamente veicolavano e assieme erano condizionati dagli assiomi scientifici e ideologici dell'epoca, per l'altro si costituivano come il banco

210 L'ostensione ha luogo quando un dato oggetto esistente come fatto in un mondo di fatti, viene selezionato da qualcuno e mostrato come l'espressione della classe di oggetti di cui è membro. Scrive Eco: 'L'ostensione rappresenta il primo livello di significazione attiva, ed è l'artificio usato per primo da due persone che non conoscono la stessa lingua'. Cfr. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani Milano 1975.

211 M. Foucault, in G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2003, p. 7, ed. or. M. Foucault *Dits et écrits*, vol. III, Editions Gallimard, Paris 1994, pp. 299-300

di prova di questi stessi assiomi scientifici e *conditio sine qua non* per la loro esistenza. La fotografia del XIX sec. è stata in definitiva lo strumento tramite il quale l'eccentricità del corpo è stata osservata, il mezzo di verifica atto a confermare e legittimare le teorie sviluppate a partire da queste stesse osservazioni, il dispositivo che ha dato forma e organizzato lo sguardo sul corpo, il canale mediante cui il sapere derivante da questo sguardo è stato diffuso. La triade corpo-soggetto-identità è quindi in questo periodo sbilanciata tutta a favore del corpo, che si delinea come matrice fondante l'identità del soggetto, a sua volta regolato dai discorsi e dalle pratiche del pensiero positivista. Il funzionamento che soggiace al meccanismo fotografico, impronta diretta della luce su un materiale reagente è lo stesso che regola la comprensione del soggetto inteso come impronta diretta del corpo *freak*. In realtà, come abbiamo visto, in entrambi i casi, si è di fronte ad un complesso sistema di relazioni, saperi e tecniche che danno solo l'impressione della coincidenza immagine/referente, corpo/soggetto.

Questa compressione del soggetto sul corpo, come anticipato nell'introduzione, trova assonanza con quanto succede sulla scena teatrale a cavallo tra la fine de Novecento e l'inizio del nuovo millennio. Certamente ad essere mutato è il terreno scientifico e filosofico su cui tale compressione prende vita. I prossimi capitoli muoveranno dall'urgenza di delineare appunto, il rinnovato sfondo teorico in cui la relazione corpo-soggetto-identità si articola sulla scena.

Capitolo secondo: *Decostruire*²¹² la rappresentazione del corpo-soggetto

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il genere spettacolare del *freak show*, i ritratti di Charles Eisenmann e l'uso della fotografia medica a cavallo dei due secoli, si fanno portatori di una modalità di pensiero che radica nell'atto del mostrare la convalida delle premesse sui cui si basa. La *corporealtà* delle persone esposte, conferisce infatti validità e visibilità a forme discorsive storiche intangibili, che incastrano il corpo all'interno di una gamma di significati di ordine ideologico. Il soggetto – nel caso dei ritratti *freak* – è la risultante di un preciso sistema prospettico che prende vita proprio sul finire dell'Ottocento, ossia quello del modello medico²¹³. Questo corpo si trova ad essere il punto di fuga in cui si incontrano le linee parallele dei discorsi di potere e quelli del sapere, che strutturano la *prospettiva* entro cui prende vita l'identità del soggetto rappresentato.

Lo studioso Johnson Chue prende in prestito il funzionamento della prospettiva geometrica per porre in rilievo quanto l'incontro con una persona disabile sia sempre regolato da codici culturali che strutturano lo sguardo su questa persona²¹⁴. Il punto di fuga infatti, è una convenzione ottica che richiede a un osservatore di guardare aldilà del piano visibile, immaginando un punto in cui convergono linee parallele, che per definizione non si incontrano mai. Una rappresentazione affidata a questa costruzione prospettica chiede dunque ad uno spettatore di credere che esista tale punto, di aggiungere profondità allo spazio osservato, di accettare in definitiva le convenzioni della rappresentazione cui sta assistendo. Johnson Chue, riprende a sua volta questa metafora da Peggy Phelan, per la quale il punto di fuga nel sistema teatrale rappresenta ciò che il corpo del performer non svela, una soggettività, affidata all'immaginazione dello spettatore²¹⁵. Per Chue, allo stesso modo, il modello medico ha “educato” il nostro sguardo a cercare una profondità non detta dal corpo disabile, a cercare una spiegazione per la sua conformazione fisica. Petra Kuppers, un'altra studiosa della disabilità, definisce questo scrutinio “sguardo diagnostico”, un'abitudine indotta dall'autorità del modello medico, che incastra la comprensione di un'eccentricità corporea nel sistema causale sintomo-malattia. La lettura di questa eccentricità come “disabilità” è per gli studiosi dunque soltanto una delle prospettive in cui lo sguardo di un osservatore è intrappolato.

212 Secondo Jacques Derrida pensare è smontare i concetti attraverso cui il pensiero stesso si è storicamente costituito nella tradizione filosofica occidentale. Decostruire significa lasciar emergere il tempo di questa costituzione: mostrare il modo in cui i concetti tradizionali sono venuti ad istituirsi ed il modo del loro funzionamento all'interno del testo filosofico.

213 J. Chue 2005, cit. p. 136

214 *Ibidem*

215 Cfr. P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993, p. 146

Evidenziare i meccanismi soggiacenti a questa prospettiva è il terreno comune su cui affondano le radici gli studi sull'identità, eredi a loro volta della stagione filosofica dello strutturalismo e del post-strutturalismo. Il concetto di rappresentazione, visiva, verbale e concettuale, diviene centrale per tali studi, poiché inteso come autorità ideologica da decentrare. Come spiega il filosofo Giovanni Leghissa:

«La trasmissione dei significati che diamo al mondo è il luogo delle rappresentazioni collettive, del linguaggio e della cultura. Le rappresentazioni vanno analizzate non solo come luogo di costruzione di significati, ma soprattutto come luogo di costruzione di significati *gerarchicamente* organizzati. A livello individuale abbiamo di fatto la libertà di ordinare le nostre rappresentazioni in una sequenza di preferenze che va a costituire anche dei criteri di valore. A livello collettivo siamo molto meno liberi, perché sono le strutture istituzionali che ordinano gerarchicamente le rappresentazioni»²¹⁶

Svelare l'ordine gerarchico delle rappresentazioni che incastrano i significati, è stato un banco di lavoro per gli studi teorici e di rinnovamento per la produzione artistica del secondo Novecento.

Questo capitolo si concentra per l'appunto sull'analisi delle opere di quegli artisti che hanno assunto il concetto di rappresentazione come oggetto della propria riflessione, operando, come gli studi di identità, una deterritorializzazione e riformulazione di questa categoria. Le opere esaminate in questo capitolo, si distaccano dai casi studio del capitolo precedente, sia perché appartenenti ad un periodo storico diverso, sia perché si fanno testimoni di un rovesciamento paradigmatico *della fiducia* nell'autorità rappresentativa entro cui il soggetto è costruito e compreso. Se nel capitolo precedente infatti, la logica interna dei *freak show* e della fotografia fondava sul dominio dell'ostensione l'identità del soggetto presentato, nei casi studio che seguono, l'identità del soggetto è ri-presentata in quanto già frutto di una rappresentazione.

Va considerato però che il termine “rappresentazione” di per sé, come quelli di corpo, soggetto e identità, è stato talmente masticato dal pensiero filosofico e artistico del Novecento da meritare una, seppur breve, problematizzazione.

Per Heidegger, il termine tedesco *Vor-stellen*, rappresentare, indica sia il collocare un oggetto di fronte a un soggetto, il renderlo presente, sia l'operazione di un soggetto di far ri-venire alla presenza un oggetto in assenza, di far esistere il mondo nel momento in cui se lo rappresenta²¹⁷. Stando a Heidegger, è solo con la modernità cartesiana che l'ente si determina come oggetto di fronte e per un soggetto sotto forma di immagine. Per la cultura greca e per quella medioevale

216 Cfr. G. Leghissa, *Pensare il corpo*, infra, Intervista quarto capitolo

217 Cfr. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt 1938, trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La nuova Italia Editrice, Firenze 1984

l'ente è presenza, non un'immagine frontale al soggetto, ma ad esso contigua²¹⁸. Solo nella modernità dunque, il soggetto si pone come principio e misura del mondo inteso come frutto della propria rappresentazione.

Questa riflessione insinua il sospetto che la realtà e i rapporti tra gli individui siano sempre regolati dalle proiezioni di un soggetto dominante. A partire dagli anni '70, obbiettivo primario del post-strutturalismo diventa quello di decodificare la realtà, rivelarne la sua natura strutturata, rifiutare la *presenza* come dato semplice, ma leggerla sempre come frutto di una rappresentazione e della sua autorità ideologica. Per Foucault lo stesso concetto di uomo è da considerarsi un fenomeno storico prodotto da una precisa episteme. Per il filosofo francese nel termine “rappresentazione” precipitano anche tutti i discorsi che nell'indagare un oggetto contemporaneamente lo costruiscono, producendo così nuove forme di sapere che di fatto si traducono in effetti di potere.

In *Psyché. Invenzioni dell'altro* Derrida ripercorre la fortuna/sfortuna del termine rappresentazione nel linguaggio filosofico proprio a partire dalle riflessioni di Heidegger:

«Voi mi direte che c'è la rappresentazione estetica, politica, metafisica, storica, religiosa e epistemologica, ma in fondo non avete risposto alla domanda: che cosa è la rappresentazione in quanto tale in generale? [...] Nella rappresentazione, il presente di ciò che si presenta riviene, fa ritorno come doppio, immagine, copia, idea nel senso di quadro della cosa ormai disponibile, in assenza della cosa predisposta *per* e *da* e *nel* soggetto. E' solo la messa a disposizione del soggetto umano a dar luogo alla rappresentazione e questa messa a disposizione è proprio ciò che costituisce il soggetto in quanto soggetto. Il soggetto è ciò che può o crede di potersi dare delle rappresentazioni, di disporle e di disporne»

Ne consegue che la dissoluzione del dominio di un soggetto umanistico, centro e misura del mondo e la decostruzione delle rappresentazioni come prodotto diretto di questo soggetto si costituiscano come due lati della stessa medaglia. Derrida prosegue:

«Questo passo non porta solo a pensare la rappresentazione come il raggiunto modello di ogni pensiero del soggetto, di ogni idea, di ogni definizione di tutto ciò che succede al soggetto e lo modifica in rapporto all'oggetto. Il soggetto non è più soltanto definito nella sua essenza come il luogo e la collocazione delle sue rappresentazioni, in quanto soggetto e nella sua struttura di *subjectum*, è lui stesso appreso come un rappresentante. L'uomo determinato anzitutto e soprattutto come soggetto, come essente soggetto, si trova lui stesso ad essere interpretato secondo la struttura della rappresentazione [...] Si vedrebbe così ricostituirsi la catena consequenziale che rinvia dalla rappresentazione come idea o realtà oggettiva dell'idea, alla rappresentazione come delega, eventualmente politica, e quindi alla sostituzione di soggetti identificabili gli uni con gli altri tanto più sostituibili quanto più oggettivabili»²¹⁹

218 Ivi, pp. 88-89

219 J. Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, Paris 1998, trad. it. *Psyché. Invenzioni dell'altro, Volume 1*, Jaca Book, Milano 2008 p. 135

Per i movimenti politici e per le pratiche artistiche degli anni '70 deterritorializzare il soggetto e decentralizzare le forme rappresentative, divengono un'arma di ribellione contro l'autorità dominante che ha oggettivato l'uomo, mercificato l'arte, prescritto un ordine gerarchico all'interno del quale ciò che occupa un posto fuori da un presupposto centro è relegato in uno stato di inferiorità.

L'istanza anti-rappresentativa, sia nei territori artistici che in quelli politici animati dai movimenti femministi, post-coloniali, anti-razziali e dei disabili, si arma non tanto contro la rottura di ogni rappresentazione, quanto all'esposizione del sistema di potere che autorizza certi tipi di rappresentazione e ne esclude altri, sancendo e costruendo l'identità dell'altro. Per i movimenti sopracitati la di-soggettivazione e dis-identificazione divengono pratiche di resistenza a tale modello. Rompere gli schemi di questo rapporto tra un soggetto e un oggetto, tra uno sguardo e un corpo equivale a riscrivere un nuovo soggetto, non unico e indistruttibile, ma molteplice, frammentato e in divenire. Questo momento segna dunque un passaggio paradigmatico, uno slittamento dallo sguardo autoritario sull'altro, alla messa a nudo di questo sguardo.

In ambito artistico “critica alla rappresentazione” nel Novecento assume diverse accezioni e approda ad altrettanti risultati. La Fotografia dalle origini alla prima metà del Novecento, come delinea Giacomo Daniele Fragapane, passa da un regime di sicurezza di sé ad uno di insicurezza di sé.

«Tale passaggio di prospettiva è assegnato dalla storiografia per designare l'esigenza, sentita in modo sempre più pressante dai fotografi, di rendere chiaramente riconoscibile il proprio approccio autoriale, di contro all'uniformità e all'anonimato della fotografia di documentazione ottocentesca»²²⁰

Esponenti dell'avanguardia come Man Ray e Moholy Nagy riscrivono la pratica fotografica in termini pittorici e concettuali, contemporaneamente in Nordamerica fotografi come Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, opponendosi alla tendenza al pittorialismo, propongono una semplicità della visione e della tecnica che si fa specchio di un personale sguardo sulla realtà con la *straight photography* (fotografia diretta, pura, onesta)²²¹. Il dislocamento di accento dalle proprietà del medium all'intenzione dell'autore denuncia una diversa relazione che il soggetto instaura con la rappresentazione del mondo circostante. Se infatti, come scrive Susan Sontag:

«Fotografare significa stabilire con il mondo una relazione particolare che dà una sensazione di conoscenza, e quindi di

220 G. D. Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Postmedia, Milano 2015, cit. p. 18

221 Cfr. E. Crescimanno, *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, «Aesthetica Preprint», n. 88, Aesthetica Edizioni, Palermo Aprile 2010

la rinuncia ad un punto di fuga centrale, analitico e anonimo, come quello positivista, corrisponde ad una diversa relazione di sguardo tra la fotografia e la sua funzione di presa sul reale, dunque tra un soggetto e la sua rappresentazione della realtà. Le neoavanguardie portano poi alle estreme conseguenze lo scardinamento delle forme rappresentative intese come re-invio a qualcos'altro, sia esso la realtà esteriore dell'arte mimetica, che quella interiore dell'arte espressionista o surrealista, rifiutando ogni piano simbolico e interpretativo. A partire dagli anni '50 si assiste ad una progressiva dispersione della funzione dei segni e una continua riformulazione della loro relazione con i significati. Il senso dell'opera si sposta sulla sua superficie o sul processo che l'ha generata. Questo passaggio si riflette nelle opere fotografiche in diversi modi. Come scrive Elio Grazioli:

«Tra gli anni '60 e '70 la fotografia lascia il suo specifico di testimonianza di una realtà e si basa sulla propria registrazione di finzione»²²³

Emerge un sentire generale che legge la verità della fotografia non nel *mostrare* ma nel *dire* e questo dire non riguarda il medium, ma l'uso che se ne fa. Ad essere presente è il soggetto dell'autore, che lascia traccia di sé nell'immagine, o la fotografia intesa essa stessa come soggetto. L'autoreferenzialità delle pratiche fotografiche sul finire del secolo rende esplicito quanto a dire "io" sia l'immagine e non il soggetto. Per le fotografe degli anni '80 ad esempio decostruire la rappresentazione non vuol dire far scomparire la prospettiva entro cui la donna è stata inserita, né proporre una alternativa, vuol dire piuttosto render quella esistente maggiormente visibile. Queste istanze divengono poi prerogativa del pensiero postmoderno. Come scrive Hal Foster:

«Decentrato, allegorico, schizofrenico, quale che sia il termine che abbiamo scelto per diagnosticare i suoi sintomi, il postmodernismo, è solitamente considerato, come una crisi dell'autorità culturale, specialmente di quella occidentale, che ammette come centro emittente e ricettivo di ogni sistema di rappresentazione, un soggetto maschile, bianco e in salute»²²⁴

In teatro questa riformulazione, a partire dagli anni '70 si traduce con il rifiuto ad un re-invio autoritariamente regolato dal testo verbale o dello spettacolo come supplente della realtà. Mentre la Fotografia rende trasparente la propria natura finzionale teatralizzandosi, la scena teatrale viceversa

222 S. Sontag 1973, cit., p. 4

223 E. Grazioli 1998, cit. p. 28

224 Cfr. C. Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, in H. Foster 1983, cit. p. 57

fa proprie le strategie ostensive del medium fotografico. Il Nuovo Teatro cioè, radica la propria forza nell'ostensione della concretezza e materialità della scena, nella «pura flagranza dell'evento performativo²²⁵».

Secondo Lorenzo Mango l'ammutinamento della rappresentazione nel Nuovo Teatro è da rintracciarsi nell'assenza di personaggi come sostanza psicologica da interpretare. Tuttavia, come scrive Valentina Valentini:

«Il teatro degli anni '70 e quello attuale che ha raccolto la sua eredità, non è anti-rappresentativo solo perché cerca di darsi come esperienza fondativa di creare nuova realtà in accordo con Artaud. Il dato più rilevante delle esperienze teatrali contemporanee non è il fatto che ripresentino il mondo, quanto il fatto che lo producano mediante procedimenti sperimentali fenomenici e stati più autentici e intensi di quelli naturali»²²⁶

Per le arti performative, se da una parte “criticare” vuol dire privilegiare l'azione alla rappresentazione, come nelle esperienze di *body art* e *performance art*, rifondare il teatro come luogo epifanico di scambio energetico, fonte di concretezza e presentificazione del sé come nel caso di Grotowsky, o di trasformazione dell'esistenza approdando nelle strade come per il Living Theater. Dall'altra “critica alla rappresentazione”, vuol dire al contrario, negare *in toto* la possibilità che esista qualcosa come una presenza autentica e una verità concreta, in teatro come nella vita quotidiana. In questo caso “criticare” equivale ad articolare una forma rappresentativa che si dia come un già doppio, un già rappresentato che nel darsi metta a nudo il suo funzionamento, come nel caso degli spettacoli del Wooster Group, o si dichiari come un antimondo ricreato dall'artista e sganciato da qualsivoglia legame con la realtà come nel caso di Bob Wilson. Questa duplice reazione all'autorità della rappresentazione è del resto già intrinseca al significato che il concetto è andato assumendo in ambito filosofico come abbiamo visto.

Le opere analizzate in questo capitolo condividono tutte, pur adottando principi estetici diversi, questa attitudine alla riformulazione del piano rappresentativo in favore di un'indagine volta a scuotere i dispositivi fondanti la pratica teatrale e fotografica.

In particolare verranno presi in esame la Fotografia di Joel Peter Witkin, *L'Orestea* (1995) della Societas Raffaello Sanzio, *Disabled Theater* (2012) di Jerome Bel. Il concetto di rappresentazione in questa sede naufraga nei differenti ordini di senso che vi sono precipitati: l'ordine politico della rappresentanza o dell'autorità, l'ordine estetico della riproduzione, ripetizione, o creazione *ex novo* di un mondo non contiguo a quello quotidiano, l'ordine disciplinare del linguaggio, che per gli studi di disabilità, eredi della lezione di Foucault si costituisce come quelle pratiche discorsive che

225 L. Mango 2003, cit. p. 95

226 V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Politi Editori, Milano 1989, p. 15.

insieme descrivono il proprio oggetto di studi e al contempo lo costruiscono.

Le opere analizzate in questo capitolo appartengono ad anni diversi, l'intento non è quello di omogeneizzarle ad una scuola di pensiero. Il motivo per cui sono state raggruppate è che in tutti i casi il decentramento di diversi sistemi rappresentativi avviene anche attraverso la presenza di corpi eccentrici. L'ipotesi è che i corpi eccentrici presenti nelle opere analizzate si facciano intimamente portatori della più ampia decostruzione estetica operata dagli artisti. Accolti in un sistema-spettacolo disarticolante, insieme agli altri elementi della scena, la presenza di questi corpi invita alla domanda, scompagina le certezze, destabilizza lo spettatore. Quasi che questi corpi siffatti siano già avvisaglie della ribellione linguistica che ciascuna opera scatena, microcosmi che trattengono in sé l'energia ribelle che alimenta i macrocosmi nel loro complesso. Una decostruzione della rappresentazione, un attacco ad una autorità che passa per un corpo che a quest'autorità congenitamente sfugge. Se infatti come scrive Derrida «il soggetto è ciò che può o crede di potersi dare delle rappresentazioni, di disporle e di disporne», ne consegue che in un processo che fa vacillare le impalcature del sistema rappresentativo per decentrarne l'autorità, anche il soggetto venga messo in discussione e mutui la propria funzione. L'obiettivo di questo capitolo resta dunque quello di comprendere come emerge l'identità del soggetto da questa pruriginosa insubordinazione al sistema mondo-spettacolo.

La fotografia di Joel Peter Witkin

L'uso che Joel Peter Witkin fa della fotografia si costituisce come perfetto punto di congiunzione tra il capitolo precedente e la materia trattata in questo. In primo luogo poiché le opere analizzate possono essere lette come un diretto commento agli esiti dell'uso della fotografia in relazione al corpo del XIX secolo. In secondo luogo per l'*imprinting* fortemente teatrale di queste fotografie che enfatizzano l'atto del mettere in scena dei soggetti, piuttosto che attestarne l'esistenza. Infine perché, come vedremo più avanti, l'immaginario morboso, claustrofobico e visionario del fotografo trova forti punti di contatto con quello evocato dalla Societas Raffaello Sanzio.

L'attività artistica di Witkin è volta a far emergere la performatività dell'atto fotografico, spostando l'attenzione dall'istante congelato nell'immagine a quanto è accaduto *prima* dello scatto. Questo *prima* per l'artista non è indicativo solo di un tempo di allestimento del visibile fotografato, ma si riferisce anche a un *prima storico* con cui inevitabilmente lo sguardo di oggi contrae dei debiti e dal quale il funzionamento del mezzo fotografico ha ereditato tecnicamente ed espressivamente un modo di inquadrare la realtà. Le opere di Witkin infatti circuitano diverse tradizioni della storia dell'arte, del pensiero filosofico e della storia della fotografia. Il focus del suo lavoro, a nostro avviso, è quello di far apparire nelle immagini la fotografia come sistema rappresentativo e la sua relazione con la nostra lettura della realtà.

Gran parte della sua produzione è rivolta alla messa in discussione dei postulati positivisti che attestavano la fotografia come neutro portavoce della realtà, legittimando con le specifiche del suo funzionamento tecnico, la verità e il senso del suo contenuto. In particolare, affascinato dall'espressività del deforme, dell'eccentrico e del patologico, la fotografia di Witkin prende di mira le convenzioni che la fotografia di fine Ottocento ha adottato nella costruzione dei significati attorno al corpo, il suo supposto potere di conoscere, spiegare e dimostrare la patologia. L'ipotesi che deriva dall'analisi delle sue opere è che l'artista suggerisca che, nel divenire dispositivo di edificazione e validazione delle tassonomie del corpo, la Fotografia del XIX secolo abbia contemporaneamente avallato e strutturato il proprio corpo linguistico e operativo. La fotografia di Witkin sembra installarsi negli interstizi di questi due corpi (quello fotografico e quello umano), trovando nell'uno la genealogia del secondo e viceversa.

Analizzando e comparando questi due così diversi periodi e usi del mezzo fotografico, emerge un profondo legame tra il percorso epistemologico della Fotografia e quello della comprensione del corpo eccentrico.

Da specchio oggettivo di trascrizione del reale, la fotografia diviene prima strumento soggettivo di interpretazione del mondo e dopo strumento autoriflessivo sull'immagine stessa²²⁷. La perdita dell'autorità del mezzo fotografico, corrisponde ad una decostruzione della rappresentazione mimetica intesa come visione oggettiva della realtà e del suo sistema di valori. Sistema di valori che inevitabilmente investe il corpo, la relazione con un soggetto e la costruzione di una sua identità. Il progetto di scuotere la stabilità di questo soggetto, di problematizzarlo, di frammentarlo in prismatici punti di vista corrisponde ad una crisi della rappresentazione che investe tanto i fotografi quanto la concezione del corpo eccentrico assunta come problema dagli studi di identità.

Questo inestricabile nastro di Moebius, che coniuga il riposizionamento dello sguardo fotografico per ripensare il soggetto, alla ribellione di questo stesso soggetto verso un'identità definita dal confronto con l'altro, si incarna senza soluzione di continuità nelle immagini di Joel Peter Witkin.

L'interesse di Witkin per la deformità risale al 1956 quando all'età di 17 anni inizia a fotografare i *freak* del circo di Coney Island e prosegue per tutta la sua carriera nell'incessante ricerca dell'anomalia colta nella sua potenza espressiva e sovversiva. I suoi soggetti sfuggono ad ogni tentativo *politically correct* di normalizzare il diverso e rimuovere la differenza. La morte, la caducità della vita, lo smembramento della carne, la pietrificazione degli organi, la deossificazione dei corpi, saturano lo sguardo e attaccano le viscere in composizioni estetiche rigorose e superbamente belle. Le sue immagini violentano la vista a colpi di disfacimenti fisiologici che segnano la catastrofica degradazione di un mondo che sfugge ad ogni sistematizzazione razionale. La fotografia di Witkin si presenta come una stratificazione densa di piani semantici senza soluzione di continuità. Isolarne un senso risulta dunque come amputarne una parte.

Comparare i suoi ritratti a quelli di Eisenmann potrebbe a nostro avviso far emergere le tensioni che hanno attraversato il dispositivo fotografico e quello del corpo e che inevitabilmente hanno attaccato la dimensione del soggetto.

Iniziamo mettendo accanto il ritratto di Charles Tripp (fig. 1) con *The Gambler* (1986) (fig. 2).

227 Come ricorda Charlotte Cotton, a partire dal postmoderno la critica e le pratiche fotografiche hanno invertito la direzione tutta modernista di centrare sull'autorialità e sulla soggettività l'interpretazione della fotografia e la sua relazione con il mondo. La critica postmoderna e le pratiche che ne sono derivate, spostano il fulcro dell'attenzione sul medium in termini di produzioni e contesti di ricezione, decostruendone i meccanismi costruttivi e denunciando quelli seduttivi. Cfr. C. Cotton, *The Photography as Contemporary Art*, Thames e Hudson, London 2004, p. 133



Fig. 19 Charles Eisenmann Charles-Tripp 1985, Albumina, via The Syracuse University Library, Ronald G. Becker Collection



Fig. 20: Joel-Peter Wiktin, The gambler, 1986, Catherine Edelman Gallery

In entrambi i casi siamo di fronte ad uomo senza gambe, Witkin ha ripreso la stessa prospettiva frontale di Eisenmann, ma ha esacerbato la teatralità della scena per sottolineare la strategia costruttiva sottesa in questo tipo di fotografia a partire dall'allestimento del profilmico.

Witkin rende evidente il processo di naturalizzazione di cui parla Barthes, usato dall'apparato fotografico per costruire il significante, l'oggetto fotografato, come livello denotativo della fotografia. Come nella fotografia di Eisenmann, anche in quella in *The Gambler* (1986) il modello domina la composizione. Tuttavia Witkin riduce la distanza con la fotocamera e complica lo sguardo attraverso uno sfondo che è tutt'altro che neutro. Se infatti nel ritratto di Eisenmann, Tripp è staccato dallo fondo al fine di conferire maggior visibilità alla sua straordinarietà, in quello di Witkin il motivo geometrico dietro al soggetto e le decolorazioni e i graffi in basso a sinistra della fotografia, sembrano suggerire quanto il confine tra persona ambiente e rappresentazione sfumino l'un l'altro. Nel ritratto di Eisenmann, Tripp è mostrato in un contesto quotidiano nell'atto di prendere un tè. Come abbiamo visto il tratteggio di un contesto ordinario attorno alla figura del *freak* era un'attitudine comunemente utilizzata anche nel materiale pubblicitario degli spettacoli per esaltare la straordinarietà del soggetto. L'osservatore è dunque trascinato in una dimensione conosciuta e familiare e sorpreso con un imprevisto. La maschera del soggetto di Witkin indica piuttosto che ci troviamo di fronte ad un attore che interpreta un ruolo. Se Tripp chiede di essere considerato un perfetto gentleman a dispetto delle sue condizioni fisiche, il modello di Witkin si presenta come un giocatore d'azzardo, una figura che gode di una storica reputazione di truffatore, dunque dichiara in partenza la propria apparenza come problematica e poco chiara. Il processo di naturalizzazione attivato da Eisenmann è sostenuto anche dagli oggetti mostrati insieme al soggetto, oggetti che rafforzano il senso di appartenenza di Tripp ad una dimensione domestica e che attestano la sua abilità nello svolgere attività elementari con i piedi, così come gli abiti eleganti gli conferiscono uno status aristocratico. Gli abiti e gli oggetti del ritratto di Witkin aumentano invece l'artificialità della scena. Il giocatore infatti indossa uno smoking, i guanti di un mago e una maschera composta da cinque carte da gioco. Inoltre Witkin non lo immortalava nell'atto neutralizzante di occultamento della propria particolarità fisica, al contrario il soggetto solleva con una catena la propria gamba monca nell'intenzione di esporla maggiormente. Andando ad analizzare poi le procedure tecniche, come abbiamo visto Eisenmann “costruisce” la verità della scena usando luci omogenee, nitidezza di fuoco al fine “deformare” il livello connotativo in livello denotativo. Per Witkin invece la fotografia in sé, come oggetto materiale è trattata come un corpo. Ad essere sottoposto a uno sguardo medico e a trattamento chirurgico non è il soggetto, ma la fotografia intesa sia come oggetto culturale e dunque insieme di pratiche e di saperi, sia come oggetto materiale, superficie su cui intervenire mediante alterazioni, graffi, tagli, versando la cera d'api o vernici sulla

stampa, dissezionando il negativo con un coltello esatto. Così facendo Witkin trasforma la sua fotografia in un dipinto, mette in evidenza la sua consistenza materiale, la fibra che la costituisce come artefatto e che la separa da un *continuum* con la realtà. Accanto al giocatore c'è inoltre un oggetto che sembra assomigliare a uno specchio o a una finestra, un quadro nel quadro che nella rappresentazione artistica è stato utilizzato come strumento meta-riflessivo, simbolo che suggerisce uno sguardo, un'apertura in un altro mondo, o una riflessione distorta della realtà.

Come ha notato Ann Millett Gallant, lo specchio potrebbe suggerire anche vanità o la duplicità del soggetto mostrato e dell'atto di rappresentazione in sé²²⁸. Questa fotografia dunque potrebbe essere letta come commento alla natura allusiva e costruita di ogni rappresentazione.

La maschera inoltre è un altro ironico rimando alla fotografia medica che spesso si serviva di teli neri per coprire il volto dei pazienti al fine di isolare la parte del corpo che si intendeva mettere in risalto, e rendere l'osservazione del paziente neutrale. Questa convenzione è una costante nel lavoro di Witkin, ma cambia di significato in ciascuna fotografia. Sembrerebbe infatti che il fotografo riprenda una ad una le convenzioni compositive del diciannovesimo secolo, assumendo come modello ora la fotografia medica ora i ritratti *freak*, ma sovvertendo in ciascuna fotografia la tradizionale funzione assegnata a queste convenzioni. In *The Portrait of a Dwarf* (1987) ad esempio (fig. 3), lo sguardo della modella è coperto da un'altra maschera, a sottolineare non solo il suo ruolo di attrice, ma il processo di *voyeurismo* celato dietro la fotografia del tempo. Il busto accanto alla modella, ha un buco proprio all'altezza degli occhi. E' una perforazione che ricorda *Film*, il cortometraggio sceneggiato da Samuel Beckett per Alain Schneider: Un saggio sull'occhio della camera che elude lo sguardo per non essere colto in fallo²²⁹.

228 Cfr. A. Millett Gallant 2010, cit. p. 90

229 Sinossi: un occhio si apre. Buster Keaton interpreta il ruolo di un uomo che cammina per una via praticamente deserta, in una città distrutta, seguito da un altro uomo. Entra in un portone, sale le scale di un edificio ed entra nella stanza della madre. Chiude con cura la tenda, oscura lo specchio, butta fuori il gatto e il cane, chiude la porta, copre la gabbia del pappagallo e inizia a distruggere le foto del suo passato, in definitiva elimina qualsiasi cosa che possa guardarlo, annienta lo sguardo. Keaton si addormenta, quando si risveglia si trova di fronte il suo persecutore e muore. Un occhio si chiude. Sul cortometraggio Beckett scrive: «*Esse est percipi*. Soppressa ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere. Il tentativo di non essere, nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte all'ineluttabilità della percezione di sé». Cfr. S. Beckett, *Film* in *Teatro completo*, Einaudi/Gallimard, Torino 1994, p. 353



Fig. 20 Joel-Peter Wiktin, The portrait of a Dwarf 2006, stampa d'argento, Baudoin Lebon Inventory Catalogue

Anche qui, questa operazione potrebbe essere interpretata come una critica alla vista, un varco aperto tra la reale esperienza di vivere un corpo eccentrico e lo sguardo su di esso, un commento allo sguardo non restituito che mostra l'impossibilità e la vacuità di scrutinio della fotografia.

Witkin ha manipolato la superficie della fotografia al fine di conferirgli una patina antica, richiamando direttamente l'estetica dell'albumina riconoscibile proprio per il caratteristico color seppia rosaceo. Questa procedura a nostro avviso è un'intenzionale chiamata in causa di quel e solo quel preciso periodo della fotografia e la sua relazione con l'esposizione e l'oggettificazione della patologia corporea. Inserendo infatti la sua modella in questo vecchio contesto, l'artista denota che sebbene il paradigma fisiognomico fosse una ideologia del XIX secolo, le persone disabili sono sottoposte ancora oggi a differenti narrazioni costruite proprio a partire dalla loro apparenza, allo sguardo diagnostico per dirla con le parole di Petra Kuppers. La sua camera è attratta dal portare in luce il processo performativo e performante di ogni rappresentazione, per circuitare il linguaggio fotografico e i discorsi sul corpo.

Rispetto all'esempio precedente qui si aggiunge che il soggetto della fotografia è una donna, dunque

la composizione di Witkin si riferisce e abilita i luoghi comuni dell'oggettificazione della donna, incorporandoli però in un soggetto che è lontano dai modelli socialmente veicolati di bellezza femminile. La modella è infatti una donna nana, come il titolo peraltro rimarca, la quale indossa un corpetto intimo e afferra un frustino, richiamando l'immaginario *bondage*. A questa dimensione erotica si aggiunge poi un velo da sposa, un altro tipico accessorio connotativamente femminile. Questi elementi eroticizzanti stridono con la posa della donna, goffamente incastrata tra una cintura sadomaso a forma di cavallo sulla sinistra e il busto in gesso sulla destra. Al contrario questa appare più come un altro oggetto ornamentale che non un oggetto del desiderio. In questa composizione, Witkin espone l'oggettificazione reiterata della donna ad opera dello sguardo maschile, sotto attacco dalle voci femministe, ma anche quella che nella tradizione ha veicolato la figura dei nani. Come nei ritratti *freak* infatti, anche qui l'abito esaspera la tipicità del corpo mostrato, mettendo maggiormente in evidenza la sua rotondità. A differenza dei ritratti *freak* però, qui non ci troviamo in una situazione quotidiana. Il drappeggio traslucido sul quale la donna è schiacciata, ha poco a che fare con i fondali neutri e domestici di Eisenmann, ma al contrario appare oggettivamente precario e artificiale. Witkin svela dichiaratamente l'uso dello sfondo come superficie riflettente per mezzo della quale il soggetto guadagna un aspetto marmoreo. L'illuminazione infatti, lungi dall'essere omogenea come quella di Eisenmann, ma denuncia la propria presenza scolpendo la modella con ombre marcate, lasciando nell'oscurità la parte destra dell'immagine e svelando le pieghe del fondale che proprio per questo appare instabile e temporaneo. Queste pieghe hanno anche il valore di citare un altro maestro della storia dell'arte cui Witkin paga sicuramente pegno: Francis Bacon. Il titolo infatti è il medesimo di un quadro di Bacon del 1975, *Portrait of a Dwarf*²³⁰. Il pittore irlandese quasi un decennio prima di Witkin, aveva ritratto un nano, seduto su uno sgabello da bar e posto di fronte le pieghe di un fondale di tessuto, ricorrente in molte delle sue opere. Questo diretto richiamo, dichiara l'intenzione di Witkin di estrarre dalla figura umana le forze abissali che scuotono il soggetto alla stessa stregua di Bacon. Con il pittore, Witkin certamente condivide non solo soggetti strani e deformati, ma l'intenzione di distillarli in sensazioni, la predilezione per una dimensione aptica dell'immagine che fa emergere "il grido anziché l'orrore"²³¹. Tra la modella di Witkin e quello di Bacon scorre la stessa tensione indicibile che trabocca sull'epidermide del quadro sotto forma di pulsione e affetto. E' nelle qualità plastiche del corpo in relazione al resto della scena, che va ricercato il senso dell'immagine, non nel soggetto in sé.

230 Francis Bacon, *Portrait of a Dwarf*, 1975, Collezione privata

231 G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1996, trad. it. Francis Bacon: La logica della sensazione, Quodlibet, Macerata 1995, p. 122

Se infatti compariamo questa foto con il ritratto di Sophia Schulz di Eisenmann, possiamo notare come la prospettiva non sia qui a distanza al fine di accentuare la piccola statura della donna, al contrario è ravvicinata al fine di far risultare la donna proporzionale allo sfondo e all'intera inquadratura. Tuttavia di Eisenmann Witkin riprende la convenzione della comparazione. Nel lato destro, quasi ai bordi dell'immagine, sono presenti delle gambe di una donna che apparirebbe molto più alta del soggetto della foto, talmente alta che l'intero corpo eccede l'inquadratura. In realtà la fotografia non ci dice se queste gambe appartengano realmente a qualcuno. Lasciate in penombra ai margini della fotografia, queste gambe appaiono piuttosto come un ulteriore elemento scultoreo, eccessivamente sproporzionato rispetto al resto della scena.

Witkin quindi, sovverte la funzione tradizionalmente affidata alla comparazione di persone con opposte qualità fisiche, invertendone i valori. Non è la modella a risultare troppo bassa, ma quella che dovrebbe essere la sua unità di misura a qualificarsi come smodatamente alta. Ancora una volta l'artista recupera dei principi costruttivi della tradizione, ma ne rovescia il senso mostrandoli in tutta la loro arbitrarietà. Questa inversione di marcia è un ulteriore commento del fotografo alle strategie compositive messe in atto in fotografia, in particolare quelle della prospettiva e dei piani. Il fatto che queste gambe fuoriescano dal piano inquadrato, sottolinea quanto lo scatto sia sempre una scelta di una porzione di realtà e mai la totalità. Così facendo Witkin denuncia la presenza di un eccesso al di fuori dell'inquadratura, un fuori campo per mezzo del quale ciò che è in campo si definisce e prende forma. Appropriandosi dello sguardo medico per sovvertirlo in esteticizzazione oggettificante del corpo, Witkin scardina contemporaneamente un momento importante per la storia della fotografia e della patologia insieme. Del resto il suo interesse nel riscattare gli usi della fotocamera del XIX sec. in relazione al corpo, è esplicitamente dichiarato nel volume da lui curato “Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive”²³². L'opera è infatti una selezione di fotografie che Joel-Peter Witkin ha prelevato dal Burns Archive of Historical Medical Photographs, fondato nel 1975 dal dottor Stanley Burns, nell'intento di raccogliere le documentazioni mediche di soggetti patologici tra il 1839 al 1950²³³. In questo volume Witkin lascia che sia la potenza delle immagini a parlare da sé, frapponendo la propria autorità, non attraverso un intervento diretto, ma tramite una selezione che ne mostri la potenza estetica, prima

232 J. P. Witkin (edit by), *Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive*, Twelvetreepress, New York 1987

233 Il Burns Archive of Historical Medical Photographs, è uno dei più ricchi archivi depositari della documentazione fotografica della medicina dal 1839 al 1950. La collezione si divide in due sezioni: “Fotografie mediche”, che raccoglie immagini di curiosità anatomiche e fotografie *postmortem*, e “Fotografie storiche”, che raccoglie immagini di guerra, etnografiche, di crimini e torture, di fabbrica. L'archivio è parzialmente consultabile sul sito: <http://www.burnsarchive.com/>

ancora della funzione documentaria.

L'attenzione a questa fase storica della fotografia e al suo approccio tassonomico è il focus di un'altra fotografia di Witkin *Alternates for Muybridge* (1984) (fig. 4).

Qui l'artista riprende nuovamente la convenzione della comparazione, alterandone e slittandone la funzione semantica. Non solo infatti la fotografia mette in comparazione una persona magra con una persona grassa, ma un transessuale pre operato e una donna grassa, fianco a fianco nella medesima posa. La comparazione operata da Witkin è in primo luogo fisica, in secondo luogo di genere, infine concettuale. I due soggetti infatti, rimandano a due categorie che la società definisce ancora come devianti: il disordine alimentare che devia i modelli di bellezza femminile e salutare veicolati dalla società e l'instabilità dell'identità sessuale. L'attrito tra di ciò che la società concepisce come bello, sano ed eticamente accettabile e quello che le persone nella realtà sono e scelgono di essere, è oggettivato da Witkin inserendo l'orgoglio della coppia in uno sfondo a griglia, quasi a rimarcare la fuori uscita di queste scelte aldilà degli schemi prefissati. Tuttavia il titolo ci dice ancora di più su questo sfondo, rimandando esplicitamente una figura importante nella storia della fotografia: Eadweard Muybridge.

Come abbiamo accennato nel capitolo precedente, Muybridge utilizzò la fotografia come strumento sperimentale per studiare il movimento animale e umano.

Muybridge ritraeva i suoi soggetti di fronte ad uno sfondo diviso in quadrati per meglio analizzare l'ampiezza dei loro movimenti nel tempo. Analogamente il muro dietro i modelli ritratti da Witkin sembra una griglia che ha la funzione di porre sotto scrutinio e misurare l'irregolarità dei loro corpi tramite i numeri sottostanti che dettano i parametri da seguire.

Tra gli esperimenti di Muybridge inoltre, ricordiamo lo studio del movimento di una donna obesa che cerca di alzarsi dal pavimento, *A gargantuan woman walking* (1887)²³⁴(fig. 5).

Nella fotografia di Witkin non c'è alcun movimento, se non quello interiore della scelta di essere grassi e transessuali, aldilà dei parametri socialmente accettati. La comparazione quindi in questo caso è di due corpi-icone di etichette sociali. Ancora una volta ci troviamo di fronte a quello che nell'introduzione di questo capitolo è stato definito sguardo diagnostico, uno sguardo che nell'incontrare l'altro ne scava una profondità, ne completa l'identità, a partire da un'apparenza. Witkin mette in scena il processo interpretativo sul corpo eccentrico di cui parla Chue, rende intellegibile la prospettiva medica e morale in cui queste scelte sono incastrate, attraverso l'accostamento dei modelli ad una griglia di misura e mediante il rimando agli studi di Muybridge. Così facendo l'artista rende visibile come le scelte individuali sul proprio corpo divengano oggetti di uno studio che ne detta i parametri di lettura. Seguendo il discorso di Jonson Chue, la vista di una

234 Gargantua era il nome maschile del gigante nel volume del 1542 di François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle*

donna grassa viene infatti comunemente associata ad una cattiva alimentazione, mentre il corpo transessuale agli scenari *queer*, colorati, trasgressivi, sessualmente promiscui.



Fig. 22 Joel-Peter Wiktin, Alternates for Muybridge, 1984, Gelatin silver print, Art Institute Chicago

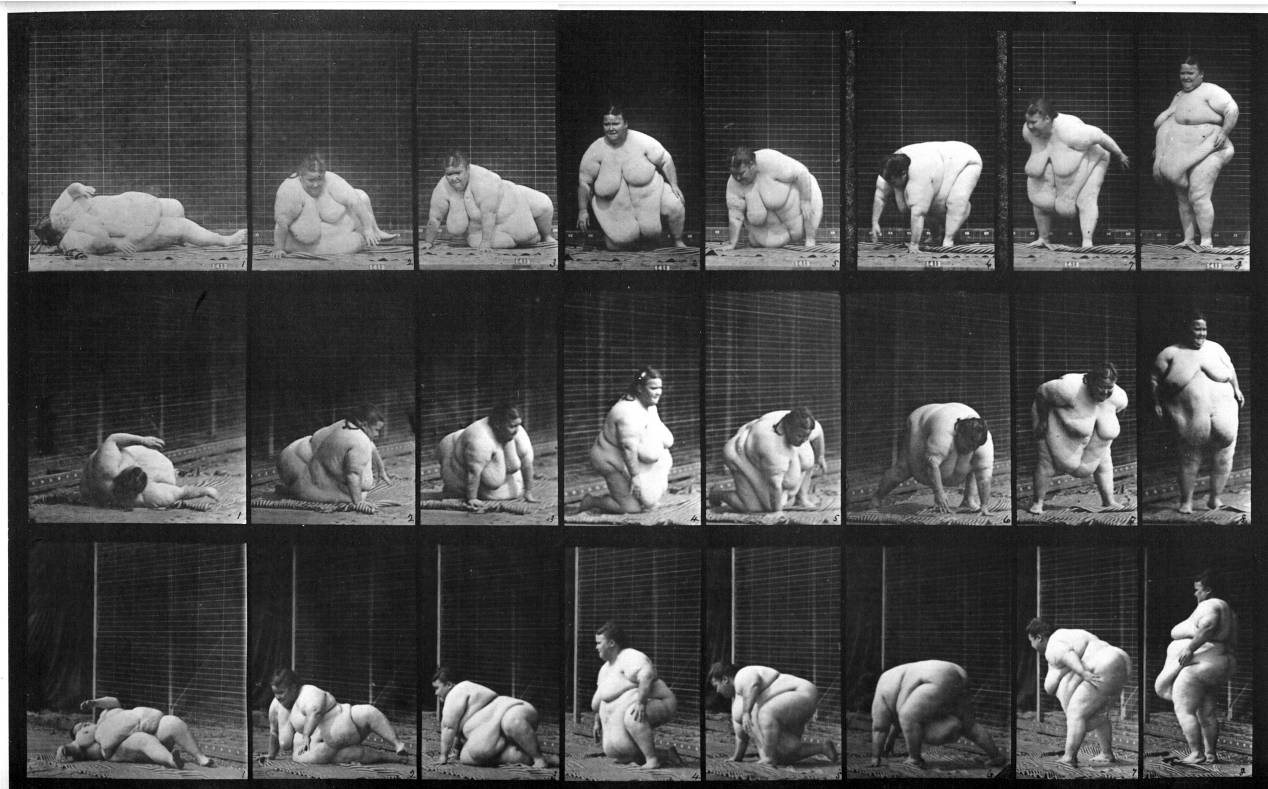


Fig. 23: Eduard Muybridge, *Animal locomotion*, Plate 268, Lippincot Company, Philadelphia 1887

Interrogando l'autorità e i discorsi ideologici del medium fotografico Witkin, come molti studiosi dell'identità, sottolinea la relazione cruciale tra il corpo, il suo immaginario e la storia che ha disegnato questo immaginario. Una storia peraltro profondamente connessa a quella della Fotografia. In questo processo meta-riflessivo la posizione di Witkin diviene un anello di congiunzione tra i modelli forniti dalla comunità medica che collocano l'eccentricità sul piano biologico, e quelli degli studiosi di identità che invece si soffermano sulle strutture culturali di riscrittura del corpo. L'artista invece, fa emergere le qualità espressive del corpo, colto sia come rappresentazione che nella sua vitale materialità. Le sue fotografie mostrano quanto il corpo abbia la capacità di dare forma e contenuto alle immagini, tanto quanto i media hanno la capacità di trasformare e veicolare la sua concezione. Come ricorda Germano Celant:

«Nella storia della fotografia quest'attenzione sull'ineguaglianza degli esseri passa da Brassai a Weegee, per arrivare a Diane Arbus, tuttavia Witkin la assume non quanto esperienza mondana, ma ontologica. Le sue creature fotografiche si contrappongono linguisticamente alle figurazioni cronachistiche della Arbus, quasi ne rifiutasse l'innocente *voyerismo*. Egli non registra il qui e ora, ma definisce e annota senza scegliere e isolare, porre distinzioni e gerarchie che non vengano dalla storia»²³⁵

235 G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 67

I *freak* di Diane Arbus ritratti negli anni '60 sono fotografati nella loro intima quotidianità, testimoniano un' esistenza. Come quelli di Witkin sono in posa, consapevoli dell'atto in cui stanno partecipando, ma a differenza di questi non negano lo sguardo, al contrario lo dirigono direttamente alla camera dichiarando la volontà di presentarsi per se stessi. La Arbus non ritrae attori che interpretano *freak*, ma *freak* fieri di esserlo. I suoi soggetti sono necessariamente soggetti storici, che rivelano la patologia privata dell'artista piuttosto che quella pubblica delle categorie mediche. Ricontestualizzando i suoi modelli in scenari passati, Witkin rende invece questi modelli dei corpi atemporali, li schiaccia nel presente, spogliandoli di qualsivoglia contatto con il mondo e la storia, che non sia quella propria dell'arte.

Che relazione si instaura tra corpo e soggetto?

Il corpo ritratto da Witkin è innanzitutto una “in-forme” abnormità che sconvolga i sensi, si strofina sui nervi e striscia nelle zone viscerali del nostro organismo. E' una molle intensità che rifugge da ogni tentativo categorizzante. Se il corpo così inteso, è dunque una carne parlante, cosa ci dice della sua identità? Come si configura il soggetto in queste immagini? E soprattutto chi è il soggetto di queste fotografie?

Se nel caso dei ritratti di Eisenmann il soggetto è inequivocabilmente il corpo dei suoi modelli all'interno di una narrazione che ne costruisce l'identità di *freak*, e nelle fotografie di Diane Arbus il soggetto al contrario è la persona ritratta, a dispetto del proprio corpo, nelle fotografie di Witkin questa coincidenza non è così immediata. Anche i titoli delle opere, a differenza delle fotografie di Eisenmann, nulla ci dicono della persona ritratta, di chi vive questi corpi. In tutte e tre i casi analizzati la maschera impedisce un diretto coinvolgimento con lo sguardo dei modelli e rende problematica la loro identità. Nè si potrebbe dire che i soggetti di queste foto siano astrazioni di ciò che i loro corpi indicano: un uomo torso nel caso di *Gambler* (1986), una nana nel caso di *Portrait of a Dwarf* (1987), un transessuale e un'obesa nel caso di *Alternatives for Muybridge* (1984), come avviene nei ritratti di Eisenmann. Quello che piuttosto questi modelli comunicano è che stiano interpretando un ruolo. L'identità che emerge quindi è semmai quella del personaggio che ricoprono in un rovesciamento della prospettiva di Eisenmann, il quale invece nasconde la costruzione del personaggio *freak* dietro l'apparenza della persona. Witkin sembra problematizzare lo statuto stesso del ritratto e la sua ambigua relazione con l'identità del soggetto. Come scrive Rosalind Krauss a proposito dei ritratti:

«Il soggetto si proietta al tempo stesso verso l'esterno in immagini speculari. Tuttavia queste immagini, che sono distinte dal corpo ed esistono all'esterno in uno spazio visivo, restano, malgrado tutto, identificate a lui. A causa di questa confusione, l'abitante dell'immaginario non ha “identità” univoca ed orientata intorno a un punto focale unico, perché la sua identità è simultaneamente costruita da se stesso e da un altro»²³⁶

Il soggetto è dunque un soggetto fittizio, costruito, che si dà come problematico e che sfugge ad un'identità definita. E' un corpo approdato ad uno statuto ornamentale, costretto in posa insieme agli altri elementi della scena, soggiogato quindi dal potere di uno sguardo che è quello del demiurgo del mondo sinistro tratteggiato: Joel Peter Witkin. La dimensione del corpo in queste immagini si ritrae in una zona di soglia paradossale. Da una parte si fa portavoce di una carnalità parlante e

236 R. Krauss 1996, cit., p. 81

seducente dall'altra trasuda di un olezzo mortifero che confina l'esistenza di questi soggetti entro i limiti del quadro. E' un corpo che si rovescia in cosa e al contempo una cosa che pulsa di una carica erotica. Come scrive il filosofo Roberto Esposito:

«Se c'è un postulato che sembra organizzare l'esperienza umana sin dai suoi primordi è quello della divisione tra persone e cose. Nessun altro principio ha una radice altrettanto profonda nella nostra percezione, e anche nella nostra coscienza morale, quanto la convinzione che non siamo delle cose, dal momento che le cose sono il contrario delle persone»²³⁷

I modelli di Witkin sembrano liquefarsi in questa zona liminale che sospende il corpo tra la persona e la *res*. Questo continuo travaso di stato dal regno delle cose a quello delle persone nelle sue immagini è stato spesso accostato dalla critica al pensiero *posthuman*²³⁸. Sebbene il concetto di postumano presenti diverse articolazioni, comune denominatore è l'assenza di demarcazioni nette tra organico ed inorganico. In questo terreno filosofico l'identità umana è percepita come qualcosa di instabile, come la risultante di un processo di forze che si intersecano e di variabili spaziotemporali, di affetti e connessioni, di potere e desiderio²³⁹. Considerare il sé come interazione dinamica, immanenza radicale, processo in divenire pluristratificato, comporta una rimodulazione della tradizionale concezione di essere umano, dell'umanesimo che l'ha fondato e del pensiero dicotomico che l'ha strutturato.

«La donna, altro sessuale dell'uomo, il nativo, altro del soggetto etnocentrico, il naturale, altro della tecnocultura, vengono alla ribalta come contro-soggettività [...] è cruciale inventare schemi concettuali che ci consentono di pensare l'unità e l'interdipendenza dell'umano, del corporeo e dei suoi storici altri, proprio nel momento in cui questi altri tornano a sconvolgere le fondamenta della visione umanistica del mondo»²⁴⁰

Secondo Judith Halberstam e Ira Livingston, due esponenti dei *queer studies*, il postumano non implica necessariamente una obsolescenza dell'umano: partecipa piuttosto della redistribuzione di

237 R. Esposito, 2014, cit., p.1

238 Per l'associazione di Joe Peter Witkin al Postumano si vedano: S. Olgiun, *Beyond Horror: Taking Pictures of Dead in Mexico*, «Revista Sans Soleil- Estudio de la Imagen» n. 4, 2012, pp. 182-195; P. Baler, *The Next Thing: Art in the Twenty-first Century*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2013; J. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Routledge, New York 2013

239 M. Farci, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Franco Angeli Editore, Milano 2012, p. 31

240 R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002, trad. it. *In metamorfosi: Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 143-144 e 255

differenze e identità – e il corpo postumano è il *sismografo* e l'*epicentro* di cambiamenti epistemici pervasivi²⁴¹. Pur trovando forti punti di contatto con questo pensiero filosofico che decentralizza l'attenzione sul soggetto umano per rivolgersi alle zone di confine e commistione con gli strumenti e le relazioni che intrattiene, l'instabilità dei corpi ritratti da Witkin non è a nostro avviso testimone di un ripensamento del paradigma antropocentrico. Non ci troviamo di fronte ad un tentativo di ripensare l'umano, quanto piuttosto di scavarne l'essenza più intima e mostruosa. A nostro avviso queste fotografie non ripensano la concezione umanistica del soggetto, al contrario la recuperano, per svelare le più profonde miserie dell'uomo e i più voraci tormenti dell'artista. Del resto lo stesso Esposito invita a ricercare una diversa articolazione del soggetto, proprio in quella cultura che sembra averne sancito un'unità assoluta e inseparabile.

«Quella stessa cultura umanistica pare custodire, per chi sappia interrogarla a fondo, anche un altro, meno scontato, risolto quasi un'ultima lettera mai arrivata a destinazione. Alludo precisamente a quella rappresentazione vuota, 'forata' – di un uomo letteralmente senza immagine – che il testo di Pico, con consapevole antinomia, intende rappresentare. Allorché egli definisce – sottraendolo così ad ogni definizione – l'uomo come "opera dall'immagine non definita (*indiscretae opus imaginis*)", cui Dio non assegna "una dimora certa, né un sembiante proprio, né una prerogativa peculiare". In questo modo Pico si pone contemporaneamente prima, ma anche dopo, rispetto alla semantica moderna del *subiectum* – inteso come entità stabilmente costituita o presupposta – facendo dell'essere umano piuttosto un prodotto dotato della perenne capacità di autoprodursi»²⁴²

Nella stessa direzione Witkin trova nel passato le ragioni dinamiche e autopoietiche dell'identità del soggetto, ma le riscrive in un nuovo regno, sospeso tra la sacralità e l'apocalissi, l'umano e la cosa. I ritratti di Witkin, marginalizzano certamente la differenza, la mettono tra virgolette dissipandola in molteplici traiettorie di pensieri, tuttavia non esiliano l'uomo, non ne riformulano un'ontologia, ma al contrario lo pongono al centro per rivelare insieme alle sue contraddizioni, l'insondabilità della sua essenza. Quasi che, per usare le parole di Giorgio Agamben «l'intimità possa conservare il suo significato politico solo a patto di restare inappropriabile»²⁴³. Lo sguardo deformante di Witkin offusca l'identità, del soggetto sospendendolo come interrogativo, come dimora inviolabile, come sostanza irriducibile né alla cosa, né alla persona.

Tornando ad Esposito l'origine del profondo scarto tra questi due concetti risiede già nell'etimologia del termine "persona", che dal greco designa la maschera attoriale e nella dottrina giuridica romana

241 Cfr. J. Halberstam, I. Livingston (a cura di), *Posthuman Bodies*, Indiana UP, Bloomington, 1995

242 R. Esposito in S. Pietroforte, M. Biscuso e F. Buongiorno (a cura di), *Pensiero vivente. Una discussione con Roberto Esposito*, «Filosofia italiana», ottobre 2013 Cfr. www.filosofia-italiana.net

243 G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014, p. 130

il ruolo sociale dell'uomo piuttosto che l'uomo. «Come la maschera non aderisce mai completamente al viso che ricopre, così la persona giuridica non coincide con il corpo dell'uomo cui si riferisce»²⁴⁴. L'ossessione di Witkin alle maschere potrebbe infatti essere il sintomo di questa invalicabile soglia tra il soggetto e il suo corpo, l'espressione dell'imperscrutabilità di un'essenza ultima che in apparenza si dà come cosa. D'altra parte, proseguendo con Esposito, anche la cosa viene sospesa a un'essenza che la oltrepassa.

«Ciò che sembra profilarsi oggi è un'incrinatura del modello dicotomico all'interno del quale il mondo delle cose è stato a lungo contrapposto e sottoposto a quello delle persone. Quanto più gli oggetti tecnici incorporano una sorta di vita soggettiva, tanto meno è possibile schiacciarli in una funzione esclusivamente servile»²⁴⁵

E in effetti, gli oggetti presenti nelle fotografie di Witkin non godono della stessa funzione servile di quelli impressi nei ritratti di Eisenamann, non fungono da appoggio al soggetto per attestare uno status e costruirne un'identità, ma al contrario la mettono in discussione. La statua in *Portrait of a Dwarf* (1987) o la catena che solleva la gamba amputata del giocatore d'azzardo, non sono gerarchicamente meno importanti dei modelli ritratti, né tanto meno ci comunicano qualcosa in più su di loro.

Il suggerimento di Esposito per sciogliere questa *impasse* dialettica tra la cosa e la persona è accostarsi ad essa dal punto di vista del corpo:

«Il corpo diventa il canale di transito e l'operatore, certo delicatissimo, di una relazione sempre meno riducibile a una logica binaria [...] Non coincidendo né con la persona né con la cosa, il corpo apre un angolo di visuale esterno alla scissione che l'una proietta sull'altra»²⁴⁶

Il corpo cui si riferisce Esposito e che, in un certo senso Witkin anticipa, non è un corpo schiacciato passivamente nella cosa e oggetto alla mercé del potere, ma è a sua volta un produttore attivo di sapere che trova nell'oscillazione tra la cosa e la persona la sua specifica forza. E' nell'indicibilità dell'essenza di questi soggetti che si ferma lo sguardo e si libera la loro sensualità. Ma non solo, analizzando le opere dell'artista lo studioso Germano Celant ci dice:

«La superficie fotografica è carne che pulsa così come i corpi sono territorio del limite, tra anima e sensi. L'energia rinchiusa nei confini del quadro è qualcosa che può essere dischiusa, e per farlo tocca penetrare questa carne, farne

244 R. Esposito 2014, cit. p. X

245 Ivi, p. IX

246 *Ibidem*

La teatralità compositiva della scena e le alterazioni sul corpo stesso della fotografia, minano la “credibilità” dell'immagine, insieme alla supposta proprietà del mezzo fotografico di essere memoria della realtà. Cosa testimoniano infatti queste fotografie? E ancora una volta, se oggetti, modelli e superficie fotografica si relazionano orizzontalmente e non prevedono gerarchie di grado, chi è il soggetto?

Più che dare risposte, le fotografie di Witkin pongono delle domande. Queste immagini ghermiscono quello che Roland Barthes' definisce il *noema*, l'essenza della fotografia, il suo indubbio potere di attestare un “è stato”. E' chiaro che questi modelli, colti in tutta la loro stravaganza e inseriti in un contesto artificioso siano realmente stati davanti all'obiettivo di Witkin. Quello che però il sofisticato allestimento e la trama materica di queste fotografie complicano, è il rapporto che si instaura tra il reale e l'occhio della fotocamera. Ad essere messo in questione da Witkin è l'attitudine a tradurre la nozione di indexicalità con una sincronia e convergenza tra il piano reale e quello dell'immagine. Come molti studiosi hanno sollevato²⁴⁸, ciò che della fotografia risulta indexicale nella relazione con il proprio referente è dovuta alle proprietà fisiche e meccaniche del suo procedimento e non alla vero-somiglianza. Witkin dunque non intende contraddire la condizione della Fotografia come “certificato di presenza²⁴⁹”, ma renderla problematica, manifestare la relazione performativa che il mezzo intrattiene con questa presenza. Ciò che Witkin inquadra, non si attesta mai come garante di autenticità, ma eccede sempre la possibilità di essere compreso con un solo sguardo, scuote i sensi, colpisce i nervi, sguscia da ogni regime di referenzialità, non “indica” una presenza, semmai la pone come interrogazione, edulcorando ogni suo legame con la verità. Questo scuotimento della relazione tra fotografia e referente reale raggiunge il parossismo quando l'artista inizia a fotografare “scarti” di cadaveri, rifacendosi alle Nature Morte della pittura secentesca. Come sottolinea lo studioso Norman Bryson questo genere di pittura catturava qualcosa in bilico tra la vita e la morte, tra la meticolosa riproduzione naturalista della realtà e la sua artificialità, condividendo con la pratica fotografica del

247 G. Celant 2015, cit. 70

248 Rosalind Krauss a tal proposito scrive: «La Fotografia è dunque un tipo di icona che intrattiene un rapporto indexicale con il suo referente». Cfr. R. Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1985, p. 203. Per un approfondimento sullo storico dibattito riguardo allo statuto ontologico della fotografia come indice o icona cfr. anche H. Van Gelder, H. Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Oxford 2011, pp. 33-36

249 R. Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Cahier du cinéma/Gallimard/Éd. du Seuil, Paris 1980, trad. it. *La Camera Chiara, Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003

XIX sec. una certa modalità di visione e pensiero che ha congelato e pietrificato la vitalità dei soggetti allo scopo di rivelarne la loro intima natura²⁵⁰. Witkin accosta l'inno alla cosalità tipica del genere alla reificazione del corpo. In maniera più dirompente di quanto non lo sia l'argomentazione di Esposito, Witkin ci costringe a riflettere su quali siano i confini proprietari della persona. Sempre riflettendo sul dispositivo della persona in relazione alle parti del corpo umano, il filosofo scrive:

«Il trafugamento di cadavere, oppure di embrioni, va considerato alla stregua di un rapimento come se si trattasse di una persona o di un furto come fosse una cosa? E le singole parti del corpo, gli organi, o i suoi prodotti come il sangue?»²⁵¹

Le immagini di Witkin più che ripensare il corpo in relazione al soggetto sembrano costituirsi in maniera graffiante come la materializzazione delle domande che Esposito si pone. Capi mozzati e armi staccati, cortocircuitano letteralmente le composizioni di natura morta, innestandosi come deiezioni esangui di organismi non più vivi tra orologi, candele, frutta marcescente e fiori recisi. Ciò che si impone come singolare è che queste teste, questi piedi, queste braccia siano realmente appartenuti a delle persone ora decedute, tuttavia inseriti come sono, in una composizione sofisticata ed esageratamente artificiosa, l'osservatore resta incredulo sulla loro "verità", non li recepisce come reali. Guardando una fotografia come *The Harvest* (1984) (fig. 6) un osservatore che non conosce approfonditamente il mondo visionario di Witkin e la sua storia, potrebbe infatti essere portato a credere di trovarsi di fronte ad un bizzarro fotomontaggio che estrude un volto umano dagli assemblaggi ortofrutticoli dell'Arcimboldi, capovolgendone in un certo senso il procedimento.

Witkin ha invece comprato questo capo mozzato in un obitorio di Città del Messico e l'operazione da lui è effettuata è quanto di più distante da un ludico *compositing* in *photoshop*. Witkin quindi ha comprato una persona o una cosa? Sempre seguendo Esposito:

«l'idea che il corpo può essere ridotto in cosa è contrario alla nostra sensibilità, ma l'idea che il corpo è sempre equivalente alla persona va contro la logica²⁵²»

250 N. Bryson, *Chardin and Text of Still Life*, «Critical Inquiry» Vol. 15, No. 2, The University of Chicago Press, Chicago 1989, p. 235

251 R. Esposito 2014, cit. p. 105

252 R. Esposito, 2014, cit. p. 106



Fig. 24 Joel-Peter Witkin, *Harvest*, stampa d'argento, Philadelphia 1984

Il filosofo si chiede:

«Se un corpo o parte di esso è mai stato una persona, continuerà ad essere così in ogni condizione e se, invece, in un determinato momento è diventato una cosa, allora forse che lo è stato dall'inizio?»²⁵³

Witkin bypassa ogni tipo di sensibilità e sferra violenti attacchi contro le credenze dell'osservatore: Di che tipo di presenza si fa garante la fotografia di Witkin in questo caso? E' possibile parlare di

²⁵³ Ivi, p. 107

soggetto di fronte ad un'immagine del genere? Questa non più persona, questo neanche corpo, questo agglomerato di cellule morte che della morte parlano, potrebbero mai essere portatori dell'identità di un soggetto? O piuttosto assalgono la vista come un interrogativo sui labili confini tra soggetto e oggetto, umano e non umano, vita e morte, immagine e realtà? L'impossibilità di distinguere nel corpo, la persona dalla cosa, per Esposito nasce da un obsoleto assetto giuridico basato sulla vecchia distinzione tra queste due dimensioni. Esposito ricorre a Simon Weil per ripensare l'umano e non cedere alla tentazione del postumano di assorbire ogni alterità in un appiattimento delle differenze: «Quello che è sacro, lungi dall'essere la persona, è quello che, in un essere umano, è l'impersonale che vi risiede»²⁵⁴. Il corpo umano per Esposito è sacro in quanto non assimilabile né alla maschera della persona, né all'appropriabilità della cosa, esso:

«Deve la propria intangibilità al fatto di essere eminentemente comune. Non soltanto nel senso, ovvio, che tutti hanno un corpo. Ma anche in quello, più intenso, che ogni corpo umano è patrimonio dell'umanità nel suo complesso»²⁵⁵

Per risolvere l'interrogativo che invece *The Harvest* ci pone, a nostro avviso è a un altro patrimonio che bisogna guardare, non a quello dell'umanità, ma a quello delle immagini.

Ancora una volta, è lungo la storia della fotografia inserita nel più ampio percorso della storia dell'arte che forse si può trovare una risposta. Sembra infatti che Witkin nel vomitare sull'osservatore immagini di catastrofica bellezza, si prenda gioco delle pratiche e delle teorie che hanno iscritto i perimetri ontologici della fotografia, svuotandoli a tal punto da farli emergere nella banalità di un luogo comune. Che infatti la fotografia come pratica sia “il teatro morto della Morte”²⁵⁶, è un concetto ripreso più volte nel pensiero teorico che ne ha definito lo statuto. Nel saggio che introduce la sua ricerca sul medium fotografico e sulla natura dell'immagine fotografica, *La camera chiara*, Roland Barthes scrive:

«L'essere fotografato mi consegna al momento stesso in cui divengo da soggetto oggetto e, in questo modo, faccio una micro-esperienza della morte: io divento veramente spettro (ecco lo Spectrum)»²⁵⁷ e continua «ciò che vedo è che io sono diventato Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri – l'Altro – mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto, mi hanno in loro mano, a loro disposizione, sistemato in uno schedario, pronto per tutte le sottili manipolazioni»²⁵⁸

254 S. Weil, *Human Personality*, in *Selected Essays 1934–1943*, Oxford University Press, Oxford 1962, p. 62

255 R. Esposito, cit. p. 107

256 R. Barthes 2003, cit., p. 91

257 Ivi, p. 12

258 Ivi, p.10

Per il filosofo, la morte è “l’eidos” della fotografia, il suo aspetto. Come un cadavere, un corpo senza vita, la fotografia è statica, congela tempo e movimento. L’immagine fotografica: estrae cioè quanto ritrae dal flusso dinamico degli eventi, proprio come la Morte ci porta al di fuori della vita²⁵⁹.

Anche Susan Sontag in proposito scrive:

«Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa)»²⁶⁰

Sembra quasi che Witkin prenda alla lettera queste considerazioni, aggiri qualsivoglia metafora, per tradurle in immagine con tutto il loro schiacciante peso. Se fotografare qualcuno vuol dire congelarne il flusso vitale, se ogni fotografia è il “segno imperioso della mia morte futura”²⁶¹, allora chi è il soggetto delle opere di Witkin?

A nostro parere il soggetto di queste immagini, non è né la persona ritratta, né il suo corpo, ma la fotografia intesa essa stessa come corpo, con una sua storia, un suo peso, una sua materialità, un suo rapporto con il mondo delle immagini. Il corpo dei modelli si costituisce piuttosto come dispositivo per mezzo del quale Witkin attiva la sua riflessione sulla relazione tra l'occhio della fotocamera, quello dell'autore che lo indirizza, quello dell'osservatore che ne accoglie un senso modellato dal modo di guardare che ha ereditato.

«Davanti all'obbiettivo io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte»²⁶²

Queste immagini hanno come referente fotografico non il corpo dei modelli davanti all'obbiettivo, ma la rappresentazione del corpo nella tradizione artistica e fotografica rivista e violentata dalla visionarietà dell'artista. Come scrive Ann Millet:

«Le immagini di Witkin fagocitano la storia dell'arte e della Fotografia, effettuando delle vere e proprie amputazioni sulle loro convenzioni visuali. Il suo personale intervento sul supporto fotografico perverte qualsivoglia neutralità

259 D. Bordini, *Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico*, «Spazio filosofico», cfr. http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/saggi.htm

260 S. Sontag 2004, cit. p. 15

261 R. Barthes 2003, cit., p. 98

262 Ivi, p. 15

dell'occhio della fotocamera»²⁶³

I corpi ritratti da Witkin parlano di un' identità contraffatta, che non è la loro, ma è quella che gli è stata assegnata da un autore. Non sono persone attestanti una vita al di fuori dal quadro che li ritrae, ma sono immagini, incubi che prendono in prestito la realtà per stravolgerla:

«Ho creato una vera e propria metamorfosi foto-fisica che rende manifeste le mie fantasie attraverso significanti voyeuristici e perversi»²⁶⁴

Questi modelli allora sono attori che interpretano gli incubi e i pensieri dell'artista. Parafrasando ancora Barthes:

«Non appena io mi sento guardato dall'obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di 'posa', mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine»²⁶⁵

I modelli di Witkin si fanno portavoce attraverso i loro corpi del processo mediante il quale l'«io» si dissocia in immagine e perde contatto con la persona in posa davanti all'obbiettivo. In *Abundance* (1997), Witkin ritrae una donna amputata delle sue gambe, dalle mani deformate (fig.7). Come? La modella dimora in un' urna come una scultura, decorata con gioielli e una cesta di fiori in testa.

Lo sfondo nero alle sue spalle la stacca come elemento plastico, scolpita dall'azione della luce che ne garantisce un aspetto marmoreo. Nessun alito vitale è esalato da questo soggetto, che si dissocia completamente dalla sua persona per ergersi nel regno delle nature morte come ornamento antropomorfo strappato dall'immaginario secentesco Rococò. Decontestualizzato da un presente che legge nell'assenza di arti una mancanza, una dis-abilità, e ricontestualizzato nel reame allegorico neoclassico, questo corpo diventa portatore di un' abbondanza, come sottolinea il titolo e come denota la ricca cesta di fiori. Oggettificando ed esteticizzando il corpo di questa modella, Witkin circuita contemporaneamente la rappresentazione come autorità interpretativa sui corpi e sulle fotografie. Scardina la prospettiva medica e quella mimetica al contempo.

Questa decostruzione a doppia elica, come abbiamo anticipato all'inizio di questo paragrafo, affonda la propria urgenza nel terreno critico inaugurato dal pensiero postmoderno. A partire dagli anni '70, la teoria fotografica postmoderna, inaugura uno slittamento di prospettiva del medium, che va a favore del suo processo di produzione e del suo contesto di fruizione e a discapito

263 A. Millet 2010, cit., p. 32. Trad. mia.

264 J-P. Witkin, *Forty Photographs*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1985, p. 12

265 Ivi, p. 17

dell'originalità del suo autore.



Fig. 25 Joël-Peter Witkin, Abundance, Stampa d'argento, Praga, 1997

Dietro la spinta della linguistica e del post-strutturalismo, in particolare di pensatori francesi come Barthes e Foucault, il significato delle immagini viene strappato dall'intenzionalità soggettiva del suo autore e reindirizzato nella relazione che ogni fotografia intrattiene con altre immagini e segni. Le fotografie divengono segni tra segni che acquistano valore solo se inserite in un più vasto sistema di codici culturali e sociali²⁶⁶. La critica postmoderna invita a una lettura consapevole di ciò che le immagini dicono, di come le si guarda e del processo che tali immagini attuano in relazione alle emozioni del fruitore e al suo modo di conoscere il mondo. Come scrive Susan Sontag:

«Il peso morale ed emotivo di ogni fotografia dipende dal contesto in cui viene inserita (galleria, manifestazione politica, dossier della polizia, rivista di fotografia, periodico illustrato) ognuna di queste situazioni suggerisce un uso diverso delle fotografie ed è proprio l'uso diverso che ne fissa il significato, è in questo modo che la presenza e la

266 C. Cotton 2004, cit. p. 191

proliferazione delle fotografie contribuiscono all'erosione del concetto stesso di significato, a quella suddivisione della verità in tante verità relative»²⁶⁷

Come ricorda lo studioso Giacomo Daniele Fragapane, la rappresentazione come oggetto stesso dell'immagine, dunque la sua critica, fu il terreno comune ad opera dei fotografi concettuali negli anni '70, i quali riflettevano sulla stessa fotografia in aperta polemica al modello egemone del genere di *reportage*²⁶⁸. Con queste operazioni quelle di Witkin condividono la volontà di mostrare quanto la relazione tra verità e fotografia non derivi dalle proprietà del medium, ma dall'uso che di esso si fa²⁶⁹. Tuttavia per Witkin questo intento passa più per un coinvolgimento erotico e febbrile che non attraverso il ragionamento analitico richiesto dalla fotografia concettuale.

Questa prospettiva si insinua anche nelle pratiche degli artisti che iniziano a rivolgere il proprio sguardo non alla realtà del processo fotografico, ma ai costrutti concettuali che plasmano la comprensione del mondo. Il referente fotografico per molti di loro, specialmente tra gli anni '80 e '90 diviene più che la realtà, la sua immagine. Cindy Scherman con le sue serie *Centerfolds* (1981) o *Untitled film Stills series* (1999) ritrae se stessa come stesse recitando un ruolo, rendendo intellegibili i codici di costruzione della femminilità nel circuito massmediatico. Sebbene l'artista non si dichiari femminista, questi cicli fotografici si costituiscono in un certo senso come banco di prova delle teorie femministe che andavano denunciando la femminilità come prodotto storico-sociale piuttosto che caratteristica ontologica della donna. L'appropriazione artistica di stili visuali e stereotipi sulle donne afroamericane si costituisce come cifra estetica di Zoe Leonard e Cheryl Dunye nella serie *The Fae Richards Photo Archive* (1993), una narrazione immaginaria del personaggio fittizio *Fae Richards* dalla quale prende il nome, che si suppone essere una star cinematografica di metà Novecento. Attraverso l'uso di convenzioni fotografiche e d'archivio Leonard e Dunye prendendo in prestito le biografie di star cinematografiche storiche per creare una narrazione credibile che si interroga sulla memoria, in particolare quella legata alla donna africana e su ciò che ne viene escluso. Witkin, sulla stessa scia, affonda il suo coltello esatto ancora più in profondità, minando alle radici ogni tipo di credibilità e fiducia nell'immagine.

Le alterazioni sulla stessa superficie fotografica si costituiscono come l'epidermide di un altro mondo, una quasi pelle che nel dilatarsi verso l'osservatore al contempo né vieta l'accesso all'interno. Witkin, controlla chimicamente il formarsi e il nascere di questo oltre mondo, durante

267 S. Sontag 2004, cit. p. 88

268 Cfr. G. D. Fragapane 2015, cit., p. 23

269 Negli anni '70 la critica della rappresentazione ad opera dei fotografi concettuali che riflettono sulla stessa fotografia come Mulas, polemizza con il modello egemone della fotografia di reportage. La verità della fotografia non ha a che fare con il mostrare ma con il dire e questo dire non riguarda il medium ma il suo uso

una lunghissima esposizione e gestazione in camera oscura. Interviene sul negativo con dei tagli o dei graffi prima di ingrandirlo. Durante l'ingrandimento applica sulla superficie tessuti piegati, cere d'api o prodotti chimici come il ferricianuro di potassio che ne provoca la colorazione ingiallita. I bordi sfocati o graffiati delle sue immagini ritagliano uno spazio non identificabile e rafforzano l'idea che la scena fluttui in una sorta di inferi²⁷⁰. Contemporaneamente però questo lungo processo di lavorazione dell'immagine ci rimbalza nuovamente alla storia della fotografia e alla congenita diatriba tra il realismo e il pittorialismo. Susan Sontag ricorda:

«Un decennio dopo che il processo negativo-positivo di Talbot aveva cominciato a sostituire il dagherrotipo (il primo procedimento fotografico pratico), intorno al 1845, un fotografo tedesco inventò la prima tecnica per ritoccare il negativo. L'annuncio che la macchina poteva mentire rese molto più popolare il farsi fotografare»²⁷¹

Denunciando dunque le menzogne dell'apparato fotografico, Witkin conferisce solidità al proprio mondo interiore. Se divarica la distanza tra la realtà e l'immagine, dall'altra parte accorcia quella tra l'immagine pensata e quella rivelata. I corpi ritratti dunque non sono né persone né cose, sono incarnazioni di pensieri che poco hanno a che vedere con una visione postumana dell'uomo.

Pur mostrando in tutta la sua crudezza la questione che Esposito si pone, Witkin non provvede a fornire una risposta, perché il proprio mondo è regolato da leggi interne che non si relazionano a quelle della realtà fuori dal quadro. Come scrive la Sontag:

«Le fotografie, che in quanto tali non possono spiegare niente, sono inviti inesauribili alla deduzione, alla speculazione e alla fantasia. Il limite della conoscenza fotografica del mondo è che, se può spronare le coscienze, non può mai essere, alla lunga, conoscenza politica o etica; la conoscenza raggiunta attraverso le fotografie sarà sempre una forma di sentimentalismo, sia esso cinico o umanistico [...] Qualunque siano le pretese morali avanzate in nome della fotografia, la sua conseguenza principale è quella di trasformare il mondo in un grande magazzino, o in un museo senza pareti, dove ogni soggetto è degradato ad articolo di consumo e promosso ad oggetto d'ammirazione estetica»²⁷²

Così la triade corpo-identità-soggetto nelle opere di Witkin, bypassa ogni pretesa di dar forma o decostruire un soggetto, come quella di attestarne un'esistenza e un'identità che non siano quelle che connettono l'estetica personale dell'artista a quella della storia dell'arte cui appartiene. La triade corpo-identità-soggetto diviene allora qualità espressiva e dispositivo regolatore di un'altra triade: artista-medium-storia dell'arte.

Come vedremo nel prossimo paragrafo, l'ontologia del mondo ritratto da Witkin riscontra non

270 Cfr. E. Parry, *Joel-Peter Witkin*, Phaidon, Berlin 2007

271 S. Sontag 2004, cit. p. 66

272 Ivi, p. 25

poche connessioni con quello degli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio.

Abbiamo analizzato la triade corpo-soggetto-identità in presenza di corpi eccentrici nella bidimensionalità della fotografia, in questo paragrafo cercheremo di cogliere come essa si configura in scena, iniziando proprio da chi ha assunto l'eccentricità a fondamento del proprio teatro: La Societas Raffaello Sanzio.

Tutta l'attività del gruppo infatti è stata animata dal rifiuto di un centro ordinatore, di un senso già dato, di un linguaggio prescritto, di una forma prestabilita, di categorie e concetti stabili. La decostruzione della rappresentazione per la compagnia è volta proprio all'azzeramento di ogni pregiudizio, allo scuotimento di ogni convenzione sui cui l'impianto teatrale ha radicato la propria fisionomia. Decostruire la rappresentazione in questo ambito non vuol dire negarla, bensì potenziarla in quanto tale sino al suo limite estremo, vuol dire forgiare un mondo autonomo, governato da leggi proprie a partire dalla materia del mondo reale. In questo contesto, come del resto anche per Witkin, smantellare la rappresentazione non vuol dire approdare al reale, né eliminare la finzione, ma al contrario, prendere le distanze dal quotidiano per erigere un autonomo reale immaginario, che del quotidiano risucchia la materia e la ri-plasma. La continua costruzione di un universo parallelo e autonomo ha portato la compagnia ad inventare negli anni '80 una nuova lingua, la Generalissima²⁷³, proclamata con *Kaputt Nekropolis* (1984), e successivamente a proclamare l'iconoclastia con *Santa Sofia. Teatro Khmer* (1986):

«Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione [...] Questo è il teatro della nuova religione: perciò vieni tu che desideri essere seguace delle colonne dell'Irreale [...] Ma non credere che sia il surrealismo la chiave del problema; la chiave surrealista è completamente sbagliata, nel suo inconscio conservatorismo rielaborato. Questo è il teatro iconoclasta: si tratta di abbattere ogni immagine per aderire alla sola fondamentale realtà: l'Irreale anti- cosmico, tutto l'insieme delle cose non pensate»²⁷⁴

Per edificare il proprio Irreale, la Societas si rivolge dapprima alle grandi narrazioni dell'antico oriente mesopotamico, alle fonti del rito e del mito dell'Occidente²⁷⁵ a partire da *La discesa di*

273 Una lingua in grado di comunicare qualunque senso con un vocabolario che viene progressivamente ridotto a sole quattro parole: agone, apotema, meteora e blok. Cfr. C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super- icona (1985-1990)*, Ubulibri, Milano 1992, p. 93

274 Ivi, p. 9

275 Cfr. O. Ponte di Pino, «ateatro» cfr. <http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=27&ord=1>

Inanna (1989). Come spiegato dal manifesto iconoclasta, per rifiuto della rappresentazione, il gruppo non intende distruggere il sistema su cui si basa il teatro, ma rifondarlo dall'interno, anzi risalire ai primordi dell'immaginario fino a trovare il punto in cui la rappresentazione e il suo significato, la parola e la cosa, erano colte nell'unità, il simbolo.

«Com'è possibile rifare il mondo senza avere tra le mani elementi del mondo, comprese le nostre stesse mani? - scrive Claudia Castellucci- Allora il problema fu per noi quello di distruggere l'esistente, non per bisogno di spazio vuoto, ma per bisogno di ricominciare da capo qualcosa. E sebbene l'iconoclastia affronti il venir meno delle immagini, la parola non è negativa, non nega la manifestazione di un fenomeno, iconoclastia non è aniconismo, è rompere l'icona. Perciò l'iconoclastia è sempre figurativa. L'icona non è semplice immagine, è immagine sacra, eletta dal popolo, riconosciuta, efficace, prepara, dispone, raduna e terrorizza [...] l'orientamento teatrale iconoclasta è un movimento verso l'essenza, non verso l'essenziale. L'essenza è il bios, la piena propulsione biologica dell'opera, il suo bruciore fomentante e la sua capacità seduttiva²⁷⁶»

Come scrive Valentina Valentini:

«La Raffaello Sanzio sente la necessità dell'iconoclastia come bisogno di purificare il mondo occidentale dal linguaggio, dai codici prospettici, dalle immagini, dalla tradizione visibile e del realismo ottico [...] Il loro teatro aspira a svolgere la funzione teofanica, analoga a quella delle icone nella tradizione ortodossa, congiungere il visibile con l'invisibile, mettere in comunicazione l'umano con il sacro [...] il dato nuovo dell'attuale pratica teatrale, rispetto alla tradizione utopico rivoluzionaria delle avanguardie e neoavanguardie è che il teatro ha sopravanzato in coefficiente di realtà, la vita stessa²⁷⁷»

Decostruire la rappresentazione vuol dire quindi, immergersi nella spina dorsale che sorregge i miti e gli immaginari, risalire alla loro fonte, scovarne i punti di attacco e farli collassare, aspirarne il midollo per riempirla di nuovi fluidi energetici e spirituali.

E' in questo percorso tra le viscere dei miti culturali che la Societas si scontra con i grandi classici della storia del teatro d'Occidente: *Amleto. La veemente storia di un mollusco* (1992), *Masoch. I trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta* (1993), *Orestea (una commedia organica?)* (1995), *Giulio Cesare* (1997), *Genesi. From the museum of sleep* (1999), per culminare negli episodi della *Tragedia Endogonidia* (2002-2004). Quest'ultimo spettacolo si misura addirittura con il compito di rifondare un sentimento tragico, proprio nell'epoca contemporanea in cui si è

276 Cfr. C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, *Epoepa della Polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001. p. 288

277 V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Politi Editori, Milano 1989, p. 146

presa distanza da una concezione del mondo fondata sul mito, sul destino e sulla colpa²⁷⁸. Nella *Tragedia* eccentrico, non è solo il mondo rappresentato, ma il meccanismo interno della rappresentazione, concepita qui come organismo “autogenerante” (da qui endogonidia²⁷⁹), sia perché non proveniente da un testo già scritto, sia perché pensata come un processo di undici episodi, legati ognuno a una città europea diversa, che trovano “tragicità” proprio nell'attraversamento di questi spazi. Un sistema drammatico in crescita che “presenta” in ciascun episodio un piccolo stadio del suo cambiamento²⁸⁰. Eccentrico qui non è solo il rapporto tra il senso, linguaggio e significato, ma il meccanismo teatrale nel suo complesso. Il concetto di rappresentazione a questo punto sconfigge definitivamente fagocitando criteri alternativi di alimentazione che trovano sostegno non in uno spettacolo concluso che si sposta, ma nello spostamento stesso dello spettacolo.

In questo instancabile rifiuto delle forme, della sostanze, delle categorie prestabilite, in questa complessa macchina autocombustibile, analizzare la relazione corpo-identità-soggetto potrebbe costituirsi come una ricerca a sé stante, perché impossibile individuarne dei tratti validi una volta per tutte. A questa continua masticazione e forgiatura della rappresentazione infatti, non fa scampo il corpo dell'attore, «contrappunto di una realtà a volte prossima a lasciare un segno sulla finzione»²⁸¹, testimone del divenire della carne e voce sganciata dalla logica del significare. Questo vulcano che perennemente erutta, raffredda e rifonde massa organica è popolato da figure estreme, eccessi della forma, esseri viventi dispensatori di pulsioni ed emozioni, dispositivi inorganici, ma non per questo meno “esseri”, attivatori di pensiero. Partendo dunque dal considerare quegli spettacoli in cui sono presenti casi estremi di corporeità eccentrica, si è scelto di concentrare l'attenzione nella produzione degli anni '90 del gruppo, in particolare sull'*Orestea (una commedia organica?)* (1995). In questa fase della ricerca della compagnia, gli attori, sono:

«carni che danno la parola alla loro ridondanza o si esprimono attraverso un'estrema consunzione, attori down atti a incarnare il potere, corpi mutili come statue antiche atti a indicare la bellezza pagana, membra spezzate che trovano prolungamento in protesi metalliche»²⁸²

278 M. C. Reggio, *Ipotesi di un ascolto tragico La Tragedia Endogonidia della Societas Raffaello Sanzio*, in V. Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012

279 “Endogonidia” si riferisce a quegli esseri viventi semplici che hanno al proprio interno la compresenza delle gonadi: ciò permette loro di riprodursi senza fine, secondo un effettivo principio di immortalità che esige, d'altro canto, una continua scissione da se stessi

280 Per un approfondimento su questo spettacolo cfr. A. Sacchi, E. Pitozzi (a cura di), *Itinera: trajectoires de la forme: Tragedia Endogonidia*, Actes Sud, Paris 2008

281 F. Quadri, in R. Castellucci, *Epitaph*, Ubulibri, Milano 2003, p. 11

282 *Ibidem*

laringectomizzati che privano l'oratoria dell'esercizio del discorso eloquente, obesi che attestano il loro peso drammaturgico, anoressici che si ritirano nella sconfitta.

«La valenza politica primaria è quella di rifondare il linguaggio poggiando su "figure della diversità", sul materialismo della scena e sulla supremazia dello sguardo; alimentando la tensione fra parola e corpo; concependo l'evento teatrale come viaggio iniziatico dalle tenebre alla luce, come atto epifanico»²⁸³

Obbiettivo di questo paragrafo è comprendere come la specifica eccentricità di questi corpi delinei o respinga un soggetto e vi imprima la sua identità.

C'è da dire che le sorti del soggetto e dell'umano negli anni '90 sono molteplici e variegate. Il crollo del muro di Berlino, la caduta delle frontiere e l'avanzata della globalizzazione, annullano identità etniche, economiche e culturali, le tecnologie digitali dal canto loro frammentano la soggettività nella sfera del virtuale, del Cyberspazio e del simulacro, il pensiero *posthuman* spinge alla dismissione di barriere tra ambiente, corpo e cervello (Robert Pepperell²⁸⁴) e tra genere, razza, organico e inorganico (Haraway; Braidotti²⁸⁵). Nel teatro degli anni '90 la dispersione del soggetto si traduce in altrettanti approdi. C'è chi sancisce l'obsolescenza dell'umano come Marcell Antunes Roca (*Epizoo* 1990), chi frammenta l'io in brandelli di memoria, di storie, riti liberatori e poetici come il Teatro Valdoca (*Fuoco Centrale*, 1995), chi fonda la soggettività nella continuità tra immagine elettronica e corpo dell'attore come negli spettacoli di Corsetti e Studio Azzurro (*Camera Astratta*, 1987), chi nell'articolazione in divenire del binomio persona-personaggio, come Remondi e Caporossi (Rem & Cap 1988).

In questo frastagliato panorama la Societas Raffaello Sanzio rifonda l'integrità umana nell'antimondo del proprio teatro, laddove per integrità non si intende unità, completezza, né tanto meno dignità morale, ma una spregiudicata accoglienza dell'immondo tramutato in epifanica bellezza.

Che questa rifondazione del soggetto si inerpichi sulla pelle di corpi eccentrici, sul patologico considerato come inceppamento del linguaggio e perciò stesso, insieme alla creatività infantile, idoneo a ricostruirlo, si costituisce invece come una strada fino ad allora non battuta.

Se nel mondo dell'arte contemporanea c'era stata un'apertura in questa direzione, ricordiamo ad esempio l'operazione in un certo senso fallita di De Dominicis alla Biennale di Venezia del 1973²⁸⁶,

283 V. Valentini 1989, cit. p. 93

284 Cfr. R. Pepperell, *The posthuman condition*, Intellect Books, London 1995

285 R. Braidotti 2014, cit.

286 L'8 giugno 1972, all'inaugurazione della XXXVI Biennale veneziana, Gino De Dominicis espone tre oggetti già esposti in precedenza, sotto il titolo *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile). Il Cubo invisibile*

almeno in Italia, fino all'*Oresteia*, il palcoscenico del Nuovo Teatro non era stato calcato da attori che recavano già nei loro corpi i segni della malattia. Fino ad allora era stato il teatro semmai a recarsi in luoghi del disagio. Basti ricordare tra le numerose, l'esperienza di Giuliano Scabia con i pazienti dell'ospedale psichiatrico di Trieste diretto da Franco Basaglia all'inizio degli anni '70.

Il teatro degli anni '80 e con qualche strascico negli anni '90, si era fatto certamente portavoce di un'altra immagine e concezione del corpo, era divenuto altare sacrificale per l'attore e aveva accolto la sua carne martoriata, proteicizzata, ferita, aveva per così dire, ospitato il disfaccimento di un corpo quale sede di un'identità univoca e messo in questione i concetti di salute e di bellezza. Tuttavia la presenza in scena di attori "disabili", che oggi non ci appare poi così lampante, nel 1995 rappresentava qualcosa di dirompente. Potremmo dire che, per quanto riguarda l'Italia, l'*Oresteia* si costituisce come antesignana di un fenomeno che oggi è declinato in diverse modalità.

Lo spettacolo è il primo incontro della Societas con la tragedia classica, la quale, prima ancora di essere concepita come autorità della storia del teatro con cui misurarsi, è affrontata come mito fondante la cultura occidentale cui risalire. E' la radice mitologica che interessa la compagnia, quella a partire dalla quale si è dismesso l'ordine matriarcale per instaurare quello patriarcale.

La trilogia di Eschilo rappresenta infatti uno spostamento di paradigma: dall'irrazionalità arcaica e sanguigna all'istituzione dell'areopago, sintomo di razionalità e giustizia decretata non più solo dal desiderio accecante degli dei, ma anche dalla decisione degli uomini. Nelle prima tragedia, *Agamennone*, la giustizia si imprime nella feroce vendetta che spinge Clitennestra a giustiziare la morte della figlia Ifigenia, uccidendo il marito. Nella seconda, *Coevole*, corrisponde con la scelta di Oreste di onorare il padre e l'ordine di Apollo, macchiandosi di matricidio. Nella terza, la giustizia viene strappata dall'ordine individuale e garantita dall'istituzione di un tribunale costituito da uomini e dei. L'areopago, oltre a farsi garante di giustizia diviene simbolo dell'istituirsi dell'ordine patriarcale. Oreste infatti viene assolto in nome della legge del padre, decretato quest'ultimo dal voto finale di Atena, più importante della madre.

Nel portare in scena questa trilogia la Societas riavvolge il nastro posizionandosi dalla parte di Clitennestra:

(1967), rappresentato da un quadrato disegnato per terra; *la Palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo* (1968) e una pietra *Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo della pietra*. Davanti ai tre oggetti siede a guardarli, Paolo Rosa, un giovane Down. L'opera suscita immediatamente scandalo, tanto da sostituire il giorno dopo Paolo con una bambina. Questa soluzione non ferma la Procura di Venezia che decide di chiudere la sala e accusare l'artista di sottrazione di incapace. Cfr. Catalogo *Gino De Dominicis l'immortale*, Electa, Milano 2010, pag. 148

«L'istituzione dell' areopago, l'assoluzione di Oreste e il definitivo instaurarsi del diritto patriarcale come superamento della *ius naturale* portatrice di violenza, di materia di buio, l'ho invertito, perché tutta l'Orestea è fatta di queste cose che si vogliono superare. E' stato come leggerla dal punto di vista materiale, a rovescio, cioè secondo il punto di vista invertito dell'ordine che sta cedendo, dell'ordine che stava prima, all'inizio. Dell'ordine matriarcale»²⁸⁷

Cosicché nello spettacolo «i personaggi che rappresentano la *polis*, come il corifeo ed il coro, sono emblemi di viltà (letteralmente hanno le sembianze del coniglio)»²⁸⁸. La funzione di collettività, testimone e giudicatrice rappresentata tradizionalmente dal coro, si calcifica in coniglietti di gesso che denunciano con il loro non-essere l'impossibilità di opporsi all'impetuosità carnale della Madre. Il coniglio, per antonomasia un animale vile, ha la funzione di traslare l'autorità della polis nella legge arbitraria che sottende la fiaba. La sua figura infatti è prelevata dall'*Alice* di Carroll, con la quale Ifigenia condivide una caduta verticale in un antimondo che rovescia le logiche preesistenti. L'areopago della Raffaello Sanzio ripristina così la legge naturale, riposiziona la crudeltà nella sfera della giustizia, ritorna in definitiva a un pre-ordine, che corrisponde anche a una dimensione pre-linguistica e pre-tragica, intrisa dello sgomento della materia e del coinvolgimento erotizzante e irrazionale tipico della sfera femminile a discapito del razio-cinio logocentrico di ascendenza maschile. Molti degli studi femministi²⁸⁹ hanno evidenziato come, a partire dall'antica Grecia, il corpo della donna sia stato considerato come sessuazione, campo dell'istinto, dell'irragionevolezza, della passione e dunque caos in opposizione al principio del logos, ovvero dell'ordine e della razionalità in cui si identifica il regno del maschile. Adriana Cavarero sostiene che proprio nel formarsi della *polis* greca si afferma il carattere logocentrico e fallo-centrico che oppone appunto il logos al corpo come *bios*, e che si traduce nell'opposizione maschile-femminile. In questa linea interpretativa, la donna viene a rappresentare lo stato pre-logico della natura, ossia l'elemento perturbatore dell'ordine e della misura, pericolo costante di incrinare quell'armonia che costituiva presso i greci un principio etico-politico fondamentale²⁹⁰. L'*Orestea* della Raffaello Sanzio, fa di questo pericolo il principio costitutivo del proprio spettacolo, lasciando parlare il “bios” degli attori piuttosto che le parole, le quali diventano massa sonora appiccicosa, indistinguibile dalla musica e dai rumori.

287 Cfr. C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi 2001, cit. 277

288 Cfr. V. Valentini, *L'Orestea della Societas Raffaello Sanzio*, «Biblioteca Teatrale», n. 14, aprile-giugno, Bulzoni, Roma 1997, p. 38

289 F. Ricci, *I corpi infranti. Tracce e intersezioni simboliche tra etica e politica*, Edizione Nuova cultura, Roma 2013; A. Meccariello, V. Cuomo, *Corpi. Teorie, pratiche e arti dei corpi nel Novecento*, Kinòs, Lecce 2013; J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993, trad. it, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1997

290 Cfr. A. Cavarero, *Corpo in figure*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 7-13

Come i corpi si relazionano a un soggetto?

Lo schieramento dalla prospettiva di Clitennestra si traduce in primo luogo nella scelta di affidarne la parte a Fiorella Tommasini, un'attrice obesa, si direbbe con le parole della medicina, estremamente pingue, preferisce Romeo Castellucci²⁹¹. Questo corpo grondante di carne nuda adagiato su un parallelepipedo mobile sovrasta la scena, la ingoia, tanto che potremmo dire di trovarci, almeno nella primo atto, *Agamennone*, all'interno delle sue viscere. Lo spettacolo inizia infatti con il suono di un battito di cuore sentito da dentro che a poco a poco si amalgama a rumori metallici e a tonfi di guerra. L'oscurità è il tratto distintivo di questo primo momento della tragedia: quello in cui Clitennestra, aiutata dall'amante Egisto, trama l'uccisione del marito, Agamennone, per vendicare la figlia Ifigenia. Lo spettatore è introdotto in questa dimensione mortifera da due figure: La Scolta, che, oscillando a mezz'aria di una scena ancora buia, racconta gli antefatti, e il corifeo, il quale, interrompendosi continuamente, tratteggia con affanno il presente doloroso in cui la reggia è precipitata²⁹².

Clitennestra entra in scena prima di tutto con la voce, con una risata amplificata e terrificante. Luci stroboscopiche ne frammentano l'immagine, impedendo di collegare le parole udibili ad un volto. La Grande Signora, "colei che prende decisioni in modo famigerato"²⁹³ manifesta l'imponenza della sua vendetta ordita contro Agamennone, della sua importanza nella visione registica, attraverso la magnificenza del suo corpo. Incastonato sopra un parallelepipedo che ne costituisce una protuberanza, questo corpo non si muove, resta reificato in una posa statuaria che rinvia tanto alla *Paolina Bonaparte* del Bernini, quanto alle sculture di Fernando Botero. E' un corpo a-temporale, senza storia né profondità biografica, che recide ogni legame con il vissuto di Fiorella Tommasini, perché nulla conserva di lei, non scorgiamo vizi posturali, atteggiamenti personali, né tantomeno ne riconosciamo la voce. Quest'ultima è processata tecnicamente, tanto da arrivare come suono distorto, dilatato e rallentato. Le sue specifiche caratteristiche tonali e timbriche sono completamente alterate in direzione metallica e virile. Il discorso di Clitennestra è restituito come

291 Nel comunicato delle audizioni per la ripresa dello spettacolo nel 2015, così Romeo Castellucci descrive la caratteristica fisica richiesta per la parte di Clitennestra. Cfr. <http://www.teatroecritica.net/2015/02/audizioni-attori-societas-raffaello-sanzio-per-orestea/>

292 Cfr. D. D'Amico, *Un'Oresteia troppo lontana*, «Alfabeta2», 12 Novembre 2016, <https://www.alfabeta2.it/2016/11/12/speciale-romeo-castellucci/>

293 Il nome Clitennestra è un composto di κλυτός, "celebre" (da κλύω, "intendere, udire") e di -μήστρα, masc. μήστωρ, nomen agentis da μῆδομαι, con significato di "consigliere, ispiratore". Significherebbe "celebre consigliera". "colei che prende decisioni in modo famigerato"

massa sonora che si impasta con rumori di tuoni e di armi e con i suoi respiri magnificati. Immobile sul suo triclinio è infatti circondata dai movimenti di un altro corpo statuario che armeggia con dei tubi per farla respirare, Egisto, il suo amante. Il corpo-figura di Clitennestra è dunque attaccato ad un supporto esterno per compiere l'atto naturale di respirare. Anche il camminare e lo spostarsi le sono negati, Clitennestra infatti non si muove liberamente nello spazio e agisce, ma è mossa. Il triclinio su cui dimora, scivola sul palco autonomamente o è trascinato da Egisto. Clitennestra è dunque un corpo totalmente smontato e ricostruito, il suo peso è incastonato in un mobile, la sua voce è manipolata tecnicamente, il suo respiro è adjuvato da tubi e boccagli, niente di quanto più naturale possieda un organismo è dato come tale, ma qualsiasi attività di questo è ricreata e artificializzata. Non muovendosi e parlando in maniera artificiosa, questo corpo si distilla in figura, annulla ogni spessore esperenziale di vissuto, per rivestirsi della pelle dell'antimondo "raffaelliano". Un corpo senza organi, direbbero, Deleuze e Guattari, un corpo cioè che si oppone all' organismo inteso come unità organizzata dalla mente, per disarticolarsi in campo aperto al passaggio di molteplici intensità. Il fatto che Clitennestra non respiri né si muova in maniera autonoma potrebbe essere letto come la configurazione di un soggetto dipendente da agenti esterni per attestarsi. Un semi soggetto quindi, incapace di autodeterminarsi senza una relazione biunivoca con l'altro o con un fuori. E tuttavia, pur nella sua castrazione, quello che la presenza di questo corpo comunica non è un soggetto monco, ma una forza onnisciente e squamosa che si avviluppa in tutta la scena. I tubi, così come il parallelepipedo mobile, non si costituiscono infatti come protesi ausiliarie alla vita di questo soggetto, ma come strumenti di estensione che collegano il suo corpo al resto dello spazio, tentacoli che ne diramano il potere ben oltre la portata del suo organismo. Non c'è coincidenza tra corpo e soggetto, se non nella letteralità: la sua imponenza decisionale è tradotta da un' imponenza fisica. Se il corpo di Clitennestra è reificato, non potremmo dire che il soggetto che ne emerge è un soggetto altrettanto reificato. La sua soggettività si impone forte, ma scissa in immagine e in suono, un suono che avvolge tutta la sala, che immerge lo spettatore tanto da inghiottirlo all'interno del proprio organismo. Se c'è un fuori, un altro, che abilita e sostiene la determinazione di questo soggetto, è un fuori extrascenico da rintracciarsi nella mente e nella mano di chi questo soggetto l'ha pensato e di chi l'ha partorito: la scrittura di Eschilo prima, e la visione della Societas dopo. Clitennestra non è completamente libera di agire, muoversi, parlare e respirare nello spazio claustrofobico che la circonda, perché è fissata da una scrittura che da secoli ne ha imbalsamato il carattere e da un pensiero registico che di questa scrittura vuole liberarsi. Il soggetto di Clitennestra è dunque un soggetto scisso, tra la tradizione e la sua rottura. I conflitti del suo "io" non la perturbano dall'interno, non ci troviamo di fronte a un soggetto che lotta tra la mente e il corpo, tra la ragione e il sentimento, perché non c'è nessuna psicologia da indagare nel teatro della Societas

(ma in quello del Nuovo teatro in genere). Dal punto di vista della volontà, Clitennestra ha già deciso, ucciderà Agamennone, nessun rimorso, nessun conflitto interiore. Quello che dunque frammenta questo soggetto è il suo profilo storico nella tradizione teatrale che stride con la visione della Raffaello Sanzio. Come scrive Romeo Castellucci, l'Orestea non è:

«La ricostruzione filologica del vero spirito della tragedia e neppure una risignificazione nel contemporaneo. E' doppiare il tragico per trasformarlo nel fisico»²⁹⁴

L'intento non è misurarsi con l'anima di questa tragedia, ma con quello che essa rappresenta nella cultura occidentale. Da qui la scelta di utilizzare una traduzione considerata ormai desueta come quella di Manara Valgimigli e Ezio Savino, che del testo di Eschilo conserva tutta la sua monumentalità scolastica.

«Questi traduttori sono considerati superati e a me interessava il lato morto della cosa, la sua polvere di sogno. Erano quelli più vicini all'idea che avevo del teatro di Atene, serio e odoroso di cantina»²⁹⁵

Clitennestra non è ruolo da interpretare, è un personaggio già scritto da reinventare, ad essere interpretata semmai è la reinvenzione di questo personaggio in continua relazione con ciò che è stato di lui. Il ruolo affidato a Fiorella Tommasini non è quello di Clitennestra, ma già di un'attrice che interpreta un'idea che la figura di Clitennestra incarna. Nell'intento di scardinare e ricostruire l'impalcatura della pratica teatrale, la Raffaello Sanzio isola ciascuna componente e la riduce al suo grado zero. Così succede che ogni attore diventi materia sacrificale che auto-espone la contraddizione “di essere lì, in carne ossa, a patire fisicamente, a sopportare il peso dello sguardo degli altri e contemporaneamente a essere qualcuno che agisce in maniera corrotta”²⁹⁶. Come scrive Romina Marcianti:

«Il paradosso di un attore che obbligato a rinunciare alla sua identità fittizia, s'impone con la sua presenza più piena è il paradosso di una causa scenica che seppure si srotola al cospetto del pubblico, sembra, piuttosto, recitarsi a parte, in un altrove mitico senza connotati storici, né rimandi al quotidiano. In quanto responsabile principale di una finzione che raddoppia la realtà invece di rifarla ex novo, l'attore, dunque, è [...] impiegato non più come “*individualità*”

294 R. Castellucci 2001, cit. p. 277

295 Ivi, p. 278

296 Ivi, 277

psicologica,” incaricata di riferire le parole dell’autore, ma come semplice *soma*, da massimo referente dell’autorialità, l’attore si trasforma, nella poetica della Società, nel detentore di un atto (l’ostensione passiva del corpo) in cui si polverizza la storia e si assolutizza il tempo»²⁹⁷

Dunque la scissione dell'attrice in soma e idea diviene il prezzo da pagare per liberare il teatro dalle maglie costringenti del linguaggio, il patto da rispettare affinché Clitennestra recida i legami con la bidimensionalità cartacea e si solidifichi in pensiero fisico. La scissione di Clitennestra in parola scritta e revisione tutta carnale del regista, è tradotta in un corpo-immagine e in un corpo-voce che mastica il testo originario. Alla ridondanza della sua voce metallica nel primo atto corrisponde una ridondanza corporea, un'espressività pre-logica che già tutto ci dice sul suo ruolo in scena. Le parole di Eschilo sono pervertite e totalmente deturpate dal loro rapporto con il significato. Queste parole non servono a portare avanti un'azione che già conosciamo, né a tratteggiare un personaggio, perché è il loro suono a costituirsi come personaggio. Se infatti nel primo atto la voce processata di Clitennestra è virile, possente e dilatata, nel secondo, *Coefore*, muta radicalmente, divenendo quella di una bambina lamentosa²⁹⁸, acuta, sottile e definita. Al ritirarsi della voce corrisponde infatti un ritirarsi del dominio del personaggio sulla vicenda, che nel secondo atto, sa che sta per essere ucciso per mano del figlio.

Coefore, si contraddistingue per una luce cristallina, una tonalità biancastra e polverosa che allevia lo spettatore dalla frustrazione del primo atto, caratterizzato piuttosto dall'oscurità rischiarata a tratti da lampi di luce. In questa seconda parte dunque, Clitennestra sovrasta la scena in tutta la sua rotondità, adesso chiaramente visibile nella posa della *Danae* di Tiziano²⁹⁹. Cosicché l'importanza che il suo corpo si ritaglia allo sguardo, stride con la flebile sonorità vocale che chiede pietà ad Oreste. E tuttavia, questo cambio timbrico e tonale, non sembra scalfire il peso di Clitennestra. All'indietreggiare della voce non corrisponde un indietreggiare della figura di Clitennestra, ma una diversa “frequenza” del personaggio che si leva come un'ammaliante tornacontista che adula il suo assassino per cercare di farla franca. La sua nenia esile non risucchia la sua imponenza, perché la drammaturgia vocale curata da Chiara Guidi, fa in modo che risulti più come una *captatio benevolentia* che come supplica credibile. E' una Clitennestra che chiede pietà, recitando sofisticatamente di chiedere pietà perché già consapevole del proprio destino.

Ancora una volta dunque agli atti del corpo, non fanno da contrappunto a quelli del soggetto, ma gli

297 R. Marciante, *Voci e Vocemi. L'Amleto della Società* Raffaello Sanzio. *Un'analisi attraverso il registro sonoro*,

Tesi di Laurea in Arti e scienze dello spettacolo, anno accademico 2011/2012, relatrice Valentina Valentini.

298 R. Castellucci 2001, cit. p. 135

299 *Ibidem*

danno forma entrandovi in conflitto. Se il corpo si imprime come ossimoro tra una cassa di risonanza monumentale e una stridula vocalità, il soggetto si impone come un suadente carnefice che gioca il ruolo della vittima come ultima carta per salvare se stesso. Nella visione del regista, questa figura è una balena, «il più grande mammifero, creatura abissale che trascina giù a se ogni cosa, con il risucchio di ogni trionfale e lenta immersione»³⁰⁰. Ed è questa la figura che tiene insieme queste parti staccate e sempre mobili del soggetto. L'abbassamento timbrico e tonale del secondo atto, è un abbassamento spaziale, non concettuale: Clitennestra sta per morire, sta per inabissarsi negli inferi trascinando con sé anche l'ordine tumefacente e tribale che teneva insieme le sorti degli altri personaggi, una legge naturale che mai più ritornerà.

Se Clitennestra è una figura-voce che attesta un ordine e perciò stesso governa la scena-mondo dell'*Oresteia*, c'è un altro corpo a questo speculare che nel farsi portatore di verità si annulla: Cassandra. Come Clitennestra, anche questo personaggio è interpretato da un'attrice pingue, Nicoletta Magalotti, ma la sua opulenza non indica una sovranità, al contrario si rovescia in materia adiposa che ingoia ogni possibilità di comunicazione. Se la prima si erge in un parallelepipedo, la seconda ne è contenuta. Cassandra, veggente condannata a non essere mai creduta è l'unico personaggio dell'*Oresteia* detentrica della verità, veicolo di una parola che contraddice il mondo corrotto cui appartiene³⁰¹. Per questo motivo la sua verbalità è negata, si risolve in lamenti, mugolii, movimenti della lingua e versi bagnati e stridenti. Per tutta la durata della sua presenza in scena, nel primo atto, appare imprigionata in un cubo trasparente, tanto stretto da aderire alla sua carne.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un organismo astorico, fuori dal tempo, che ha perso ogni legame con il vissuto dell'attore e con quello del personaggio. Non ne scorgiamo il volto, non ne distinguiamo le parole, non riusciamo a delinearne una forma, in quanto l'intera massa corporea è appiccicata al vetro che la contiene tanto da divenire tutt'uno. Non avendo accesso ad uno spazio di comunicazione, non trovando contatto con un esterno cui indirizzare la parola, la ingoia, se ne nutre, diventando immagine dell'afasia, figura di una verità respinta. Se Clitennestra è l'interno di un corpo che si riversa in un fuori aperto tanto da inghiottire l'intera scena, il corpo di Cassandra è solo viscere che si ripiegano in loro stesse, organi che si risucchiano in atti vocali estremi. Quello che rimane di questo corpo così reificato è infatti solo il suono indecifrabile delle sue parole e quello

300 Ivi, p. 149

301 Scrive Rome Castellucci: «L'arte deve assumere la propria condizione di corruzione, tutta la bellezza dell'arte consiste nella sua corruzione, nella sua consapevolezza di corruzione. La parola vera, nel teatro non ha senso, perché il linguaggio è sempre fuori da me, non c'è aderenza rispetto al mio corpo. E' una parola armata di un sistema. La cosa che volevo evidenziare era il contrasto tra il linguaggio retorico e la concretezza e la verità del corpo di un attore». Ivi, p. 276

affannoso del suo respiro. «Il significato delle parole si rifrange e si spezza. L'aritmia del respiro diventa nenia ritmica»³⁰². Se le parole non trovano corpo e definizione, nel suo insieme Cassandra diventa un corpo sonoro che materializza i «rumori che la carne produce toccata dal respiro»³⁰³.

Come scrive Valentina Valentini:

«La voce deve esprimere la fisicità delle parole (scelte per il loro ritmo, tono e suono), deve assumere densità e sostanza, impregnarsi di quella materia di cui è fatto il corpo, perché la voce abita le profondità del corpo, "i recessi del ventre" e da giù arriva su nella gola»³⁰⁴

Questa incarnazione delle parole in *Giulio Cesare* (1997) raggiunge una vertiginosa letteralità nell'immagine delle corde vocali di un attore nell'atto di parlare. Le parole inaugurali della tragedia di Shakespeare vengono infatti visualizzate mediante una sonda endoscopica che perlustra l'apparato fonatorio di Ski, cosicché la proiezione centrale diviene letteralmente un *bocca-scena*, coincidenza fra la parola e la visione, carne sessuale visibile della voce. Così come il corpo si libera dalla necessità di attestare una persona, la voce si libera della facoltà di significare le parole. Quello che rimane è il disturbo di una carne parlante che nell'*Orestea* è emblematicamente figurata nell'interezza del corpo di Cassandra.

Anche in questo caso inoltre ci troviamo di fronte a una mancata aderenza tra il corpo ed il soggetto. Se infatti il corpo è imballato, totalmente ridotto al rango di cosa, cui viene negato persino lo spazio vitale del respirare, il soggetto è un agente reattivo, che si dimena, si contrae, urla per ribellarsi al destino cui è stato inchiodato. Mentre Clitennestra dall'alto del suo triclinio è mossa dall'esterno, Cassandra con le sue torsioni e i suoi gesti convulsi muove la teca in cui è incastrata dall'interno. Nonostante l'impossibilità di agire in cui è costretta, questo soggetto protesta e reagisce. Le sue grida ansimanti insieme al rumore dell'attrito che il movimento del cubo sul palco produce, pur generando un sentimento claustrofobico, attestano un soggetto senziente e risoluto nello sfuggire all'occlusione cui è stato condannato. La riottosità di Cassandra potrebbe essere letta come una ribellione delle parole dell'autore, che soffocate, tentano in continuazione di emergere. Cassandra testimonia l'attrito costante in cui lo spettacolo versa, quello appunto tra l'autorità di un testo classico e il suo disfacimento, tra la fiducia nella parola come canale di verità e la sua denuncia come atto di corruzione.

302 C. Guidi 2001, cit, p. 154

303 *Ibidem*

304 V. Valentini 1997, cit. p. 40

Sia nel caso di Cassandra che in quello di Clitennestra il corpo, configurandosi come dimora della parola, diviene materia autonoma che dà forma al soggetto per conflitto, gli resiste, ma non lo disintegra, semmai gli si oppone per metterne a nudo le contraddizioni. Tanto Clitennestra quanto Cassandra rendono trasparente la stratificazione della persona in *zoè* e *bios*. Come spiega Giorgio Agamben:

«I Greci non avevano un unico termine per esprimere ciò che noi intendiamo con la parola vita. Essi si servivano di due termini semanticamente e morfologicamente distinti: *zoè*, che esprimeva il semplice fatto di vivere comune a tutti i viventi (animali, uomini o dei) e *bios*, che significava la forma o maniera di vivere propria di un singolo o di un gruppo [...] Nelle lingue moderne questa opposizione scompare gradualmente dal lessico [...] Col termine forma-di-vita intendiamo una vita che non può mai essere separata dalla sua forma, una vita in cui non è mai possibile isolare e mantenere disgiunta qualcosa come una nuda vita»³⁰⁵

La Societas Raffaello Sanzio invece, ripristina questa valenza arcaica della nuda vita, concepandola però non come grado zero della persona, come invece avviene nei ritratti di Eisenmann, ma come un surplus che aggiunge qualità alla persona. Rifiutare il logos che la tragedia eschilea istituisce, vuol dire infatti recuperare quanto di più materico e animale la dimensione politica ha addomesticato. Vuol dire abolire la forma-di-vita di cui parla Agamben, intesa quindi come ricettacolo di modalità del vivere nella dimensione collettiva. La *zoè* che queste figure attestano è un *più* espressivo e magnetico che si aggiunge, sfalsandolo, al soggetto.

«*Zoè* e *bios* sono integralmente divaricati e altrettanto integralmente appiattiti l'uno sull'altro. Il dispositivo ontologico aristotelico, che ha garantito per quasi due millenni la vita e la politica dell'Occidente, non può più funzionare come a priori storico, nella misura in cui l'antropogenesi, che esso cercava di fissare nei termini di una articolazione fra linguaggio e essere, non si rispecchia più in esso [...] La presupposizione del vivente come l'elemento antropoforo che funge per così dire da sostrato all'umanità dell'uomo è un tratto costante della filosofia moderna [...] Ciò che chiamiamo politica è, cioè, innanzitutto, una speciale qualificazione della vita, attuata attraverso una serie di partizioni che passano nel corpo stesso della *zoè*. Ciò significa che il concetto di vita non potrà essere veramente pensato finché non sarà stata disattivata la macchina biopolitica che l'ha sempre già catturato al suo interno attraverso una serie di divisioni e di articolazioni»³⁰⁶

Non riferendosi al mondo reale, non intendendo rappresentarlo, ma ricrearlo in base a leggi proprie

305 G. Agamben 2014, cit. p. 177

306 *Ibidem*

della dimensione estetiche, per la Societas, la macchina biopolitica da disattivare è quella del linguaggio. La dimensione politica istituita dall'areopago, per la compagnia è sinonimo di una tradizione teatrale da abbattere e rifondare. Le figure presenti sul palco non sono:

«Intimiditi dalla fissità storica dello sguardo del pubblico, ma dal peso della tradizione dell'arco del proscenio, dalla retorica eccessiva del palcoscenico, il suo continuo stato di eccezione rispetto alla vita»³⁰⁷

Come nei ritratti di Eisenmann o nelle applicazioni mediche della fotografia, anche qui si assiste ad un'inversione di scala che vede la *zoè* costituirsi come personaggio antepoendosi alla persona. Tuttavia, mentre negli esempi fotografici analizzati nel capitolo precedente, l'appiattimento della persona in *zoè*, in nuda vita, significava in termini foucaultiani governarla, disciplinarne la condotta ed edificarne l'identità, nell'*Orestea* significa piuttosto rifondare una nuova soggettività, autorizzata e nutrita sul piano dell'estetica e avulsa da quello quotidiano dell'etica. I corpi che emergono da questo mondo frattalico non sono feticci acefali alla mercé del potere, ma soggetti espansi che inglobano le cose e gli spazi circostanti e si nutrono della contraddizione.

D'altro canto le cose sulla scena hanno una vita propria e si configurano come canali di scambio energetici tra personaggi e pensieri. La “natura” di questi oggetti, di questi meccanismi automatici è quella di *dramatis personae* al pari degli attori, dei suoni, delle luci. Sono *cose* che incarnano idee, che agiscono e portano avanti l'azione, soglie di passaggio di intensità. Sono a tutti gli effetti soggetti o complementi dei soggetti sulla scena, laddove per complementi, non si intende che essi fungano da protesi dell'umano. Non sono meccanismi e tecnologie che potenziano i corpi riconfigurando le soggettività, come nell'immaginario *Cyber punk*, nelle performance di Sterlac o di Orlan, eredi della filosofia *posthuman*. “L'ontologia” di questi strumenti più che essere ricercata nella sfera filosofica va circoscritta a quella della fiaba. Sono strumenti dell'ordine dello specchio di *Alice nel paese delle meraviglie*, degli stivali del *Gatto con gli stivali*, delle tazzine della *Bella e la Bestia*, della zucca di *Cenerentola*. Sono attanti investiti di spirito dal pensiero magico dell'infanzia tramite cui ogni materia può caricarsi di potere e intelligenza e qualsiasi cosa può prendere il posto dell'altra³⁰⁸. Cassandra è inscindibile dalla teca che la ospita e dall'ossigeno che cerca di conservare.

307 A. Read, *L'infante, l'animale, gli automi*, in R. Castellucci 2001, cit. p. 16

308 Del resto l'attenzione della compagnia al mondo della fiaba e dell'infanzia è comprovata da innumerevoli spettacoli, oltre che a lungo teorizzata. Cfr. L. Van den Dries (edit by), *Body Check: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Rodopi Bv Editions, Amsterdam 2002, pp. 223-230; C. Castellucci, R. Castellucci C. Guidi 1992, cit. e C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi 2001, cit.

Oreste trova la forza e la volontà di uccidere la madre in un braccio meccanico, una protesi artificiale esterna al “sé”, ma dotata di pensiero e della capacità decisionale che mancano al matricida. Nel secondo atto quest'ultimo insieme a Pilade, infila la testa nella parete di destra della scena, quasi a trarne energia, come quella che all'inizio del primo atto viene scaricata sul cervello del coniglio corifeo tramite degli elettrodi. Il movimento a vuoto di una sedia di ufficio, si configura come il trono vuoto di Agamennone e la circolarità della vendetta. I tubi che consentono a Clitennestra di aspirare l'aria e l'energia della scena, sono gli stessi che Oreste utilizza per espirare ossigeno al cadavere di Agamennone, il quale nel secondo atto si tramuta in una capra scuoiata. Dello stesso pensiero magico sono infatti investiti anche gli animali sulla scena della Societas. La capra agganciata al soffitto, evocatrice delle opere di Damien Hirst, per associazione incarna il corpo martoriato di Agamennone. Nel tentativo di ridestarlo Oreste si attacca al tubo cedendogli parte del proprio respiro. Inoltre, nell'immagine potente del movimento toracico della capra, si condensa la carnalità di un altro etimo che costella la tradizione filosofica occidentale: quello di *pneuma*, dal greco soffio vitale. Soffiando dentro al tubo, Oreste letteralmente ri-anima il padre, lo *pneuma* per gli antichi greci era infatti quello che la tradizione giudaico-cristiana ha poi definito anima, un respiro di vita che qualifica il cadavere in essere vivente. Il tubo diviene dunque canale di vita a doppia entrata, dal mondo all'organismo nel caso di Clitennestra, da un organismo all'altro in quest'ultimo caso, collegamento tra terreno ed extraterreno, umano e animale.

Del resto la capra non è l'unico animale/*dramatis personae*, le Erinni sono infatti interpretate da cinque scimmie macaco e nel secondo atto due asini albinos fanno da sfondo all'azione. Animali, cose e persone sono caricate dello stesso grado di soggettività e al contempo ne cedono una parte per dare forma ad un soggetto superiore che le contiene tutte, quello della scena che materializza e “anima” nel suo insieme l'immobilità della parola scritta. Allora la presenza di corpi eccentrici negli spettacoli della compagnia va posizionata proprio nella scelta di rendere espressiva l'epidermide della materia laddove questa si incrina cedendo il passo a molteplici aperture di senso. Non è una ricerca del bizzarro e della curiosità, ma un far parlare una bellezza intrinseca alla pelle, nella sufficienza, a un primo livello, della sua pura ostensione sganciata da ogni referenza alla cronaca, al quotidiano e alla tradizione. Lo sguardo diagnostico teorizzato dai *disability studies*, quello che immediatamente spinge uno spettatore a interpretare l'esteriorità di un performer disabile, a collegarla ad una patologia, in uno spettacolo come l'*Oresteia*, viene aborrito. L'attore senza braccia che incarna Apollo impolverato di gesso, evoca la bellezza di una scultura greca erosa dal tempo, rimanda ad un modello delle fotografie di Witkin più che ad una biografia attuale che richiede una diagnosi. Tra l'altro con i modelli di Witkin, quest'attore, Enzo Lazzarini, condivide una maschera

che gli copre gli occhi. Anche in questo caso dunque ci troviamo di fronte a un soggetto che impedisce un contatto diretto, uno scrutinio della propria persona, distogliendo quanto di più indicativo siamo soliti conferirvi, lo sguardo, “lo specchio dell'anima”. Cosicché il nostro, si ferma sulla classicità della sua forma, sulla fenomenologia del suo corpo, piuttosto che sul suo dato biografico. Lo stesso potremmo dire di Agamennone, interpretato da Loris Comandini, un attore Down. Qui la specifica patologia della Sindrome di Down non diviene metafora o protesi narrativa di significati, al contrario è la figura del monarca che viene tradotta come innocente e vittima da una parte e irraggiungibile dall'altra. Il sovrano di Argo sacrifica la figlia Ifigenia per propiziarsi gli dei, questo atto egoista diventa sorgente di sangue peccaminoso, in cui egli è il primo ad annegarvi. La libertà con la quale Loris Comandini danza e prende parola sul palco (l'attore si rivolge direttamente al regista chiedendogli se il microfono funziona) diviene quella arbitraria del potere regale, che non è legittimata dall'etica, ma dal sangue. L'anomalia cromosomica che causa la Sindrome di Down si imparenta con il sangue blu, un'anomalia anch'essa, che investe di autorità la monarchia.

Il fisiologico, il patologico, divengono in quest'ottica coagulazione di significanze e soggettività disperse. In accordo con Gilles Deleuze, la malattia diviene forza differenziale che acuisce un certo tipo di visione e sensazione del corpo e della vita. Secondo il filosofo infatti, la malattia indebolisce alcuni poteri del soggetto, ma apre a nuove possibilità del sentire e dell'essere sentiti, è essa stessa un corpo, un'altra esplorazione della salute³⁰⁹. Allo stesso modo i corpi eccentrici della Raffaello Sanzio sono tanto più pregnanti di senso quanto più espongono la nudità di una carne che “non smette mai di alterarsi”. Sono corpi che attestano una differenza che si dà come meccanismo di senso, come vena capillare di un Irreale nutrito e alimentato delle contraddizioni del reale:

«Non c'è più uno stato di salute, né una stasi malata: un andirivieni, una palpitazione irregolare o continua che va da un bordo all'altro della pelle, delle piaghe, degli enzimi di sintesi, delle immagini di sintesi. Non c'è nessuna psiche integra, chiusa su un pieno o un vuoto»³¹⁰

Le braccia mancanti dell'Apollo dell'Orestea, la laringe asportata dell'Antonio del *Giulio Cesare* (1997), l'Eva mastectomizzata di *Genesi. From the museum of sleep* (1999), non sono carenze del

309 Mi riferisco in particolare al discorso che Deleuze fa della malattia durante il programma del 1988 “Abécédaire of Gilles Deleuze”. Intervistato da Claire Parnet alla lettera “M per Maladie” il filosofo discute la condizione del soggetto malato, esortando a una visione della malattia come un'aggiuntiva facoltà del sentire. Cfr. P-A. Boutang, *Abécédaire of Gilles Deleuze*, DVD, Éditions Montparnasse, Parigi 2004 o guarda il video di “M”: <https://vimeo.com/87853847>.

310 Ivi, p. 87

corpo, ma si configurano come “gli innesti praticati nell'agricoltura che seziona le membra degli alberi per permettere al tronco di generare nuovi germogli”³¹¹. Queste assenze, protuberanze o eccessi della carne divengono distorsioni necessarie per la ri-creazione del mondo a discapito della sua rappresentazione. Sono forze alle quali non corrisponde nessun nome e nessuna vita sul piano della realtà, ferite che spalancano sensi più che dolori. Tre anni prima di mettere in scena l'*Oresteia*, la compagnia aveva assunto l'autismo, come strategia per confrontarsi con un altro classico della tradizione teatrale, stavolta moderno, l'Amleto di Shakespeare. L'emblematico tormento della modernità, “essere o non essere”, si traduce così in atteggiamenti corporei che calcano una malattia che costringe ad un ritiro in un mondo interiore, privo di sbocchi all'esterno.

«Da questa caratterizzazione “poetica” e insieme “abietta” del personaggio, all'interno della quale prendono istanza anche i sintomi salienti dell'autismo (l'attestazione dell'esistenza come esposizione corporea, la soppressione dell'effetto relazionale della parola, la nevrosi narcisistica, l'incapacità di fondazione dell'altro e il soggiogamento del Sé da parte del mondo) discende l'intera impostazione drammaturgica e tutto ciò che determina i valori prossemici, il mandato di scarificazione del testo, la qualità particolare della fisiognomica, la marcatura bio-patologica, esistenzialistica, operata dalla gestualità sullo spazio, la noxa corporea della presenza dell'attore»³¹²

In *Giulio Cesare* (1997) l'orazione di Antonio, un attore laringectomizzato, deturpa la retorica della propria intrinseca sostanza: la forma e la forza della parola a prescindere dai significati e dalle ideologie veicolate. Il cortocircuito tra un discorso non articolato dalle corde vocali e un'arte che basa la propria efficacia sulla seduzione della parola, diviene quasi un manifesto di un teatro che si vuole corrotto, sede di un verbo finto, avulso da intenti moralistici. Quest'altra soglia del fisiologico, una gola priva della propria funzione di articolare la voce, diviene possibilità di restituire una parola che è effettivamente prodotta visceralmente. Anche Antonio è un corpo senza organi deleuziano, che riorganizza il proprio organismo assegnando alle proprie viscere il compito di esprimersi per lui, utilizzando la tecnica esofagea per proferire il proprio discorso. Allo stesso modo, sul finire dello spettacolo, i congiurati Bruto e Cassio, abbattuti da una sconfitta esistenziale sono interpretati da due attrici anoressiche, due corpi che vomitano il discorso come vomitano il cibo. Figure in scena che divengono non metafore, ma osseificazione dell'indigestione della parola professata dalla compagnia.

Questi soggetti non sono né cose né persone, per dirla con le parole di Roberto Esposito. Anche qui,

311 F. Leysen, *Ho una gran confusione in testa. Quindi tutto bene!*, in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi 2001, cit. p. 14

312 L. Amara 2012, cit.

come nel caso di Witkin, ci troviamo di fronte a nuovi tumulti dell'essere, che pagano il conto solo alla bellezza, rinnegando ogni debito con l'etica. Sono soggetti nutriti tanto della cosa quanto del corpo, che rinnegano la persona poiché giudicabili solo nel dominio dell'estetica, quella di Castellucci in particolare, il quale rifiuta ogni contatto con il vissuto specifico di questi corpi e dunque il loro rinvio ad una specifica persona. E' infatti un teatro che rifiuta il contenuto sociale e una morale appagata dall'accettazione e dall'integrazione di queste persone, per rispondere solo alla violenza e all'ingiustizia della bellezza³¹³. I soggetti dell'*Oresteia* condensano nella loro figura diverse gradazioni dell'essere, sempre in divenire e perciò stesso mai unici e chiusi in loro stessi, ma in continua interazione e attrito con il mondo circostante, la scena e le sue voci.



Fig. 26 *Clitennestra, secondo atto, Coefore, 1995*

313 Sulla patologia e la scelta degli attori di Romeo Castellucci si vedano: *Etica e Estetica, una lettera di Romeo Castellucci a Frie Leysen*, ora in C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi 2001 cit. p. 306-308; L. Van den Dries 2002, cit. pp. 223-230



Fig. 27 Apollo, terzo atto, Erinni, 1995

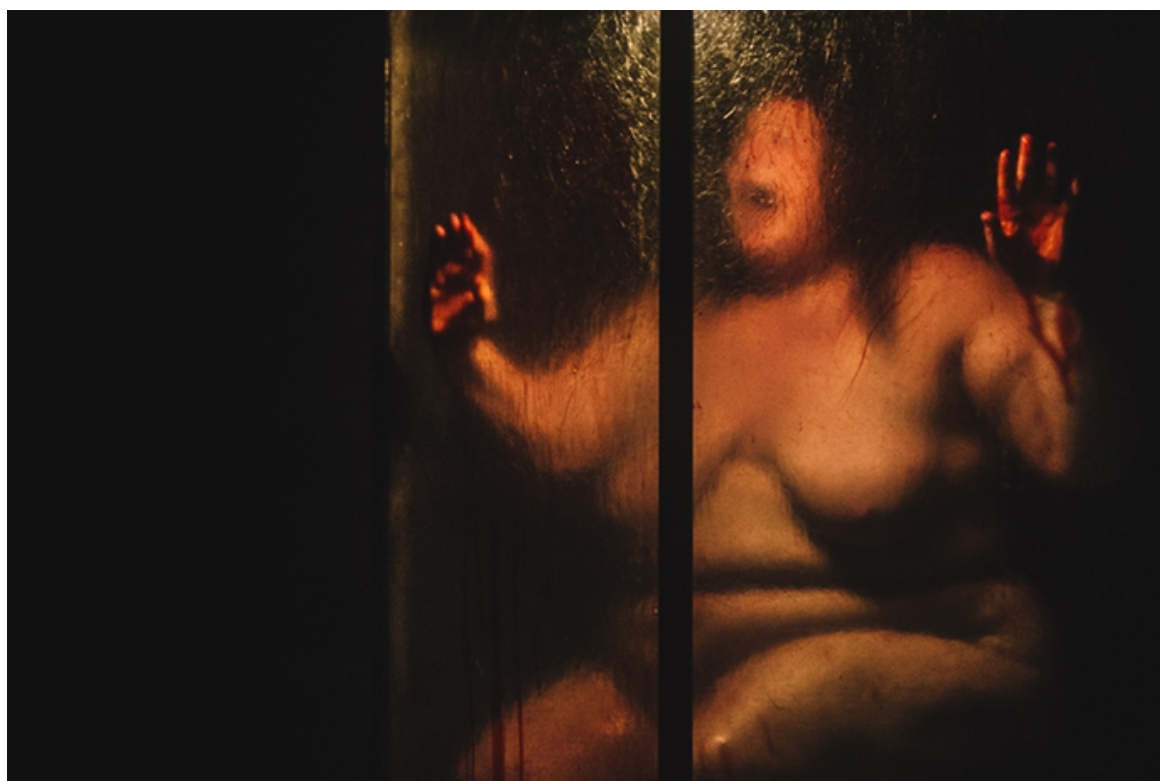


Fig. 28 Cassandra, primo atto, Agamennone, 1995

La disabilitazione del teatro di Jerome Bel

Disabled Theater (2012) di Jerome Bel risulta uno spettacolo particolarmente emblematico per questa ricerca perché, a nostro avviso, si pone esso stesso come un'interrogazione sulla triade corpo-identità -soggetto a teatro a partire dalla presenza di corpi eccentrici.

La struttura drammaturgica di *Disabled Theater*, non è molto dissimile da quella di un *Freak Show*, essa infatti consiste in una serie di ritratti scarnificati da qualsiasi spessore narrativo di undici performer con Sindrome di Down. Gli attori, tutti membri della compagnia svizzera Theater Hora³¹⁴, sono chiamati ad essere se stessi, invitati ad avanzare ad uno ad uno sul proscenio per rispondere a domande personali e svolgere dei compiti: presentarsi, dichiarare di avere la Sindrome di Down, fare degli a solo, dare il proprio parere sullo spettacolo.

Figura di dialogo importante è un traduttore simultaneo, il quale da una parte ha il compito di riferire quanto dichiarato dagli attori in svizzero, dall'altra di comunicare loro le disposizioni del regista, dunque i compiti da eseguire. E' proprio il traduttore ad aprire lo spettacolo:

«La prima cosa che Jerome vi chiede è quella di entrare in scena ad uno ad uno e stare in silenzio di fronte allo spettatore per un minuto»

Dal primo momento dunque *Disabled Theater* si costituisce come un dialogo tra Jerome Bel e la compagnia Theater Hora, raccontato agli spettatori in terza persona dal traduttore simultaneo.

La frontalità si costituisce come principio regolatore dei rapporti tra scena e platea e tra gli stessi performer. Come in un ritratto fotografico, o in un dialogo cinematografico, la scena si presenta come il campo di un fuoricampo rappresentato dalla platea. Quello dell'inquadratura sembra infatti il dispositivo scenico adottato da Bel nel regolare le relazioni prossemiche tra i performer e tra questi e gli spettatori. La zona del palcoscenico principalmente utilizzata è infatti quella del proscenio, mentre quella posteriore si costituisce esclusivamente come sfondo. Il coreografo francese “mette a fuoco” un attore per volta, isolandolo sul palco, o staccandolo dagli altri seduti su una fila di sedie in fondo alla scena. Non c'è comunicazione tra i performer, né viene mai svolta un'azione corale. Per tutto il tempo dello spettacolo, l'attenzione si pone su di un attore per volta, mentre gli altri al massimo ne accompagnano la danza con dei piccoli movimenti sul posto. Quasi come fosse una zona franca, o appunto un fuori fuoco, lo sfondo affranca dallo “stare in posa”,

314 La compagnia Theater HORA è stata fondata nel 1993 a Zurigo dal pedagogo teatrale Michael Elber. Maggiori informazioni sulle numerose produzioni del gruppo sono visibili sul sito : <http://www.hora.ch/>

seduti sulle sedie infatti i performer assumono un atteggiamento dismesso: sbuffano, bevono, mettono le dita al naso. Avanzando sul proscenio modificano la propria postura e ricalibrano la propria gestualità.

Dopo la breve didascalia fornita dal traduttore, gli spettatori incontrano un attore per volta, in un *vis-à-vis* della durata di un minuto silenzioso. In questa prima scena dello spettacolo è già contenuto in nuce tutto il senso dell'operazione di Jerome Bel: tracciare una similitudine tra un certo modo di guardare una persona down nella vita quotidiana e un certo modo di guardare il teatro, entrambe azioni regolate da convenzioni, codici prospettici, abitudini e pratiche discorsive da *dis-abilitare*.

Il guardare la scena nell'immobilità dell'azione, nella reiterazione di una minima variazione, per una lunga durata è un principio adottato da Jerome Bel anche nell'ultimo spettacolo *Gala* (2015). Lo spettacolo si apre infatti su una scena vuota sovrastata esclusivamente da un monitor sul quale scorrono per dieci minuti immagini di palcoscenici di varia natura, da quello all'italiana a quello di piazza, da quello greco a quello degli auditorium delle scuole. Il sottoporre lo spettatore allo sguardo di una minima variazione ripetitiva, lo costringe ad interrogarsi sull'oggetto guardato, sulla propria posizione rispetto a quell'oggetto, sulla propria considerazione su quell'oggetto. In entrambi i casi, lo spettatore è portato ad interrogarsi sul proprio stesso sguardo e sulle cornici che lo incastrano condizionano. L'accostamento di palcoscenici così diversi da loro infatti spinge a chiedersi cosa sia il teatro e quanto la sua autorevolezza dipenda dal contesto che lo ospita. Un'azione presentata su un palchetto di piazza piuttosto che in un teatro d'Opera, avrebbe la stessa valenza per noi? In base a cosa affidiamo questa valenza? In *Disable Theater* questo sguardo indagatore è rivolto ad una persona che, siccome su un palco in cui sappiamo accadrà uno spettacolo di danza, supponiamo essere un danzatore. Tuttavia resta immobile davanti a noi, è lui che ci guarda chiedendo di essere guardato. Chi è?

La seconda azione richiesta agli attori è infatti quella di presentarsi. L'attenzione dello spettatore è traslata in un ulteriore livello di lettura: quello che ha a lungo guardato nella scena precedente è solo l'apparenza di una persona, la quale acquista maggiore nitidezza ancorandosi ad un nome proprio, ad un'esperienza reale. Professando il proprio nome gli attori indossano la maschera che consente di divenire membri di una società civile. Successivamente, dichiarando la propria malattia intellettiva, si iscrivono in una precisa comunità di questa società civile, quella disabile. Così procedendo i performer sollevano ad una ad una tutte le cornici che si frappongono in una relazione di sguardo apparentemente ridotta ai minimi termini. Come si configura in un contesto del genere l'identità del soggetto? E cosa ci è detto di questo soggetto?

Non siamo di fronte a personaggi, poiché questi attori si presentano con il proprio nome e

raccontano esperienze personali e tuttavia ci troviamo in un teatro, per cui siamo in-abilitati a far coincidere esattamente l'identità dell'attore in scena con quello della sua persona. Tra l'altro, nel presentarsi, tutti aggiungono che la loro professione è quella dell'attore, rendendo dunque problematica in partenza la coincidenza tra la biografia e il ruolo sul palcoscenico. Il fatto che i performer siano attori professionisti, ci lascia supporre infatti che abbiano capacità di assumere un personaggio e di caratterizzarlo. Ma Bel chiede loro, come ci dice Miranda, un membro della compagnia «di essere me stessa, il mio autentico sé». Questa dichiarazione fa un po' più di luce circa la riflessione portata in scena dal coreografo francese. Chiamare in causa la nozione di autenticità, realtà, presenza, verità, oggi, dopo la speculazione filosofica avvenuta nell'ambito delle teorie postmoderne, risulta infatti assai problematico. Il post-strutturalismo ha rifiutato in blocco questi concetti come dati semplici, rivelandone la natura strutturata e la loro stretta dipendenza a un'autorità ideologica. Di pari passo il decostruzionismo, operando una disseminazione del senso e una deterritorializzazione dei saperi ha fornito una lettura della realtà come qualcosa mai al di fuori della rappresentazione e delle sue politiche. Il femminismo, i *queer studies*, i *disability studies*, il pensiero post-coloniale, hanno inoltre, come abbiamo visto, aborrito un concetto unico di identità sottolineandone la sua componente discorsiva, derivante da una complessa relazione di norme, rappresentazioni e costumi sociali. Judith Butler ad esempio, sostiene che l'identità di genere non è né un dato acquisito biologicamente né una scelta intenzionale, ma si sviluppa attraverso una sedimentazione nel corpo di una ripetizione di atti stilizzati, una sequenza di atti ripetuti all'interno di una rigida regolamentazione che produce l'apparenza di una sostanza, di un modo d'essere naturale³¹⁵. Secondo questa visione, non è prevista l'esistenza di alcun agente soggettivo prima o al di fuori di un esercizio continuo del genere. L'iterazione di questi atti produce il genere e lo fa al di là della consapevolezza e dell'intenzione dei soggetti implicati nell'azione. L'identità nel senso più ampio del termine secondo la studiosa, è un processo performativo, un fare, uno stile corporeo, una strategia culturale, una simulazione, non un appartenenza autentica e originale³¹⁶. Tale impostazione metodologica è la medesima accolta dai *disability studies*, che leggono l'identità della persona disabile come una continua negoziazione tra i modelli di lettura che una determinata società ne propone e l'esperienza vissuta dal soggetto.

E' impensabile dunque che Bel, soprattutto nel decidere di lavorare con delle persone down, ignori la perversione cui è stata sottoposta la nozione dell'*autentico sé*, a maggior ragione in un contesto come quello del teatro, luogo della rappresentazione per eccellenza. La lettura che Derrida ha fatto ad esempio del teatro di Artaud, ha marcato una decisiva rottura e seminato definitivamente un

315 J. Butler 1999, cit., p. 45

316 Ivi, p. 46

profondo sospetto circa la concezione di un “corpo reale” o un soggetto “presente”, in teatro come in qualsiasi altro luogo³¹⁷. La pretesa di autenticità da parte del coreografo è inoltre contraddetta dalla stessa struttura dello spettacolo che imbriglia questi soggetti in un racconto del sé arginato e delimitato dalle richieste dello stesso. A questo si aggiunge poi che il ritardo cognitivo di questi soggetti sfida la fiducia ad accogliere il racconto in prima persona come frutto di una consapevolezza.

La figura del traduttore in scena infatti occupa un ruolo strategico che va ben oltre l'effettiva traduzione delle parole degli attori e del regista: essa evidenzia quanto la partecipazione politica delle persone con Sindrome di Down sia sempre mediata da rappresentanti che prendono voce al loro posto. D'altra parte è una sorta di Alter ego dello stesso Bel che regolamentando l'andamento dello spettacolo al contempo ne mette a nudo il processo costruttivo.

Il ritardo cognitivo di questi attori diviene nello spettacolo un ritardo nella comunicazione che attende l'intervento del traduttore per compiersi. Tale ritardo segna uno sfasamento temporale tra lo spettatore e la rappresentazione cui sta assistendo e un distanziamento spaziale tra la zona del quotidiano e quella del processo artistico. E' una differita solitamente più prossima alle registrazioni del dispositivo televisivo, che abilita in qualche modo una riflessione sull'atto rappresentativo nel suo compiersi. E' come se Bel ci rendesse partecipi del tempo di esposizione, sviluppo e fissaggio sulla lastra fotografica del ritratto, un tempo che una fotografia occulta cristallizzandolo, ma che è responsabile di tradurre l'azione della luce su un supporto materiale, la persona in immagine.

Questi tasselli, che a uno a uno vanno a minare l'identità dei soggetti, si costituiscono come la pietra angolare dell'operazione di Bel. Il Theater Hora ha infatti una lunga carriera alle spalle in teatro. La capacità attoriale della compagnia emerge proprio nella misura in cui ogni sera riesce a riattivare fedelmente quella che dà l'impressione di essere spontaneità nello stesso esatto punto dello spettacolo. Qui si innesta lo scacco matto del coreografo francese. Per Bel infatti i corpi sul palco non hanno identità, ma si pongono come un'interrogazione sull'identità, sono agenti in attesa di essere completati da qualcun altro, lo spettatore. In *Veronique Doisneau* (2004), ad esempio, Jerome Bel mette in scena la *sujet* del balletto dell'Opéra di Parigi, dalla quale lo spettacolo prende il nome. Il solo della ballerina di una delle più importanti istituzioni della tradizione del balletto

317 In *La scrittura e la differenza* Derrida sottolinea il paradosso che alimenta il Teatro della crudeltà di Artaud, quello cioè di raggiungere un teatro della pura presenza *rappresentando* tale stato di presenza: «La “grammatica” del teatro della crudeltà [...] resterà sempre il limite irraggiungibile di una rappresentazione che non sia ripetizione, di una rappresentazione che sia presenza piena, che non porti in sé il suo doppio come sua morte». Cfr. J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967, trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002, p. 364

classico, diviene un racconto in prima persona della sua esperienza. Arrivata al momento del congedo, la danzatrice, che sin a quel momento si è data ai suoi spettatori attraverso un corpo strettamente regolato dai codici della danza classica, prende parola nel tentativo di dare profondità alla *silhouette* che l'ha celata per anni. In *Shirtologie* (1997), il performer Segurette letteralmente si spoglia di strato in strato, creando una conversazione per frammenti mediante le icone cucite sui suoi abiti. Le scritte, i loghi, le immagini, i numeri stampati sulle sue magliette, divengono un commento sulla posizione che il soggetto assume all'interno la catena di significati prodotti dalla cultura capitalista. La studiosa tedesca Rebecca Schneider ha definito un corpo siffatto, *explicit body*, un corpo cioè che nell'agire in scena si spiega e dispiega le pratiche discorsive che gli danno forma. In relazione alle opere di artiste femministe, la studiosa scrive:

«Manipolando il proprio corpo come messa in scena, queste artiste lo utilizzano come strategia che non vuole proporre un corpo diverso da quello rappresentato nella storia, ma rendere espliciti i contenuti osceni canonicamente accettati. La parola latina “explicare” significa spiegare, queste opere spiegano il corpo aprendo dei sipari e spogliandolo man mano dei livelli di significazione ad esso sottesi. Il corpo esplicito nella rappresentazione è il luogo del marchio sociale, parte fisica e segno gestuale di genere, razza, classe, età, fantasmi di significati storici che delineano gerarchie sociali»³¹⁸

In *Disabled Theater*, ponendo degli attori down nella posizione stereotipata dell'innocente, l'infantile, l'autentico, Bel rende espliciti tali marchi. La domanda che lo spettacolo invita a porsi non è se questi performer siano se stessi o stiano recitando a esserlo, ma su cosa ci “abilita” ad assegnare loro delle identità.

Se la Raffaello Sanzio recide ogni legame tra l'attore in scena e il suo vissuto, spingendoci a cogliere l'identità dei soggetti esclusivamente all'interno di un mondo-teatro in cui sono le leggi dell'estetica a dare forma a quelle dell'etica, Bel forza i propri performer al centro di uno sguardo clinico, che non può fare a meno dell'etica per conseguire i propri intenti estetici. A differenza dell'attore down che nell'*Oresteia* ha il ruolo di Agamennone, Bel non propone un'immagine alternativa del modello medico vigente, al contrario ci costringe a prenderne atto. Ricalcando la struttura base dei *Freak Show*, il coreografo mette in luce l'intricato problema della rappresentazione della disabilità, in discussione dal 1970, quando sono iniziati ad apparire i primi movimenti attivisti in difesa dei diritti per i disabili. Il richiamo alla biografia dell'attore in teatro, non è un fenomeno recente³¹⁹ e Bel certamente non è l'unico ad accostarlo alla presenza di un attore

318 R. Schneider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London 1997, p. 2 (traduzione mia)

319 Valentina Valentini rintraccia questo apparire del vissuto dell'attore in teatro già negli anni '70 trovando un esempio emblematico nella trilogia *Three Places in Rhode Island* (1976-78) che LeCompte e Gray compose a partire dai

disabile. Negli spettacoli della compagnia Pippo Delbono ad esempio, la biografia del regista, accanto a quella degli attori si offre allo spettatore come lente d'ingrandimento dietro la quale osservare la propria società. L'autoesposi, negli spettacoli di Pippo Delbono qualifica degli "io" come casi particolari da cui trarre leggi generali. Le precarietà della vita sono tematizzate e personificate da attori/stigma delle diverse miserie umane. È il caso dell'attore/feticcio di nome Bobò, un uomo sordo e analfabeta portato via da un ospedale psichiatrico dallo stesso regista (il quale così di consueto presenta la sua vicenda) oppure dell'attore con sindrome di Down Gianluca Ballarè, dello scheletrico Nelson Lariccia e, più di recente, dell'attore afgano, specchio in scena dell'allarmante e viva questione profughi.

Se l'intento di Bel è quello di mettere al vaglio l'autenticità del soggetto e rivelare la profonda artificiosità di questo concetto, le opere di Pippo Delbono fanno di questo concetto la *conditio sine qua non* di ciascun spettacolo³²⁰. Il binomio autentico/rappresentato si costituisce come il fulcro nodale di ogni produzione della compagnia. In *Orchidee* (2013), Bobò entra in scena, non si muove, né proferisce parola, egli è piuttosto presentato dal regista che ne racconta la biografia³²¹. Il soggetto raccontato da una voce acusmatica, viene totalmente annullato in favore della sua immagine muta di dolore. Sempre in *Orchidee*, Gianluca Ballarè, un attore down, diviene veicolo elitario di una conoscenza diretta del reale³²², simboleggiato dalla sua nudità o al contrario mediante il contrasto

materiali registrati dall'attore. La studiosa scrive: 'La trilogia metteva in evidenza elementi di un'estetica teatrale che in quegli anni era stata assunta dalla Performance Art, di finalizzazione del processo artistico alla conoscenza di sé, mettendo in gioco direttamente i materiali bruti - se stessi, il proprio vissuto - come avevano fatto gli artisti con le performance di Body e di Land art. Il privato si prestava a rappresentare una condizione collettiva e le barriere fra i due piani cadevano: il privato è pubblico era lo slogan dei movimenti femministi'. Cfr. Valentini 2007, cit. p. 59

320 Il regista dice: «Il teatro è una comprensione autentica del corpo [...] Questo, per me, è l'effetto politico che il corpo senza menzogna può produrre sulla scena [...] Bobò non può mentire, ogni suo piccolo movimento è il massimo che può fare, perché lui è in quel momento completamente presente. Altre persone per arrivare a questa sincerità, che poi sulla scena significa essere semplici, devono passare attraverso percorsi più lunghi». Cfr. A. R. Ghiglione, *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999, p. 36

321 Quando con Barboni, nel 1997, l'attore inizia a lavorare con la compagnia, egli è un paziente del manicomio di Aversa all'interno del quale è stato rinchiuso per 45 anni.

322 In un'intervista che Pippo Delbono ha rilasciato nella sua monografia curata da Alessandra Rossi Ghiglione, il regista afferma: «In tutti questi anni mi sono proiettato verso l'incontro con persone che nel teatro portassero vita. Persone con corpi diversi: grassi, magrissimi, goffi, rigidi, pesanti ma estremamente poetici. E poi ho scoperto che alcune di queste persone avevano dentro di sé naturalmente i segni di un linguaggio primordiale. Gianluca, il ragazzo down, in Guerra compare ad un certo punto vestito da clown e, seduto a terra con le gambe incrociate, compie dei movimenti di commento all'Ecclesiaste. Quando dico c'è un tempo per amare lui, che veniva da un movimento di apertura delle braccia, con un cambio di ritmo inaspettato, le richiude su di sé abbracciandosi il corpo. [...] Ci sono nel mio gruppo persone come Bobò, senza voce, o Gianluca, che con i loro corpi diversi, con le loro

tra la scena e i suoi costumi rocamboleschi che lo stagliano dal fondo come un giullare medioevale. L'eccentricità negli spettacoli di Pippo Delbono, passa attraverso la parola, viene mediata da un sentimento di compassione o di ammirazione. L'identità che ne emerge è quella di *super disabili* realizzati in diverse competenze *nonostante* le proprie problematiche. Al contrario Bel rinuncia a qualsiasi atteggiamento *politically correct*, ripudia la logica del *nonostante*, per mostrare l'arbitrarietà di questi codici lettura.

Del resto sono gli stessi studiosi di Disabilità che hanno rifiutato in massa il concetto di "superare" un handicap. Simi Linton ad esempio scrive:

«L'idea che qualcuno possa essere in grado di superare una disabilità non è una prerogativa della comunità disabile. Semmai è un desiderio generato dall'esterno, poiché chi vive la disabilità è consapevole di quanto sia fisicamente impossibile superarla. Quello che la comunità vorrebbe superare è piuttosto lo stigma sociale proiettato sulla disabilità»³²³

A differenza di un *Freak Show* o degli spettacoli di Delbono, in *Disabled Theater* il vero mirino di ciascun ritratto non è il performer al centro della scena, ma la cornice all'interno della quale questi è inserito, una cornice di cui Bel vuole evidenziare la funzione plasmante per lo sguardo. Sin dalla prima azione richiesta agli attori, quella di stare un minuto in silenzio di fronte lo spettatore, è lo sguardo stesso che diventa oggetto dello spettacolo. In particolare, lo sguardo che il coreografo pone sotto esame è proprio quello diagnostico di cui abbiamo parlato all'inizio di questo capitolo, ovvero una relazione tra un osservatore e un osservato addomesticata dall'autorità del modello medico, il quale incastra l'eccentricità corporea nel sistema causale sintomo-malattia. Secondo lo studioso di disabilità Johnson Chue, la persona disabile vive quotidianamente l'esperienza che un performer fa a teatro, ovvero quella di essere "completato" di una profondità non detta dalla propria apparenza. In scena, un corpo eccentrico, duplica questo già doppio meccanismo interpretativo, costituendosi come il punto di fuga che congiunge la narrazione di quel corpo dal modello medico, l'effettiva esperienza vissuta dal performer e il suo ruolo nel sistema spettacolo. La lettura di questa eccentricità è dunque per lo studioso sempre frutto del sistema prospettico in cui è inserita, che può essere quello medico della disabilità, o come ad esempio abbiamo visto nell'*Oresteia* quello estetico

diverse logiche mi sembrava che guardassero la guerra con innocenza, senza giudizio. Ecco, mi piaceva pensare che il film fosse un po' la guerra vista con gli occhi di queste persone, che forse proprio per la loro condizione di diversi possono liberamente essere attirati dalle cose brutte, violente, ma anche dalla vita segreta che comunque è nascosta dietro la ferita». Cfr. A. R. Ghiglione 1999, cit, p. 71

323 S. Linton, *Reassigning Meaning*, in *The Disability Studies Reader*, edited by Davis J. Lennard, Routledge, New York 2006, p. 163

di un antimondo sganciato dal quotidiano. Nel funzionamento di base di questa dinamica interpretativa cui è sottoposta una persona disabile, Jerome Bel ritrova la stessa radice del dispositivo teatrale: l'incontro tra un io e un'*alterità* regolato da un sistema rappresentativo.

Ponendo di fronte ad uno spettatore un attore Down per un minuto, il coreografo risale infatti alla radice etimologica del termine “teatro”, dal verbo *θεαομαι* (*théaomai*), ossia "guardo", “considero”³²⁴. Nel ripetere l'azione undici volte, lo spettatore passa da uno scrutinio della persona che gli sta davanti ad un interrogarsi sulla propria reazione in relazione a questa persona, sul proprio sguardo. A complicare questo rapporto di sguardo vi è un ulteriore cornice: *Disabled Theater* è presentato come uno spettacolo di danza e non come uno spettacolo teatrale. Questo spostamento di prospettiva, corrisponde ad ulteriore cornice che riveste l'identità del performer in scena e mette in gioco nuovi quesiti sulle modalità del guardare dello spettatore: In base a cosa definiamo una performance soddisfacente, i danzatori competenti, la danza Danza? Il giudizio può sfuggire la logica dell'abilità?

Proseguendo, il traduttore chiede agli attori di portare in scena degli *a solo*, ciascuno con la musica e lo stile che più ritiene consono a se stesso. La musica scelta da ognuno, non solo arricchisce le nostre informazioni riguardo l'identità del performer, ma ci rivela l'attitudine naturale ad incorporare modelli e *clichè* dell'immaginario cui essa rimanda. La danza fruita dagli spettatori, non è infatti quella che si potrebbe attendere da una compagnia professionista, ma quella sgraziata di chi, non avendo le competenze necessarie, gioca al “come se”. Ogni *a solo*, dis-vela il processo mediante cui i nostri atteggiamenti corporei, le nostre posture, siano frutto di una continua autorappresentazione modulata in relazione al contesto che ci ospita. Se fino ad allora, ciascun performer, in piedi davanti al microfono, o seduto sullo sfondo, ha assunto un atteggiamento posturale “apparentemente” dismesso e quotidiano, sulle note della traccia sonora prescelta, riarticola le proprie espressioni, in un certo qual modo imitando gesti e pose riconoscibili e riconducibili al contesto pop di riferimento, o alla star in questione.

Disabled Theater sembra dunque mettere in scena una continua messa in forma di un corpo nell'atto “stilizzato”, per usare un termine di Judith Butler, di costruzione di un'identità. I performer, sera dopo sera, riproducono e reiterano quella che per loro è l'immagine autentica del proprio sé, un sé che acquista sfumature diverse in base alle sollecitazioni proposte dal coreografo.

Ma questo, a ben guardare, non è ciò che succede ad ogni danzatore?

324 Cfr. Dizionario Etimologico, www.etimo.it

Il corpo nella Danza

La Danza è una disciplina che fonda sul corpo dei performer, dunque sul loro aspetto somatico, la propria rappresentazione e contemporaneamente dà forma a questo corpo per portarla a compimento. I corpi danzanti, simultaneamente producono e sono prodotti dalla loro danza senza soluzione di continuità. Come scrive Ugo Volli:

«La Danza è la religione del corpo. Presentando un corpo, la danza in realtà articola sempre dei frammenti di vita, lavora sull'esistenza concreta dei suoi danzatori per influenzare quella dei suoi spettatori. Il corpo non è una macchina fisiologica se non per legittima astrazione scientifica, al contrario esso si presenta sempre come l'incarnazione di una persona, la sua presenza. Esso ci appare come quella persona; i suoi affetti, le sue condizioni, il suo benessere e malessere, i suoi movimenti sono quelli della persona: non c'è distanza fra loro, né sul piano soggettivo (la percezione che io ho del mio corpo come me stesso, da cui non posso astrarmi se non in direzione della morte), né su quello oggettivo (il mio modo di vedere gli altri nel loro corpo) [...] Il corpo è un oggetto non solo meccanico e non solo personale o soggettivo, ma innanzitutto sociale, prima che alla specie o all'individuo appartiene a una determinata cultura ed è formato da essa. Ciò significa che il corpo è anche e innanzitutto culturale, cioè dipendente da un certo sistema di regole, di credenze, di aspettative, di valori, che sono definiti da ogni singola società. La danza si profila sempre sullo sfondo di un sapere concreto sul corpo sociale prevalente in una certa cultura»³²⁵

Dunque seguendo il pensiero di Volli, l'identità dei danzatori portata in scena, è sempre inscritta in un corpo, inteso come crocevia di esperienze soggettive, codici della coreografia e sapere culturale sul corpo stesso. Quello che *Disabled Theater* innesca, non è dunque uno slittamento o una riarticolazione dei codici propri del corpo danzante o della sua relazione con un'identità, ma è una esplicitazione di questi stessi codici resa possibile e intellegibile grazie a dei corpi che anche al di fuori della cornice della Danza, veicolano significati a partire dalle proprie caratteristiche somatiche.

Del resto la riarticolazione dell'estetica del corpo danzante come immagine di bellezza e abilità è stata ampiamente riformulata dalla Danza già a partire dagli anni '70. Gli spettacoli del Tanztheater Wuppertal Pina Baush ad esempio, mettono in gioco la corporeità dei performer in termini antropologici ed esistenziali. Il corpo racconta in quanto età, in quanto razza, in quanto donna, in quanto uomo. Nel 2000 Pina Baush riallestisce *Kontakthof* del '73, con danzatori over 65 che raccontano, con un corpo non più prestante, gli stessi desideri, sogni e sconfitte della vita che avevano dato forma allo spettacolo trent'anni prima.

³²⁵ U. Volli, *Il corpo della danza*, Osiride, Rovereto 2001, pp. 10-12

«Quando negli anni '80 è nata la danza contemporanea essa si configura come prolungamento dei movimenti del '68. L'esigenza di ridisegnare il corpo corrisponde a una presa di posizione sociale, filosofica e antropologica. Il corpo critico che mette in gioco la creazione contemporanea, eterogeneo e indisciplinato, apre orizzonti inediti e ci spinge a produrre continui spostamenti dalle nostre abitudini»³²⁶

Proseguendo con Volli:

«La differenza storica e antropologica dei fenomeni che noi usiamo chiamare danza, la varietà di queste manifestazioni a livello antropologico prima che artistico è una straordinaria ricchezza, che non costituisce l'esemplificazione di una categoria artistica astratta, la danza, ma al contrario contiene una quantità di valori, funzioni, sfumature di senso che si possono mettere assieme solo a posteriori, e con un certo sforzo - e sempre sullo sfondo di una cultura, che per noi inevitabilmente è quella europea contemporanea»³²⁷

La danza contemporanea occidentale ha ampiamente messo in discussione l'idea del danzatore come quella di un corpo perfettamente abile. Basti pensare al *Pinocchio Leggermente diverso* (2013) di Virgilio Sieni, il cui protagonista è Giuseppe Comuniello, un danzatore non vedente che invita a ripensare l'orientamento nello spazio come dominio della danza.

O lo spettacolo *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS* (2009), della coreografa canadese Marie Chouinard, la quale costringe i movimenti dei propri danzatori con stampelle, deambulatori e protesi. Le *variazioni Goldberg*³²⁸, composte da Johann Sebastian Bach, cui il titolo dello spettacolo rimanda, sono per la coreografa le variazioni dell'essere umano e le sue forme: donne claudicanti, danzatori legati da un'unica protesi, masturbazioni e conati di vomito. Ancora più incisivo in questo discorso è l'esperienza di compagnie e danzatori realmente portatori di marchi fisici evidenti, i quali hanno sovvertito l'idea che la danza sia prerogativa di un corpo concepito come pienamente in salute e messo in questione lo stesso concetto di salute come sintomo di perfezione e bellezza. E' il caso della danzatrice italiana Piera Principe, la quale concentra la sua ricerca sullo iato tra i propri limiti fisici e le potenzialità espressive di questi limiti. Il corpo della coreografa, "spezzato" da un gravissimo incidente stradale, traduce il dolore in poesie gestuali che al contempo fungono da sollecitatori di memoria per i propri muscoli, costretti all'immobilità per due anni. Nello spettacolo di teatro-danza *Riservato* (1992) Piera Principe è una donna che aspetta un uomo, che non arriverà mai. Il dolore piuttosto che zittito diventa mezzo di propriocezione, scoperta delle qualità espressive di ogni singola articolazione spezzata e il disequilibrio traduzione del sentimento basculante dell'attesa. Sempre nel 1992 al Marymount Manhattan Theater di New York è andato in scena *Flashbat* (1992) uno spettacolo nato dalla collaborazione tra la compagnia Tom Evert Dance e

326 Cfr. S. Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile, Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri 2003, p. 20

327 Ivi, p. 6

328 E' un'opera per clavicembalo costituita da un'aria di trenta variazioni, composta da Bach fra il 1741 e il 1745 e pubblicate a Norimberga dall'editore Balthasar Schmid

Mary Verdi-Fletcher, una danzatrice su una sedia rotelle. Possiamo menzionare ancora la ricerca di Claire Cunningham, una danzatrice che balla con le stampelle esplorando le potenzialità espressive di queste protesi che la accompagnano nel quotidiano. Nello spettacolo *Give Me a Reason to Live* (2014) ad esempio, Claire Cunningham si è ispirata ai quadri di Hieronymus Bosch e alle figure deformi che popolano il suo immaginario.

Potremmo continuare ad arricchire questa lista ancora per molto, tuttavia quello che preme qui sottolineare è che l'operazione di Jerome Bel, in controtendenza a queste esperienze appena citate, non è volta a mettere in discussione l'immagine del corpo che la danza propone, né tantomeno si offre di mostrare una potenzialità espressiva inesplorata dell'attore down. L'immagine di questi attori infatti perpetua quella socialmente preponderante di persone prive di filtri culturali che necessitano di tutori per regolare la propria condotta. Porta in primo piano dei soggetti che divengono riflessione sul soggetto in quanto tale.

Se l'identità collassa in se stessa rivelandosi come una categoria impossibile da fissare una volta per tutte, che ne è infatti del soggetto? E dove si posiziona? Può un'identità così basculante essere racchiusa nel concetto unitario di soggetto o è esso stesso il prodotto di una continua relazione tra tutte le componenti del discorso tirate in ballo da Jerome Bel? Più che soggetti, *Disabled Theater* mette in scena il processo performativo che produce un soggetto, cui a posteriori viene conferita unicità. Il farsi soggetto, per se e per l'altro.

Questa operazione, la quale è stata peraltro oggetto di numerose critiche, acquista senso e risulta intelligibile se inserita all'interno di un' ulteriore cornice: quella più ampia della produzione del coreografo francese. In una intervista egli afferma:

«L'arte deve essere utile allo spettatore. Non voglio riabilitare, anzi la mia operazione sembra contraddire questo tentativo. [...] Il mio teatro è sempre stato, in un certo senso, un "coming out" dei performer. Questo è quello che faccio quando chiedo a un'anonima ballerina del *Corps de Ballet* o dell'Opera, che non ha un'identità pubblica, di salire sul palco e pronunciare come prime parole: "Il mio nome è Véronique Doisneau". La pièce è intitolata col suo nome. Dare visibilità e parola ai ballerini, che per lo più sono muti, è sempre stata la prima operazione artistica della mia investigazione nel teatro»³²⁹

Di produzione in produzione, Jerome Bel è impegnato a sondare l'ontologia della danza e del sistema teatrale cui appartiene. La metodologia adottata in questa instancabile ricerca è quella di attivare un'estetica della distanza, asciugata da tecnicismi ed emozioni, una riduzione della pratica

329 Cfr. E. Lebovici, *AN ELOQUENT DANCE* in «moussmagazine», n. 35, cfr: <http://moussmagazine.it/articolo.mm?lang=it&id=886>

teatrale a un grado zero imploso in una stratificazione di livelli, rimandi e specchi.

Questa propensione del coreografo ha strettamente a che fare con la lettura di Roland Barthes. In un'intervista Bel afferma:

«Mi piace il rigore di Barthes, e spero che il mio lavoro sia altrettanto rigoroso. Non sopporto la spettacolarizzazione. Indubbiamente è per questo che la mia estetica viene spesso associata al minimalismo. Barthes ha scritto un testo molto divertente in *Miti d'oggi* a proposito dell'attore, Due miti del teatro giovane, che non posso fare a meno di citare: “È noto, per esempio, che nel teatro borghese, l'attore, “divorato” dal suo personaggio, deve bruciare in un vero incendio di passione. Deve “bollire”, cioè bruciare e espandersi; [...] in modo che la passione diventi anch'essa una merce come le altre, un oggetto commerciale inserito in un sistema quantitativo di scambio [...]”. È così che ho capito perché regolarmente alcuni spettatori dei miei spettacoli chiedono di essere rimborsati alla fine [...]. All'opposto di quest'orgia trasudante di affetti che lo spettatore reclama, Barthes parla della “venustà” che definisce come relazione erotica tra spettatore e attore, inerente al teatro, dato che, cito ancora: “Il teatro, tra tutte le arti figurative (cinema, pittura), offre i suoi corpi e non la loro rappresentazione”. Questa “venustà” è possibile soltanto nel contesto teatrale, cioè tra persone sedute nell'oscurità che guardano altre persone agire sotto la luce. Questo fenomeno mi sembra più interessante della combustione di sentimenti che ho evocato poco fa, per il fatto che la venustà descrive un movimento dello spettatore verso l'attore e non il contrario [...] Lo spettatore non deve pagare per consumare qualcosa, ma per lavorare alla definizione del proprio desiderio³³⁰»

Definire il desiderio non necessariamente implica appagarlo, ma chiarirne le fonti, circoscriverne gli effetti in rapporto al momento e al contesto in cui ci si trova. Definire vuol dire infatti limitare, tracciare dei confini, determinare le qualità essenziali di qualcosa. Nel guardare gli a soli sgraziati degli undici ballerini, o nel fissarli immobili davanti al proscenio, lo spettatore è messo nella condizione di chiarire quali sono le proprie aspettative dalla danza, quale per se stesso, la venustà di cui parla Barthes.

Inoltre, memore della lezione barthesiana del *Il Grado Zero della scrittura*³³¹, Jerome Bel è consapevole di quanto il ruolo di un autore, il proprio nome, si costituisca di per sé come uno strumento per la lettura di un'opera e un indicatore di un desiderio. Per Bell, la lettura di questo scritto di Roland Barthes è decisiva³³². Il saggio del semiologo francese è un'indagine sulla forma della scrittura letteraria, intesa come identità di un'opera generata dal connubio imprescindibile dello stile personale di un autore e dal legame che esso intrattiene con quello dell'epoca in cui vive.

330 M. Aliphant (a cura di), *A proposito di Roland Barthes*, intervista con Jerome Bel, ora in S. Fanti/Xing 2003, cit. pp. 43-44

331 R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris 1953, trad. it. *Il grado zero della scrittura*, ora in *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982

332 Cfr. S. Fanti/Xing 2003, cit. p. 44

Ogni opera per Barthes proietta un'ombra ideologica, i segni storici che concorrono a dar forma ad un testo e a significarlo, una maschera del corpo-scrittura che un autore può riconoscere, ma mai totalmente eliminare. In casi estremi la maschera letteraria potrebbe diventare così sottile da avvicinarsi alla trasparenza «ad una scrittura bianca e senza ombre, ad un modo di esistere di un silenzio»³³³, tuttavia questo grado zero rimane sempre l'utopia irraggiungibile della letteratura.

Nella storia del teatro, questa tensione verso il grado zero, la materialità cruda della vita, l'attore come pura presenza energetica e corporea ha fatto da sfondo a molte delle pratiche del Novecento, reduci dall'urgenza artaudiana di un'arte né astratta né realista, ma vera. La maschera menzionata da Barthes ricorda infatti quella di cui deve liberarsi l'attore per Grotowski. La ricerca di Grotowski era infatti volta a liberare il motore segreto dell'individuo, il suo più profondo sé, dagli schemi e dai costumi che la cultura l'ha educato ad indossare. Tuttavia, per la critica post-strutturalista che sottende il lavoro di Barthes e che Bel abbraccia, il corpo non è svincolabile dalle codificazioni dei discorsi culturali, non è qualcosa che pre-esiste allo stato bruto, prima di venire a contatto con la cultura di appartenenza. L'operazione di Bel dunque, seguendo la logica barthesiana, non consiste nello spogliare la danza e il performer dalle maschere culturali, ma nell'evidenziarle. Bel solleva la maschera del corpo-scrittura della danza, riducendo la sua grammatica ad un presunto grado zero che non fa che rivelare la complessità della sua grammatica.

La tripartizione barthesiana di questa maschera in lingua, stile storico e quello dell'autore, diviene per Bel quella tra la danza come macro disciplina con la sua storia e i suoi codici, lo specifico della danza contemporanea e la propria estetica personale. A questa tripartizione, fa da sfondo, come anche per Barthes nelle opere successive al *Grado zero*, il valore della critica in quanto costruttrice di una rete di senso in cui prendono posto altri elementi che arricchiscono il senso generale dell'opera. Questo posto per Bel è occupato dallo spettatore e dalle regole che ha fatto proprie per interpretare l'opera cui sta assistendo in un dato momento storico.

Il coreografo sceglie di lavorare sul ritardo cognitivo come principio costruttivo atto a depurare il suo sguardo altamente codificato e al contempo la pratica altrettanto codificata del danzatore³³⁴. Come egli stesso spiega:

«Un attore con sindrome di Down non si lascia assuefare da schemi abitudinali, questo vuol dire che non agiscono meccanicamente, ma pensano ogni volta a cosa devono fare, reagiscono agli imprevisti che invece i professionisti hanno imparato a non sentire. Non sono interessato all'improvvisazione, ma alla libertà sul palco, all'emancipazione dalla

333 Cfr. R. Barthes 1982, cit. p. 93

334 J. Bell in S. Umathum, B. Wihstutz, (Edit by), *Disabled Theater*, Diaphanes, Berlin 2015, p. 89

Il fatto che i performer non siano addomesticati alla grammatica della danza e alle sue regole, come sottolinea Bel, non vuol dire che le loro azioni sul palco siano avulse da qualsivoglia grammatica. Come abbiamo segnalato infatti, ciascun a solo, pur non rispondendo ai codici della danza “professionista”, cerca di ripeterli imitandoli. E' come se il coreografo sottolineasse che, come la disabilità, anche il teatro è un costrutto culturale, un apparato, che produce e rappresenta soggetti.

Nell'indagare il sistema rappresentativo della danza, Jerome Bell incarna e dispiega il pensiero semiotico, assumendo il corpo dei performer come superficie segnica soggetta ad un processo di iscrizione e interpretazione regolato da un sistema di segni messo a nudo a sua volta.

Come la scrittura, nella riflessione barthesiana non esiste corpo umano che non sia espressione di un' ideologia o un'appartenenza ad un sistema di segni. In *Mythologies*, l'autore porta l'esempio del corpo di una ballerina del Folies-Bergère di Parigi³³⁶, prodotto di un sistema di codici in cui interagiscono i segni di genere e quelli del mercato. Essendo infatti il prezzo del biglietto alquanto costoso, il corpo in mostra al Folies-Bergère acquista il senso di valore di scambio. Il mito dello *Striptease*, trattato nello stesso volume, forse illustra in maniera più esaustiva la semiosi del corpo nella lettura di Barthes. Secondo il semiologo, togliendo i vestiti la spogliarellista denuda l'ideologia del proprio sistema di appartenenza, quello che legge la nudità come abito naturale della donna e ne regola la mercificazione del corpo³³⁷.

In questa prospettiva, come ammette anche Barthes, non è più concepibile l'idea di un soggetto autonomo, ma bisogna pensare in termini di una mappa di soggettività virtuali in un sistema sincronico di possibilità³³⁸. Jerome Bel ritaglia dei soggetti in *progress*, in continua contrattazione tra ciò che il performer manifesta, ciò che gli è imposto dall'autorità del coreografo, ciò che lo spettatore recepisce in una modulazione in divenire con il contesto più ampio dei codici prescritti del sistema teatrale e di quelli storico-sociali.

Logorando così il dominio del soggetto Bel pungola anche quello di rappresentazione. Cosa intendiamo infatti con questo termine?

335 *Ibidem*

336 Folies Bergère è un locale di Parigi famoso durante la *Belle époque* per gli spettacoli di varietà, operette, canzoni popolari e balletti

337 R. Barthes 1972, cit, p. 198

338 R. Barthes, *Nouveaux Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris 1972, trad. it. *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982, cit. p. 218

Il coreografo dispiega e mette al vaglio ad uno ad uno gli ordini di funzionamento e le accezioni del concetto di rappresentazione riassunti all'inizio del capitolo: l'ordine politico della rappresentanza, l'ordine estetico della riproduzione o creazione *ex novo* di un mondo non contiguo a quello quotidiano, l'ordine della semiotica di un sistema di segni che re-invia ad altro, l'ordine disciplinare del linguaggio. Il *trait d'union* di tutte queste stratificazioni del meccanismo della rappresentazione è secondo Derrida, proprio il soggetto: «E' il sé, nella fattispecie il soggetto-uomo, il dominio e la misura degli oggetti come rappresentazioni, come le sue proprie rappresentazioni»³³⁹. Seguendo la definizione heideggeriana, il filosofo francese definisce la rappresentazione come prodotto della modernità cartesiana per la quale l'ente si determina come oggetto installato di fronte a un soggetto nella forma della *representatio*, ossia il *far rivenire alla presenza*. Tuttavia, non è, spiega il filosofo, la rappresentazione in sé ad essere caratteristica specifica dell'epoca moderna:

«Ciò che sarebbe costitutivo di quell'epoca piuttosto è l'autorità, la generalità dominante della rappresentazione. E' l'interpretazione dell'ente come oggetto della rappresentazione di fronte ad un soggetto che lo rappresenta. Tutto ciò che è presente si presenta ed è appreso come rappresentazione»³⁴⁰

Tuttavia, venuta meno l'idea di un soggetto unitario di stampo cartesiano, quella cioè di luogo nevralgico di produzione delle rappresentazioni, crolla anche la stabilità delle stesse, se intese come oggetti installati di fronte ad un soggetto cui è affidato il compito di garantirne l'esistenza.

In *Disabled Theater* infatti, non solo è il soggetto rappresentato ad essere messo tra virgolette e ad essere mostrato come arbitraria costruzione, ma anche quello rappresentante. Quest'ultimo è inteso sia come colui che agisce o prende parola nell'interesse di un altro soggetto, sia come colui che dà forma alle rappresentazioni e apprende attraverso di esse.

Nel primo caso è messa in discussione la stessa autorità del coreografo, il quale fa richiesta di una soggettività autentica salvo poi articolarne la condotta, isola ciascun performer e ne castra l'autodeterminazione affidando ad un secondo rappresentante, nella figura del traduttore, la facoltà di parlare in sua vece. In questo livello dunque il tipo di rappresentanza che Jerome Bel mette sotto accusa è quella dell'autore che costringe al proprio dominio il danzatore, ma anche quella politica che continua ad isolare la persona disabile in un quadro clinico che si traduce in una posizione svantaggiata e bisognosa di assistenza.

Nel secondo caso, il rappresentante scosso, è lo spettatore, soggettività che dà forma alle rappresentazioni, ma che Bel decide di disarmare dalle convenzioni che ne regolano lo sguardo e ne

339 J. Derrida 1987, cit. p. 135

340 *Ibidem*

garantiscono la capacità interpretativa.

L'attenzione di Bel infatti è volta a scuotere gli strumenti critici adoperati dallo spettatore nel prendere visione di uno spettacolo. Il titolo dello spettacolo infatti, che a prima vista suona privo di tatto, come scrive il critico tedesco Gerald Siegmund, non rimanda a un teatro agito da attori disabili, ma allo scuotimento delle convenzioni teatrali rese esse stesse disabili³⁴¹. *Disabled Theater* è dunque un teatro disabilitato dalle norme che lo regolano. Come il corpo, il soggetto e l'identità, anche la rappresentazione viene posta sotto scrutinio e mostrata nel suo farsi come una continua negoziazione di significati tra le parti che chiama in causa: autore, spettatore, performer, contesto, estetico e sociale. Non si tratta di annullare o rifiutare il regime rappresentativo, né di crearne uno nuovo affidato alle proprie regole interne come nel caso della Raffaello Sanzio, ma di renderne evidenti i meccanismi strutturanti.

Le significazioni strutturali, come scrive Barthes, non sono qualità intrinseche, contenuti profondi o significati stabili delle rappresentazioni, ma funzioni³⁴². In *Disabled Theater* la Sindrome di Down diviene una funzione, una lente attraverso la quale osservare questi meccanismi. La malattia qui si costituisce come sistema significante all'interno del quale e a partire dal quale interrogare le identità dei soggetti rappresentati e le strategie di quelli rappresentanti. La sindrome di down diviene strumento per asciugare al minimo i livelli simbolici di lettura della realtà, per simulare quel grado zero barthesiano, salvo poi mostrare la fallacia di questa operazione ed il suo valore utopico.

341 G. Siegmund, *What Difference Does It Make? or: From Difference to In-Difference*, in S. Umathum, B. Wihstutz, (Edit by), *Disabled Theater*, Diaphanes, Berlin 2015, p.12

342 Cfr. R. Barthes 1982 cit. p. 218



Fig. 29 Disabled Theater, New York 2012

Capitolo terzo: *Scrivere attraverso il corpo. L'eccentricità come principio costruttivo*

La triade corpo-soggetto-identità così come è stata analizzata fino a questo punto, privilegiando l'attenzione verso una corporeità definita come eccentrica, ci ha permesso di delineare una grammatica dell'identità del soggetto in scena variegata e asimmetrica rispetto ai paradigmi epistemologici del corpo.

In *From acting to Performance*, lo studioso nordamericano Philippe Auslander suggerisce che analizzare il ruolo che il performer assume all'interno del generale impianto drammaturgico di un'opera, non possa prescindere da uno studio sulla storia del corpo in sé, dalla percezione, conoscenza e concezione che ogni epoca e ogni cultura adotta per interpretarlo e rappresentarlo³⁴³. Se per certi versi questa osservazione trova riscontro in questa ricerca, per altri l'analisi dei casi studio presi in esame fin'ora, ci spinge a perseguire con maggiore cautela. Le opere prese in esame come si è visto, contraddicono una visione cronologicamente lineare e uniforme della relazione tra corpo-identità e soggetto in scena. Queste opere, se sotto certi aspetti si nutrono delle riflessioni scientifico-filosofiche coeve riguardanti le categorie che ci siamo proposti di scandagliare, in alcuni casi le controvertono, ora in un movimento sincretico, ora in un movimento anacronistico. La questione dunque, non sembra poter essere risolvibile una volta per tutte adottando per ciascuna di esse la lente teorica del periodo di riferimento. In primo luogo perché così facendo il rischio è quello di far precipitare il corpo nel rango degli studi sociologici anziché coglierne la rilevanza nell'ambito dell'arte e dello spettacolo. In secondo luogo perché come si è visto, il pensiero filosofico sulla corporeità a partire dal secolo scorso è assai vasto e poco uniforme, come del resto le stesse riflessioni degli artisti riguardanti la fisicità dell'attore.

Guardando infatti alla scena, la contemporaneità tra artisti diversi non garantisce la medesima concezione del corpo né tanto meno un'uniforme relazione tra questo e il soggetto.

Per Grotowsky ad esempio non esiste distinzione tra corpo e soggetto, anzi il training fisico diventa per l'attore uno strumento per ricostruire la propria memoria emotiva e restituire in scena le fonti segrete del proprio io. Nel *Principe Costante* (1965) il regista costruisce il personaggio del testo di Calderon de la Barca, lavorando con l'attore Cieslak su azioni fisiche che gli permettono di «mantenere sempre reattiva, attenta e sensibile la propria persona»³⁴⁴. Due anni più tardi, Il Living Theater porta in scena l' *Antigone* (1967) proponendo un'immagine del corpo come ingranaggio che accanto ad altri corpi si fa spazio, elemento particolare di una figura più ampia. Come scrive Franco

343 Cfr. P. Auslander, *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, New York 1997, p. 92

344 L. Mango 2004, cit. p. 332.

Quadri a proposito di questo spettacolo:

«I corpi si fanno scena, diventano mare che trasportano Polinice, prigioniero che serra Antigone, falange che sorregge Creonte»³⁴⁵

Non solo in questo caso il corpo non si delinea come fonte naturale e originaria mediante cui accedere alle dimore dell'io, ma l'accento si sposta dal soggetto individuale a quello collettivo. Il corpo diviene parte di un meccanismo orchestrato e manipolato al fine di traslare il senso della sua presenza su altri piani, recide l'ancora con un "io" per farsi cellula di un "noi". Sul finire degli anni '70, se per Eugenio Barba l'attore è un corpo-mente, cioè azione e pensiero, materia e senso, investito dall' "abito" extra-quotidiano del teatro, per Wilson è elemento plastico inscritto nel quadro della scena, partitura di gesti articolata nel tempo e fissata in uno specifico spazio. L'accostarci a quelle opere che hanno portato sotto i riflettori degli attori eccentrici, ha messo maggiormente in risalto la disomogeneità delle prospettive e delle modalità con cui il corpo entra in relazione con il soggetto e la produzione estetica degli artisti.

Nel capitolo precedente abbiamo visto come per Witkin il corpo eccentrico diventa canale di transito per attivare una riflessione sulla fotografia intesa essa stessa come corpo con una sua materialità e come soggetto con una sua storia. L'eccentricità delle figure che popolano l'*Oresteia* (1995) o il *Giulio Cesare* (1997) della Raffaello Sanzio, si fa carnalità autonoma e parlante che qualifica soggettività espanse e bulimiche di contraddizione. Mentre la compagnia romagnola disancora le qualità fisiche dal vissuto dei propri attori configurando dei soggetti a-storici, gli spettacoli di Pippo Delbono comprimono il loro senso sulla biografia degli attanti, riattivando in un certo senso la dinamica dell'imbonimento tipica dei *freak show*. Gli attori entrano in scena trascinando un vissuto intimamente legato alla morfologia specifica che lo ha generato. L'eccentricità fisica si costituisce qui come trama significativa anteposta alla persona-attore. Simile l'operazione di Jerom Bel in *Disabled Theater* (2012), tuttavia opposti gli esiti e gli intenti: Mentre *Orchidee* (2014) di Pippo Delbono si traduce in una sorta di paternalismo volto a suscitare sullo spettatore empatia e commozione, il coreografo francese ricalca le modalità del *freak show* in maniera analitica, adottando l'eccentricità come lente attraverso cui rendere evidenti le convenzioni che costruiscono i significati del teatro e della disabilità insieme. La varietà di questi casi, le modalità diverse di concepire la specifica fisicità dell'attore, di articolare una soggettività, ci riporta prepotentemente alle domande preliminari che hanno aperto questa ricerca: Cosa ci spinge a

345 F. Quadri in *Nota ad Antigone*, «Teatro», n. 1, 1967, p. 56

referirci oggi all'attore come *corpo* in scena? Cosa precipita nel termine *corpo*?

La materia trattata nel seguente capitolo, più che rispondere alla domanda, intende offrire un'ulteriore prospettiva sulle modalità attraverso cui le qualità fisiche dell'attore entrano in relazione con le produzioni teatrali contemporanee. Nel primo capitolo si sono esaminati i casi in cui l'eccentricità si è costituita come oggetto stesso delle opere e materia plasmante il soggetto. Nel secondo, abbiamo invece analizzato quei casi in cui l'eccentricità si è delineata come strumento di riflessione e disarticolazione dei codici e delle convenzioni di sistemi rappresentativi. Dunque il corpo eccentrico da oggetto dell'opera diviene tramite di ripensamento dei linguaggi che la modellano. Gli spettacoli presi in esame in questo capitolo sono invece stati raggruppati perché assumono l'eccentricità del corpo come principio costruttivo.

The Family three (2012) di Chiara Bersani, *Aurora* (2015) di Alessandro Sciarroni, *MDLSX* (2015) dei Motus, sono tre spettacoli che prendono spunto dalla particolare morfologia del corpo specifico che li ha generati, la quale diviene dispositivo codificatore dell'opera, materia in base alla quale si organizza l'ordine dell'impianto drammaturgico, motore di senso dell'azione scenica. In *The Family Three* (2012) ad esempio, la performer e autrice Chiara Bersani invita il coreografo Riccardo Buscarini e il performer Matteo Ramponi a tradurre scenicamente le ferite sul proprio corpo. Chiara Bersani infatti convive con l'osteogenesi imperfetta, un disordine genetico che determina fragilità e deformazioni dell'apparato scheletrico. La predisposizione alla rottura delle ossa, ha condotto l'attrice a sottoporsi a differenti operazioni, ha segnato il suo corpo di numerose cicatrici, tracce di memoria, segni indelebili di momenti di vita. Questi solchi su un corpo, queste pieghe ricucite, divengono non solo il punto di partenza dello spettacolo, ma materia strutturante dello stesso. *The Family Three* (2012) è infatti uno spettacolo ideato da tre persone diverse, che si traduce in tre tempi, volutamente non omogeneizzati in un'unica visione organica, tre diverse atmosfere atte a indicare stralci di memoria dell'attrice, pezzi ricostruiti del suo corpo. *Aurora* (2015) di Alessandro Sciarroni è una coreografia che incorpora i tempi, i gesti, le regole e lo spazio del *Goalball*, uno sport pensato per e praticato da atleti non vedenti. La cecità dei performer, diviene per Sciarroni dispositivo che articola e modula gradazioni di luce, di suoni e di sapere, le quali queste ultime, rimbalzano ora più sullo spettatore, ora più sui performer, come la palla nel gioco di squadra. Il non vedere si traduce in scambio di proprietà percettive tra platea e scena: a luci accese lo spettatore vede, e quindi sa, più dei performer circa l'andamento delle azioni, a luci spente viene privato della possibilità di capire cosa stia succedendo, e investito dell'urgenza di affinare maggiormente le proprie facoltà uditive. *MDLSX* (2015) dei Motus si interroga sulle implicazioni tra il biologico e l'identità di genere, a partire dalla fisicità androgina che caratterizza Silvia Calderoni con la quale il

gruppo collabora da dieci anni. Lo spettacolo dispone l'ambivalenza di questa fisicità come dispositivo tematico e drammaturgico, imperniandosi sull'oscillazione tra l'autobiografia esposta e la trasposizione di un romanzo, confondendo i limiti tra la fiction e la realtà, tra l'identità dell'attrice e quella del personaggio.

In tutti e tre i casi le qualità iscritte sul corpo dei performer divengono, in termini foucaultiani, potenza generatrice di forme di sapere, produzione di enunciati, costruzione di soggetti.

Nel corso al Collège de France del 1974-1975, *Les anormaux*³⁴⁶, Foucault adotta la posizione liminale dell'anormale nell'ordine delle discipline, non tanto come oggetto del discorso, ma come figura indicante un modo di procedere del pensiero³⁴⁷. La zona ibrida occupata dal mostro suggerisce una pratica filosofica che opera al limite della classificazione, al bordo delle discipline, ai confini dell'ordine. Per Foucault nominare, prendere ad oggetto l'anormale ha carattere performativo, non è solo un dire, ma è un fare che esclude e organizza allo stesso tempo. Il mostro afferma Foucault,

«racconta sullo sfondo del continuo, quasi caricaturalmente, la genesi delle differenze. Non sconvolge l'ordine delle cose, ma vi contribuisce»³⁴⁸.

E' in quest'ottica che cogliamo la relazione tra corpo-soggetto e identità e la struttura delle opere prese in esame in avanti. In questo capitolo dunque il corpo viene ad assumere un'accezione più ampia, non è solo quello dei performer presenti sulla scena, ma logica interna degli spettacoli. Le funzioni corporee divengono pratica e metodologia di organizzazione del materiale scenico. Il corpo

346 M. Foucault 2004, cit.

347 Il corso del 1974-1975 si inserisce all'interno di un passaggio particolarmente importante della ricerca del pensatore francese, che sposta il proprio asse dall'analisi delle formazioni discorsive a quella delle tecnologie del potere. Laddove per potere, il filosofo non intende l'insieme di apparati e istituzioni che sottomettono i cittadini, ma "la molteplicità dei rapporti di forza immanenti al campo in cui si esercitano e costitutivi della loro organizzazione". Cfr: M. Foucault, *Volonté de savoir*, Paris Gallimard, 1976, trad. it. *La volontà di sapere*, Milano Feltrinelli, 1997, pp. 81-82. Questo riposizionamento del proprio interesse di ricerca è reso possibile a livello metodologico dal passaggio dalla prospettiva «archeologica» a quella «genealogica». La genealogia, studia la produzione concreta dei discorsi. I discorsi non vengono più analizzati nella loro relativa autonomia ma sotto il profilo degli effetti che essi producono. Per essere compresi i fenomeni, devono essere collocati all'interno di un insieme complesso di pratiche e relazioni politiche. Infatti, è all'interno di un ambiente istituzionale concreto che i discorsi vengono prodotti e funzionano. Cfr. L. Nuzzo 2013, cit. p. 28.

348 M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 2010, p. 170

si ripropone prepotentemente sul palco non solo come agente, ma come contenitore e involucro plasmante.

Dove si insinua dunque il soggetto in relazione ad un corpo così inteso, disperso e espanso nello spazio scenico? E che posizione occupano i performer nel processo di una scrittura scenica che concepisce il corpo come depositario di memoria e funzioni? Siamo di fronte a corpi-ingranaggio che configurano una soggettività espansa o alla ricostituzione di soggetti che trovano in un corpo più vasto un'identità?

Per rispondere a queste domande, come nei capitoli precedenti, si è dispiegato un intreccio di riferimenti teorici, sulla base dei quali si è tentato di delineare un campo concettuale entro cui leggere la problematica in un presente forse troppo vicino. La recentissima produzione degli spettacoli qui di seguito analizzati, segna infatti la materia trattata come banco di prova per l'applicazione della metodologia messa a punto fin'ora. Il capitolo che segue dunque intende costituirsi come una strategia d'approccio, un'ipotesi di lettura di fenomeni che attendono ancora la giusta distanza per essere teorizzati e storicizzati.

Il corpo come luogo di memoria: *The Family Three* (2012)

La produzione di Chiara Bersani risulta decisamente emblematica ai fini di questa ricerca, poiché ci troviamo di fronte ad un'autrice, *maker*³⁴⁹ e attrice che ha assunto la propria eccentricità come luogo principale di riflessione per la sua ricerca artistica. Rispetto agli altri casi studio esaminati, quello che segue è un racconto di una corporeità eccentrica in prima persona. Non si può infatti esaminare il lavoro dell'artista sorvolando sull'osteogenesi imperfetta³⁵⁰, la malattia genetica con la quale convive, e non perché questa segni marcatamente l'aspetto dell'artista, ma perché è da questa originaria condizione che Chiara Bersani è andata delineando una riflessione interamente centrata sul concetto di *corpo politico*. L'osteogenesi Imperfetta è un'alterazione genetica che rende l'apparato scheletrico fragile e ne ostacola lo sviluppo. La piccola statura, insieme alle numerose cicatrici causate dai diversi interventi subiti, si costituiscono come occasione per ripensare la soggettività quale luogo di incontro tra un corpo dimora di una memoria irripetibile e il deposito di saperi e pareri collettivi su tale corpo.

Per Chiara Bersani *corpo politico* significa appunto esposizione di una dinamica perennemente in atto tra il sé e l'altro, tra l'individuo e la società, il singolare e l'universale, la responsabilità personale e la dimensione politica. Scrive l'artista:

«Dopo un percorso attraverso immaginari biografici ed autobiografici il concetto stesso di corpo ha iniziato a trasformarsi davanti al mio sguardo. Non più semplice testimonianza di una storia vissuta, ma entità politica, incoronata tale dall'incontro / scontro con la società. Ho iniziato così a definire i contorni del concetto di corpo politico. Il corpo risponde alla sua funzione sociale nel momento stesso in cui sceglie di immergersi nella società imponendo agli altri di essere visto. Chi lo incontrerà non potrà esimersi dal dargli un significato, interpretarlo, crearvi attorno delle aspettative»³⁵¹

Queste parole ci rimandano alla teoria dello studioso Johnson Chue³⁵² secondo cui l'incontro con una persona disabile è sempre regolato da codici culturali che strutturano lo sguardo su questa

349 E' la stessa Chiara Bersani a definirsi *maker*: «Termine che preferisco a quello di regista perché evoca più un'immagine di creatore, costruttore, qualcuno che fa». Cfr. Chiara Bersani in *Della stessa sostanza delle stelle* intervista online a cura di A. Benedetti, cfr: www.uildm.org/gruppodonne

350 L'osteogenesi imperfetta (OI) comprende un gruppo eterogeneo di malattie genetiche caratterizzate da un aumento della fragilità scheletrica, una diminuzione della massa ossea e una suscettibilità alle fratture ossee di gravità variabile. Cfr. <http://www.telethon.it/>

351 C. Bersani, *Tell me more*, intervista online a cura di A. Trevisan, cfr: <http://www.abcdance.eu/>

352 J. Cheu 2005, cit. p.137

persona³⁵³. Molti studiosi di disabilità, specialmente coloro che abbracciano l'approccio socio-costruzionista³⁵⁴, hanno basato le loro ricerche sullo svelamento delle prospettive e dei modelli interpretativi che danno forma e orientano lo sguardo sulla persona disabile. Tra questi, la studiosa Rose Mary Garland Thomson scrive:

«La premessa dei *disability studies* è che la disabilità, come la femminilità per le teorie femministe, non è una condizione fisica, tanto meno di inferiorità, eccesso o inadeguatezza. Piuttosto la disabilità è un costrutto culturale, molto simile a quelli del genere e della razza»

Seguendo il medesimo approccio gli studiosi David Mitchell e Sharon Snyder sostengono:

«Sia che una cultura consideri la materialità del corpo come simbolo di corruzione terrestre (come ad esempio la cultura paleocristiana), come una perfettibile *technē* del sé (come nell'antica cultura ateniese), come un oggetto di interpretazione medica (come nella cultura Vittoriana), o ancora come merce in balia dei dispositivi elettronici (come nel caso del Postmodernismo), la disabilità è utilizzata perennemente come sintomo simbolico o come marchio di confine di una norma»³⁵⁵

Nella visione socio-costruzionista le idee dominanti, le attitudini e il linguaggio di una determinata società, conferiscono significato al corpo e lo “etichettano” in quanto normale o in quanto disabile. Come scrive lo studioso Tobin Siebers, secondo quest'ottica il corpo non ha alcun potere di veicolare un'idea perché nella gerarchia di significazione, il segno (attribuito dall'ideologia della società) lo precede³⁵⁶. Mentre nella visione dello studioso:

«Le rappresentazioni incidono ovviamente sull'esperienza del corpo, ma quest'ultimo, a sua volta, possiede la forza di determinare la propria rappresentazione sociale»³⁵⁷

353 *Ibidem*

354 Come scrivono i due teorizzatori di tale approccio Peter Berger e Thomas Luckmann: «Con il termine “costruzione sociale” si intende quel processo attraverso il quale le popolazioni creano continuamente per mezzo delle loro interazioni una realtà comune e condivisa, esperita come oggettiva, fattuale e densa di significato soggettivo. In questa prospettiva, l'interazione tra le persone è il luogo dell'interpretazione del mondo circostante». Cfr. P. Berger and T. Luckmann, *The social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor, New York 1966

355 D. Mitchell, S. Snyder 2006, cit. pp. 205-215

356 T. Siebers, *Disability Theory*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2008, p. 54

357 *Ibidem*

In accordo con quest'ultima visione, Chiara Bersani in un certo senso sfida e sovverte una lettura del corpo come testo deliberatamente riscritto dalle interpretazioni socio-culturali, per restituirlo come laboratorio espressivo per l'altro. Partendo dalla personale esperienza, l'artista invita il coreografo Riccardo Buscarini e il performer Matteo Ramponi ad assumere la storia del suo corpo come mappa di partenza per la creazione di una performance:

«Sono nata il 9 Novembre del 1984, affetta da una forma medio/grave di osteogenesi imperfetta. Per questa ragione ho subito numerosi interventi chirurgici che hanno lasciato inevitabili tracce sul mio corpo. Seguendo le cicatrici presenti sulla pelle posso ricostruire la mia autobiografia dall'età di due anni ad oggi. Ad ogni segno corrisponde una data, un luogo, una sequenza di ricordi precisa. Considerando la mia vita attraverso questo percorso, mi ritrovo ad essere da sempre protagonista di una lunga performance il cui principio va ricercato nella sua radice genetica. Sono un mosaico. ricostruiscimi»³⁵⁸

The Family Three (2012), nella sua versione finale è infatti l'accostamento di tre performance, *Volta*, *Hallway*, *Epilogo*, nate dallo sguardo e dalla poetica di ciascun artista coinvolto nel progetto. Da questa premessa dunque Chiara Bersani capovolge il punto di vista dei *disability studies* di matrice socio-costruzionista, non solo perché le sue specifiche qualità fisiche divengono materia espressiva ed elementi di scrittura per lo spettacolo, quindi elementi significanti di per sé. Ma anche perché volontariamente l'artista chiede che siano gli altri a disporre di questi elementi per dirvi qualcosa in merito. La funzione oggettivante che i *disability studies* assegnano all'interpretazione altrui, per Chiara Bersani si rovescia in evento positivo e fondamentale per pensarsi e ripensarsi. Sin dalle premesse dunque lo spettacolo si staglia sulla sottile soglia che tratteggia i confini tra il soggetto ed il mondo, tra l'io e l'altro. Il corpo diviene piega in cui precipitano il sentirsi e l'essere guardato. Almeno per quanto riguarda la premessa, lo spettacolo mette in moto il divenire di un soggetto, la sua costituzione in fieri tesa tra la singolare esperienza di vivere un corpo eccentrico e l'interpretazione di questo corpo dall'esterno.

Fosse semplicemente così, potremmo già, senza affrontare il testo spettacolare, decretare che in *The Family Three* (2012), non c'è giustapposizione, separazione o divergenza tra corpo e soggetto, ma per dirla con le parole di Jean Luc Nancy, il corpo è il soggetto³⁵⁹, un soggetto che si nutre dell'incontro con l'altro per attestarsi.

Assistendo allo spettacolo invece, il rapporto tra corpo-soggetto e identità non è così immediato. Lo spettacolo infatti si contraddistingue per uno sbilanciamento tra le informazioni paratestuali e

358 Cfr. il sito dell'artista: <http://www.chiarabersani.it/#!Family%20Tree2>

359 J-L. Nancy 2009, cit. p. 80

quelle effettivamente rilasciate dal testo spettacolare. Una considerevole abbondanza di riflessioni teoriche costellano *The Family Three* (2012), tanto che risulta difficile guardarlo senza lasciarsi condizionare dagli spunti disseminati dall'artista, senza cercarne le tracce nel flusso di immagini che risulta nel suo complesso lo spettacolo.

The Family Three (2012) ha infatti avuto una lunga gestazione proseguita per studi e frammenti che nella versione finale non trovano una composizione organica, né un sentiero narrativo da percorrere, ma si traducono in un montaggio di tre quadri non consequenziali, ciascuno dei quali firmato da un artista diverso.

Ricostruzione del testo spettacolare

Il primo dei tre quadri è *Hallaway*, concepito da Matteo Ramponi:

Un fumo invadente avvolge l'intera sala rischiarato da tenui luci di color blu elettrico, mentre sul piano sonoro gli unici rumori presenti sono quelli prodotti dalla macchina del fumo e da calpestii amplificati. Man mano che il fumo si dirada, si scorge la sagoma di un uomo che avanza su un pavimento costellato da fili elettrici e *abat jour*. La scena è scolpita da un movimento di luci che ora la lascia intravedere ora la annulla nel buio, mentre una voce acusmatica inizia a pronunciare delle frasi al ritmo sillabato tipico della lettura infantile:

«Cosa credi che vedrei se potessi allontanarmi da me? L'abbandono ogni tanto riempie il vuoto, ci dà volume, ci rende ciò che siamo, chi saremmo senza di loro? Racconta. Guardiamo»

E' questa presenza acusmatica che conferisce volume alla scena risucchiata in una coltre di fumo rosso dal quale fa capolino nuovamente l'uomo di spalle che tiene sulla destra un palloncino rosso e sulla sinistra un palloncino blu. I colori dei palloncini fanno pensare alle pillole offerte ad *Alice* di Lewis Carroll, ad una scelta da operare. Infatti poco dopo la voce ritorna:

«Quali sentimenti avere? Gonfiati nonostante la paura»

L'uomo lascia volare uno dei due palloncini mentre attacca l'altro al collo simulando un'impiccagione. Dopo questa immagine la voce torna a fare da contrappunto:

«Ogni volta che un cuore è quasi insopportabile, lo riempiono, lo fanno esplodere, perché quando le persone cadono, riempiono»

L'uomo cade a terra. La voce continua:

«Certe volte il destino sente il desiderio di concepire il finale e spera che finisca *bum bum*»

Una luce stroboscopica campeggia l'intera scena, mentre le onomatopee «bum bum» vengono processate in tempo reale e ripetute a *loop*. A questo punto l'uomo afferra una palla specchiata e la posiziona all'altezza della testa, sollevandosi da terra grazie all'ausilio di funi. L'immagine in scena sembra quella di un astronauta che volteggia e galleggia nello spazio vuoto e senza gravità del firmamento, evocato quest'ultimo dalle riflessioni della palla che rinfrange in maniera prismatica le luci su tutta la scena inghiottita dal buio.

Chi sono “loro” di cui parla la voce? Chi “riempie”? Chi “abbandona”?

Sono ancora le informazioni paratestuali che ci vengono in soccorso per rispondere a queste domande. Innanzitutto il titolo, “l'albero genealogico”. Se torniamo alle parole che hanno dato avvio alla collaborazione con Matteo Rampini e Riccardo Buscarini, parole che ritroviamo sul foglio di sala, comprendiamo quanto il titolo rimandi alla ricostruzione della superficie/corpo di Chiara Bersani risalendo alle sue radici genetiche:

«Considerando la mia vita attraverso questo percorso, mi ritrovo ad essere da sempre protagonista di una lunga performance il cui principio va ricercato nella sua radice genetica»

L'osteogenesi imperfetta infatti è una mutazione di alcuni geni³⁶⁰, dunque affonda le proprie ragioni d'essere in un codice scritto da legami sanguigni tanto lontani quanto costantemente presenti sul corpo dell'artista.

Vista in quest'ottica, l'abbandono che riempie i vuoti, le persone che cadendo riempiono, sono gli antenati che nella loro assenza conservano una traccia non solo sulla nostra memoria, ma anche sui vuoti da scrivere sul nostro DNA. Come sentiamo dalla voce acusmatica, lo spettacolo inizia con un quesito:

«Cosa credi che vedrei se potessi allontanarmi da me?»

Questo percorso a ritroso alla ricerca delle radici genealogiche, che in scena è simbolicamente interpretato da Matteo Ramponi, si spinge sino alle stelle trasfigurando in immagine le parole dell'astronomo Carl Sagan:

360 Nello specifico dei geni COL1A1 e COL1A2. Cfr. http://www.orpha.net/consor/cgi-bin/OC_Exp.php?Lng=IT&Expert=666

«Il cosmo è anche dentro di noi, noi siamo fatti della stessa materia delle stelle, noi siamo un mezzo per il cosmo di conoscere sé stesso»³⁶¹

Hallway si chiude infatti con la scena buia e una lucciola su due mani che cingono una lampadina. Metafora, forse, del raggiungimento della stella, dopo il movimento di ascesa che aveva visto il performer volteggiare a mezz'aria. La luce in questo primo frammento gioca decisamente un ruolo importante. Diviene cesura tra un'immagine e l'altra, strumento modellante la figura del performer e materiale metaforico. La sfera specchiata, lo strobo, i tagli, la lampadina afferrata alla fine, oltre a strutturare la dimensione plastica della scena, si fanno portavoce di immagini simboliche: il venire alla luce, la memoria concepita come lampo luminoso, il guardare se stessi sotto una nuova luce, la profondità spazio-temporale che ci lega alle nostre radici genetiche, tanto distante quanto prossima. Riaccese le luci inizia il secondo quadro dello spettacolo *Volta*, diretto da Riccardo Buscarini. Il palco stavolta è illuminato solo dalle *abat jour*, ora tutte accese, disposte a terra a disegnare un cerchio irregolare. Volendo cercare una coerenza rispetto all'immagine precedente, scorgiamo nella scena le sembianze di un sistema planetario in cui pianeti, satelliti, asteroidi, meteoroidi pur nella loro diversità, coesistono orbitando attorno ad una stella: la coppia Marco D'agostin e Chiara Bersani. Al centro del circuito infatti, il primo con in braccio la seconda roteano su se stessi lentamente. L'orbita tracciata dai due performer si srotola dall'alto verso il basso, quasi come se la gravità generata dal "peso genetico" di lei, schiacciasse a terra i due corpi, costretti a soppesare e ri-bilanciare ciascuno la propria energia per trovare un nuovo equilibrio e continuare a ruotare³⁶². Come fossero protuberanze di un medesimo corpo celeste i due non si staccano mai fino a raggiungere a fatica terra. Lei sale sulle spalle di lui e ne riposiziona la postura, schiacciando sulla sua schiena, ruotandogli la testa e distendendo le sue braccia. A scandire il tempo sono solo i loro respiri, lo spazio risulta un luogo denso in cui ogni impercettibile gesto può variarne l'equilibrio, un fluido amniotico agitato dalle vibrazioni emanate dall'attrazione dei due corpi congelati in uno sguardo. L'immobilità del quadro è interrotta dal ritirarsi dei filamenti delle *abat-jour* mentre i due performer collimano in un repentino abbraccio. In questo quadro, il corpo emerge come campo magnetico in cui convergono e si respingono forze. E' un sistema precario di flussi che ha bisogno dell'altro per sorreggersi e proseguire la propria orbita: lui tiene in braccio lei, lei ricalibra l'equilibrio di lui. La lentezza della gestualità porta a soppesare ogni singolo movimento, l'attenzione ricade su una mano che si solleva in alto o una testa che si ripiega verso il basso. Non c'è distinzione tra l'uno e l'altro corpo, ma un mutuo bilanciamento tra forza e fragilità che i due

361 Cfr. C. Sagan, *Cosmos*, Random House, New York 1980

362 Cfr. D. D'Amico, *Il corpo della vulnerabilità*, «Elephant & Castle», n. 9, 2014

performer scambiano senza soluzione di continuità. Entrambi sembrano cellule avviluppate di un organismo più grande che perpetua un moto sempre uguale da anni. La circolarità del circuito di lampade insieme a quella dei movimenti rimanda infatti ad una durata eterna, una ciclicità senza inizio né fine. Dalle note di regia apprendiamo invece che *Volta* si ispira all'iconografia classica religiosa della famiglia:

«La volta è una danza del XVI secolo, praticata da coppie che roteano facendo perno su se stesse»

Nella visione degli artisti quindi, il viaggio lungo le tracce genetiche del corpo si dipana nei rivoli solcati dai codici culturali. Se il primo quadro è un ripiegamento a ritroso sulle spiegazioni fisiche e biologiche di un corpo, il secondo è un ritirarsi su quelle culturali che gli hanno dato forma regolandone la condotta.

Lo spegnimento delle luci segna la fine, ma anche il passaggio all'ultimo quadro, l'*Epilogo* diretto dalla stessa Chiara Bersani. Sulle note di quello che sembra un *Requiem*, dei fiocchi di neve cadono sulla scena inizialmente vuota. Da diverse parti del palco entrano dei performer con degli strumenti in mano, due a fiato e due a percussioni. Sempre procedendo lentamente i quattro musicisti si dispongono in fila al centro della scena bloccandosi nell'atto di suonare il proprio strumento. Tuttavia la musica che sentiamo è extrascenica. L'unico movimento sul palco è quello della neve che continua a cadere sui performer. Il quadro sembra evocare una fotografia da album di famiglia per cui lo scorrere del tempo è attestabile esclusivamente dall'ingiallimento della carta. Come nel frammento precedente, questa apparente immobilità accelera in uno scatto improvviso, i musicisti avvicinano velocemente lo strumento che impugnano, ma prima che qualsiasi nota venga emessa la scena ricade nel buio. Sempre dalle riflessioni dell'artista, apprendiamo che quest'ultimo frammento è incentrato sulla costruzione di un saluto, quello al padre scomparso poco tempo prima. A spostare su un piano concreto la ricerca genealogica inoltre è la presenza della musica composta dal fratello di Chiara Bersani, Mattia Bersani. Il legame familiare, non dichiarato sulla scena, diviene trama sottile su cui si avvolge la peregrinazione dell'origine, dell'appartenenza, dell'identità di un corpo.

A far da chiosa allo spettacolo è la voce acusmatica che lo ha aperto. Stavolta non legge, ma canta sussurrando *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli. Dopo le prime strofe una fioca luce illumina un piccolo corpo di spalle. Solo alla fine dello spettacolo quindi congiungiamo la voce ad un volto, ad un soggetto concreto: è Chiara Bersani.

Secondo quali prospettive è possibile configurare la relazione tra il corpo e il soggetto?

A dispetto di quanto premesso dalle note di regia, la relazione innescata dalla triade che ci siamo proposti di indagare non è di immediata lettura. Nel primo e nel terzo quadro, il performer si leva come figura, è materia plasmata dalla luce, privata della parola, staccata da ogni legame con un tempo e un luogo definiti. L'uomo che apre lo spettacolo si muove in scena con una lentezza imperscrutabile. Nella prima parte di *Hallway* la postura assunta dal performer è quasi sempre di spalle, quand'anche ci porge il volto, l'azione della luce intermittente ci impedisce di vederlo. Il performer campeggia sulla scena come *silhouette* o come ombra che bascula nel buio. Nella seconda parte di *Hallway* il performer afferra una palla a specchi e la posiziona all'altezza del volto. Se riprendiamo le riflessioni di Susan Sontag a proposito del ritratto:

«Nella tradizionale retorica del ritratto fotografico, guardare la camera significa solennità, franchezza, l'apertura dell'essenza del soggetto»³⁶³

Potremmo considerare l'assenza di un contatto di sguardo con il performer un volontario offuscamento d'identità. La sua presenza sembra configurarsi come superficie a-storica al servizio della voce acusmatica. E' la voce che chiarisce e al contempo dirige le azioni di questa figura, tanto che potremmo asserire che il performer di *Hallway* si attesti come emanazione spettrale delle parole pronunciate in *off*. Un'immagine che dà forma a un pensiero, un'immagine mentale. Tuttavia non è possibile assegnare un ruolo definito anche alla voce acusmatica. Non potremmo definirla l'effettivo soggetto della scena, non identificandone l'origine, né potremmo definirla un narratore, poiché le frasi pronunciate non hanno una funzione epica, ma si delineano piuttosto come pensieri slacciati che aspettano di depositarsi in un senso.

L'unica caratterizzazione possibile a questa presenza extrascenica, è quella di una vocalità che, per timbro e cadenza, si manifesta come infantile. Le frasi sillabate, sembrano infatti lette con sforzo piuttosto che dette, inoltre, come per la presenza del performer, non acquistano un significato a se stante, ma trovano peso e contrappunto in congiunzione alle azioni eseguite sul palco. La relazione tra corpo e soggetto in questo primo frammento dello spettacolo, si posiziona al centro di una voce senza corpo e di un corpo senza voce, entrambi in cerca di un'identità. Non si instaura un rapporto gerarchico tra il corpo e la voce, ma di compensazione. Potremmo dire che il soggetto si dissocia tra voce e corpo, o al contrario che si organizza su più strati. Nel primo caso ci troveremo di fronte a

363 S. Sontag 2004, cit. p. 34

un processo di de-soggettivazione, nel secondo ad una soggettività disarticolata ed espansa.

La direzione da prendere dipende dall'ottica in cui concepiamo il soggetto. Come scrive Foucault:

«Il “noi” non mi sembra dover preesistere alla domanda: può essere solo il risultato – il risultato necessariamente provvisorio – della domanda così come viene posta, nei termini nuovi nei quali la si formula³⁶⁴»

Ovviamente, non è qui nostro compito definire in ambito filosofico l'affannosa questione ontologica del soggetto, quello che possiamo fare in questa sede è tentare di cartografarne una “fisionomia” in scena integrando le teorie agli strumenti euristici delle discipline dello spettacolo. In caso contrario il rischio sarebbe quello di far cadere l'analisi dello spettacolo e con essa il corpo-soggetto nelle cornici metodologiche della filosofia o della psicanalisi. De-soggettivazione, così come soggetto, è infatti un termine assai masticato in questi ambiti e assume in ciascuno di essi prerogative talmente differenti da meritare una trattazione in sede separata³⁶⁵. Il nostro compito qui, può e deve limitarsi a guardare ciò che la scena ci dice, assumendo certo un punto di vista che per la natura della materia trattata non può essere neutrale.

Il punto di vista della ricerca, come si è detto all'inizio, è quello di ripensare il rapporto tra corpo e soggetto in termini positivi, ciò non significa ricostruire un'integrità laddove è stata aperta una frattura, ma problematizzare questi concetti, in relazione a ciò che succede in scena, senza perdere la memoria della frammentazione avvenuta. Che il soggetto non sia più da intendere come entità autonoma e aprioristica è un postulato di cui si è preso atto a monte di questa ricerca. La scommessa è quella di “ri-ancorare” in qualche modo il corpo a un soggetto, pensando quest'ultimo non come unità, ma come stratificazione. Considerando dunque il soggetto come segmentazione che accoglie in sé le scissioni e le contraddizioni avvenute sia in ambito filosofico che in quello scenico, l'idea che permea l'esame degli spettacoli esaminati fin'ora è che sulla scena contemporanea esso non si sia totalmente dissolto, ma abbia piuttosto cambiato forma. Nel caso di *Hallaway* dunque, la

364 M. Foucault, *Polémique, politique et problématisations*, in P. Rabinow (edit by), *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York 1984, pp. 381-390

365 Per fare solo qualche esempio dei rispettivi ambiti: Per Lacan esistono diverse forme cliniche di desoggettivazione.

Essa può essere intesa come adesione ai sembianti sociali, conformismo, annullamento dell'enunciazione singolare della verità nell'omogeneità anonima di un sapere riciclato. Nelle psicosi la desoggettivazione diventa una forma radicale di assoggettamento (il soggetto è in balia della pulsione dell'Altro). Negli studi lacaniani delle nevrosi, la desoggettivazione riflette invece l'eccessivo incollamento del soggetto alla domanda dell'Altro. Cfr, G. Miniagio, *Il problema della soggettivazione in Lacan*, «Spazi di Filosofia» n. 1 - 2014. Nei testi degli ultimi anni di vita di Foucault la pratica della de-soggettivazione diviene strumento utilizzato per “svincolarsi” da se stessi e dalla propria “forma-soggetto”, una pratica di resistenza al potere. Cfr. M. Foucault, *Dits et écrits II*, 1976-1988, Gallimard, Paris 2001

separazione tra atto vocalico e figura corporea non è letta come dissociazione o de-soggettivazione, ma al contrario come soggettività ripartita su più codici scenici.

Quella della vocalità in relazione alla produzione di soggettività in scena è tra l'altro una problematica ancora poco esplorata. Assistiamo oggi a una grande varietà di modi in cui la voce dell'attore è alterata, processata o scorporata dalla sua presenza e il paragrafo sull'*Oresteia* (1995) della Raffaello Sanzio ne ha fornito un esempio in questa sede. Come la studiosa tedesca Doris Kolesch ha sottolineato:

«Il teatro ha sviluppato numerose strategie per minare la prerogativa della voce quale canale di significato e traccia privilegiata di soggettività»³⁶⁶

In relazione alla scissione tra corpo e voce si pronuncia anche la studiosa Helga Finter:

«A partire dall'esperienza vocale di Antonin Artaud, il lavoro sulla voce nel teatro si è indirizzato a cercare ciò che manifesta la presenza del corpo in una voce. A partire dagli anni '70 però, l'utilizzo di media come il Microport, gli altoparlanti e più tardi i *sound computer*, i *vocoder* o i *sampler* – contribuiva invece a radicalizzare la rappresentazione dell'alterità che appartiene alla voce e alla parola: separando l'emissione della voce dal corpo stesso dell'attore è messa in crisi l'unità del personaggio. Ma Artaud, già prima dell'intervento di qualunque apparecchiatura tecnica, ci aveva fatto comprendere tale separazione, grazie al lavoro sull'intervocalità³⁶⁷ che suggeriva di ricevere la voce a teatro come sempre già altro, plurale e senza un luogo definito, per cui si distingueva dalla dimensione virtuosistica dell'intervocalità attoriale»³⁶⁸

La voce infatti vive di per sé in una dimensione paradossale situandosi in una zona intermedia tra il corpo e il linguaggio, significante strutturato e puro suono. Come scrive la studiosa Mladen Dolart:

«La voce nasce dal corpo, ma non appena emessa se ne distacca, allo stesso modo sostiene la lingua senza appartenerele»³⁶⁹

La voce è infatti qualcosa di strettamente dipendente dalla fisiologia da cui è prodotta, da una

366 D. Kolesch, *Staging Voices*, «De Gruyter Journal», Vol.1, n.1, 2013, pp.103-112

367_Cf. H. Finter, *Mime de voix, mime de corps: L'intervocalité sur scène*, in C. Hamon-Siréjols/ A. Surgers (ed.), *Théâtre: Espace sonore, espace visuel*, Atti del convegno internazionale organizzato dall'Università Lumière-Lyon 2 18-23 Settembre, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 71-87

368 H. Finter, *La voce atopica: presenza dell'assenza*, in *Drammaturgie sonore* V. Valentini (a cura di), Bulzoni, Roma 2012, p. 344

369 M. Dolart, *A voice and nothing More*, The MIT Press, Cambridge 2006, p. 73 (traduzione mia)

una grana, uno specifico carattere timbrico e tonale derivanti dall'età, il sesso, la corporalità e la provenienza di un soggetto emittente, ma al contempo se ne allontana nell'atto stesso in cui viene emessa³⁷⁰. Riguardo al linguaggio, allo stesso modo, guardare al teatro dalla prospettiva della vocalità, specialmente dopo le sperimentazioni di Antonin Artaud con la glossolalia e l'ecolalia³⁷¹, può significare analizzare il linguaggio verbale del testo drammatico o i suoni preverbaliali del corpo, cioè i movimenti della glottide come borborigmi, respiri, balbettii e mugolii.

La voce dunque si situa in una dimensione di mezzo tra il corpo che la emette, lo spazio che la accoglie, la sonorità che produce e il significato che struttura.

Come scrive Helga Finter:

«La presenza della voce è l'effetto di un'assenza, perché una voce singolare è prodotto di un rapporto con un altro multiplo: rapporto con la lingua e rapporto con un corpo che è esso stesso mediatizzato da un'immagine. Quindi la voce è plurale. Ogni uomo, ogni donna ha diverse voci nella vita. Secondo l'età, secondo la situazione in cui si parla, ma anche secondo lo stato psichico e fisico, la voce cambia. La voce si modifica anche quando si canta o quando si grida. Suona differentemente secondo la lingua che è parlata. Chi parla diverse lingue sa che con ogni lingua il corpo cambia, perché ogni lingua presuppone un corpo vocale proprio [...] La voce può quindi essere concepita come *atopica*. È sensibile e fisica, prodotta da un corpo, ma allo stesso tempo non del tutto controllata e dominabile da esso, la voce è solo parzialmente controllabile»³⁷²

L'utilizzo di tecnologie di registrazione o amplificazione del suono, scorporando o alterando la voce dal soggetto che la produce, non fanno che accentuare la condizione paradossale che la caratterizza: la voce è già di per se presenza di un'assenza. Sulla relazione tra la voce e il soggetto lo studioso Maurizio Grande scriveva:

«La voce è evento scenico primario che enuncia ciò che accade nella soggettività dell'attore, nell'istantaneità del suo dire/dirsi, nel momento in cui manifesta nella vocalità la sua presenza al mondo in quell'anima sonora liberata e fattasi fantasma del soggetto. [...] Il timbro, l'altezza, il tono, il registro, la grana della voce fanno da connotazione esistenziale alla raffigurazione verbale dell'oggetto, mentre al tempo stesso fanno da costituenti fisici e emozionali alla soggettività di chi emette il suono come qualcosa di inscindibile dalla sua presenza al mondo»³⁷³

Sulla stessa scorta per Helga Finter a marcare l'appartenenza di una determinata voce ad un

370 E. Fischer Lichte, *The transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, Rotledge, London 2008, p. 126

371 La glossolalia, è l'uso non linguistico della parola e consiste nell'articolazione di sillabe o fonemi che non rimandano ad un significato. Mentre l'ecolalia, è un uso pre-linguistico della parola, spesso associato allo sviluppo del linguaggio infantile, consiste nel ripetere in maniera automatica i suoni uditi

372 H. Finter 2012, cit. 352

373 M. Grande, *Le voci del soggetto*, Dismisuratesti, Frosinone 1988, pp. 15 e 20

soggetto sono il timbro e il *melos*, ossia un' impronta vocale differenziale e una prosodia, una melodia del fraseggio³⁷⁴.

Seguendo queste indicazioni, in *Hallaway* la voce sembra appartenere come dicevamo ad un bambino alle prove con la lettura di pensieri che trovano consistenza sulla scena. Tuttavia non individuando sul palco la presenza di questo bambino, almeno per il momento, possiamo constatare che questa voce ne rivela l'assenza. Si costituisce come traccia sensibile di un corpo che noi siamo portati ad immaginare mediante la specifica grana che ascoltiamo. Le frasi udite infatti, rimbalzano sulla scena e producono nella percezione dello spettatore un soggetto che trova un' immagine attraverso lo specifico timbro e la specifica prosodia udita.

Lo studioso Carlo Serra attribuisce all'ascolto e all'ascoltatore, non solo la funzione di recepire dati, ma anche il ruolo di organizzare e attribuire senso a questi dati:

«Attraverso un'analisi dei parametri timbrici, corporei che caratterizzano il suono in movimento: questi caratteri rimandano a una potenzialità narrativa del suono»³⁷⁵

Secondo lo studioso poi, questa pratica decodificatrice è orientata anche dal microfono che consente al suono una mobilità senza precedenti, e che investe l'ascoltatore con una massa sonora amplificata, accorciando dunque la distanza tra il luogo di emissione del suono e la sua ricezione. Nel caso di *Hallaway*, l'amplificazione delle frasi pronunciate fuori campo e l'utilizzo della prima persona restituiscono una dimensione intima che avvicina lo spettatore alle riflessioni di un soggetto, nonostante la sua assenza.

Inoltre come dicevamo, lo spettatore non è immerso esclusivamente in uno spazio vuoto nell'atto dell'ascolto, ma è investito anche da informazioni visive che per riflesso è portato a collegare a quanto ode.

Il soggetto derivante è dunque una ricostruzione in fieri dello spettatore, il quale mette insieme le

374 H. Finter a proposito scrive: «Possiamo individuare delle caratteristiche della voce che attraversano tutte queste lingue, e rendono conto della sua specificità: sono *il timbro* e *il melos* personale. Questi due sono dei tratti rilevanti allo stesso tempo del *soma* e della *psiche*: il *timbro* è una prima impronta vocale differenziale, generata da un dispositivo di armonica; rileva delle costituenti fisiche – vi contribuiscono la forma della laringe, delle corde vocali e lo spettro ormonale del soggetto come anche delle costituenti psichiche, i modelli famigliari, sessuali e poi socio-culturali vi giocano in quanto modelli della differenziazione sessuale a cui si aggiungono più tardi dei modelli sociali e culturali; il *melos personale* è il secondo tratto distintivo: consiste nel ritmo e nella melodia del fraseggio risultante da una sottrazione dell'intonazione significativa: anch'esso è un fenomeno psicosomatico: è tributario della costituzione fisica del respiro, ma anche del rapporto psichico con la lingua essendo influenzato dai modelli famigliari e socio-culturali». Cfr. H. Finter 2012, cit. p. 352

375 C. Serra, *Musica, corpo, espressione*, Quodlibet, Macerata 2008, p. 28

informazioni di cui dispone nello stesso tempo. Sono i gesti del performer, il movimento di luci, il fumo che rende maggiormente evanescente la figura che si muove sul palco che, abbinati alla voce, strutturano una dimensione mentale. Dal canto suo infatti la luce, in questo processo di messa a fuoco di una somma provvisoria dei tratti che caratterizzano un soggetto, diviene sipario aperto ad un ulteriore sviluppo, metafora del venire al mondo, dell'essere rischiarati da una nuova lettura e *flash* fotografico che congela un ricordo. Non è la voce a costituirsi in autonomia come emanazione psichica di un soggetto, né tanto meno la singola figura del performer in scena, ma è l'incontro e la simultaneità dei diversi elementi scenici ad organizzare l'immagine di una soggettività. La voce accanto alle ombre, le luci, il fumo e i movimenti diradati e lenti del performer configura un atto mentale del soggetto, il quale si riversa in scena come pensiero visivo-sonoro.

Del resto se prendiamo in considerazione l'ultimo frammento di *The Family Tree* (2012), anche la presenza dei quattro musicisti con gli strumenti in mano è compensata da una musica extrascenica che ne frantuma il senso. Sono quattro figure congelate in posa come in una fotografia, che trovano fuori dalla scena il compimento di un'azione che stanno per fare, ma che mai eseguono, quella di suonare. In entrambi i casi i soggetti si costituiscono come aggregazione di più componenti da rintracciare dentro e fuori la "fotografia" e non solo nei perimetri del corpo dell'attore.

Quest'ultimo invece, si ritira in figura, in superficie plasmata e a sua volta plasmante gli altri elementi della scena. In *The Family Tree* (2012), il corpo che si enuncia come dispositivo regolatore dello spettacolo, sulla scena invece si configura come soggetto solo per sineddoche, è solo una parte infinitesimale di una complessità più vasta che si articola dinamicamente dentro e fuori la scena. E' solo un aspetto della profondità di una persona che necessita dell'interazione di altre componenti e dell'interpretazione dell'altro, in questo caso lo spettatore, per attestarsi come un soggetto. Potremmo dire che l'ontologia di questi soggetti è molto simile a quella sottesa a un ritratto fotografico che interroga l'osservatore sull'identità della persona in immagine. Riprendendo quanto scrive Barthes a proposito:

«Immaginariamente, la Fotografia (quella che io assumo) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro [...] Non appena io mi sento guardato dall'obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di 'posa', mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine»³⁷⁶

Spettro e immagine sono due termini chiave che ci aiutano a meglio comprendere I soggetti di

376 R. Barthes 1980, cit., p. 15 e 17

Hallaway e Epilogo: fotografie che domandano allo spettatore di essere completate di profondità e storia.

Nel secondo quadro, *Volta*, come abbiamo detto sopra, non ci troviamo di fronte ad un soggetto scisso, non si ripresenta la stessa sfasatura tra voce e corpo o tra suono e gesto degli altri due quadri. Tuttavia anche in questo caso il corpo si attesta come qualità parziale di un soggetto: Qui la soggettività emerge nell'unione dei due performer presenti in scena. L'azione lentissima di roteare su se stessi, poggiarsi per terra e riprendere il moto circolare, trova forza ed equilibrio spostando il baricentro dall'uno all'altro corpo. E' nel continuo ri-bilanciamento dei rispettivi pesi che risiede la potenza e la sostanza del movimento. In tutti e tre i frammenti dunque non è possibile pensare ad un soggetto che corrisponda immediatamente con la singolarità di un corpo. Il soggetto è disperso nelle relazioni che le diverse materie sceniche contraggono.

Tuttavia c'è un'ultima considerazione da aggiungere. Lo spettacolo che sembra chiudersi con il buio repentino sui musicisti, prosegue poi con il ritorno della voce acusmatica che canta *Il cielo in una stanza*. Per tutta la prima strofa ascoltiamo solo il suono di questa voce come nella scena iniziale. Anche in questo caso il canto ci rimanda ad una dimensione intima, le frasi sono sussurrate, interrotte da sospiri, rallentate rispetto al ritmo della canzone che ciascun spettatore conosce bene. Se in un primo momento si può riconoscere lo stesso timbro della voce che ha aperto lo spettacolo, durante la seconda strofa una lucciola illumina Chiara Bersani di spalle. Il soggetto che in *Hallaway* era solo immaginato dallo spettatore trova alla fine dello spettacolo un volto. Il suono si ricongiunge alla sua fonte. Allora forse, riavvolgendo le immagini, l'intero spettacolo potrebbe essere letto come un effluvio di pensieri slegati di un soggetto che trova in Chiara Bersani un'identità? O forse questi tre quadri restano staccati proprio perché segmentata è la soggettività che raccontano?

La canzone che chiude lo spettacolo, riannoda i tre quadri di *The Family Tree* (2012) sulla figura di Chiara Bersani. Se facciamo nuovamente ricorso alle informazioni paratestuali la frase: «Sono un mosaico. Ricostruiscimi» è allora un invito non solo rivolto a Ramponi e Buscarini che per lei e su di lei hanno tessuto la propria performance, ma anche allo spettatore. Come dicevamo all'inizio la relazione tra corpo-soggetto-identità non risulta immediata in questo spettacolo, perché si compone a tasselli in concomitanza con il procedere dello spettacolo. Lo spettatore è infatti invitato a mettere insieme dei pezzi che non immediatamente combaciano e che solo alla fine dello spettacolo, forse trovano una collocazione. Come stesse sfogliando un album fotografico, lo spettatore è portato a colmare con la propria immaginazione quanto gli si presenta, a tessere un racconto tra una fotografia e un'altra. Nel complesso non si potrebbe infatti dire che assistiamo ad un emanazione in scena di un processo psichico del soggetto-Chiara Bersani. Semmai i tre quadri dello spettacolo si

costituiscono come varchi di memoria che si aprono da ogni cicatrice sul suo corpo. Ma sono varchi di memoria immaginati dall'altro, dove “altro” sono da una parte Matteo Ramponi e Riccardo Buscarini, dall'altra lo spettatore. *The Family Tree* (2012) dunque risulta come un processo di “soggettivazione” colto nel suo farsi, laddove per soggetto si intende l'insieme delle relazioni che uno specifico corpo intrattiene con un passato, con un fare, con il mondo, con l'altro e il riflesso distorto con cui queste relazioni rimbalzano su di lui.

Per soggettivazione Michael Foucault intende l'isciversi in una dimensione pratica, dove il sé non è mai qualcosa di già dato, ma è il gesto stesso che ne permette la produzione. Questo gesto ha a che fare da una parte con una personale e radicale esperienza, dall'altra con le dinamiche di potere che circoscrivono e “disciplinano” tale esperienza.

E' dalle riflessioni del filosofo francese che si fondano gran parte delle teorie dei *disability studies*. Ciò che contraddistingue i presupposti dell'operato artistico di Chiara Bersani con queste teorie è la concezione di “potere”. Se i primi leggono in questa nozione un'entità che sottomette il corpo e il soggetto a modelli di lettura prescritti, l'artista abbraccia l'ultimo Foucault, per il quale il potere non ha esclusivamente un'accezione negativa, ma si delinea come rapporto produttivo.

Se infatti il sé di cui parla Foucault fino alla seconda metà degli anni '70 si delinea come prodotto di dispositivi di oggettivazione, soprattutto a partire dagli anni '80 il filosofo si sofferma sul momento di autopoiesi del soggetto³⁷⁷. L'autopoiesi indica appunto la pratica creativa che il soggetto compie nella costruzione di se stesso in rapporto alle pratiche di potere. Scrive Foucault:

«All'interno del tipo di analisi che tento di proporvi, ormai da un certo tempo, risulta evidente che la serie formata da: relazioni di potere - governabilità - governo di sé e degli altri - rapporto di sé con sé, costituisce una catena, una trama, e ritengo che sia proprio attorno a tali nozioni che diventa necessario tentare di articolare la questione della politica e quella dell'etica»³⁷⁸

Del resto è proprio su queste trame che sembra installarsi il concetto di *corpo politico* su cui si poggia l'attività artistica della Bersani:

«Il corpo sceglie di rispondere al proprio dovere politico nel momento in cui accoglie i significati che gli vengono attribuiti, li analizza e li personalizza trasformandoli in un manifesto consapevole di se stesso. In questo percorso sul corpo politico la sessualità riveste una posizione centrale. Gli stereotipi legati a questa sfera colpiscono diverse fasce di persone. Ne sono un esempio i disabili visti come asessuati, gli anziani percepiti come privi di carica erotica, gli

377 Cfr. M. Foucault, *L'Hermeneutique du sujet: Cours au Collège de France (1981-1982)*, Gallimard Seuil, Paris 2001, trad. it. *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003

378 Ivi, p. 16

omosessuali a cui viene frequentemente attribuita una vita dissoluta, gli attori porno considerati incapaci d'amare³⁷⁹»

Come afferma lo stesso Foucault:

«Il sesso non si giudica solo, si amministra. Esso riguarda il potere politico. Richiede procedure di gestione»³⁸⁰

Secondo il filosofo infatti anche la sfera intima della sessualità è disciplinata mediante istituzioni, quali la famiglia, la religione, l'educazione e i campi disciplinari del sapere³⁸¹.

Queste riflessioni campeggiano anche in altre opere di Chiara Bersani. Sulla tensione tra corpo, sguardo dell'altro e costruzione del sé si impianta ad esempio *Le mie parole sono Uomini* (2011), co-diretto con Chiara Vilardo. In questa performance l'identità di genere è concepita come dialogo continuo tra un'esposizione corporea e una risposta dall'altro. *Le mie parole sono Uomini* (2011) declina la femminilità come continua ginnastica tra immagine pubblica e immagine privata, icone assegnate e significati riscritti. La sessualità diviene atto soggettivante e pratica di riconversione di luoghi comuni. Il corpo eccentrico della Bersani si annoda eroticamente in una *lap dance*, o prende in prestito le gambe di Sara Vilari per rispondere ai canoni di bellezza della donna nella comunicazione di massa. Così facendo le due artiste mettono sotto scacco la pratica oggettivante del corpo femminile operata dai media e il tabù sulla sessualità delle persone disabili. Se per i *disability studies* l'obiettivo è quello di decostruire l'immaginario e il linguaggio circolante attorno alla figura del disabile, Chiara Bersani passa alla *pars costruens* decidendo di assumersi la responsabilità di immettere nell'immaginario comune nuove icone, decidendo di intervenire nella rappresentazione della disabilità.

Lo sguardo è al centro dell'ultimo progetto della Bersani, *Goodnight, peeping Tom* (2016), vincitore del Bando Assemblaggi Provvisori prodotto dall'Associazione Culturale Dello Scompiglio. La performance è pensata per pochi spettatori alla volta che vengono invitati ad entrare in un ambiente spoglio e semibuio. Per tutta la durata della performance, gli spettatori vengono scrutati dai performer, innescando una dinamica relazionale basata sullo sguardo. Ribaltando il dispositivo della frontalità teatrale, in *Goodnight, Peeping Tom* (2016), è lo spettatore ad essere guardato e ad avvertire il peso, ma anche il piacere di questo dialogo con gli occhi. La performance prende spunto

379 C. Bersani, *Tell me more*, intervista di A. Trevisan. <http://www.abcdance.eu/>

380 M. Foucault 2001, cit. p. 26

381 *Ibidem*

dalla leggenda di Peeping Tom, punito con la cecità per aver osato guardare attraverso un foro, Lady Godiva, nuda in segno di protesta. Lo sguardo diventa canale di desiderio che aspetta un interlocutore per essere appagato. Anche in questo caso a monte dello spettacolo c'è la volontà di ribaltare uno stereotipo: il guardare, lo spiare, da azione da punire, diviene momento di empatia che è possibile raggiungere una volta abbandonate le sovrastrutture che la inibiscono.

Come spiega la filosofa Judith Revel, che a Foucault ha dedicato gran parte dei suoi studi:

«Foucault non cessa mai di ricordarlo: dal potere, come d'altronde dalla storia, non si esce. Piuttosto si tratta di interrogarsi su quello che può, o che potrebbe, essere quel “costituire se stessi come soggetti” che rappresenta, al di là delle procedure di oggettivazione dell'essere soggetti, l'altra parte del chiasma della soggettivazione. Quella parte che, in altri testi, Foucault chiamerà “l'invenzione di sé”. E si tratta anche di capire se quella soggettivazione intesa come “pratica di sé”, “lavoro su di sé”, “elaborazione del sé”, “produzione di sé” è suscettibile di trasformare il chiasma che definisce il nostro essere soggetti: non di sopprimerlo, ma di fare in modo che le sue due facce, seppur sempre date insieme, simultaneamente, indissolubilmente, cessino di poter essere rimandate l'una all'altra; o, in altre parole, che non abbiano più comune misura – poiché la seconda, quella che Foucault descrive come invenzione di sé, non può più essere riassorbita dalle procedure di oggettivazione dell'essere soggetti»³⁸²

The Family Three (2012) si fa dunque specchio di questa grammatica del soggetto che ingloba l'altro nella continua definizione di sé, rinunciando a concepirlo come autorità oggettivante. L'invenzione di sé di Chiara Bersani si fa canto del chiasma di cui parla la Revel. Separando la voce dal soggetto, la musica dallo strumento, riposizionando il baricentro di un corpo singolo nei punti di contatto con gli altri corpi, lo spettacolo configura un'interiorità che nel suo darsi, nel suo mettersi in gioco, si contamina con gli altri elementi della scena e li assorbe.

Lo spettacolo dunque mantiene una composizione disorganica, che non armonizza le tre diverse visioni degli artisti chiamati a scriverlo, poiché si costituisce come racconto di parti spezzate di un corpo eccentrico che necessita dell'intervento altrui per essere ricostruito come soggetto. Contemporaneamente l'eccentricità diviene pratica di scrittura, spunto per un ripensamento del corpo-soggetto che non affonda esclusivamente in se stesso la propria ragione d'essere.

382 J. Revel, *Tra politica ed etica: la questione della soggettivazione*, convegno internazionale *Michel Foucault: after 1984*, Yale University, Whitney Center for Humanities, 17-18 Ottobre 2014



Fig. 30 Chiara Bersani, Marco D'agostin, Volta, Roma 2012

Magnificare l'ascolto: Aurora (2015)

Aurora (2015) di Alessandro Sciarroni chiude la trilogia *Will you still love me tomorrow?* che focalizza lo sforzo, la resistenza e la durata. La domanda che attiva i tre spettacoli, *[Folk-s]* (2012), *Untitled. I will be there when you die* (2013) e appunto *Aurora* (2015), si riferisce alla vita e alla sopravvivenza di pratiche antiche che continuano a scandire la vita dell'uomo. Con la trilogia Sciarroni presta attenzione a tre di questi momenti performativi: il ballo popolare, la giocoleria e lo sport, individuandoli come fenomeni depositari di una memoria collettiva strettamente dipendente da una certa dose di responsabilità individuale. *Will you still love me tomorrow?* Traduce l'urgenza di capire come e se queste pratiche avranno una fine e cosa possa farle sopravvivere.

[Folk-s] (2012) nasce da una riflessione sulla “resistenza” delle danze popolari nella contemporaneità, in particolare sullo *schuhplattler*, un ballo tipico bavarese e tirolese, che consiste nel battere le mani sulle proprie gambe e calzature. Il termine *schuhplattler* infatti significa letteralmente “battitore di scarpe”. La resistenza di questa pratica nel tempo viene decodificata da Sciarroni nella richiesta ai performer di continuare a danzare sino a quando le loro forze fisiche lo consentano e la ripetitività dei gesti procuri loro piacere:

«Nel momento in cui il piacere non c'è più i performer devono lasciare la scena. Mi piace mettere in atto relazioni che non producono nulla di utile se non la cura per quell'azione, il desiderio di fare in modo che duri a lungo, che non muoia nel tempo. Noi ballavamo per ore perché volevamo che la tradizione non morisse, non per arrivare a soffrire, sudare o esplorare i limiti del nostro corpo»³⁸³

Spogliato della sua musica ed eseguito fuori dal proprio contesto geografico e culturale, lo *schuhplattler* si risolve in riflessione sullo sforzo di rinnovare il passato in un tempo presente affinché possa accertarsi un futuro, dunque sullo sforzo e sulla durata:

«La risposta che ci siamo dati rispetto alla fine di questa tradizione è che questa finirà (il problema ha una soluzione filosofica) quando non vi sarà più nessuno a guardare questi balli o non ci sarà più nessuno a praticare questi balli: ecco in base a questa risposta abbiamo strutturato la performance, abbiamo strutturato la partitura coreografica, abbiamo preso delle scelte»³⁸⁴

383 A. Sciarroni, *Coreografare il corpo*, infra, Intervista quarto capitolo

384 A. Bozzaotra, Intervista ad Alessandro Sciarroni per *Untitled. I will be there when you die* (2013), www.nuovoteatromadeinitaly.com

Praticato da danzatori estranei alla tradizione tirolese, lo *schuhplattler* diviene abito identitario, configura soggetti che si attestano nell'atto di danzarlo, addomestica corpi nell'intento di perpetuarlo. E' valicando la soglia della scena e decidendo di iniziare l'azione, che questi soggetti, di cui ignoriamo la provenienza, il vissuto, la tradizione, acquistano un'identità insinuandosi nel ciclo vitale della pratica popolare, con la sua storia, le sue regole, i suoi luoghi. Analizzato nella nostra ottica, dunque cercando di comprendere il tipo di relazione innescata tra corpo-identità e soggetto, [Folk-s] (2012) si qualifica come un processo di soggettivazione nel suo farsi che trae identità nell'atto di incorporare i codici prescritti della coreografia.

Benché i riferimenti di Alessandro Sciarroni provengano più dal mondo dell'arte che non da quello filosofico come egli stesso non manca di rimarcare³⁸⁵, potremmo assumere il pensiero del filosofo Jean Luc Nancy per tracciare un campo concettuale entro cui leggere gli spettacoli del coreografo. Per Nancy, il corpo ed il mondo non sono dati neutri da assumere ad oggetto di un discorso. Il mondo è per il filosofo una costellazione di relazioni tra soggetti, uno spazio morbido ed elastico, non astratto, ma concretizzato in corpi. Co-appartenenza di soggetto e mondo:

«Si può dire che a teatro accade qualcosa, ed è quanto accade ai corpi. Ciò che accade e che se ne va è una presenza, cioè un senso. Si potrebbe anche dire un soggetto, un corpo è un senso in atto. Un senso che non può compiersi in un significato, ma che è senso del passaggio, dell'atto di passare. Senso della durata intera di una presenza scandita dall'alzarsi e dal calarsi di un sipario [...] Non c'è una presenza neutra che possa essere intensificata qua e là. La presenza vuole l'intensità, e il corpo, è un'intensità»³⁸⁶

Il corpo tra l'altro è visto dal filosofo nella sua interezza come teatro, palco su cui s'inscena quanto di più singolare e controverso si dia. Per Nancy il luogo del teatro diviene metafora atta a designare uno spazio tempo preciso in cui dei soggetti si incontrano attribuendosi senso l'un l'altro, tracciando tensioni in cui precipitano le rispettive esistenze. Il corpo è il luogo dell'accadere dell'esistenza e l'esistenza si traduce in esposizione corporea, da qui la metafora del teatro:

«Nella recitazione come pure nell'esistenza, ed anche nella nostra vita singolare o comune noi ci ritroviamo [...] nell'ordine del corpo e del teatro. Il corpo è ciò che viene, si avvicina su una scena e il teatro è ciò che dà luogo all'avvicinarsi di un corpo. Che cos'è la scena? La condizione di possibilità del corpo. Che cos'è un corpo? Un corpo è un'intensità. La scena va, quindi, pensata come luogo da cui si genera e si prende il tempo di una presentazione (di corpi) e in cui accade il fondamentale movimento di ex-posizione e disposizione di ogni corpo. La scena è lo spazio tempo trascendentale del corpo, in cui il vuoto assume la consistenza di un punto di raccolta del senso. Quanto al corpo,

385 Cfr. A. Bozzaotra, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, «Danza e Ricerca», n. 7, 2015

386 J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992, trad. it. *Corpus*, Cronopio 1992, p. 30 e 32

esso è già presentazione»³⁸⁷

Considerare lo spazio della scena in questi termini, potrebbe aiutarci ad interpretare la relazione tra corpo-identità e soggetto che si articola nella produzione di Sciarroni. Per il coreografo, non sembra esistere infatti un danzatore che possa essere definito come “corpo in scena”, ma un soggetto che incontra uno spazio, quello della scena, e con esso scambia qualità e proprietà.

Se [*Folk-s*] (2012) mette in scena l'incontro del soggetto investito da un'identità tramite una pratica e una tradizione, in *Untiled. I will be there when you die* (2013) il meccanismo sembra piuttosto essere l'inverso. Il punto di partenza dello spettacolo infatti è l'abilità incorporata del giocoliere professionista a non far cadere la clava. In questo secondo spettacolo della trilogia, Sciarroni porta in scena un soggetto con un'identità già definita dalla sua professione, che sul palco viene smontata e riarticolata. Quattro giocolieri realizzano in scena una combinazione di “figure”, alcune individuali e altre di gruppo. Le azioni che i performer sono addestrati a ripetere da anni vengono riproccesse e strutturate dal tessuto sonoro creato dal vivo da un musicista a partire dal *mix* di tracce pre-registrate e suoni catturati in tempo reale. Ciò che di quest'arte circense interessa a Sciarroni è la partitura di regole, disciplina e ripetitività che vi soggiace, e che costringe i performer a concentrarsi sul tempo presente. Inoltre, dice Sciarroni:

«La cosa interessante di questa pratica è che è impossibile che non avvenga l'errore, anche perché ti stai confrontando con qualcosa che è la gravità, contro la quale non puoi vincere, questo è ancora più assurdo e anche commovente in un certo senso. E' veramente una pratica che ti obbliga ad essere nel qui ed ora»³⁸⁸

L'errore, il momento cioè che i giocolieri cercano di scongiurare attraverso la ripetizione coatta della stessa figura è la soglia sulla quale Sciarroni installa la propria drammaturgia. La caduta dell'oggetto rappresenta infatti per il giocoliere una zona critica da non valicare, la fenditura che separa l'essere professionista dal non esserlo. L'errore dunque funge da faglia atta a circoscrivere un'identità, limite sull'assenza del quale si ritaglia un soggetto. Mentre la spettacolarità circense elude l'errore velocizzando l'azione o esacerbandola sul lato comico, in *Untiled* (2013) esso viene ingrandito, rallentato e congelato, costituendosi come motore di senso e punto di svolta per l'andamento successivo dello spettacolo. L'elemento aleatorio funge da valvola drammaturgica e diviene dispositivo che struttura e scandisce la partitura coreografica. L'accidente, l'imprevisto, diviene canale di comunicazione tra i soggetti e luogo di rinnovamento dei rapporti tra i performer, tra questi ultimi e la scena, tra l'azione e la musica.

³⁸⁷ Ivi, p. 32

³⁸⁸ A. Bozzaotra 2013, cit.

Riprendendo le riflessioni di Nancy:

«Quello che ignoriamo, l'apparire-scompare, accade là, nello spazio tempo del luogo in cui si proferisce senso tra corpi, perché un senso può aver luogo solo tra l'uno e l'altro e può essere sentito solo dall'uno all'altro. Questo spazio tempo è ciò che chiamiamo scena, è quel *proskenion* sul quale i corpi avanzano presentando ciò che ogni corpo fa in quanto corpo: presentarsi nel suo apparire e scomparire, presentare l'azione, il dramma, di una partizione di senso. Nella durata precisa di questo tempo i corpi si rivolgono parole. La parola si rivolge a qualcuno che è lo spettatore, ed è una parola corporea. E' meno significato che voce e con la voce, il gesto, la postura, l'andatura del corpo. I corpi parlanti hanno qui una parola corporea. E così si presentano per quello che sono: presenze di cui lo spaziamiento apre tensioni»³⁸⁹

I quattro performer di *Untiled* (2013) si muovono in uno spazio bianco e asettico che acquista “intensità”, nei termini nancyani, attraverso traiettorie di sguardi, scambi di oggetti, lanci delle clave verso l'alto e cadute verso il basso. La musica si condensa nei vuoti dello spazio d'azione variando al presentarsi dell'errore, la scena si carica delle tensioni dei soggetti che la abitano e questi ultimi si attestano nei rapporti che instaurano. La soggettività che si stabilisce dunque è concepita come interazione dinamica, non è riconducibile alla singolarità di ciascun performer, ma si nutre dell'incontro con l'altro e con lo spazio scenico.

Proseguendo la riflessione sulle pratiche, la durata, l'incidenza individuale nell'esistenza di un gruppo, *Aurora* (2015) esplora il *goalball*, uno sport paraolimpico praticato da ipo e non vedenti. Anche qui, come in *Untiled* (2013), i performer, sono soggetti appartenenti ad una specifica comunità, quella degli atleti non vedenti, che irrompono sulla scena trascinandovi un'identità che viene da altrove. A differenza di *Untiled* (2013) però, le qualità personali dei soggetti di *Aurora* (2015), non si costituiscono come oggetti da osservare, scomporre e riarticolare, bensì come dispositivi regolatori dello spettacolo. Non è la scrittura coreografica a rivestire i performer di un'identità, ma al contrario sono dei soggetti con il proprio portato di esperienza e competenza, con le caratteristiche del proprio corpo a conferire forma allo spettacolo. L'abilità ad eseguire una pratica facendo a meno della vista intesse infatti una drammaturgia che poggia sull'ascolto, che edulcora lo sguardo in favore degli altri sensi.

Sembrerebbe che nella trilogia il “limite”, quello imposto da regole di gioco (Folk), quello dell'errore minimo consentito ad un professionista (il giocoliere) e quello fisico del performer e dello spettatore, divengano principio drammaturgico.

I tre spettacoli inerpicano la loro poetica su una pratica pre-esistente, la quale a sua volta cede impercettibilmente parte della propria rigida impalcatura in favore di un sentire fisico più prossimo

389 Cfr. J-L. Nancy 1992, cit., p. 30

alla danza. La tradizione della danza popolare si libra nello sfinimento che ne perpetua la sopravvivenza, l'errore individuale del giocoliere diviene varco di incontro e di com-passione con l'altro, l'agonismo cede il passo a una magnificazione dell'apparato percettivo che diviene canale di fusione e compensazione tra scena e platea.

Nonostante l'accento dei tre spettacoli si ponga sulla pratica, lo sforzo e la resistenza, c'è un filo conduttore che li avvolge: La drammaturgia sembra prendere forma insinuandosi nei tessuti ossei dei performer, prende vita da una particolare predisposizione che i loro corpi hanno assunto in maniera naturale (la cecità) o acquisita culturalmente (danza popolare, pratica sportiva, ecc). E tuttavia come abbiamo detto, quelli in scena non emergono mai solo come corpi isolati per le loro qualità fisiche, ma si ritagliano come soggetti ben precisi, con una specifica attitudine, formazione e appartenenza ad una determinata comunità, anch'essa con la sua storia. Aiutandoci ancora una volta con le parole di Jean Luc Nancy:

«Il corpo, non è sostanza, ma soggetto. La sostanza non ha estensione alcuna. Invece un corpo è estensione e esposizione. Non solo il corpo è esposto, ma consiste nell'esporsi. L'anima è la forma di un corpo, ma il corpo è esso stesso forma, la forma di un corpo, non è un aspetto esteriore rispetto al quale si darebbe un interno. Non c'è distinzione tra forma e materia. La materia del corpo è la materia senziente e la forma del corpo è il sentire di questa materia. Il corpo è un' identità a condizione che la soggettività di questo soggetto sia ben compresa come l'essere fuori da sé, come un sentirsi»³⁹⁰

Ciascun spettacolo sembra strutturare una soggettività che è strettamente legata ad un fare, ad una pratica che dà forma alla «materia senziente» e al «sentire di questa materia».

In un'intervista rilasciata in occasione del Festival World Breakers_Drodesera XXXVI il coreografo definisce le pratiche, specialmente quelle di gruppo, come capacità che pur non essendo prerogativa di chiunque riguardano tutti:

«Il mio interesse verso le pratiche, chiamiamole così, nasce da un ricordo infantile [...] dalla mia curiosità verso il mondo animale, gli uccelli o le formiche. Mi chiedevo come facessero a muoversi tutti insieme, cosa li guidasse. Oggi, quando vedo un gruppo di persone che svolgono un'attività all'unisono, rivivo la stessa curiosità, e avverto che più una pratica è lontana da me, come ad esempio la giocoleria, più mi sembra di riconoscere qualcosa in essa che mi somiglia e che in un certo senso riguarda tutti»³⁹¹

La pratica dunque traccia un terreno di incontro, circoscrive delle identità, funge da tensione magnetica tra soggetti che nel dividerla si con-formano l'un l'altro.

390 J-L. Nancy 2009, cit. p. 80

391 C. Pirri, D. D'Amico, *Aurora. Intervista ad Alessandro Sciarroni*, in *Alfabeta2*, 15 agosto 2016

Aurora (2015) si riconnette ai capitoli precedenti come evento scritto senz'occhi, composto seguendo il ritmo dell'azione che rivela la natura e il significato della pratica sportiva, dove il tempo non coincide mai con la durata, ma si contrae e si dilata in base alla percezione soggettiva di performer e spettatori³⁹². E' come dunque se l'incontro con una domestichezza abilitasse un canale di comunicazione, un varco del sentire che riscrive l'identità individuale all'interno di una volontà comune superiore alla somma delle sue parti. In *Aurora* (2015), questa volontà ingoia lo spettatore, costretto ad aprirsi a nuove modalità percettive. Il titolo infatti rimanda a quel momento della giornata che rischiarà ciò che abbiamo intorno di una nuova luce. Nello spettacolo paradossalmente questa luce è rivelata da un profondo buio che con forza impone allo spettatore di entrare in comunione con i performer attraverso canali percettivi diversi dalla vista, l'udito prima di tutti.

Ricostruzione del testo spettacolare

Lo spettacolo inizia con i giocatori in campo, accompagnati da due allenatori, che svolgeranno anche la funzione di arbitri. Rispettando il rituale del *goalball*, la prima azione dopo il riscaldamento è la formazione delle squadre. Sin dal primo momento lo spettatore è spinto a prestare attenzione a gesti minimi, i giocatori infatti si dispongono alle due estremità del campo, riconoscendosi e avvicinandosi tra loro attraverso lo schioccare delle dita o della lingua. Una volta formate le squadre, i due arbitri, (vedenti loro), si apprestano a bendare ciascun giocatore. Le regole di questo sport infatti, impongono la stessa gradazione di cecità a tutti i partecipanti.

Bendato l'ultimo degli atleti, un buio pesto cala su tutta la sala, spiazzando l'attenzione degli spettatori e al contempo rendendoli partecipi della dimensione percettiva dei performer. Il buio sulla sala dà infatti la sensazione di indossare la stessa benda dei giocatori, di provare per un attimo la loro condizione. Quando la partita ha inizio le luci si riaccendono ad illuminare in maniera omogenea tutto il campo. La palla, che sembra nascondere dei sonagli al suo interno, balza da una parte all'altra dello spazio emettendo un suono ferroso, unico suono non prodotto direttamente dal corpo dei performer. Lo sport infatti impedisce sia agli atleti che agli astanti di proferire parole che possano condizionare l'andamento silenzioso della partita. Lo spettatore non è avvisato preventivamente di tale regola, ma se ne lascia assorbire per osmosi, una regola non detta che sottomette un individuo ad una comunità. Gli unici suoni che scandiscono il tempo e il ritmo dello spettacolo sono dunque, oltre quello della palla, i fischi degli arbitri a segnare un *goal* o un'irregolarità e i rumori prodotti dai movimenti dei performer: battiti sul suolo, schiocchi della lingua, respiri e suoni emessi durante le rincorse che precedono il lancio della palla. Le uniche

392 Cfr. il sito dell'artista <http://www.alessandrosciarroni.it/AURORA.html>

parole che puntellano lo spettacolo, almeno nella sua prima metà, sono quelle degli arbitri che aggiudicano i punti alle squadre o evidenziano dei falli. Con il procedere della partita, quella che sembra a tutti gli effetti una pratica sportiva inizia lentamente a prendere in prestito i codici più prossimi allo spettacolo. Le rigide regole di uno sport paraolimpico sfumano e si contaminano con i codici più aleatori della pratica performativa. Man mano che il gioco avanza le luci, inizialmente potenti e uniformi sul campo, iniziano a calare di intensità, fino a quando circa a metà dello spettacolo non fanno ripiombare nuovamente l'intera sala nel buio più profondo. I livelli di sapere tra spettatori e performer si scambiano nuovamente. Se fino a quel momento lo sguardo dello spettatore si costituiva come quello di un osservatore onnisciente, che più sa dei performer, per qualche minuto la situazione si capovolge: I performer continuano a sapere tanto quanto prima, non toccati dal cambiamento di luminosità nella sala, lo spettatore è costretto ad affinare il proprio udito e a percepire gli spostamenti d'aria attorno a sé per poter continuare a comprendere l'andamento della partita.

Riaccese le luci, la partita continua a scivolare maggiormente nel regno dello spettacolo. Ai rumori concessi dallo sport si affianca un tappeto musicale, nello specifico *Symphony of Sorrowful Songs* (1976) di Henryk Gorecki. La musica, dapprima di sottofondo, incalza via via in un crescendo talmente assordante da impedire ogni sorta di comunicazione tra gli atleti. L'ingresso della musica inserisce una nuova variazione nella regolamentazione della condotta del gruppo: l'utilizzo della parola. I performer iniziano a scambiarsi indicazioni e battute, fino a quando il livello eccessivamente alto del volume non li costringe a gridare per poter proseguire la partita. La scena scivola nel caos, ogni tentativo di indirizzare la palla verso la porta fallisce, le coordinate spaziali dei giocatori vengono meno al venire meno della possibilità di ascoltarsi. Nuovamente lo spettatore acquista una posizione di sapere superiore a quella dei performer. Sapere però, stavolta lontano da quello distaccato del tifoso della prima parte dello spettacolo, ma scosso dal movimento musicale che ne forza i nervi e ne altera le condizioni emotive.

In questa parte dello spettacolo l'azione della musica diventa duplice: da una parte si traduce in impedimento per i performer a procedere il gioco, dall'altra come punto di svolta, variazione che spalanca le barriere dell'emozione tanto per il performer quanto per lo spettatore.

Sulla scena infatti i performer urlano, picchiano sul suolo e sulla porta, si abbracciano, piangono, impossibilitati a proseguire. Questa situazione di confusione, viene spezzata da uno dei performer che in lingua slava, impreca contro l'insostenibilità del gioco. Dopo un breve scambio di opinioni tra i due allenatori, la partita prosegue e finisce ripristinando le regole iniziali.

La cecità come dispositivo drammaturgico

A questo punto dovremmo aver chiarito almeno in parte cosa intendiamo quando scriviamo che “i limiti” del corpo dei performer divengono motore di senso e principio drammaturgico per lo spettacolo. Il non vedere diviene una pratica di scrittura che plasma l'impianto dello spettacolo a più livelli. Più che di “limite” infatti si potrebbe parlare di apertura, soglia di conoscenza.

In *Aurora* (2015), la cecità dei performer si configura come metodo di scrittura e al tempo stesso come riflessione sul sistema senso-motorio del corpo. La cecità diviene una lente di ingrandimento per lo spettatore atta ad esaminare il funzionamento del proprio apparato sensoriale, la “sordità” di alcuni sensi rispetto ad altri.

Il primo riguarda i codici linguistici dominanti in scena: luce, buio, suono e movimento. La scena si esaurisce nelle due porte da *goalball* alle estremità del campo e nella scelta di disporre gli spettatori lungo i due lati dello spazio scenico così come avviene durante le partite.

Il testo verbale come dicevamo è del tutto assente nella prima parte dello spettacolo e si dirada in poche battute per lo più non riconoscibili dallo spettatore nella seconda parte. Nel complesso non si potrebbe dire che la parola sia il codice dominante dello spettacolo. I movimenti dei performer del resto sono esclusivamente di natura funzionale. Sebbene le azioni, ci informa il regista, siano frutto di una rigorosa partitura che ne regola le pause, il ritmo e i suoni, nei diversi momenti dello spettacolo, pochi sono i momenti che ne rivelano una natura espressiva³⁹³. La partitura gestuale infatti è volta esclusivamente a portare avanti la partita. A dominare l'assetto drammaturgico e a distinguere quella che potrebbe essere una performance sportiva da una performance artistica sono piuttosto le azioni della luce e del paesaggio sonoro.

La luce manca due volte nello spettacolo. Nella fase iniziale, trascinando bruscamente lo spettatore nella totale e assoluta oscurità in cui tutti i performer sono stati condotti. Nella fase centrale dello spettacolo, a seguito di un lento abbassamento dell'intensità che procede per l'intera prima parte dello spettacolo. Una diradamento della luce che quasi solca il processo mediante il quale viene meno la vista. L'elemento sonoro invece regola i rapporti prossemici e le relazioni tra i performer. Il calpestio sul suolo, i rumori prodotti dalle rincorse che precedono i lanci di palla, i battiti delle mani sul suolo o sulla parte superiore della porta, lo schiocco della lingua o delle dita sono infatti utilizzati dai performer sia per regolare la propria posizione nello spazio e rispetto ai compagni di squadra che per depistare l'avversario circa la posizione di partenza nella fase di lancio. Allo stesso

393 Cfr. A. Sciarroni, *Coreografare il corpo*, infra, intervista quarto capitolo

modo l'innalzamento del volume della musica impedisce tali relazioni e sfalda lentamente i principi che regolano il movimento del gruppo. La drammaturgia dunque si lascia disegnare dalle prerogative principali dell'apparato percettivo di una persona ipo e non vedente: la diminuzione o lo totale assenza di luce e l'accentuarsi delle facoltà uditive.

Il secondo livello che vede la cecità come modalità di scrittura dello spettacolo è quello che regola il rapporto tra scena e platea. Come si è detto infatti, l'assenza di luce o il picco dei volumi della musica, articolano i rapporti di sapere e rimodulano la sfera percettiva sia dei performer che degli spettatori. A luci accese, lo spettatore si affida alla vista, i performer all'udito. A luci spente entrambi assestano la comprensione di ciò che sta accadendo sull'udito. Quando la musica raggiunge l'apice, i giocatori sono inabilitati ad ascoltarsi quindi a proseguire le azioni, gli spettatori sono sovraccaricati dalle note drammatiche della traccia sonora, la quale si frappone tra lo sguardo imparziale del tifoso e il sentire commosso dello spettatore. La musica allenta la postura attenta e codificata dell'atleta, si insinua come emozione, nel momento stesso in cui diventa limite. Il climax sonoro si attesta come canale di fusione con lo spettatore, risonanza empatica che scioglie il paradosso del guardare e del guardato nel sentire. Prendendo nuovamente in prestito le parole di Nancy:

«L'emozione è un termine indebolito, ma esso vuol dire: messa in movimento, essere scosso. La commozione poi è l'essere messi in movimento con. Ciò che per tanto tempo si è pensato sotto il nome di anima, non è l'emozione o la commozione del corpo, ma il corpo in quanto emozione e commozione»³⁹⁴

La musica dunque svela il corpo in quanto emozione e il patire insieme in quanto movimento comune, co-appartenenza allo stesso luogo. Nel complesso, le corde percettive dello spettatore sono quasi violentate e manipolate durante tutto il corso dello spettacolo, quasi che si potrebbe asserire che si costituiscono come l'oggetto sotto esame di *Aurora* (2015).

E come se i sensi dello spettatore fossero sottoposti a diverse prove: cosa succede se ti privo della vista? E cosa succede se sottopongo la tua attenzione alla ripetitività del gesto sportivo? Cosa succede se riduco all'osso l'azione drammaturgica? E se al contrario la enfatizzo con luci e musiche? Pungolando diverse funzioni dei percorsi di attenzione dello spettatore, la vista, l'udito, l'olfatto, l'emotività, *Aurora* (2015) sembra mirare alla riarticolazione dei rapporti gerarchici strutturanti i processi cognitivi di fruizione dello spettacolo. Nonostante i riferimenti non siano espliciti, questa combinazione di variabili che spostano continuamente le modalità d'attenzione dello spettatore, sembrano avere qualcosa in comune con lo spettacolo *Deafman Glance* (1971) di Bob Wilson. In

394 J-L. Nancy 2009, cit. p. 80

questo spettacolo la sordità del protagonista, diventa il dispositivo regolatore di una drammaturgia silenziosa che avanza per immagini, magnificazione del senso della vista e affrancamento dal dominio del testo verbale³⁹⁵. Questa "opera del silenzio" della durata di sette ore, è il prodotto delle conversazioni tra Wilson e Raymond basate sulle osservazioni e i sogni di quest'ultimo: «Io e Raymond abbiamo scritto le mie prime opere, tutte mute, perché è vero che è facile sedurre il pubblico con il movimento, ma è anche vero che c'è grande fascino in una performance in cui gli attori sono fermi e al massimo fanno toc toc sul palco. Il loro gesto è energia concentrata. Così ho fatto mio l'aforisma di Ezra Pound: «L'immobilismo è la forza di una bestia feroce»³⁹⁶.

Se per Wilson la sordità diviene magnificazione dello sguardo, per Sciarroni, la cecità diviene una ri-educazione dello sguardo attraverso l'ascolto. Lo spettacolo di Sciarroni rinunciando alle materie espressive dello spettacolo e si ripiega in un compendio apodittico sui sensi. La danza viene deossificata dalla propria grammatica: Il movimento viene deturpato della funzione espressiva, la musica svincolata dal compito di scandire il ritmo della coreografia o di servirla in qualche modo, lo spazio diventa un campo da *goalball*, la durata si ritira nell'azione ripetitiva del lancio di palla. Performer, luci, musica, spazio e tempo sono “presenze” non comunicanti, dotate di una autonoma funzione drammaturgica, organicamente unite dal compito comune di sollecitare in maniera indipendente un determinata componente del sistema sensoriale dello spettatore. Con il termine “presenze” ci riferiamo qui all'accezione fornita da Enrico Pitozzi, il quale ne teorizza una fenomenologia volta a qualificare la composizione scenica contemporanea. Presenza, per lo studioso, non è una nozione da dover necessariamente aggrappare ai performer, piuttosto si delinea come un'intensità emergente nella scena strettamente legata non solo alla progettualità che gli ha dato forma, ma anche alla modalità attraverso cui viene percepita dallo spettatore. Scrive Pitozzi:

«Il concetto di presenza non può più essere ridotto al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere quelle che definisco presenze oggettive – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa e che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa. Per fare questo è necessario spostare l'attenzione dal corpo e focalizzarla sulla composizione del dispositivo, in cui tutte queste figurazioni della presenza prendono forma. È nel dispositivo, infatti, che le presenze si manifestano, permettendo così di sviluppare – al contempo – una fenomenologia della messa in presenza degli enti (corpo compreso) e della sopravvivenza delle loro tracce in colui che osserva. Chiaramente la nozione di gradazione, applicata a quella di presenza, non indica né una variazione di qualità né di quantità, piuttosto di consistenza e di intensità: non c'è una presenza meglio qualificata di un'altra, ma ci

395 Cfr. R. Wilson, *Le Regard du Sourd [Deafman Glance]*, Royal Books, Baltimore 1971

396 R. Wilson, *Voom Portraits, i sogni di Bob Wilson il video racconto è ad alta definizione*, in G. Valentino, «LaRepubblica», 14 ottobre 2007, Cfr. http://www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/madre-bob/madre-bob/madre-bob.html

sono infiniti gradi di presenza, concepiti secondo scale di intensità diverse. La presenza è dunque la causa iniziale in virtù della quale gli effetti si producono e esistono; L'effetto di presenza testimonia così del passaggio di un corpo che si iscrive nell'assetto percettivo dello spettatore: è la traccia di un movimento, di una immagine o di un suono che non è là o che è stata là ma non lo è più al momento attuale»³⁹⁷

Dal punto di vista dello spettatore, in *Aurora* (2015) il binomio luce/buio magnifica l'ascolto e regola le dinamiche di sapere, la drammaturgia sonora (parole, versi, rumori e suoni) conferisce volume alle informazioni visive, completa quelle riguardanti i momenti di buio e pungola la componente empatica. Dal punto di vista dei performer, i suoni divengono l'unico dispositivo regolatore delle azioni, dei rapporti prossemici e delle relazioni con l'altro, mentre la luce cede il passo al movimento. Su entrambi i livelli, quello riguardante lo spettatore e quello riguardante il performer, la componente percettiva scavalca quella interpretativo-cognitiva. Nè infatti i performer sono impegnati nell'interpretazione di un ruolo, o una partitura coreografica, che non sia quella del portare avanti la partita rispettando i tempi, le cadenze e i climax dello spettacolo, né gli spettatori sono coinvolti nella comprensione di una narrazione, un'azione, un'immagine, che non sia quella che rimbalza sui propri sensi.

Il filosofo Mario Perniola, a tal proposito ha coniato il termine sensologia in contrapposizione a quello di ideologia. L'estetica contemporanea a suo avviso, contravvenendo la costruzione di una dimensione unitaria, si è andata distinguendo per la creazione di un universo affettivo impersonale, che si lascia “sentire” piuttosto che comprendere:

«Nella sostituzione dell'ideologia con la sensologia, della burocrazia con la mediocrazia, del narcisismo con lo specularismo, si compie una vera e propria subordinazione del pensare e del fare al sentire, il quale acquista il potere di conferire ai pensieri e alle azioni una dimensione effettuale che da soli non riescono più a raggiungere»³⁹⁸

La cifra dominante nella pratica contemporanea, specialmente quella che ha chiuso il secolo scorso, è per il filosofo quella «dell'impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbanti, irriducibili all'identità, ambivalenti, eccessive» e aggiunge:

«E' proprio da questo tipo di sensibilità, che intrattiene rapporti di vicinanza con gli stati psicopatologici e le estasi mistiche, con le tossicomanie e le perversioni, con gli handicap e le minorazioni, con i “primitivi” e le culture “altre”,

397 E. Pitozzi, *Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di Presenza*, in *On Presence*, «Culture Teatrali» n. 21, 2011, pp. 107-108

398 Cfr. M. Perniola, *Del Sentire*, Einaudi, Torino 1991, p. 3

che le arti, la letteratura e la musica del Novecento hanno trovato ispirazione»³⁹⁹

Un' estetica che si sviluppa soprattutto nella tensione tra la celebrazione dell'apparenza e l'esperienza cruda della realtà. In *L'arte e la sua ombra* Perniola si sofferma principalmente sulla seconda componente quella che ha trascinato il quotidiano in scena, distillandolo in espressività drammatica:

«Non si tratta - come in passato – di una rappresentazione il più veristica possibile della realtà, ma di un'esposizione diretta e priva di mediazioni simboliche di eventi che suscitano sgomento, ripugnanza, se non addirittura ribrezzo e orrore [...] la struttura tradizionale di separazione tra l'arte e il reale sembra crollata definitivamente [...] e l'arte acquista una fisicità e una materialità che non aveva mai avuto prima»⁴⁰⁰

La propensione a trascinare in scena la realtà è un'altra delle caratteristiche riscontrata nella trilogia di cui *Aurora* (2015) fa parte. A proposito della danza degli anni Novanta Silvia Fanti scrive:

«Non si tratta più di confezionare (o di assistere, se ci mettiamo dalla parte dello spettatore) una meravigliosa lezione di virtuosismo (lo Spettacolo), ma di far penetrare la quotidianità con le sue mediocrità, le sue sbavature, il suo non essere necessariamente seducente (privilegiando la mise en presence piuttosto che la mise en scene). [...] È una rete di intrecci, una topografia impossibile da catalogare, che si ridisegna in continuazione nei suoi protagonisti, nei suoi esiti spettacolari, nei formati, nelle sinergie»⁴⁰¹

Quella che tuttavia Sciarroni porta in scena, non è una quotidianità grezza, o una seducente biografia, come può essere il coinvolgimento dei vissuti dei performer negli spettacoli di Delbono, o la danza eseguita da non professionisti portata in scena da Jerome Bell o Virgilio Sieni. La quotidianità portata in scena da Sciarroni è già riplasmata da una cornice performativa, che può essere l'arte circense o lo sport. Il quotidiano che interessa il coreografo è un contesto che pur distaccandosi da quello teatrale, è comunque conformato ad una dimensione codificata, rituale e regolamentata. Per quanto riguarda la fascinazione per la dimensione affettiva dello spettatore, piuttosto che quella cognitiva, benché in Sciarroni non esista la ricerca del punto estremo, dello sforzo inteso come sfinimento del corpo ed esposizione del dolore di cui invece parla Perniola

399 Cfr. M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 155

400 M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, p. 30

401 S. Fanti 2003, cit. pp. 10-11

(riferendosi soprattutto all'esperienza *cyberpunk* degli anni '80), la sua estetica si nutre di una certa dose di attrazione per gli stati alterati del corpo e di una “subordinazione del pensare al sentire”.

In questo senso quella di “corpo” è una nozione centralissima nella produzione di Sciarroni e in *Aurora* (2015) in particolare. Ad emergere in questo spettacolo non è solo la corporeità del performer, la sua eccentricità, le sue percezioni, e funzionalità che come abbiamo detto hanno il compito di strutturare la scena, ma è anche quella dello spettatore. Tanto che si potrebbe asserire che il corpo stesso diviene soggetto e oggetto dello spettacolo insinuandosi come forma plasmante e contenuto plasmato o per dirla come Nancy, materia senziente e sentita. Vista e udito, individuale e collettivo, percezione interna e percezione esterna alla scena, si avviluppano l'un l'altro in una esteriorizzazione della fisiologia dei performer che diviene riflesso incondizionato per lo spettatore.

«Ogni volta che apro gli occhi le mie palpebre si aprono su quello che non posso chiamare spettacolo, perché subito sono preso da tutte le forze del mio corpo che avanza in questo mondo, che ne incorpora lo spazio [...] muovendosi in quella percezione di cui è soltanto il punto di vista a partire da cui si organizza quel percepire che è anche agire»⁴⁰²

Secondo quali prospettive è possibile configurare la relazione tra il corpo e il soggetto?

Il corpo in questo spettacolo, non è posto davanti lo spettatore, ma lo avvolge, si costituisce come un “fra”, un incontro che attiva uno scambio. Ancora una volta il pensiero di Jean Luc Nancy potrebbe venirci in soccorso come strumento atto a teorizzare l'ontologia della corporeità che viene delineandosi in *Aurora* (2015) :

«Se l'interiorità del soggetto nudo è mera superficie incarnata, psiche estesa, l'esibizione indifesa del corpo è anche la soglia dell'eros, un invito a guardare e a toccare nell'essere uno accanto all'altro [...] Denudarsi vuol dire esporsi come immagine, trasferire ogni arcana profondità sulla superficie corporea perché il mondo è composto di superfici su superfici. [...] Un corpo accede a se stesso come fuori. Io sono per me stesso un fuori. E' attraverso la mia pelle che io mi tocco e mi tocco dal fuori»⁴⁰³

Lo spettacolo di Sciarroni sembra attestarsi come il riversarsi di un corpo sulla platea,

402 J-L. Nancy 1992, cit., p. 10

403 J-L. Nancy 2009, cit. p. 76

“un'esposizione” in termini nancyani che diventa inglobamento. L'incontro di due corpi, performer e spettatori, che nel toccarsi si conformano e deformano l'uno dell'altro. Sono corpi-soggetto dunque, che si conoscono tramite il rapporto con gli altri e questo è vero sia se pensiamo allo scambio di qualità sensoriali con gli spettatori, che se pensiamo al rapporto tra i performer in scena. Ciascun performer si orienta nello spazio attraverso i rumori prodotti dall'altro, i portieri si lanciano a parare la palla scommettendo sui calpestii provenienti dall'altra parte del campo. Come scrive Nancy:

«Si tratta di pensare l'unità dell'essere fuori di sé, del venire a sé, come un sentirsi, un toccarsi che necessariamente passa per il fuori, un'unità come forma che è necessariamente articolazione»⁴⁰⁴

Come si è detto già per gli altri due spettacoli, il soggetto che emerge da *Aurora* (2015), non è qualcosa che si sovrappone o si aggiunge al corpo. Il soggetto, la complessità della persona, il suo fare, il suo dire, il suo relazionarsi, il suo vissuto coincide esattamente con il corpo senza soluzione di continuità. E' un soggetto che ha bisogno dell'altro per conoscersi, che dipende dall'altro per muoversi, che cede all'altro le proprie energie nel risucchiare di altre. Non c'è dunque alcuna distinzione tra l'interiorità del corpo e la sua exteriorità, tanto che questi due termini “interiorità” ed “esteriorità” possono riferirsi sia al funzionamento dell'organismo e alla sua apparenza che al carattere della persona e al suo ruolo nella società. Scrive Nancy:

«L'anima è l'estensione o la distesa del corpo. Cosa fa un'estensione? E' una tensione, una in-tensione, nel senso di intensità. Ciò che la tradizione ha pensato sotto il nome di anima, non è che l'esperienza del corpo, l'anima è appunto un nome per l'esperienza che il corpo è»⁴⁰⁵

Nel caso di *Aurora* (2015), il performer appartiene come si è detto ad una comunità che trascina con sé oltre che una condizione del corpo, la cecità, anche un saper fare, sono atleti professionisti che dunque hanno modellato il proprio corpo e le proprie abitudini alla pratica codificata del *goalball*. Il loro carattere emerge dall'intensità tracciate nella scena: dalla violenza di un lancio, dal aggirare l'avversario fingendo false partenze, dall'imprecare quando la musica immobilizza il gioco. Quello che si configura dunque è un soggetto che pur conservando la propria individualità si lascia

404 Ivi, p. 67

405 Ivi, p. 77

assorbire dalle qualità del mondo circostante:

«Proprio mentre ricevono informazioni sensibili, i sensi ne emettono altre a loro volta. Le mie mani, le gambe, il timbro della voce, tutto quello che si potrebbe chiamare la grammatica del corpo, su tutta la superficie della mia pelle, e di tutto ciò di cui potrei ricoprirla, tutto espone, dichiara, modi di accostarsi o di allontanarsi, forze di attrazione e di repulsione: la mia pelle diventa anch'essa teatro»⁴⁰⁶

Un soggetto dinamico che vive grazie alla presenza di altri soggetti, gli altri performer e lo spettatore, e si nutre delle intensità rilasciate dal mondo che abita. Scena e platea allora si prolungano l'un l'altra lasciandosi attraversate dalle altre “presenze” sceniche che ne organizzano il sentire. La luce, il suono, il tempo e lo spazio, si affrancano infatti come fasci energetici che articolano il rapporto tra i soggetti. Come scrive Enrico Pitozzi, il passaggio di queste presenze:

«Chiama in causa una risonanza empatica che si iscrive nei suoi muscoli. Soffermarsi su questi effetti prodotti dalla presenza, significa interrogare e estendere i modi che mirano a organizzare la percezione dello spettatore. Si tratta, in altri termini, di fare di un corpo un insieme di intensità che oltrepassano la persona [...] Questo significa affermare la necessità di uscire da una logica che concepisce la scena come fondata sull'azione – e dunque sulla linearità – per percepire il funzionamento e l'attivazione di un'altra logica, quella della trasformazione. Allora, per localizzare e riconoscere la presenza in questa particolare dimensione, non è sufficiente soltanto guardare o ascoltare, ma è necessario ripensare la percezione, il suo posizionamento, passando da una modalità che procede per forme a una che privilegia le intensità. Percepire l'intensità significa accostarsi all'invisibile e all'inudibile, entrare dentro la visione e l'ascolto per ricomporli sotto nuove forme e fare dell'*unheimlich* – dello spaesamento – il proprio punto di fuga, il movimento intorno al quale configurare la propria costellazione percettiva»⁴⁰⁷

Riavvolgendo il nastro in effetti, il titolo “Aurora” è proprio un auspicio alla trasformazione. Lo spettacolo è un ripensamento dello stare a teatro, un “entrare dentro la visione e l'ascolto” che riposiziona il centro dei modelli di lettura della disabilità. La cecità dei performer infatti, non si manifesta come una mancanza, come un fuori da un centro definito come norma. L'eccentricità qui funge da valvola attivatrice di nuove logiche del partecipare ad uno spettacolo e del sentirsi, messa in discussione della norma in favore di una riconfigurazione dei sensi. In termini foucaultiani, potenza generatrice di forme di sapere, produzione di enunciati, costruzione di soggetti.

406 *Ibidem*

407 E. Pitozzi 2011, cit. pp. 126



Fig. 31 Aurora, World Breakers - Drolesera 16, Dro, Ph_Alessandro Sala, 2016

La polifonia dell'essere: *MDLSX* (2015)

Fino ad ora abbiamo analizzato gli spettacoli posizionando il nostro punto di vista sulla triade corpo-identità-soggetto e risalendo dal rapporto tra queste categorie mobili a una determinata riflessione teorica sul corpo. L'intento perseguito non è quello di incasellare in scuole di pensiero predefinite la fenomenologia del corpo in scena, quanto quello di riconsegnarlo, laddove possibile, ad una profondità che sconfini la dimensione plastica per recuperare quella della soggettività. In definitiva far precipitare sulla parola "corpo" una stratificazione complessa di significati al fine di mettere in discussione e problematizzare lo stesso utilizzo di questo termine in relazione all'attore in scena. L'ultimo spettacolo qui preso in esame rovescia in qualche modo questo modo di procedere dalle pratiche alle teorie, dal particolare al generale. *MDLSX* (2015) dei Motus infatti passa in rassegna gran parte delle riflessioni che nel corso di questa tesi sono state messe in campo, assumendole come terreno drammaturgico su cui si impianta lo spettacolo. Quest'ultimo progetto dei Motus rappresenta la prima tappa di un percorso di esplorazione sui confini e le diversità che si catalizzerà in *Black Drama. Un musical tragico* e si configura come l'intento di confutare e allo stesso tempo far deragliare i discorsi teorici sul corpo, l'identità di genere, la patologia, la mostruosità, l'eccentricità, come qui l'abbiamo definita. Lo spettacolo in un certo senso festeggia i dieci anni di collaborazione tra il duo romagnolo, Enrico Casagrande e Daniela Nicolò e Silvia Calderoni⁴⁰⁸ ricamando sulla specifica fisicità di quest'ultima il testo spettacolare. L'attrice infatti si caratterizza per una corporeità androgina e nerboruta che ha occupato sempre un ruolo di rilevanza negli spettacoli dei Motus. *MDLSX* (2015) dispone l'ambivalenza di questa fisicità come dispositivo tematico e drammaturgico, imperniandosi sull'oscillazione tra l'autobiografia esposta e la trasposizione di un romanzo, confondendo i limiti tra la *fiction* e la realtà, tra l'identità dell'attrice e quella del personaggio.

La trama ricostruisce la storia di Calliope Stephanides, il protagonista del libro di Jeffrey Eugenides, *Middlesex*⁴⁰⁹, la quale, come dice la Calderoni in scena, nasce due volte:

«Bambina, la prima, un giorno di gennaio del 1960, in una Detroit straordinariamente priva di smog, e maschio adolescente, la seconda, nell'agosto del 1974, al pronto soccorso di Petoskey, nel Michigan».

408 In un'intervista Daniela Nicolò dice: «Intanto c'era il desiderio di fare un lavoro con Silvia, dopo dieci anni di lavoro con i Motus. Anche nei nostri spettacoli precedenti avevamo lavorato con lei sulla figura ambigua, incerta tra il maschile e il femminile, perché fisicamente Silvia è molto androgina». Cfr: *Daniela Nicolò (Motus): oltre ogni limite con MDLSX*, intervista a cura di Mari Alberione, «Duels.it», rivista online, 9 Marzo 2016, <http://duels.it/persone/daniela-nicolo-motus-oltre-ogni-limite-con-mdlsx/>

409 J. Eugenides, *Middlesex*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2012, trad. it K. Bagnoli, Mondadori, Milano 2003

Un caso di ermafroditismo raccontato in prima persona, così come avviene nel libro di Eugenides. Lo spettacolo ripercorre la vita di Calliope a tappe, dall'infanzia a un virtuale presente in cui il protagonista ha deciso di assumere le sembianze e l'identità di un uomo, diventando Cal. Tuttavia il romanzo rappresenta soltanto uno dei percorsi di lettura forniti dallo spettacolo. A questa traccia principale infatti si sovrascrivono altri brandelli di citazioni letterarie, l'*Orlando* di Virginia Woolf ad esempio, di manifesti *queer* e femministi, come il *Manifesto Contra-sessuale* di Paul B. Preciado⁴¹⁰ e *A Cyborg Manifesto*⁴¹¹ di Donna Haraway, di testi filosofici sul genere come *Gender Trouble*⁴¹² e *Undoing Gender*⁴¹³ di Judith Butler. Non si potrebbe dire però che siano esclusivamente il testo verbale e il materiale letterario a stratificare i percorsi di lettura dello spettacolo. In scena la narrazione tesa tra il racconto del proprio corpo e i discorsi che lo incorniciano avviene attraverso una sovrascrizione di significati prodotti dalle azioni, il video e la musica. Ed è proprio la scrittura scenica che disfa continuamente i confini tra l'identità del personaggio e quella dell'attrice. La scena infatti si costituisce di geometrie essenziali, uno schermo quadrato su cui compaiono le parole pronunciate da Silvia Calderoni e i titoli delle tracce che la stessa manda; un secondo schermo di forma circolare sul quale vengono proiettati video dell'attrice in vari momenti della sua vita miscelate in tempo reale alle immagini della stessa in scena; un tappeto a forma di triangolo rivolto verso il basso, simbolo della femminilità, che continuamente l'attrice ruota e rovescia. Sono questi elementi che sovrapponendosi alla traccia verbale, spostano e riscrivono continuamente l'identità dell'io raccontato. Inoltre, insieme ai numerosi riferimenti biografici, che di seguito verranno esaminati, un tassello fondamentale di prossimità è rappresentato dal *dj set* che performa l'attrice durante tutto lo spettacolo. Fondamentale perché Silvia Calderoni oltre ad essere un'attrice è appunto una *dj*, ma anche perché diviene il dispositivo narrativo che porta avanti lo spettacolo e con esso condivide una composizione che si nutre di materiali pre-esistenti.

Comprendere la relazione tra il corpo, l'identità ed il soggetto in uno spettacolo come questo, diviene assai complesso non solo perché il suo assunto principale è proprio quello di stravolgere i discorsi teorici che danno forma al soggetto, ma anche perché mette in discussione termini e strumenti di analisi dello studioso di spettacolo. Se infatti risulta chiaro che l'attrice in scena non sia

410 P. B. Preciado, *Manifesto Contra-sexual*, Opera prima, Madrid 2002, trad. it., *Manifesto Contra-sessuale*, Il dito e la luna, Chieti 2002

411 D. Haraway 1990, cit.

412 J. Butler 1990, cit.

413 J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, trad. it., *Fare e disfare il genere*, Mimesis Edizioni, Milano 2014

mai se stessa pur servendosi di elementi autobiografici per raccontarsi, lo slittamento continuo tra il personaggio principale, Calliope/Cal, i suoi interlocutori e se stessa, rende complicato nominare chi agisce in scena, chi è il soggetto, l'attrice o il personaggio? A nostro avviso, la continua oscillazione tra un piano e l'altro più che una trappola per lo spettatore o per lo studioso si costituisce come nodo fondante dello spettacolo che decanta la possibilità di potersi ridefinire costantemente. Pur essendo un a solo, lo spettacolo risulta infatti un'opera polifonica che racconta più soggetti simultaneamente, costantemente moltiplicati dalla compresenza di diversi linguaggi. Per tenere conto della complessità del prismatico "io" che qui ci troviamo di fronte, dopo aver brevemente ricostruito il testo spettacolare, si prenderanno in esame i diversi linguaggi di cui si compone, i quali come vedremo, oltre ad essere delle forme narrative, si costituiscono come dispositivi di costruzione concettuale del soggetto.

Ricostruzione del testo spettacolare

Lo spettacolo per comodità può essere diviso in due parti, corrispondenti alle due identità del personaggio del romanzo. La prima parte si concentra sul racconto principalmente fisico della sessualità: dal disagio adolescenziale di vivere la femminilità attraverso un corpo che tarda a fiorire in quanto donna fino allo sviluppo incompleto dell'attributo maschile che fa divenire la protagonista un caso medico. La seconda parte si avviluppa sulla liberazione dai dettami scientifici e dalle condotte sociali per abbracciare la polifonia e la dinamicità del sé, professata da Preciado nel suo manifesto contra-sessuale, che l'attrice in scena sottoscrive a suo nome. Questa suddivisione è solo uno tra i possibili percorsi di lettura da intraprendere. Lo spettacolo potrebbe essere infatti visto come una progressiva entrata nel romanzo che tocca nella parte finale il vertice del climax. O come frammenti di racconto dislocati su più piani e dispositivi che trovano una forma organica solo a posteriori e solo nella composizione dello spettatore.

Lo spettacolo inizia con l'accensione dello schermo circolare su cui scorrono le immagini di una Silvia Calderoni adolescente che canta *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* di Gianni Morandi. A metà canzone entra in scena l'attrice, si posiziona alla consolle dove poggiano computer e mixer, e dando le spalle agli spettatori, miscela la canzone con la traccia *Despair* degli Yeah Yeah Yeahs e contemporaneamente il video della propria infanzia con le immagini colte in tempo reale da una *web cam*. Per un breve tempo il volto del passato ed il volto attuale dell'attrice restano volutamente sovrainposti, ad esergo di quello che sarà l'intero spettacolo: una sfumatura tra la persona in scena e quella sul video, tra il ragazzo delle parole di Morandi e la ragazza che in scena si racconterà con le parole di diversi autori.

Mantenendo la *web cam* stretta sul proprio volto, l'attrice inizia a ballare, dislocando lo sguardo dello spettatore tra la sua immagine riprodotta in video e le sue azioni in scena. Questa prima traccia musicale viene *mixata* sul suo respiro affannato e sulle prime parole dello spettacolo pronunciate dall'attrice e proiettate sullo schermo quadrato:

«Le emozioni non possono essere descritte da singole parole. Le parole non bastano mai. Secondo la mia amica J. Anche per definire il bello le parole non bastano perché la bellezza è sempre un po' mostruosa».

Questa prima frase contiene in nuce alcuni degli argomenti che lo spettacolo affronta: le emozioni, il linguaggio, la mostruosità. Passando ad un'altra traccia l'attrice continua:

«Questa è una premessa per avviare una descrizione fisica di me stessa. Partire dall'infanzia per arrivare ad oggi».

Dopo aver introdotto la sua infanzia come quella di una bambina con l'aspetto di bambino, entra nel merito dello spettacolo enunciandone la tesi attraverso il pensiero di Donna Haraway:

«Siamo tutti fatti di tante metà, a volte anche di animali o piante. Innesti».

Quello che fino a quel momento è sembrato un discorso autobiografico scivola nel romanzo, combinando le immagini da adolescente dell'attrice alle parole del protagonista di *Middlesex*. Questo primo passaggio al romanzo, proprio come in un *dj set*, mantiene distinguibili per un breve tratto i due piani. L'attrice infatti indicando il video della propria adolescenza lo presenta come un film che il dottore mostrava a lei/Calliope e agli studenti per comprendere chi e cosa fosse. In questo momento viene dunque enunciata anche la funzione del video, sia quello pre-registrato che quello in diretta, uno strumento scopico e conoscitivo per la medicina di un tempo e specchio distorto per la protagonista e lo spettatore. Il racconto prosegue, verbalmente e visivamente, sul continuo scrutarsi fisico, in ricordo dell'attesa adolescenziale di forme e processi biologici che tardano ad arrivare. Le aspettative continuamente disattese dal corpo si traducono in scena con continui travestimenti. L'attrice indossa un reggiseno inserendovi all'interno dei tessuti per poi liberarsene saltando, si sdraia a terra interagendo con un laser che la scruta e contemporaneamente la seziona. Indossa una parrucca che poi inserisce nelle mutande a mò di peluria pubica. In definitiva “fà e disfà” il proprio genere femminile fino a quando non arriva alla fase cruciale della vita della protagonista, quando il corpo inizia a svilupparsi manifestando dei segni maschili. Il passaggio alla dimensione paradossale in cui è risucchiata la protagonista, avviene con la dichiarazione del manifesto di B. P. Preciado, *contra-sexual* annunciata al megafono:

«Io sottoscritta Silvia Calderoni, rinuncio a ogni posizione biopolitica di uomo, di donna, a ogni privilegio economico, ogni obbligo riproduttivo derivante da un sistema eterocentrico naturalizzato».

Ancora una volta l'attrice esce fuori dal personaggio del romanzo, per prendere parola in prima persona. A questa dichiarazione di intenti, che corrisponde ad un preciso orientamento di pensiero sul corpo-l'identità ed il soggetto, fa da controcampo la rappresentazione medica che si riserva il diritto di studiare e diagnosticare il caso di Calliope. L'attrice, rivestendo i panni della protagonista di Eugenides, si dispone davanti alla *web cam*, posizionando un riflettore su di lei come faceva il medico in clinica. Passa in rassegna delle pose, che sono quelle richieste per immortalare il suo caso clinico in un libro.

Esibendo le sue parti intime, chiama in causa il linguaggio della medicina, i dispositivi e le terminologie che incastrano il corpo in un sistema tassonomico:

«Il dottore sostiene che il sesso dipende da vari fattori: sesso cromosomico, delle gonadi, degli ormoni, strutture genitali interne, strutture genitali esterne, il sesso in cui si viene cresciuti».

Ad ogni postura e angolazione che lo spettatore può scrutare in video e in scena del corpo dell'attrice corrispondono degli assi di significati ritagliati dalla medicina che titola la cartella clinica di Calliope: «XY genetico maschio cresciuto come femmina affetto da ipostadia». Calliope ricorda di aver cercato sul dizionario il termine medico che a lei si riferisce: Ipostadia⁴¹⁴, ossia presenza a livello cromosomico maschile, aspetto e identità femminili. Il termine scientifico rimanda ad altri termini che di volta in volta slittano il corpo della protagonista in un sistema di credenze diverso: eunuco, ermafrodita, mostro. Alla parola mostro la voce dell'attrice si duplica e

414L'ipospadia fa parte della categoria medica DSD (Disorders of Sex Development/Disordini del Sviluppo Sessuale) teorizzata nel 2006. Il termine, ipospadia, ridefinisce quello mitologico e spregiativo di pseudo-ermafrodito. Cfr. D. Dreger e A. Herndon, *Intersex and After*, «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», Morland, Durham 2009, pp. 205-209. Negli anni '50 lo psicologo John Money dedicò il suo dottorato di ricerca ai pazienti allora chiamati intersessuati, affermando che non avessero particolari problemi psicologici, e che la loro identità di genere si formasse tramite l'assegnazione di genere e l'ambiente di crescita, piuttosto che dalla loro variazione biologica. Il pensiero di Money ha avuto molto successo negli anni '70, poiché dava precedenza ai fattori sociali, liberando la concezione del genere da ingombranti meccanismi biologici. Cfr. D. Crocetti, *Che cosa fanno realmente i genitali?*, Atti del convegno *Attraverso i confini di genere*, Centro di studi interdisciplinari di Genere, Trento 2012, p. 285. Money considerava la forma dei genitali il fattore sociale maggiormente importante nella formazione della identità, tanto da proporre, come lo spettacolo racconta, interventi chirurgici per modificare i genitali dei bambini come protocollo di cura.

sfasa in una rifrazione di echi. Questo momento rappresenta il culmine della prima parte dello spettacolo in cui l'intento di capire, studiare, raccontare la propria identità in base ai cambiamenti del corpo si scontra con la preoccupazione medica di definire e circoscrivere, talvolta anche in maniera brutale, qualcosa che sfugge ad ogni possibilità di essere contenuto. In quella che per comodità può essere definita la seconda parte dello spettacolo, Calliope decide di osteggiare il destino suggerito dalla medicina, quello cioè di procedere «ad una completa femminilizzazione con intervento chirurgico e cura ormonale» e di iniziare una nuova vita nei panni di un uomo, Cal. Pur essendo una divisione di comodo, effettivamente questa seconda parte dello spettacolo si distanzia dalla prima, perché interrompe la descrizione fisica annunciata nelle premesse dello spettacolo, per enfatizzare principalmente la componente sociale che regola e struttura l'identità di genere. Il cambiamento di sesso porta infatti Cal a scontrarsi con quella che è stata la propria educazione e l'esercizio incorporato dell'essere femminile. Racconta del disagio di frequentare i bagni maschili, del dover re-imparare a camminare e a ricalibrare le proprie movenze, degli sguardi interrogatori delle persone che incontra in fuga dalla propria casa. Questo percorso verso l'interiorizzazione di una nuova identità, si traduce in video con delle *camere car* su autostrade e immagini dell'attrice in camere d'albergo che veste gli abiti di un *cow boy*. In scena l'attrice mima, come fosse uno specchio, i gesti di se stessa in video, a marcare quanto per imitazione sia appreso il genere sessuale. Il viaggio di trasformazione, sia interiore che visivo, culmina infine con l'incontro di un *peep show*, un genere spettacolare erede dei *freak show*, a sfondo erotico. In questo momento il discorso sull'eccentricità del corpo viene traslato in un'ulteriore cornice narrativa, quella della sua spettacolarizzazione. L'attrice in scena indossa una coda da sirena, racconta dell'esperienza di essere guardata e delle droghe che utilizza come difesa per non intercettare lo sguardo degli astanti, fin quando per la prima volta non decide di guardarli curiosa quanto loro. E' a questo punto che per la prima volta l'attrice guarda effettivamente gli spettatori in sala, illuminati per un breve momento. Questo passaggio sfuma anche l'identità dello spettatore attuale con quello della finzione. Nonostante per tutta la durata dello spettacolo, l'attrice infatti si sia rivolta ad un generico “tu”, è illuminando gli spettatori, guardandoli e traslandovi quelli del *peep show* del romanzo, che li chiama direttamente in causa risucchiandoli nel racconto. Lo spettacolo termina con il ritorno a casa di Cal a seguito della chiusura del *peep show*. L'attrice torna di spalle, abbassa il volume della traccia e racconta del primo incontro con il padre dopo aver cambiato sesso:

«Non era più semplice restare com'eri?» - dice il padre- «Sono sempre stato così», risponde Cal.

La musica sale, e lo spettacolo si chiude com'era iniziato, con le immagini di Silvia Calderoni da adolescente, che stavolta insieme al padre danza una canzone dei Rem *Imitation of life*.

Il corpo come dispositivo e i dispositivi-corpo

Prima di sviscerare quali riflessioni teoriche sul corpo e il soggetto *MDLSX* (2015) attiva è necessario fare una premessa. Si diceva prima, che l'oscillazione continua del soggetto tra l'identità dell'attrice e quella del personaggio si costituisce come nucleo focale dello spettacolo che intende magnificare la mobilità e dinamicità dell'io, la possibilità di potersi definire costantemente e di essere più “meta” simultaneamente. Questo continuo slittamento risponde anche all'istanza programmatica e politica che sottende gran parte della filosofia femminista e *queer*, quella cioè di prelevare le definizioni di un soggetto dai macro discorsi teorici per calarli in una dimensione pragmatica professata in prima persona. Per questo probabilmente la riflessione sul genere, l'intersessualità, il corpo, passano per l'autoesporre di un io particolare, quello dell'attrice, e non dall'interpretazione di un io astratto e generale come poteva essere quello di un romanzo.

Se l'entrata e l'uscita dal personaggio è una costante oscillante per tutto il corso dello spettacolo, l'attrice in alcuni momenti mette in campo inequivocabilmente la propria persona attraverso due elementi. Il primo è il video che si costituisce come archivio di memoria personale. Il secondo è la parola. Quasi a metà dello spettacolo l'attrice infatti sottoscrive con il proprio nome le parole della/o filosofo B. P. Preciado e chiama in causa il luogo e la data effettiva della rappresentazione scenica. La scelta dell'autoesposizione traduce a nostro avviso l'urgenza del prendere parola in prima persona sul sé (o sui sé) che si è, per non lasciare che siano gli altri a definirlo. Al contempo però, non si riesce mai a far combaciare totalmente l'io che parla e agisce in scena con quello dell'attrice, e anche questo risponde all'urgenza di disinnescare nello spettatore qualsiasi possibilità di definire con una risposta univoca il soggetto esposto. Questa posizione in scena è affidata alla voce della stessa/o Preciado intervistata da Alejandro Jodorowsky il quale chiede:

«Tu ti definisci lesbica?» e lei risponde «No, sono gli altri che mi hanno sempre definito prima che potessi farlo io».

Lo spettacolo accoglie la nozione di intersezionalità come metodologia e attesta «l'impossibilità di stabilire i confini certi fra il ‘biologico’, lo ‘psichico’, il ‘discorsivo’ e il ‘sociale’»⁴¹⁵.

Quello di intersezionalità è un termine che circola per la prima volta nella nei testi solo all'inizio degli anni '80. Tuttavia come concetto, affonda le radici prima, quando i movimenti attivisti degli anni '70 (il movimento femminista, anti-colonialista, anti-imperialista il movimento anti razzista per i diritti civili afroamericano) hanno iniziato a rivendicare la differenza, la molteplicità e la simultaneità come momenti ed elementi di mobilitazione ed identificazione⁴¹⁶. In sostanza l'idea di

415 J. Butler 2004, cit. p. 275.

416 Cfr. R. Castiello, *Per una politica femminista post-umana*, in Atti del convegno *Attraverso i confini di genere*,

“intersezionalità” richiede di complicare la definizione di diversità proponendo una visione della differenza come relazione basata simultaneamente su punti di somiglianza e punti di differenziazione. In questa prospettiva la differenza è vista come qualcosa che agisce contemporaneamente su tutti gli attributi che descrivono un soggetto, per cui non è possibile parlare di una dimensione della diversità senza chiamare in causa anche le altre⁴¹⁷. Non è un caso che ad un certo punto lo spettacolo introduca le istanze anti-colonialiste e anti-capitaliste attraverso le figure del fratello di Calliope e della sua fidanzata. «Sono marxista» dice la sua ragazza:

«Quanto paga i suoi operai? A me sembra sfruttamento il salario minimo»

Mentre il Fratello dice:

«Il turismo è soltanto un'altra forma di colonialismo. Siamo contro il materialismo».

e Calliope, spiega agli spettatori:

«Mio fratello era contro tutto ciò per cui mio padre aveva lavorato».

Il racconto del fratello costantemente sotto effetto di LSD si costituisce come elemento di disturbo che complica e derritorializza il soggetto costruito dalla cultura patriarcale rappresentata dai genitori di Calliope. Scenicamente “l'intersezione” del fratello si traduce in un'esplosione prismatica di luci psichedeliche e in una differenziazione di vocalità che l'attrice adotta per restituire lo scontro tra il figlio ed il padre. La narrazione della polifonia dell'essere, passa dunque anche per la moltiplicazione dei personaggi che l'attrice incorpora attraverso la voce e sintetizza con la frase:

«Noi e quali noi? Dell'impossibile io, dell'impossibile noi. La domanda da porsi non è cosa sia la nostra essenza, ma cosa ci tiene insieme quando diciamo noi. Noi donne, noi uomini, noi gay, noi lesbiche, noi lavoratori. Non sono un uomo, una donna, né pianta, né cane, né bianca, né nera, oppure sono tutti questi noi insieme?».

Questa frase consuntiva rende esplicito un nodo concettuale particolarmente significativo all'interno del “programma” politico femminista che si interroga proprio su chi sia questo “io” o questi “noi” di cui si sta parlando, per sollevare quanto le forme del conoscere siano innegabilmente

Centro di studi interdisciplinari di Genere, Trento 2012, pp. 11-14

417 Cfr. S. Marchetti, *L'intersezionalità*, in C. Botti (a cura di), *Le etiche della diversità culturale*, Le Lettere, Firenze 2013, pp. 133-148

non scindibili dalle forme dell'essere. Le teorie femministe e in generale quelle che adottano l'intersezionalità come metodo, partono dal presupposto foucaultiano che ciascun discorso su un oggetto è contemporaneamente costruzione dell'oggetto, per questo motivo assumono il posizionamento, ossia il rendere conto della specifica situazione e parzialità del punto di vista di chi parla, come momento iniziale e indispensabile di un discorso.

Il “noi” che la Calderoni definisce impossibile è certamente quello incontenibile dell'essere, ma anche quello neutrale e astratto che si arroga il diritto di rappresentare e di costruire il sapere senza denunciare le dinamiche di potere in cui è coinvolto, proprio perché secondo questa impostazione di pensiero, nessun posizionamento è mai completamente sottratto alle dinamiche di potere, ma sempre strettamente dipendente dalla condizione specifica che vive il soggetto che parla⁴¹⁸.

Tra tutti gli autori citati nello spettacolo, è paradigmaticamente Donna Haraway che si è fatta portavoce dell'epistemologia dei saperi situati. Per la biologa, che si è mossa sul terreno degli studi femministi di ispirazione post-strutturalista, “situato” significa necessariamente “situato nel corpo”, per cui la conoscenza è inscindibile dalle pratiche e delle tecniche incarnate del soggetto e dalla sua posizione sessuale, razziale e sociale⁴¹⁹. La singolare ambiguità fisica di Silvia Calderoni, non è dunque solo il punto di partenza e la materia tematica di *MDLSX* (2015), ma si fa schermo attraversato dalla parola altrui di una specifica postazione di enunciazione. In un'intervista l'attrice osserva:

«Non c'è una sola parola biografica nello spettacolo, non c'è niente di biografico [...] tutto lo spettacolo è solo parola scritta. È ciò che fa la differenza rispetto a tutti i lavori precedenti: non ha nessun punto meta-teatrale dentro la parola portata. Parla tanto del personale, ma di un personale che alla fine è facile sentire risuonare in se stessi, perché non coincidendo perfettamente con me può coincidere invece con tantissime altre esperienze nello stesso tempo»⁴²⁰.

La prima persona, i filmini di famiglia, il tirare in causa l'effettivo nome dell'attrice, non hanno dunque la funzione meta-teatrale che contraddistingue molte delle opere dei Motus, né tanto meno si configurano come elementi di un'*autofiction*, ma attestano la necessità del posizionamento e del sapere situato. Allo stesso modo le parole, le immagini, i suoni e le azioni non si prestano esclusivamente a dare forma alla soggettività mobile decantata, ma si intersecano e si confondono in essa. Se è impossibile tracciare confini certi fra il ‘biologico’, lo ‘psichico’, il ‘discorsivo’ e il

418 B. Poggio 2012, cit. p. 4

419 D. Haraway, 1991, cit. p. 113

420 S. Calderoni, *#Dialoghi. Intervista a Silvia Calderoni, performer-immagine dei nostri tempi*, a cura di R. Savo, «Scene Contemporanee», 8 Marzo 2016, cfr: <http://www.scenecontemporanee.it/arti-performative/dialoghi-intervista-a-silvia-calderoni-performer-immagine-dei-nostri-tempi-1990>

‘sociale’ che si incorporano nel soggetto, ugualmente è impossibile separare quest'ultimo dai dispositivi impiegati a rappresentarlo. Nello spettacolo, il soggetto è la forma con il quale si racconta. L'interazione tra diversi media, da sempre cifra stilistica di Motus, in *MDLSX* (2015) risulta quanto mai conforme alle tematiche affrontate. Per usare le parole di Donna Haraway lo spettacolo persegue il «piacere di confondere i confini, rispondendo anche alla responsabilità della loro costruzione»⁴²¹.

L'utilizzo dei diversi media si aggancia infatti alle riflessioni sul binomio rappresentazione-rappresentanza, centrale, come abbiamo visto in precedenza, tanto per gli studi sulla disabilità quanto per gli studi di genere. Per quelli che nel corso di questa tesi sono stati definiti studi di identità, ciò che è rappresentato non è in alcun modo concepibile come indipendente dai dispositivi coinvolti nella rappresentazione.

Nello spettacolo, il video ad esempio, da una parte si configura come strumento di verifica della storia raccontata, dall'altra come forma espressiva di per sé significativa. Come scrivevamo infatti, fatta eccezione di un solo momento nello spettacolo, lo spettatore non intercetta mai, se non attraverso il video, lo sguardo del soggetto che si auto-espone in scena. Le frasi che spezzano le danze e i continui cambi di costume, sono infatti pronunciate sempre di spalle. Lo sguardo dell'attrice sullo schermo, sposta il soggetto dalla sua persona e rende trasparente la natura mediata del racconto. Lo schermo circolare di sinistra dunque mette in guardia lo spettatore dal far coincidere la prima persona utilizzata dall'attrice con la stessa. Allo stesso modo, lo schermo quadrato di destra, facendosi supporto di tutte le frasi pronunciate dall'attrice, rivela la loro matrice scritta e letteraria. Entrambi gli schermi dunque dichiarano la parzialità e la posizione dei saperi che vengono restituiti allo spettatore, saperi apparentemente situati nel corpo specifico dell'attrice, ma in realtà ri-mediati dalle parole altrui.

E' presente però anche una sorta di critica all'utilizzo delle immagini che innesca le riflessioni teoriche prese in esame nel corso del primo capitolo. Se da una parte il video si assume “la responsabilità di costruire i confini che si vogliono confondere” in termini positivi, dall'altra viene denunciato proprio per il rovescio negativo della medesima funzione. L'immagine è dispositivo di narrazione e al contempo di costruzione del corpo e dell'eccentricità, che interviene attivamente nel processo di conoscenza del soggetto raccontato, ma assume connotazioni diverse in base al sistema di credenze in cui è inserita. In questa direzione significativa è la scena in cui Calliope ricorda e mima le posture richieste dal medico per immortalare il suo caso clinico.

«Non voglio ombre» dice il medico, mentre le chiede di posizionarsi frontalmente, aprire le gambe e mostrarsi nuda. Inoltre Calliope inserisce un'ulteriore informazione importante, il fatto cioè che nel

421 D. Haraway 1991, cit. p. 113

libro in cui appare la sua fotografia è stata applicata una striscia nera all'altezza degli occhi⁴²²: «Veniva nascosta l'identità per lasciare scoperta la vergogna» dice.

Questa frase ci rimanda alle fotografie di Duchenne De Boulogne', di Hugh W. Diamond o di Charcot. Come abbiamo visto nel primo capitolo, le luci omogenee, la frontalità del soggetto ritratto contro uno sfondo neutro, la copertura dello sguardo, il controllo dei gesti, sono modelli ripetitivi dell'uso della fotografia ai fini della documentazione e osservazione medica. Le pose assunte dell'attrice davanti alla *web cam* divengono dunque commento all'uso specifico di quelle immagini che hanno legittimato i moderni discorsi medici sul corpo. La *web cam* fornisce lo *zoom* di dettagli fisici che altrimenti andrebbero persi, la possibilità di vedere il lato del corpo che l'attrice non rivolge allo spettatore, costituendosi come dispositivo onnisciente e di sorveglianza sul soggetto. Anche in altri momenti, la *web cam* viene utilizzata come specchio nel quale l'attrice cerca di riconoscersi, sonda “medica” per mezzo della quale studia la propria autonomia, *scanner* che pretende di mostrare l'interiorità a partire dalle immagini dell'epidermide di un corpo. Ma in questo momento dello spettacolo in particolar modo, questa onnipresenza dello sguardo sul corpo, combinata al ricordo delle indicazioni del dottore, chiama in causa la responsabilità dei dispositivi nella costruzione delle tassonomie atte a definire il corpo in quanto normalità o devianza. La storia di Calliope si intreccia allora con quella dei dispositivi che la raccontano. Gli schermi si presentano come archivio di memoria, quello quadrato della parola scritta e quello circolare del soggetto, ma anche di quelle immagini che nella storia hanno costruito o riflettuto sul soggetto. Il riferimento delle immagini mediche co-esiste a quello di altre immagini appartenenti a un'iconografia videografica e filmica che in qualche modo si è resa testimone della narrazione dell'eccentricità del corpo. Un esempio chiave in questo senso è la scena in cui l'attrice si denuda completamente per immobilizzarsi per un attimo in una posa efebica e cristologica. Prima di assumere la posizione però, l'attrice compie dei gesti che richiamano alla memoria un'opera video che sul corpo e sul genere rifletteva: *Conversions III* (1970) di Vito Acconci. Nel video in questione, l'artista nasconde il pene tra le gambe, brucia i peli sul petto e assume pose connotativamente femminili. Così Silvia Calderoni, finge di nascondere l'ingombro di un attributo che non ha tra le gambe e si congela in una posa cristologica. Il riferimento all'opera di Acconci, non è semplicemente una citazione, ma un'operazione di spostamento delle riflessioni da essa avviata. *Conversions III* (1970) è infatti

422 Il libro in questione è *Gender Identity*, come si può leggere dal romanzo di Eugenides: «readers may have come across me in Dr. Peter Luce's study, "Gender Identity in 5-Alpha-Reductase Pseudohermaphrodites," published in the Journal of Pediatric Endocrinology in 1975. Or maybe you've seen my photograph in chapter sixteen of the now sadly outdated *Genetics and Heredity*. That's me on page 578, standing naked beside a height chart with a black box covering my eyes» Cfr. J. Eugenides 2002, cit. p. 1

un'esplorazione sul corpo e sull'identità di genere, mediata dalle possibilità del mezzo elettronico di alterare e manipolare l'immagine corporea.

Le performance e i video dell'artista prendono vita nel periodo cruciale per i discorsi sul sé, il corpo e l'identità, come scrive l'artista:

«L'idea del momento era che se uno riusciva a separare il proprio sé dal mondo circostante, a quel punto avrebbe trovato praticamente il Sé. Ma se si separa il Sé dal lavoro quotidiano allora non c'è più niente - e forse il Sé da solo esiste se fa parte di un sistema sociale e politico - di un sistema culturale. Quindi volevo che il mio lavoro cominciasse ad avere a che fare con un'altra nozione del Sé - che molti di noi già lo pensavano come un sistema di antenne - Il Sé era qualcosa che sentivi.. il mondo intorno»⁴²³.

Gli atti che Acconci compie in galleria o davanti la telecamera sono volti a definire il corpo come campo di forze su cui poter intervenire, fisicamente e concettualmente. Il riferimento dei *Motus* a questa specifica opera video, si iscrive nell'istanza di riannodare le fila delle narrazioni sul soggetto e in particolare sull'identità di genere. Questa esplorazione passa anche dai dispositivi utilizzati nel dar forma a questi discorsi e il video sin dalle sue origini, insieme alla parola scritta, si è fatto promotore del racconto del sé. Come scrive Valentina Valentini:

«Alle origini della storia del video, connaturato alla natura della sua identità, è l'autoritratto. Le qualità che lo caratterizzano sono: il suo stare al limite fra il video verità e la fiction. [...] Il video ha ritratto questa duplicità e questo limite fra la disintegrazione del soggetto e la tensione all'icona, ovvero ci fa scoprire come nel depotenziamento si ritrovi una tensione al sublime [...] In *Commentary Mouth* (1980) di Gary Hill il monitor è occupato esclusivamente da una bocca spalancata, come a voler far sprofondare il mondo in sé, che si apre e si chiude nell'atto di parlare. Il soggetto è sostituito dall'immagine dell'organo che permette l'emissione della parola, una parola senza destinatario a volte senza suono»⁴²⁴.

In *MDLSX* il video frammenta l'attrice, diviene specchio, strumento di indagine, lente di ingrandimento, canale di dialogo con lo spettatore, ma soprattutto tra il soggetto in scena e se stesso. Per certi versi, questa *web cam* stretta sul corpo, rimanda al “narcisismo del video delle origini, dell'io diviso che non comunica con il mondo”⁴²⁵, ma lo ingoia al suo interno. Negli anni Settanta, il corpo diviene soggetto e oggetto sia delle prime registrazioni di azioni dal vivo, che della produzione di artisti che rivolgono su se stessi la telecamera, affidando all'occhio dello

423 Cfr. V. Acconci, in «Artex online» [//www.artext.it/Vito-Acconci.html](http://www.artext.it/Vito-Acconci.html)

424 V. Valentini, *La figura umana nel paesaggio elettronico*, in V. Valentini, *Le storie del video* (a cura di), Bulzoni, Roma 2003, p. 82

425 *Ibidem*

strumento il compito di far trasparire il pensiero dalla carne. Come ricorda Valentina Valentini:

«Nel mettersi in immagine, di fronte alla telecamera [...] l'artista collega i due momenti, l' *operator* e lo *spectator*, relazione che il dispositivo elettronico istituisce con lo sdoppiamento dell'io, essere contemporaneamente colui che fa e colui che osserva: nell'immagine video è inscritto, il corpo di chi tiene la telecamera, fa vedere colui che filma mentre sta filmando se stesso nell'atto di filmare»⁴²⁶.

In *MDLSX* (2015) questi due momenti, quello dell'*operator* e dello *spectator*, si fondono alle immagini che qualcun altro ha costruito dell'attrice. Alle immagini in tempo reale riprese dalla stessa Silvia Calderoni, si frappongono infatti quelle che qualcun altro ha ripreso di lei. Oltre ai video dell'infanzia riprese dalla madre, compaiono anche le immagini creati dai registi dello spettacolo e quelle riprese dal film di Davide Manuli, *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012) che vede la Calderoni come protagonista. Anche in questo film, l'attrice interpreta il ruolo di un disturbo, un essere androgino, Kaspar Hauser, che naufragando su un'isola ne scompagina l'equilibrio. L'immagine dell'attrice sott'acqua con la scritta al petto "Kaspar Hauser" così come compare nel film, accentua il carattere mediato del suo racconto e a sua volta ri-media da un altro circuito narrativo la fluttuazione identitaria che in scena attesta.

Inoltre, come gli stessi registi ammettono: «il racconto del viaggio in autostop si rifà esplicitamente a *Cowgirl. Il nuovo sesso* (1993) di Gus Van Sant»⁴²⁷. Ricordando la fuga da casa, l'attrice infatti indossa un pollice gigante, che rimanda a quelli della protagonista del film di Van Sant, un' ex modella che decide di diventare un'autostoppista proprio grazie alla particolarità delle sue mani. Con il film, lo spettacolo condivide la derivazione da un libro, che nel caso del primo è *Even Cowgirls Get the Blues* scritto nel 1976 da Tom Robbins⁴²⁸. Quest'altro riferimento, attiva la memoria delle lotte femministe delle *cow girls* con le quali si imbatte la protagonista, in cerca come loro, del diritto di vivere la propria vita al di fuori delle regole prescritte. Più che citazioni, queste allusioni, frantumano il soggetto in una costellazione di percorsi che hanno costruito o fatto saltare categorie ed etichette ancorate al corpo. In questa mappa virtuale in cui si disperde il soggetto, non meno importante è il ruolo del suono. Come il video, la partitura sonora si costituisce come forma e contenuto dello spettacolo. Innanzitutto, come si diceva, il *djset* diviene principio compositivo di *MDLSX* (2015), riflette la natura di un racconto che procede per sequenze pre-esistenti e diviene

426 V. Valentini, *Ritratti autoritratti icone: come il video riconfigura il sé come altro* in E. Tavani (a cura di), *Selfie & co. Ritratti collettivi fra arte e web*, Guerini e associati, Milano 2016 (in stampa)

427 Cfr: Daniela Nicolò (*Motus*): *oltre ogni limite con MDLSX*, intervista a cura di Mari Alberione, «Duels.it», 9 Marzo 2016, cfr: <http://duels.it/persone/daniela-nicolo-motus-oltre-ogni-limite-con-mdlsx/>

428 T. Robbins *Even Cowgirls Get the Blues*, Houghton Mifflin, Boston 1976

metafora di un'io manipolabile e manipolato in cui convive la combinazione di una grande varietà di rappresentazioni. Il *dj set* diviene pratica di slittamento identitario, articolandosi in una partitura musicale che non è solo somma delle varie tracce, ma creazione di una nuova opera che di esse si nutre. La forma del *djset* si costituisce dunque sia come forma espressiva e concettuale dell'identità di un soggetto costantemente in rapporto dinamico con le interpretazioni e le parole altrui, che come forma narrativa che tesse insieme diversi contributi pre-esistenti, letterari e audiovisivi. Le ventuno canzoni inoltre, parlano a loro volta dello stratificato tappeto tematico che lo spettacolo tratta. Ad esempio *Formidable* di Stromae rimanda al mondo prodigioso che risucchia mito e scienza nella spettacolarizzazione della mostruosità. *Coin Operated boy* dei The Dresden Dolls parla di una donna che decide di passare ad un partner artificiale a gettoni, *Imitation of life* dei Rem rimanda al rapporto tra fiction e realtà su cui lo spettacolo si impianta, *Nancy Boy* il titolo della canzone dei Placebo è un termine utilizzato per dire "Gay". Il testo si riferisce all'incontro con un ragazzo truccato da donna che si vende per vivere «Does his make-up in his room... kind of guy who mates for life», e che la voce narrante definisce donna uomo o scimmia moderna, «Woman man or modern monkey» citando a sua volta il manifesto della Haraway. *Please Please Please* dei The Smiths diviene supplica del soggetto di ottenere ciò che vuole (let me get what I want): essere se stessa aldilà delle definizioni.

Infine, la partitura musicale si *mixa* senza soluzione di continuità alla voce, o alle voci dell'attrice, trasformando lo spettacolo in un'unica complessa dimensione sonora. I diversi personaggi incorporati da Silvia Calderoni, Calliope, il fratello, la ragazza del fratello, il padre, i compagni di viaggio, il medico e la stessa attrice, sono restituiti mediante una differenziazione tonale della voce. Mentre i passaggi dal romanzo ai brani filosofici sono marcati mediante diverse microfonazioni. Le parole di Preciado e di Donna Haraway sono come messe tra virgolette attraverso un'amplificazione della voce con effetto megafono. Mentre quelle del romanzo ricorrono ad effetti di riverbero o eco. Significativa in questo caso è la scena in cui la protagonista si perde nella ricerca forsennata delle definizioni a lei riguardanti nel dizionario, approdando di rimando in rimando alla parola mostro. La rifrazione di cornici linguistiche e teoriche che sezionano Calliope in altrettanti sistemi di rappresentazione (dalla medicina-alla mitologia) si traduce con la moltiplicazione e il riverbero della sua voce. Il risultato è una stratificata orchestrazione vocalica che si impasta con i suoni, rendendo, come le immagini, anche la presenza timbrica del soggetto in scena, sfumata e ineffabile.

Secondo quali prospettive è possibile configurare la relazione tra il corpo e il soggetto?

Abbiamo visto come i dispositivi utilizzati nello spettacolo, si mostrano come sistemi di credenze e archivi di pensiero, rendendo trasparente la loro compartecipazione e responsabilità nella rappresentazione del soggetto. Oltre che con i diversi linguaggi, il soggetto però parla di sé agendo e catalizza sulla propria presenza tutti i discorsi messi in campo. Oggetto e *actor* del discorso, il “corpo in scena” nell'ostentarsi sembra piuttosto ritirarsi in una condizione di effetto. L'attrice in scena soffre, come nel racconto, di una doppia anima, da una parte è un atleta scattante e in continua trasformazione, dall'altra si arresta di spalle e in penombra restituendosi allo spettatore esclusivamente attraverso la voce. Di spalle e in controluce l'attrice dà voce alle immagini di se stessa che scorrono sullo schermo. La sua figura si marginalizza in *silhouette*, in ombra o voce narrante, salvo poi spezzare il racconto con dimenamenti liberatori e camuffamenti: si denuda, indossa parrucche che diventano peli pubici, si cambia gli abiti, ora nei panni di un uomo, ora in quelli di una donna, ora sirena, metà umana e metà animale. Cosa ci dice dunque questo “corpo” del soggetto? Nonostante il corpo sia costantemente oggetto delle riflessioni che lo spettacolo mette in atto, in scena si nega allo scrutinio dello sguardo, sfugge alla vista mediante il continuo movimento o il ritrarsi sullo sfondo. Questa doppia modalità di sottrarsi allo spettatore, disperde l'attenzione negli altri testi simultaneamente co-esistenti, suggerendoci forse come riduttivo l'occludere la soggettività entro i limiti dell'epidermide. Quello che vediamo in scena è un corpo che si nega come motore determinante di un'identità, la quale è data invece dagli atti che compie. Soprattutto nel racconto della propria adolescenza, la protagonista da una parte descrive minuziosamente sensazioni fisiche e forme anatomiche, dall'altra manipola la propria apparenza esplicitando quanto di socialmente organizzato ci fosse nelle attese e pretese dal proprio corpo. Singolare è il racconto della forzata condivisione con le compagne di scuola negli spogliatoi della palestra. Se il desiderio è rivolto alla “naturale” bellezza delle coetanee, la frustrazione deriva dal confronto con il proprio corpo “schifosamente addomesticato” come dice l'attrice, all'essere donna. «Il reggiseno, aveva una funzione esclusivamente teorica», eppure indossato a sostegno di un'educazione alla femminilità che passa per posture e tecniche corporee. La frustrazione delle parole è contraddetta però dalla danza sfrenata durante la quale l'attrice imbottisce un reggiseno di brandelli di stoffe che subito dopo autonomamente vi fuoriescono, come intrusioni artificiali e posticce. Le continue trasformazioni che l'attrice compie in scena chiamano in gioco il concetto di performatività del genere teorizzato da Judith Butler. Secondo la filosofa infatti l'identità di genere non pertiene strettamente ai fattori biologici, ma di contro, neanche alle costruzioni sociali. Il soggetto secondo

la Butler, non “ingerisce” passivamente un'identità derivata da abitudini imposte, ma vi entra anche in conflitto⁴²⁹. L'identità si dispiega nella performatività di atti continui e ripetuti in accordo o in conflitto con la rappresentazione di sé stessi. Riprendendo l'idea della Butler che un essere non è, ma si dimostra, *MDLSX* (2015) dimostra un soggetto dinamico e mutevole, che si caratterizza per ciò che fa. Che siano le azioni e non le sembianze a marcare l'identità del soggetto in scena è del resto quanto auspicava lo stesso Aristotele nella *Poetica*:

«La tragedia è infatti imitazione non di uomini ma di azioni e di modi di vita [sia buona sia cattiva fortuna sono nell'azione e il fine è un'azione, non una qualità; e si è qualificati in un certo modo grazie ai caratteri, ma si è fortunati o il contrario grazie alle azioni]»⁴³⁰.

Le azioni della Calderoni in scena, tracciano una figura grottesca, con i capelli davanti gli occhi per eclissarsi, mai completamente comoda nei panni che veste, sempre parossisticamente caricatura dell'identità da restituire, sia essa donna, uomo, sirena. Quando la protagonista decide infatti di passare all'altro sesso, racconta e mima l'impaccio di muoversi e comportarsi come un uomo, di cui fino ad allora non aveva saputo nulla. Anche questo attrito generato dallo scontro tra le parole, il desiderio di comprendersi e le azioni, rispondono alla concezione di performatività della filosofa, ossia una ripetizione di norme di genere oppressive e dolorose, per forzarne la risignificazione⁴³¹.

Relegandosi sullo sfondo come *silhouette* ritagliata dalla luce, mettendo in risalto la non completa aderenza né al personaggio, né alla sua persona, né agli abiti che indossa, l'attrice ci spinge a cercare oltre il suo corpo la molteplicità che intende abbracciare:

«Siamo tutti fatti di molte parti... di altre metà... non solo io».

Attraversato da una rizomatica pluralità di voci e immagini, “il corpo in scena”, pur sempre presente, viene marginalizzato in quanto sede dell'io che si racconta, per attestarsi come una, non certo trascurabile, delle precise angolazioni dalle quali si negozia l'essere. Con questo non si vuole dire che la fisicità dell'attrice si riduca a materia plastica a servizio dell'idea drammaturgica tanto quanto gli altri elementi della scena. Piuttosto, questo corpo messo a nudo, non solo nel senso che ostenta la propria anatomia in tutta la sua integrità, ma nel senso che espone le tecniche, gli atti e gli abiti che gli danno forma, sfonda la dimensione esteriore che lo trattiene e si rovescia all'esterno in quanto profondità storica, biografica, politica, sociale e biologica. La studiosa Rebecca Schneider,

429 J. Butler, 1990, cit.

430 Cfr. Aristotele, *De arte poetica* VI, 1450a in D. Lanza (a cura di), *La poetica*, Milano, Rizzoli, 1957, p. 137

431 J. Butler, *Il corpo che vuoi: intervista a Judith Butler*, in «Artforum», n. 3, 1992, pp. 21-23

definirebbe il corpo presentato in scena, “explicit body”, un corpo cioè che nel mostrarsi contemporaneamente rende trasparente le rappresentazioni sociali, linguistiche, mediche e politiche che lo plasmano⁴³². Come già menzionato nel corso della tesi, con “explicit” la studiosa si riferisce al termine latino “explicare”, spiegare. Seconde lei, molte delle opere femministe tra gli anni '80 e '90 spiegano il corpo sollevando in superficie i livelli di significazione che gli si appuntano. Ne sono un esempio le serie che abbiamo visto di Cindy Scherman *Centerfolds* (1981) o *Untitled film Stills series* (1999). In questi autoritratti, l'artista diventa soggetto oggetto e produttore, ritraendosi nell'atto di recitare il ruolo della donna. L'artista infatti si cattura con abiti, trucchi e pose esacerbate che mettono in evidenza e in relazione, simbolismi storici, immaginari massmediatici e attese sociali sull'immagine della femminilità. Rendere esplicite le questioni storiche sociali, politiche e culturali coinvolte nella rappresentazione dell'identità genere è una modalità alla base di molte delle opere di artiste a partire dagli anni '80, da Anne Sprinkle a Veronika Vera, dalle Guerriglia Girls a Barbara Kruger. Manipolando il proprio corpo come messa in scena, queste artiste lo utilizzano come strategia che non vuole proporre rappresentazioni alternative del corpo, ma rendere esplicite quelle esistenti⁴³³. *MDLSX* (2015) non si ferma esclusivamente a questo però, perché oltre a portare in superficie i vari sistemi di credenza e rappresentazione in cui il corpo della protagonista è stato preso a oggetto, contemporaneamente si fa promotore di uno sguardo mobile tanto quanto il soggetto. La moltiplicazione dei punti di vista, la gestualità frenetica, i cambi di costume, costringono infatti lo spettatore a dislocare lo sguardo su più punti dello spazio scenico simultaneamente, spezzando e spostando costantemente ciascuna delle cornici teoriche sollevate. La scrittura scenica satura la vista al punto di offuscarla. Anche se lo spettacolo tira in ballo delle teorie specifiche sul corpo, la sessualità, la soggettività, l'attrice non si arresta in maniera didascalica a queste interpretazioni, non si fa schermo di verifica e sostegno di speculazioni filosofiche, ma le risputa sempre come incontenibili dell'irriducibilità dell'intima esperienza di vivere il corpo. Non a caso, la prima frase dello spettacolo recita:

«Le emozioni non possono essere descritte da singole parole. Le parole non bastano mai».

L'incipit dello spettacolo in qualche modo nega il suo stesso sviluppo, dichiarando in partenza l'indicibilità di ciò che si vuole raccontare. Verbalmente l'attrice sottoscrive la contra-sessualità professata da Preciado, una pratica di resistenza al binomio sesso/genere atta a rafforzare il potere delle devianze. Con il suo manifesto, Preciado proclama la delocalizzazione del sesso, mediante

432 Cfr. R. Schneider 1997, cit., p. 2

433 *Ibidem*

l'ingestione ormonale, l'uso delle protesi, la rinuncia alla condizione di uomo e donna con il conseguente abbandono dei privilegi che da essa derivano, per esaltare una condizione post-identitaria che non si preoccupa più del genere, ma di dare visibilità alle sessualità dissidenti. Per la filosofa dunque il corpo diventa sede di laboratorio su cui sperimentare resistenza e slittamento identitario. Sono molte le artiste che riconoscendosi nella sua lotta, la mettono in pratica mediante performance o produzioni filmiche, raccogliendosi nel movimento Post-porno. Con questo termine ci si riferisce a una pratica attivista inaugurata negli anni '90 dall'artista Anne Sprinkle⁴³⁴ che vede nella pornografia, il luogo per sovvertire la rappresentazione sessuale dominante e dar voce ai soggetti marginalizzati da questo immaginario. Le performance post-porno pongono al centro il corpo come palcoscenico di desiderio, non tematizzano la sessualità, ma inaugurano pratiche alternative di viverla. In *Public Cervix Announcement* (1993) ad esempio, la Sprinkle invitava gli spettatori ad esplorare la propria cervice mediante una torcia e uno *speculum*. Più di recente la performer spagnola Diana J. Torres⁴³⁵, mette in scena performance che la stessa definisce pornoterroriste, caratterizzate da atti violenti, declamazioni di poesie oltraggiose e masturbazioni. La colombiana Nadia Granados, detta la Fulminante, combina l'azione masturbatoria a tematiche politiche, producendo un cortocircuito nell'osservatore, che pur guardando immagini pornografiche non può goderne perché disturbato da interferenze di altra natura.

In *MDLSX* (2015) il "corpo in scena" invece, non occupa una posizione centrale, ma fa da contrappunto a quanto raccontato attraverso la parola, la musica ed il video. Non c'è nello spettacolo la piena rivendicazione della differenza che proclama Preciado, anzi è proprio nella tensione tra il pensiero filosofico, lo sguardo medico, la descrizione fisica del proprio corpo e la narrazione intima del proprio sentire che si staglia la tragicità dello spettacolo. In scena non vediamo esclusivamente un personaggio nell'atto orgoglioso di proclamare la propria eccentricità, ma anche un personaggio che ne soffre e vi entra in conflitto. La relazione che si instaura tra il corpo, il soggetto e l'identità, è dunque sbilanciata a favore del soggetto, che risulta qualcosa di ben più esteso del corpo agente in scena. A sua volta quest'ultimo si dimostra come una componente, sicuramente fondante e fondamentale del soggetto, ma non esclusiva.

In continua trazione con quello messo a tema, il corpo dell'attrice (quindi l'attrice) si proietta, praticamente e concettualmente fuori da sé, costituendosi come campo dialettico, laddove con questa espressione ci si riferisce a quelle immagini dialettiche di cui parla Benjamin. Per il filosofo l'immagine dialettica è una costellazione di presente, passato e futuro, capace di dare conto del tempo in cui vive.

434 Per maggiori approfondimenti <http://anniesprinkle.org/>

435 Per maggiori approfondimenti <https://pornoterrorismo.com/>

«Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione⁴³⁶».

Sono figure che denunciano la loro incapacità di arrestarsi solo a ciò che sono state chiamate a rappresentare. L'attrice infatti, non si schiude mai nella rappresentazione di un corpo, ma se ne scolla attestandosi come altro. Diviene punto di convergenza di più narrazioni, personaggi e temporalità, e nella sua inafferrabilità rivela i processi che l'hanno determinata accanto alle intenzioni che vuole sprigionare. Come spiega il filosofo Alessandro Alfieri:

«L'immagine dialettica vive del suo perpetuo relazionarsi all'altro da sé. Non v'è possibile ontologia dell'immagine nell'assenza di relazione, anzi, è la stessa immagine che, affinché possa sopravvivere, pretende di essere messa in rapporto ad altro»⁴³⁷.

Così, in *MDLSX* (2015) l'attrice diviene il passaggio di una soggettività che condivide sia con gli altri elementi della scena che con lo spettatore, cui è affidato l'ultimo compito di ricostruirla. Per questo motivo, dell'espressione di Benjamin preferiamo mantenere il termine “dialettica”, ma sostituire quello di “immagine” con campo. Il termine e la relativa nozione di immagine infatti, rimandano per analogia ed epistemologia a qualcosa che invece lo spettacolo respinge, ossia l'appiattire ed il ridurre ad una dimensione bidimensionale la densità che questo corpo-soggetto, tematizzato, rappresentato e attivato dall'attrice in scena, invece sprigiona. Il corpo dell'attrice, dunque l'attrice, si costituisce come campo dialettico che si lascia attraversare da una «costellazione di presente, passato e futuro» delle ragioni e delle intenzioni che ne tracciano la storia.

436 W. Benjamin, *Passagen Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, trad. it. «*Passages*» di Parigi, Einaudi Torino 2007, pp. 517

437 A. Alfieri, *L'Angelus Novus: l'angelo redentore di Walter Benjamin*, «Fucine Mute», cfr: <http://www.fucinemute.it/2012/04/langelus-novus-langelo-redentore-di-walter-benjamin/> Aprile 2012



Fig. 32 Silvia Calderoni, Gender Bender, Bologna 2016

Epilogo

Le domande che hanno aperto questa ricerca: Cosa precipita nel temine *corpo* in relazione alla scena teatrale attuale? Cosa ci spinge oggi a parlare di “corpo in scena” e non del soggetto/attore? E' possibile riformulare il soggetto a fronte delle fratture avvenute in passato? Restano parzialmente. Tuttavia, l'aver circoscritto l'ambito di ricerca a situazioni in cui il corpo si impone con estrema evidenza allo sguardo, ha spinto l'analisi della relazione tra corpo-identità-soggetto alle sue estreme conseguenze, evidenziando quanto urgente sia l'attenzione al linguaggio e alle metodologie di analisi utilizzate per rendere conto della complessità della scena teatrale contemporanea. Da un punto di vista metodologico, l'aver considerato l'eccentricità come focus del campione selezionato, ha richiesto necessariamente il dialogo con altre discipline, le quali ci hanno consentito di guardare la relazione corpo-soggetto-identità da più prospettive.

Il ricorso alla filosofia si impone come una necessità dal momento in cui si assiste ad un notevole scollamento tra gli strumenti interpretativi della critica e le pratiche sceniche, le quali a ben vedere, fanno sempre più appello a territori disciplinari contigui o lontani dal teatro (arti plastiche, audiovisive, filosofia, ingegneria, chimica ecc ecc) e sempre meno ricorso alla tradizione teatrale. Si pensi al ricorso della Raffaello Sanzio al mondo favolistico di Lewis Carrol, al Barthes costantemente tirato in causa da Jerome Bel, al Foucault che leggiamo tra le righe del concetto di *corpo politico* di Chiara Bersani, al fascino dichiarato di Alessandro Sciarroni per Diane Arbus⁴³⁸, al sostrato filosofico messo in campo in *MDLSX* (2015) dai Motus. A tal proposito lo studioso Marco De Marinis scrive:

«Se si leggono scritti, interviste, dichiarazioni di registi ed altri esponenti di questi gruppi (da Raffaello Sanzio a Motus, da Valdoca a Masque, da Teatrino Clandestino a Fanny & Alexander), se li si ascolta parlare, molto difficilmente li si sentirà o leggerà citare maestri di teatro, registi e teorici della cultura teatrale del Novecento, con la sola, parziale eccezione di Artaud e Bene. I loro riferimenti sono di solito a filosofi, poeti, narratori, scienziati, magari a registi di cinema, ma molto raramente ai maestri del Novecento teatrale»⁴³⁹.

Guardando agli studi di teatro più recenti, la questione del corpo è affrontata per lo più in rapporto alle tecniche attoriali o allo spazio scenico. Nell'introduzione abbiamo visto come gli storici Marco De Marinis e Lorenzo Mango abbiano ricondotto tale problematica allo spostamento della drammaturgia dalla parola alla scena. In particolare De Marinis sostiene che la scena post-

438 Cfr. L' intervista ad Alessandro Sciarroni del capitolo successivo e A. Bozzaotra 2015, cit., p. 87

439 M. De Marinis, *Dopo l'età dell'oro: L'attore post-novecentesco tra Crisi e Trasmutazione*, «Culture teatrali», n. 13, 2005, p. 17

novecentesca abbia appiattito la funzione dell'attore e attuato un processo di svuotamento della sua soggettività, laddove però per soggettività lo studioso intende quella capacità creativa che contraddistingueva la professionalità dell'attore nel Novecento. Per lo studioso dunque la vittima sacrificale della continua rifondazione teatrale è la funzione dell'attore, il quale passa da soggetto creatore a figura o si rinnova in nuove modalità:

«Dov'è l'attore, chi è l'attore oggi, sulle nuove scene italiane? Se guardiamo ai settori di punta del nuovissimo teatro italiano (la cosiddetta Terza ondata o Generazione Novanta ed epigoni), l'impressione è che di attore (inteso novecentescamente come soggetto creatore, autonomia espressiva, presenza scenica significativa) ce ne sia ben poco; e quando c'è, per quel poco che c'è, gioca a nascondersi o ad essere nascosto, a negarsi o ad essere negato, come attore. In scena vediamo certamente degli esseri umani in carne ed ossa, dei corpi, ma raramente li vediamo agire pienamente come attori, vale a dire come soggetti creativi, presenze sceniche espressive. Se agiscono, il loro è perlopiù un agire passivo, da un lato, e autoriflessivo, letterale, dall'altro, da performer insomma (nel senso artistico-visivo del termine) piuttosto che da attore»⁴⁴⁰.

Per De Marinis l'identità dell'attore è da una parte minacciata da una frattura epistemologica⁴⁴¹ che ne riduce le capacità creative e lo schiaccia in figura, dall'altra è sottoposta ad un processo di ridefinizione e frantumazione in nuove funzionalità e tipologie fenomenologiche:

«Oggi è di sicuro in atto una trasmutazione della identità-funzione dell'attore. Questa trasmutazione mi sembra operare con grande vitalità, anche se con esiti diseguali, soprattutto ai margini, sui bordi del campo delle "performing arts", in un dialogo fertile tra le forme embrionali della rifondazione post-novecentesca e gli elementi più vivi delle diverse tradizioni del nuovo emerse nel corso del secolo appena trascorso [...] A questo punto posso stilare poco più di un elenco, tuttavia indicativo – spero – delle tendenze più significative in atto, per quanto riguarda l'attore: attore performer - attore narratore - attore sociale - attore meticcio [...] Sono tipologie (che inoltre distinguono modalità attoriali e non generi di attori) da aggiungere ovviamente a quelle esaminate sopra, e denominabili attore-figura o attore-digitale. La differenza dove sta? Sta appunto nel fatto che mentre nell'attore-figura, o nell'attore-digitale mi

440 M. De Marinis 2005, cit. p. 14

441 Scrive De Marinis: «Le ragioni storiche di questa identità esplosa sono molteplici. Cercherò di enumerare quelle che mi sembrano le principali (e quindi anche le più ovvie). 1) La prima che viene in mente è anche la più nota e la più sottolineata; quindi mi ci soffermerò poco. L'esplosione dell'identità dell'attore è legata ovviamente al ben noto fenomeno della proliferazione contemporanea delle estetiche e delle poetiche teatrali e quindi anche attoriali. La seconda ragione è legata alla progressiva caduta dei generi e delle divisioni tradizionali fra i vari settori delle arti dello spettacolo vivente, o "performing arts": teatro di prosa, teatro d'opera, danza, mimo, circo, varie. La terza Essa riguarda la progressiva caduta della distinzione netta esistita in passato fra professionismo e non-professionismo³. ta ha permesso il proliferare fecondo e disordinato insieme di nuove forme di identità attoriale, fuori o ai margini del professionismo tradizionale, nella no man's land fra professionismo e diletterantismo tradizionalmente intesi». Ivi, pp. 21-27

sembra di poter cogliere un rigetto pressoché totale dell'identità-funzionalità attoriale definitasi nel corso del Novecento (per ripetermi ancora una volta, attore come corpo-mente, soggetto creatore e presenza espressiva), nel caso delle quattro tipologie (post-novecentesche), questa identità-funzionalità novecentesca è oggetto non di un rifiuto ma, appunto, di una trasmutazione. Detto altrimenti, in questi casi, l'attore post-novecentesco non recide completamente un legame di continuità sia pure problematica con l'eredità novecentesca anche se la riformula, la trasmuta appunto, su basi originali e spesso del tutto inedite⁴⁴²».

Come dimostrano gli spettacoli analizzati, in effetti le modalità mediante cui gli attori si relazionano alla scena sono molteplici e certamente attestano uno scarto notevole «con l'eredità novecentesca». Jerome Bel porta in scena una coreografia “agita” da attori, Chiara Bersani degli attori che “danzano” sulla base di una traccia scritta, Alessandro Sciarroni degli atleti “che giocano” una coreografia. Tuttavia a nostro avviso, la fenomenologia di questa polimorfica identità dell'attore che aggira le distinzioni tra professionismo e non professionismo, danza e recitazione, arti visive e teatro, non può essere ricostruita per contrasto a uno stereotipo di attore del passato, né tanto meno essere individuata come una problematica esclusivamente relativa ad un mutato panorama della formazione tecnico-espressiva dell'attore.

Secondo la nostra visione, il fatto che oggi l'attore non interpreti qualcuno diverso da se stesso, o si attesti in scena esaltando le proprie qualità e abilità fisiche, non è indice di un netto cambiamento della funzione dell'attore, ma di un diverso rapporto tra questi e il soggetto rappresentato. Di conseguenza, nell'analizzare i casi studio presi ad oggetto in questa ricerca, la nostra attenzione si è spostata al di là delle polarità attore-personaggio, corpo-figura, convinti che la fenomenologia dell'attore contemporaneo non possa essere colta restando entro il perimetro della scena e delle pedagogie teatrali. Del resto, già nel 1989 lo studioso Claudio Meldolesi scriveva:

«L'attore è l'artista delle tante funzioni, dalle tante facce, al punto che interrogarsi su di lui, in generale, è come chiedersi chi è l'uomo. Per questo l'attore non è da considerare soltanto nel ruolo dell'interprete e del pubblico intrattenitore. Egli è anche colui che, con le sue abilità sceniche, con le sue stravaganze di comportamento, con il suo spirito mercantile, restando se stesso, riesce a riattivare nel presente la vita antica del teatro. Da questo punto di vista, che ci porta a guardare sia dentro che fuori la scena, l'attore chiede di essere considerato un artista impegnato a mobilitare in senso spettacolare le risorse espressive del corpo e della mente nelle condizioni date, cioè un artista attivo contemporaneamente a quattro livelli: il livello delle immagini esterne (degli spettacoli), il livello delle immagini intime (delle risorse), il livello delle tecniche (della mobilitazione) e il livello contestuale (delle condizioni date)»⁴⁴³.

Con queste parole lo studioso rimproverava la storiografia teatrale di amputare lo studio sugli attori

442 Ivi, p. 15

443 C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», n. 7, 1989, pp. 206-207.

del passato delle componenti esistenziali e contestuali, rivolgendosi principalmente alle fonti di ricezione o del livello tecnico.

«Mutilazione non è parola troppo forte: non ci troviamo in presenza di una scelta critica come potrebbe essere quella di uno studioso di poesia che sceglie di interessarsi solo alla metrica. Nel nostro caso la storiografia ha sfigurato il suo oggetto, come lo sfigurerebbe chi teorizzasse che la metrica è poesia»⁴⁴⁴.

Le parole di Meldolesi, per quanto lontane (1989) ritornano quanto mai utili in un versante storiografico come quello odierno in cui, a fronte dei continui rivolgimenti della scena e della funzione attoriale, mancano strumenti, terminologie, parametri e confini certi su cui impiantare le analisi degli spettacoli. L'invito dello storico mette in guardia dall'appiattare l'attore sulle sue abilità tecniche, una mutilazione tanto pericolosa quanto quella di schiacciarlo sul suo corpo, aggiungiamo noi. Allora, come individuava la studiosa Valentina Valentini:

«Non si tratta di definire il teatro preso in carico, “antisemiologico”, quanto di attrezzare strumenti semiologici che siano in grado di trattare con la dimensione di un teatro in cui non ci sono criteri ordinatori gerarchicamente stabiliti. Il che significa prendere in carico quanto le pratiche ci propongono, una dimensione in cui il limite fra intenzionale e casuale, senso, concetto e sensorialità, va di volta in volta negoziato, perché non si è in grado di percepire “le linee di forza” della messa in scena»⁴⁴⁵.

Quand'anche si volesse confinare la problematica della relazione tra corpo e soggetto nell'area disciplinare degli studi teatrali e impostarla come una ridefinizione della tecnica attoriale, come disgiungere il versante tecnico-fisico da quello soggettivo-conoscitivo della persona-attore? Come decontestualizzare l'attore dal mondo che abita? Inoltre, che l'attore si ritiri in un agire «passivo» come lo definisce De Marinis, che esponga le sue abilità fisiche e performative, piuttosto che quelle interpretative o psicologiche, le tecniche messe in atto per restituire queste modalità di presenza sulla scena non attestano parimenti abilità creative di un soggetto? Per intenderci, qualora le modalità attoriali configurino una presenza scenica per sottrazione, avremmo noi ragione di considerare minato lo statuto dell'attore o la sua creatività espressiva in quanto corpo-mente?

Su questo versante interviene lo studioso Enrico Pitozzi:

«De Marinis traccia il passaggio tra attore e figura. Cosa però significa il concetto di figura? Se da un lato l'attore è soggetto creatore, dotato di autonomia espressiva e presenza scenica significativa, caratteristiche che fanno dell'attore un

444 *Ibidem*

445 V. Valentini 2007, cit. p. XI

corpo-mente, dall'altro a essere messa in crisi nel concetto di figura sono proprio alcune caratteristiche fondanti della definizione di attore, e in particolare il suo essere soggetto creatore. La figura veicola la messa in discussione radicale dello statuto del soggetto. Il senso della figura è il corpo stesso esposto. La dove il corpo-soggetto è in rapporto a sé, la figura è in rapporto all'altro da sé [...] In secondo luogo il concetto di figura è introdotto sulla scena per raccogliere la funzione del personaggio, sulla scena contemporanea il performer non rappresenta più qualcosa, presenta se stesso. Sono qui in gioco caratteri che riguardano una serie di passaggi che investono la soggettività, la costruzione della corporeità performativa e la sua esposizione»⁴⁴⁶.

Uno spettacolo in questa sede che potrebbe esemplificare lo stare in scena nelle modalità della figura, così come è concepita da Pitozzi è quello di Chiara Bersani, *The Family Tree* (2012), in cui come abbiamo visto, i soggetti-attori, assottigliano la loro presenza in scena in azioni atte a configurare una soggettività più ampia che ingloba l'altro nella continua definizione del sé.

In accordo con la nostra analisi, per Pitozzi anche quando il performer è ridotto in figura, non si nega in quanto soggetto, anzi la figura si presenta essa stessa come processo di soggettivazione che né dona né preleva senso dalla scena, ma si costituisce in relazione al suo movimento e a quello della scena. Lo spazio scenico stesso è considerato dallo studioso, non come un involucro che circonda il soggetto, ma come luogo di condizioni fisiche e relazionali nel quale il soggetto agisce e si definisce. Per questi motivi Pitozzi sancisce il passaggio dal concetto di corpo a quello più complesso ed efficace di corporeità:

«Parlare dell'attore è anche parlare di un corpo dell'attore. Invece di pensare questo corpo come una totalità morfologica, organizzata e significativa, vale a dire un'unità gerarchica di forme e segni, la figura è da pensare, secondo il modello della corporeità, come modulazione temporale di microdifferenze. In altre parole la corporeità rimanda ad un sistema di relazione gesto-percezione, la dove il corpo è inteso come una somma di circuiti e dispositivi. [...] I sensi non si limitano solamente a registrare il reale, ma partecipano attivamente alla sua costruzione attraverso una serie d'indicazioni captate e rielaborate di volta in volta. La corporeità designa così il funzionamento materiale reticolare del nostro sistema sensoriale. [...] La corporeità è quindi una dinamica di metamorfosi incessante»⁴⁴⁷.

Più che sulle funzionalità dell'attore, Pitozzi preferisce spostare il discorso sulle diverse modalità di esposizione della corporeità in scena, laddove per esposizione, lo studioso intende quel processo che abbiamo chiamato più volte in causa nel corso di tesi, dell'esistere fuori, di apertura del sé

446 E. Pitozzi, *La figura oltre l'attore, verso un'estetica digitale*, «Culture teatrali», n. 13, 2005, p. 70

447 Ivi, p. 80

all'esterno, nei termini di Jean Luc Nancy⁴⁴⁸.

In questa ricerca si è voluto compiere uno scarto ulteriore. Inquadrare la relazione corpo-soggetto-identità, mediante lo sbocco in altre discipline, ci ha consentito infatti di spostare l'attenzione dal corporeità alla prospettiva nella quale è inserita. Da una parte gli studi di identità ci hanno spinto verso un'attenta analisi sul linguaggio mettendoci in guardia dall'accogliere un termine valido per qualsiasi occasione, poiché sempre frutto di un sistema prospettico e ideologico. Dall'altra, il pensiero filosofico ci ha aiutato a meglio configurare il concetto stesso di soggetto.

L'esame di opere in presenza di soggetti eccentrici, ha sollevato in primo luogo quanto riduttivo se non pericoloso sia designare la persona-attore con il termine generico di "corpo" nella misura in cui limita la pluralità e le differenze presenti sulla scena teatrale, suggellandone piuttosto l'appiattimento in un unico indistinto appellativo. In secondo luogo perché sia gli studi di identità (*disability studies, feminist studies, queer studies..*) che i registi e gli attori/performer presi in considerazione in questa sede, hanno manifestato l'urgenza di pensare le soggettività al di là delle apparenze fisiche. A differenza di una fotografia, gli attori/performer eccentrici trascinano sulla scena un residuo di realtà che forza a considerare non solo l'ordine simbolico associato all'eccentricità, ma anche quest'ultima come possibilità e variazione della condizione umana. Anteporre il corpo alla complessità della persona significa quindi abbracciare l'istanza positivista della fisiognomica argomentata nel primo capitolo. Significa stigmatizzare la persona per il proprio aspetto fisico, sia esso "normodotato" o eccentrico. Significa mantenere in vigore le dicotomie abile/disabile, uomo/donna, normale/anormale, che il pensiero filosofico cerca di decostruire da oltre quarant'anni. Significa non riconoscere che, a voler usare ancora questo termine, non esiste il corpo, ma i corpi, i quali si costituiscono come una parte tra i numerosi assi di interazione che configurano un soggetto. Le categorie e i termini utilizzati nell'esame degli spettacoli dovrebbero quindi anziché appiattire, rendere conto delle differenze sulla scena.

La pluralità di letture si rivela feconda per questa ricerca, perché dimostra quanto lo sforzo di abbattere etichette e categorie legate al ruolo del corpo in relazione con la rappresentazione che una società ne fa, necessiti a sua volta dell'edificazione di nuovi modelli e impianti di sapere entro cui ridefinire la comprensione di questo corpo, mostrando di fatto l'impossibilità di incastrarlo in un'unica prospettiva. La scelta di guardare alla Fotografia, in maniera ridotta rispetto a quanto preventivamente programmato, rivela infatti quanto anche i dispositivi di rappresentazione entrino in gioco nella ridefinizione continua delle prospettive in cui il corpo è pensato.

Come abbiamo visto nel primo capitolo infatti, l'indagine sul corpo, sulle sue deformazioni e

448 Cfr. J. L. Nancy 2009, cit., p. 80

patologie, presunte o effettive, è stata una vocazione della Fotografia a partire dalle sue prime applicazioni. La fotografia del XIX sec. è stata lo strumento tramite il quale l'eccentricità del corpo è stata osservata, il mezzo di verifica atto a confermare e legittimare le teorie sviluppate a partire dalle stesse osservazioni, il dispositivo che ha dato forma e organizzato lo sguardo sul corpo, il canale mediante cui il sapere derivante da questo sguardo è stato diffuso. In questo periodo la triade corpo-soggetto-identità è sbilanciata tutta a favore del corpo, che si delinea come matrice fondante l'identità del soggetto. Nonostante il contesto storico si distacchi quasi brutalmente dai casi studio analizzati nei capitoli successivi, se ne è voluto rendere conto proprio per porre in rilievo il pericolo che alcuni retaggi del paradigma fisiognomico si trascinino fino a oggi.

In secondo luogo la Fotografia è stata assunta come termine di paragone con le pratiche teatrali nell'ipotesi che potesse raccontarci qualcosa in più sulla concezione del corpo-soggetto in una dato periodo. Il caso di Witkin è ad esempio emblematico in questo senso, le figure in disfacimento da lui fotografate, si fanno tramite di un rapporto corpo-soggetto completamente rovesciato. Le sue fotografie espongono dei corpi-soggetto realmente esistenti o esistiti, ma denunciati come artefatti, nature morte teatralmente imballate nell'atto di attestare la loro natura di immagine. Questo processo di teatralizzazione dell'immagine e del corpo potrebbe chiarirci quanto forse, quest'ultimo si configuri come un' invenzione tanto sulla scena quanto nella sua trasposizione in immagine. Se infatti le operazioni di Witkin negano il potere della fotografia di attestare l'esistenza dei corpi ritratti, ponendo in rilievo il corpo stesso della fotografia, la sua materia graffiata, strappata, dipinta, allora potrebbe darsi che anche nella scena teatrale, il termine “corpo” oggi potrebbe indicare qualcosa che va oltre la dimensione fisica dell'attore. Come abbiamo visto nell'ultimo capitolo infatti, il corpo diviene per alcuni spettacoli dispositivo costruttivo e tematico, attestandone «una sorta di impossibilità di attuazione e di replicabilità al di fuori della particolare forma data dal corpo specifico che lo ha generato»⁴⁴⁹. Indagando la figura dell'attore nelle pratiche dei gruppi teatrali italiani nella prima decade del Duemila, lo studioso Mauro Petruzzello evidenzia come:

«Eva Geatti (Cosmesi), Valentina Bravetti (Città di Ebla), Rhuena Bracci (gruppo nanou), risolvano il problema del corpo e della corporeità offrendolo nella sua insostituibilità. Ciò succede anche in *Your Girl* (2007) di Alessandro Sciarroni, il cui tema ruota attorno all'indagine sull'amore e la cui scaturigine è la sovraesposizione del corpo disabile di Chiara Bersani accanto a quello perfetto di Matteo Ramponi. Come scrive lo stesso Sciarroni nelle note che accompagnano il lavoro, “La drammaturgia procede attraverso la biologia degli interpreti, nell'istante biografico che li ha uniti nel quadrato scenico” [...] A partire da questa irripetibile individualità, il corpo scrive la scena in un modo

449 Cfr. M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, «Acting Archives Review» n. 8, Novembre 2014

peculiare e diventa strategia compositiva e ‘testo’ stesso dello spettacolo»⁴⁵⁰.

Le opere da noi prese in esame, *The Family Tree* (2012), *Aurora* (2015), *MDLSX* (2015) dispiegano tanto l'apparato senso motorio, quanto l'esteriorità del corpo come principio compositivo, scenico e tematico dell'opera. Il corpo, inteso come organismo, presta al teatro i suoi processi, le sue disfunzioni, la sua precarietà, i discorsi che l'hanno costruito e teorizzato per farsi scena e relazione. Allora forse, come per Witkin l'unico corpo presente nelle sue immagini è quello della fotografia stessa, questo termine in relazione alle pratiche teatrali contemporanee potrebbe designare oggi, più che il soggetto agente, il corpo stesso dello spettacolo nel suo complesso, ovvero il suo funzionamento, la sua logica interna.

Negli spettacoli esaminati, si presentano piuttosto dei soggetti che assorbono il corpo solo come una delle materie di cui si compongono. Non verifichiamo infatti la presenza di corpi reificati o di «attori che si negano in quanto attori». A nostro avviso gli esempi riportati sono spettacoli che mettono in atto modalità attoriali che attestano soggetti in tensione tra la dimensione scenica, quella extra-scenica e lo spettatore.

Gli attori dell'*Orestea* (1995) condensano *soggetti metamorfici*, la fenomenologia dei quali risiede nella continua fusione con la cosa e nell'attrito con il mondo circostante, la scena e le sue voci. Sono soggetti molto simili con quelli fotografati da Witkin, nutriti tanto della cosa quanto del corpo, qualificabili solo nel dominio di un'estetica che rifiuta ogni contatto con il quotidiano e le sue leggi. In *Disabled Theater* (2012) Jerome Bel configura dei *soggetti analitici*, dei soggetti cioè che si pongono come un'interrogazione sugli stessi processi che il teatro (come pratica e come istituzione) mette in atto nella costruzione delle soggettività. Gli attori della compagnia Theater Hora, pur rappresentando se stessi, non si negano in quanto attori, anzi è proprio in virtù della loro professione che minano il concetto del “sé autentico” e la sua applicazione in relazione all'attore e alla persona con sindrome di down.

In *The Family Tree* (2012) ci troviamo di fronte a *soggetti frammentari* che trovano compiutezza solo nell'incontro con l'altro, la scena e lo spettatore, colti nell'atto stesso della soggettivazione. Sono soggetti che ereditano un'ontologia dal ritratto fotografico, immagini mute che attendono dall'osservatore un'identità. In questo caso come scrive Maurizio Grande:

«L'identità dell'attore non coincide con gli attributi manifesti e analizzabili della sua persona fisica né con i riferimenti desumibili dalla sua espressività corporea. La sua identità è come se fosse ripartita e distribuita fra pregnanza della presenza e apertura a una alterità indeterminata, fra le proprietà interrogabili della sua persona e l'estraneità a se

450 *Ibidem*

stesso»⁴⁵¹.

Alessandro Sciarroni invece, porta in scena dei *soggetti comunitari*, dei soggetti cioè che trovano nella condivisione di una pratica (il *goalball*, lo *schuhplattler* e la giocoleria) e nell'appartenenza ad una comunità extra-teatrale la loro identità. Come in molti spettacoli che vedono agire oggi sul palco non professionisti, la peculiarità di queste modalità attoriali va ricercata nell'abilità di recuperare dai codici di un'altra cornice rappresentativa, sia essa una pratica sportiva, quotidiana, o una specifica condizione di vita⁴⁵², comportamenti e posture che vanno a definire la soggettività in scena. In questi contesti risulta quanto mai pertinente il concetto di *restoration* attribuito dallo studioso nord-americano Richard Schechner all'attività performativa. Il lavoro dell'attore per lo studioso è quello di riattivare (*to restore*), un archivio individuale, culturale e sociale per trasfigurarli in altro:

«Quando è in scena l'attore non ha più un "io", ma un "non non io". [...]. L'attore si muove fra la negazione di se stesso in favore della realtà sociale dello *script* e la negazione della realtà sociale dello *script* in favore di se stesso»⁴⁵³.

Così gli atleti di Sciarroni dispiegano la loro specifica fisicità e le proprie competenze al fine di configurare dei soggetti che riscrivono qualitativamente la cecità e trasformano le regole della comunità sportiva di provenienza.

Infine in *MDLSX* (2015) si attesta un *soggetto forato*, un soggetto cioè che si rende canale di travaso per l'identità del personaggio e quello dell'attrice e che si disperde nei vari codici della scena. L'attrice qui rappresenta il punto di convergenza di più narrazioni e temporalità, e il suo corpo si costituisce come campo dialettico, crocevia di forze che «vive del suo perpetuo relazionarsi all'altro da sé»⁴⁵⁴.

Per concludere, se confiniamo il soggetto in una categoria chiusa, autosufficiente, strettamente legata alla presenza fisica dell'attore nell'atto di rappresentare uno stato emozionale, psicologico o caratteriale, allora è vero che in gran parte delle produzioni della scena contemporanea non esiste più. Ma se concepiamo il soggetto come una dinamica complessa e mobile in continua definizione relazionale con la scena (mondo) e con lo spettatore (l'altro), sulla scorta dei suggerimenti forniti

451 M. Grande 2005, p. 204

452 Penso alla compagnia *Gli amici di Luca* composta da persone che hanno fatto esperienza del coma con cui Babilonia Teatri ha messo in scena *Pinocchio* (2012) o alla Compagnia della Fortezza di Armando Punzo.

453 R. Schechner, in V. Valentini (a cura di), *La teoria della performance*, Bulzoni, Roma 1984, p. 291-292

454 A. Alfieri, *L'Angelus Novus: l'angelo redentore di Walter Benjamin*, «Fucine Mute», Rivista online, <http://www.fucinemute.it/2012/04/langelus-novus-langelo-redentore-di-walter-benjamin/> Aprile 2012

dallo stesso Pitozzi, oltre che dalla filosofia, allora non ci troviamo di fronte a palcoscenici di corpi immagine, parlati da voci acusmatiche e agiti dal movimento della scena. Come scrive Roberto Esposito:

«“Persona” e “impersonale” non vanno pensati come due bipolarità oppositive, come due blocchi concettuali alternativi, ma come un unico paradigma guardato da due prospettive diverse. Non esiste uno spazio impersonale esterno al lessico teologico-politico della persona, in cui siamo comunque immersi [...] L’attenzione va puntata non tanto sui paradigmi di persona e impersonale assunti separatamente, quanto sulla dialettica che li congiunge, mettendoli in rapporto e in tensione [...] Dobbiamo sforzarci anche di pensare le cose in rapporto alle persone, da cui pure larga parte della tradizione filosofica, teologica e giuridica tende a dividerle con assoluta nettezza [...] È vero che le persone sono autonome dalle cose, ma fino a un certo punto. Perché il rapporto che lega le persone tra loro passa inevitabilmente per la loro relazione con le cose [...] Come gli oggetti sono pregni, nella loro produzione e nel loro uso, di elementi umani, così gli uomini sono a loro volta commisti di elementi artificiali – ormai immessi, attraverso le nuove biotecnologie, anche all’interno dei loro corpi»⁴⁵⁵.

Seguendo questo ragionamento, il soggetto non andrebbe rintracciato esclusivamente sulla scorta della tecnica impiegata dall'attore per attestare la propria presenza in scena, né nella più o meno forte consistenza di un personaggio. L'attenzione andrebbe posta piuttosto sul rapporto e le tensioni che tecnica, caratteristiche fisiche e vocali dell'attore e narrazione creano con gli altri elementi drammaturgici, ivi compresi gli oggetti e le tecnologie. Che poi il soggetto risultante si dimostri debole, combattuto, scisso, schizofrenico, «passivo» o afasico è cosa da verificare di volta in volta.

455 R. Esposito, *L'impersonale tra persone e cose*, in «Philosophy Kitchen» n. 5, Settembre 2016, pp.13-16

Appendice: *Le voci sul corpo*

Nell'idea di verificare e negoziare di volta in volta i significati legati ai concetti di corpo, soggetto e identità e di fornirne un quadro quanto più plurale possibile, si è deciso di chiudere la ricerca con le parole di studiosi e artisti che hanno affrontato la problematica da angolazioni diverse dalla nostra. Si è scelto infatti di intervistare il punto di vista di chi ha lavorato e continua a lavorare con l'eccentricità del corpo, il coreografo Alessandro Sciarroni; quello di chi, essendo corpo eccentrico ha deciso di farne materia espressiva della propria ricerca artistica, la performer Chiara Bersani; quello dello studioso di teatro che cerca di interpretarlo, a questo riguardo si è pensato la studiosa tedesca Helga Finter, quello del filosofo Giovanni Leghissa che ha esaminato la tematica del corpo e del sentire nel panorama filosofico contemporaneo.

Cosa vuol dire per te l'espressione: corpo in scena?

A. Sciarroni: Il corpo è un luogo nel quale sono avvenute delle cose in un tempo lontano che hanno lasciato cicatrici e prodotto riflessioni. L'allenamento, nel mio caso performativo, per la creazione di un evento dal vivo è semplicemente un modo per ricondurre la specificità di questo corpo a una sorta di appartenenza originaria. Uno degli artisti che mi ha influenzato profondamente, soprattutto per la sua presentazione e visione del corpo è la fotografa Diane Arbus che al suo tempo è stata classificata come una fotografa di corpi, come li chiami tu eccentrici. In realtà lei fotografa i suoi soggetti tutti allo stesso modo, non rifacendosi ad un'estetica dell'immagine rubata, di uno sguardo furtivo e oggettivo su queste persone, il suo era sguardo molto consapevole e una composizione molto rigida se vuoi. Questi occhi che guardano a una telecamera sembrano comunicare una storia segreta che non viene mai rivelata, ma che ci fa pensare che noi somigliamo “a quella storia lì”. Uno legame tra due sguardi che rimanda ad altro, ad un territorio comune che lungi dall'essere un'etichetta sui quei corpi.

Quindi per te il corpo non è qualcosa di separato dal soggetto? Anche la categoria del soggetto infatti, inteso come individuo unitario, umano, maschio o donna, in salute e appartenente ad una razza è stato logorato dalla speculazione filosofica, e forse anche in scena. Uomo-macchina, attore-personaggio, maschile-femminile, uomo-animale, sono tutte dicotomie che in teatro sono state marginalizzate. Per te ha ancora senso parlare di soggetto? Chi è o chi sono i soggetti delle tue performance?

A. Sciarroni: Di istinto mi verrebbe da dire di no. Il soggetto è sempre più importante della forma, però la forma è quello che vediamo, e in fin dei conti coincide con il corpo. Quindi credo non ci sia uno slittamento tra questi due mondi, il soggetto segue il suo corpo e viceversa. Personalmente sono affascinato da un corpo che si fa con particolare evidenza cantore di un soggetto inequivocabile. I performer in scena non sono mai esclusivamente dei corpi allenati e modellati all'atto performativo, ma sono tracce, evidenze di storie vissute in uno specifico spazio-tempo, in una specifica comunità,

⁴⁵⁶ L'intervista è stata effettuata il 20 Luglio 2016 a Centrale Fies, in occasione del Festival *World Breakers_Drodesera XXXVI*. Alessandro Sciarroni è un artista attivo nell'ambito delle Performing Arts con alle spalle diversi anni di formazione nel campo delle arti visive e di ricerca teatrale. Per un ulteriore approfondimento si rimanda al sito dell'artista: <http://www.alessandrosciarroni.it/Benvenuto.html>

riconoscibili anche per l'appartenenza ad un territorio comune, sia esso geografico, un'abilità, una tradizione.

Ogni tuo lavoro mi sembra in qualche modo legato ad una particolare predisposizione che il corpo dei performer ha assunto in maniera naturale (cecità, osteogenesi imperfetta) o acquisita culturalmente, (danza popolare, pratica sportiva, ecc). E' dunque quella particolare attitudine, postura, competenza che dà il via ai tuoi lavori?

A. Sciarroni: Le caratteristiche fisiche o il bagaglio di esperienze che hanno strutturato il corpo dei performer con cui lavoro sono certamente il punto di partenza. Con Chiara Bersani, i giocolieri, i non vedenti, i danzatori, facciamo un grosso lavoro sulla sensibilità del corpo e l'assimilazione di un certo tipo di rifrangenza del corpo e condivisione della sua energia. Il corpo che arriva così com'è normalmente non basta per me. C'è tutto un lavoro che facciamo sulla respirazione, concentrazione, sull'ascolto, sul movimento che se vuoi assomiglia di più a quello praticato nella danza contemporanea. E tutti questi elementi, non sono immediatamente percepibili allo spettatore, perché come dicevamo prima, la prima cosa che vedi è la forma di quel corpo, però l'energia e lo stato di quel corpo è stato costruito in una maniera molto accurata. E uno degli aspetti della cura sta proprio nel fatto che questo corpo debba comunque rimanere credibile, naturale o apparentemente naturale, passami il termine. In *Aurora* ad esempio non si sa come andrà a finire, è una partita a tutti gli effetti, per cui non sappiamo preventivamente chi vincerà o chi perderà. Noi però abbiamo lavorato come fosse un concerto, sul ritmo della partita, sulle pause, sugli ascolti sulle velocità e le lentezze, e da fuori tutto sembra naturale, ma là dentro loro hanno tante informazioni da gestire, una partitura sottile da seguire.

Che rapporto c'è tra performer- soggetto in scena e identità nei tuoi lavori?

A. Sciarroni: Come ti dicevo prima, per me è molto importante fotografare qualcosa che è davvero molto specifico, perché nel momento in cui ingrandisci un particolare, che può essere una malattia genetica come nel caso di Chiara Bersani, un *handicap* come la cecità dei protagonisti di *Aurora*, un virtuosismo come in *Untiled*, insomma qualcosa che è molto lontano da quelli che vengono definite le abilità del corpo comune, in quel dettaglio lì c'è qualcosa che riguarda tutti o meglio in cui io mi riconosco e in cui mi piacerebbe si riconoscessero i miei spettatori. O per lo meno mi piacerebbe che gli spettatori sentissero quello che sento io, ma so che è impossibile. Probabilmente questa storia raccontata, che avverto come qualcosa che riguarda tutti non ha a che fare solo con l'uomo, o

la sua identità, ma con l'universo, l'aria, i pianeti che girano sulla nostra testa, il microcosmo, il cuore che batte, le vene che pulsano. Mi sembra che quel infinitesimo dettaglio racconti un immensamente grande che ci circonda, ci nutre e ci conferisce identità.

Aurora chiude una trilogia che focalizza lo sforzo, la resistenza e la durata. In ciascun spettacolo il limite, quello imposto da regole di gioco, quello dell'errore minimo consentito ad un professionista (il giocoliere) e quello fisico del performer e dello spettatore, divengono principio drammaturgico e motore di senso. E in effetti se guardo indietro, ritrovo questo “principio” come una tua ricorrenza. Che accezione assume dunque il limite in lavori come i tuoi che si pongono dichiaratamente come sconfinamenti di perimetri disciplinari?

A. Sciarroni: Innanzitutto quello dello sconfinamento dei territori disciplinari non è un'intenzione, ma qualcosa che gli altri vedono nel mio lavoro. Io non sto cercando di estendere i limiti della danza, del teatro o della performance, ma attingo a tutto quello che mi interessa, che può affondare le sue radici nelle lezioni delle avanguardie, o al contrario in alcune ricerche sulla caratterizzazione psicologica in scena. Tutti i lavori che ho fatto, soprattutto quelli in cui c'è una richiesta sulla resistenza e insistenza fisica, sono ricerche sul piacere. Non siamo più negli anni '70, se penso alla *Body art* o alle riprese di questo fenomeno negli anni '90, ritrovo degli artisti che mettevano in scena un'esperienza radicale, violenta, di sofferenza. Nel mio caso la ripetizione, la ricerca del limite vuol dire piuttosto arrivare al piacere. Nel momento in cui il piacere non c'è più i performer devono lasciare la scena. Mi piace mettere in atto relazioni che non producono nulla di utile se non la cura per l'azione, il desiderio di fare in modo che duri a lungo, che non muoia nel tempo. Questo era particolarmente evidente nello spettacolo *Folk*, sulla danza popolare e la tradizione. Noi ballavamo per ore perché volevamo che la tradizione non morisse, non per arrivare a soffrire, sudare o esplorare i limiti del nostro corpo. Era una specie di grosso lusso che ci siamo concessi nel fare un'azione folle se vuoi, ma che nel momento in cui la pratici ti ripaga con il piacere.

Nel caso di *Aurora* certamente il limite svolge una funzione attiva e drammaturgica, assume un'accezione “positiva”, passami il termine. Il titolo rimanda infatti all'auspicio di un differente modo di percepire, esperire, sentire e guardare la realtà. Stando a contatto con questi atleti, ho dovuto necessariamente spingermi oltre ai “limiti” del mio modo quotidiano di percepire la realtà a me circostante. Ho dovuto affinare l'udito, imparare a conoscere attraverso il tatto, immaginare il mio movimento nello spazio senza l'ausilio della vista, esplorare i luoghi attraverso l'olfatto e una memoria motoria, fisica, non visiva. Ecco questo scuotimento dell'apparato percettivo era quello che volevo arrivasse allo spettatore, l'*Aurora* che vorrei si provasse.

Facendo un passo indietro a Your Girl, che rapporto c'è tra il testo scritto, Madame Bovary di Flaubert, La poesia La Bovary c'est moi di Giovanni Giudici, e i corpi in scena di Matteo Ramponi e Chiara Bersani? Chi è Madame Bovary?

A. Sciarroni: *Your girl* è stato il primo lavoro. Venivo da 10 anni di esperienza con la compagnia Lenz Rifrazioni che pratica una ricerca sull'attraversamento di classici della letteratura teatrale e sulla loro restituzione come una rifrazione, una catena di suggestioni. I primi anni ero quindi influenzato da questo terreno, così ho cercato un testo di partenza. Abbiamo individuato *Madame Bovary* perché ci sentivamo fragili, essendo il nostro primo spettacolo fuori da quel recinto di sicurezza. La figura di Madame Bovary ci affascinava perché sentivamo ci somigliasse, ha un non so che di ironicamente drammatico, e noi ci sentivamo allora drammatici e sfigati non so come dire (ride). A quel punto però la figura di Madame Bovary è diventata l'elefante nella stanza, non abbiamo lavorato sulla sua spiegazione, non ci interessava reinterpretarla o rivisitarla, volevamo piuttosto restituire questo sentimento. Ci ha colpito una frase di Giudici legata al gioco della margherita: "sentimentale come una puttana", quindi da lì abbiamo preso questo gioco e l'abbiamo spostato su un altro piano, traducendolo attraverso il bidone aspiratutto. Anziché i petali, i due performer staccano pezzo per pezzo le parti esteriori del proprio corpo, i propri vestiti, risucchiati poi da questa macchina.

Bovary c'est moi, era una frase che disse Flaubert quando venne accusato di oscenità, rispondendo alla domanda "chi è Madame Bovary? Lui disse: sono io! In *Your girl* sono entrambi, si pensa che sia lei a fare questo gioco della margherita semplicemente perché è piccola e apparentemente più fragile, in realtà poi lo fa anche lui e capiamo che entrambi stanno pensando a qualcun altro, lui a un lui e lei a un lui di cui non sappiamo nulla, è una condizione quella di Madame Bovary, una mancanza.

La tua attività artistica è poliedrica, regista, attrice, performer, come ti definiresti?

C. Bersani: Fortunatamente vivo in un momento storico in cui gli artisti della mia generazione iniziano ad abbandonare le definizioni e abbracciare un'identità professionale più liquida. Fatico a definirmi, fatico anche a pensare di essere un'artista che assume diversi ruoli. Credo di avere un percorso di ricerca professionale che si abbevera a diverse fonti.

Ho la fortuna di essere coinvolta in progetti e collaborazioni differenti. Ognuno dei quali è frutto di una scelta, sostenuto da motivazioni in dialogo con il mio "quadro generale". Sarebbe sciocco per me identificarmi in un unico ruolo professionale, ogni progetto ha esigenze specifiche e l'idea di artista che desidero perseguire è quella di una persona al servizio del lavoro, in relazione con esso, pronta a domarlo e ad esserne domata.

Spesso nelle interviste che hai rilasciato parli di corpo politico, cosa intendi con questa espressione?

C. Bersani: Sul significato di *Corpo Politico* hanno riflettuto in modo approfondito filosofi del '900 al cui pensiero io non credo di poter aggiungere nulla di significativo.

La mia ricerca si muove nella lunga ombra che questo concetto getta sul quotidiano di ognuno di noi. Quando una persona esce di casa immergendosi nella società, fosse anche semplicemente per andare a fare la spesa, diventa automaticamente agli occhi degli *altri* un corpo da osservare, una *forma* da riempire di significati.

Ogni movimento, scelta, parola assume potenziali significati imprevedibili per i nostri osservatori. Con il semplice movimento nel mondo possiamo diventare *Manifesti Inconsapevoli di noi stessi*, portatori di messaggi di cui spesso siamo ignari. Più la forma del nostro corpo si distingue dalla norma, più il peso dei significati ad essa attribuito diventa importante. Ecco quindi arrivare le domande:

457 L'intervista è stata effettuata il 5 Novembre 2017 a Bologna, nell'ambito del Festival Gender Bender e implementata dall'artista per mail, il 9 Gennaio 2017. Chiara Bersani è un'artista italiana attiva nell'ambito delle arti performative. Il suo percorso formativo si svolge prevalentemente nel campo della ricerca teatrale con contaminazioni dalla danza contemporanea e dalla Performing Art. Per ulteriori informazioni cfr. il sito dell'artista: <http://www.chiarabersani.it/#!/home>

- è possibile per una persona riuscire a conoscere tutti i potenziali significati che il proprio corpo può assumere attraverso lo sguardo degli altri?
- se sì, è possibile arrivare a domarli senza esserne sopraffatti?
- possiamo diventare *Manifesti Consapevoli di noi stessi*?

The Family Tree (2012) prende piede da una sorta di autoesposizione, poche righe autobiografiche che invitano Ramponi e Buscarini a costruire una performance prendendo spunto dalla storia del tuo corpo. In che misura poi pensi che lo spettacolo abbia raccontato di te?

C. Bersani: In realtà la richiesta fatta a Buscarini e Ramponi fu più articolata. Partendo dal discorso sul corpo politico introdotto nella risposta precedente si evince che ciò che sul corpo disabile è più evidente (giudizio, pregiudizio, malattia...) riguarda, con modalità differenti, anche i corpi sani. Al tempo di *Family Tree* la sfera politica e sociale non era ancora entrata chiaramente nei miei lavori, ma era già presente l'intuizione di base: la disabilità funge da amplificatore su questioni comuni anche a corpi meno eccentrici. Questo valeva per le *cicatrici* esaminate in *Family Tree* (cicatrici fisiche / visibili per me, emotive / invisibili per Buscarini e Ramponi) e per i *significati politici dei corpi* apparsi negli anni successivi

Tornando alla richiesta di partenza si potrebbe parafrasarla così: «La vita mi ha segnato il corpo nella forma, posso ricostruire la mia storia attraverso le cicatrici che mi cospargono gli arti. E tu? Quali sono le tue cicatrici? Cosa ti ha plasmato? Come ricostruiresti la tua storia?».

L'ambizione di *Family Tree* era di mettere in dialogo tre artisti, fondare connessioni tra le loro storie, i loro ricordi, le loro *cicatrici* per creare infine un affresco che parlasse di vita. Non di noi, non di me, ma di nascita, di vita e di morte.

Che relazione c'è per te tra un corpo e un soggetto in scena?

C. Bersani: Rispondo a questa domanda in modo estremamente personale: in scena non può esistere distanza tra corpo e soggetto. Il corpo in quanto oggetto non ha mai stimolato il mio interesse, oltre al fatto che considero utopico credere di poter lavorare con un corpo senza che il soggetto che lo abita guizzi.

E' tutto ciò che anima il corpo ad emozionarmi. Sono i soggetti, le loro storie, i loro sguardi, i movimenti involontari e quelli studiati, le loro scelte, il loro vivere il Corpo ad interessarmi.

Il teatro, tutto l'edificio "teatro", non solo lo spazio scenico, è un luogo in cui scorre la vita. Chi si trova sulla scena è vivo come coloro che sono seduti in platea ed è di questa vita che io desidero

parlare e sentir parlare.

I performer e i fruitori fanno la stessa cosa: muovono i loro corpi per comunicare. I performer attraverso la struttura dell'opera che sono impegnati ad eseguire, i fruitori attraverso i movimenti e i linguaggi che il loro ruolo gli concede di utilizzare (muoversi sulla sedia, tossire, applaudire, alzarsi...)

Perchè spesso si usa il termine corpo anziché quello di attore per indicare la complessità di una persona?

C. Bersani: Credo che ci troviamo in un momento di ristrutturazione lessicale per quanto riguarda il mondo delle arti sceniche / performative. I confini linguistici, metodologici, professionali che fino a 30 anni fa apparivano più chiari ora si stanno assottigliando. La conseguenza positiva è la libertà per l'artista di potersi svincolare dalle definizioni, quella negativa è la difficoltà, per coloro che dell'arte ne hanno fatto oggetto di studi, di dover continuamente rinegoziare la terminologia specifica con una realtà intenzionata a sfuggirgli.

Cosa vuoi che emerga quando lavori sotto la regia di qualcun altro?

C. Bersani: Partire da un'idea preconcepita di quello che dovrebbe emergere di me lavorando per altri lo trovo profondamente sbagliato e poco professionale. E' fondamentale che l'*attore disabile* inizi il prima possibile ad identificarsi con il sostantivo Attore abbandonando l'aggettivo seguente.

Il mestiere dell'attore e del performer non possono essere un mezzo per l'auto accettazione o il superamento dei propri problemi. Se voglio che questo sia il mio lavoro e che la mia professionalità sia spendibile devo avere le competenze, tecniche ed emotive, necessarie a compiere atti di fiducia radicali nei confronti dei registi ai quali mi affido.

Questo non significa essere privo di personalità o accettare tutto quello che viene richiesto, ma avere chiaro qual è il momento idoneo per le scelte. Io posso essere un attore consapevole scegliendo a quali registi propormi e come propormi, dopo di che è necessario che io mi affidi alle loro intuizioni.

C'è qualche esperienza lavorativa che credi abbia appiattito la tua presenza scenica in etichetta?

C. Bersani: No.

Quale invece quella che ti ha arricchito di più?

C. Bersani: Non ce n'è una che spicca sulle altre. Ho avuto la fortuna di vivere esperienze professionali molto intense e diverse tra loro.

Se potessi modificare il vocabolario collettivo, sostituiresti la parola “disabile” con un altro termine?

C. Bersani: Io amo il termine Disabile. E' preciso, pulito, chiaro. Ogni tentativo di modificarlo si è rivelato goffo, una sbrodolatura lessicale irritante e perbenista. Bisogna avere un approccio razionale e scientifico alle questioni. Basta guardare sul vocabolario per verificare la coerenza del termine Disabilità con il concetto che rappresenta. Disabilità ed Handicap sono due vocaboli che considero intoccabili e difendo con fermezza

Come è stato lavorare in un contesto internazionale a fianco di Jérôme Bel?

C. Bersani: In realtà il modo di lavorare di Jérôme è molto poco “mondano”. E' un artista con un affascinante apparato concettuale costruito grazie ad ore di studio solitario e a confronti con i suoi assistenti. Quando l'ho seguito nella creazione di *Gala* (2015) il mio unico desiderio era sprofondare nel suo processo creativo. Di quel periodo ricordo solamente ore nella camera d'albergo a cercare fonti / video / canzoni / libri citati durante le prove e lunghe riunioni in teatro prima e dopo l'arrivo dei performer. Il contesto internazionale l'ho respirato di più in altri momenti della mia carriera.

Lavorare con Jérôme, al contrario, mi ha liberato dall'idea che *se ti trovi per un mese a Parigi devi necessariamente vivere Parigi*. In quel momento la priorità era la creazione di un lavoro che sarebbe poi diventato una sorta di suo manifesto, le energie dovevano essere finalizzate solamente a quello.

E con Babilonia Teatri? Orgogliosa del Leone d'Argento?

C. Bersani: Di seguito le motivazioni ufficiali:

“Per essere sempre alla ricerca di un messaggio positivo in tempi e situazioni in cui sarebbe facile fare il contrario. Per i loro spettacoli, strumento di sensibilizzazione rispetto alla complessità della nostra società. Per la sensibilità verso i più svantaggiati. Per la sensibilità nel trattare tematiche complesse senza abusare dei drammi reali degli interpreti. Per fare del loro teatro uno strumento di inclusione sociale. Per un teatro che mostra a noi spettatori una realtà che non sempre è visibile. Per

la loro umanità. Per essere terapeutici. Per la loro pazienza. Per saperci emozionare. Per la loro bellezza scenica. Perché rappresentano un collettivo teatrale che non sempre è stato considerato come si meritava. Con questo premio vogliamo valorizzare e ringraziare in particolar modo il loro lavoro ma anche tutte quelle compagnie e quegli artisti che ogni giorno si svegliano per dare il meglio di sé a persone più bisognose. Perché sono necessari al mondo del teatro. Perché sono necessari al mondo. Per l'eccellenza della loro ricerca drammaturgica verso nuovi percorsi scenici.”

Il rapporto con Babilonia è uno dei punti più importanti dei miei ultimi due anni di attività. Si tratta di una relazione trasversale, che mi vede coinvolta in due lavori molto differenti tra loro (*David è morto*, *Purgatorio*) e, soprattutto, che si basa su un dialogo crescente, stimolante, sempre in mutazione tra me ed Enrico e Valeria. E' innegabilmente molto bello essere al loro fianco in un momento così cardinale per la loro carriera e la loro vita.

Puoi dirmi qualcosa sul tuo ultimo o prossimo progetto?

C. Bersani: Ci sono diversi progetti all'orizzonte. Il più importante, *Olympic Games*, debutterà il 31 Marzo ad Amburgo. Si tratta di un'opera a 4 mani con il coreografo Marco D'Agostin.

Nel frattempo sta girando il mio ultimo lavoro *Goodnight, peeping Tom* debuttato lo scorso Luglio e contemporaneamente sto componendo le basi per la produzione di un assolo destinato a vedere luce nel 2018 con il titolo provvisorio di *Gentle Unicorn*

Cosa si intende oggi con l'espressione "corpo in scena"?

H. Finter: Il corpo in scena è sempre un corpo messo in scena, costruito a tal proposito ed esibito secondo codici taciti verosimili che possono essere consci o inconsci. In generale abbiamo a che fare con relazioni che l'attore o il performer costruisce con la propria immagine del corpo e quella progettata per il suo personaggio. Questo corpo è doppio: l'immagine del corpo fisico (risultato della relazione tra il fisico e l'immagine speculare e sociale del corpo) e l'immagine del corpo della voce (risultando dal rapporto fra lingua e corpo). Il corpo in scena è un montaggio relazionale fra immagini corporali singolari e socialmente e culturalmente codificate.

Un corpo 'autentico' o 'naturale' è in questo senso così artificiale come un corpo esplicitamente teatrale. Come dice Giorgio Agamben: il concetto del corpo è sempre assunto in un dispositivo che articola biopolitica e nuda vita.

A mio avviso, nell'analizzare uno spettacolo bisognerebbe tener conto anche del grado di intelligenza cognitiva che l'attore adopera per cogliere la relazione tra i due corpi (immaginario e teatralizzato), relazione difficilmente percettibile da parte di una persona vincolata dalla sua immagine narcisistica, o per la quale il rapporto con il simbolico è precario, come avviene per le persone autistiche o psicotiche. Così come importante è individuare la tensione o l'attrito che l'attore può stabilire con tale relazione attraverso una capacità o incapacità fisica.

Da Husserl a Heidegger fino ad Adorno, la lingua tedesca è quella madre di gran parte delle speculazioni attorno al corpo, e gode di due termini che declinano diversamente la relazione tra un corpo e un soggetto: Körper, l'avere un corpo, Leib, l'essere un corpo. Cosa è precipitato in questi due termini in relazione alla scena teatrale? Quale dei due predomina?

H. Finter: *Leib* è il termine che riferisce al triplo corpo dell'eucaristia – immaginario, simbolico e reale, e con lo stesso senso si riferisce al corpo in teatro, inteso come montaggio delle tre istanze e del recitare in quanto incarnazione. Il corpo inteso come strumento, *Körper*, era il fantasma invece delle performance *Body Art* degli anni Settanta, vedi Hannah Wilke (*I object*) o Michel Journiac

458 L'intervista è stata effettuata il 10 Ottobre 2016 via mail. Helga Finter è professore emerito di Storia del Teatro presso l'Institute für Angewandte Theaterwissenschaft dell'Università di Giessen e autrice di studi sulla poesia futurista, su Mallarmé, Jarry, Roussel e Artaud.

(*Messe pour un corps*), ma un corpo così inteso è contraddetto dal reale della morte e della malattia.

Che cosa è cambiato nella relazione tra il corpo e la complessità della persona/attore, (il soggetto) nel teatro dagli anni '90 a oggi?

H. Finter: Mi pare difficile dare una risposta sufficiente in poche parole. Ci sono diversi concetti correnti di corpo. Nel teatro sperimentale c'è a partire della metà degli anni Ottanta un corrente che enfatizza il reale del corpo in senso lacaniano: Reza Abdoh, Jan Fabre, Einar Schleef, Peter Sellars, anche Romeo Castellucci, Pippo Delbono o LenzTeatro, ma nello stesso momento questo reale è presentato in un modo sofisticamente teatralizzato. Il corpo diverso, con *handicap*, fisico o mentale, è esibito non per imparare qualcosa dalla sua diversa modalità percettiva come faceva Robert Wilson (1971), ma come segno sociale (Sellars) o segno morale (Fabre), o come alterità da integrare nel corpo sociale, come avviene nella danza contemporanea ad esempio (Jérôme Bel, Boris Charmatz); il dolore reale, l'esaurimento fisico reale sono cercati per creare un'affezione dello spettatore. Non si tratta più oggi di verificare gli affetti prodotti dall'interpretazione di un testo. Si tratta piuttosto di integrare la vita nuda nel dispositivo dello spettacolo.

Un'altra modalità è quella della teatralizzazione del corpo, di una drammaturgia che lo rende multiplo e caleidoscopico: pluralità delle voci, del genere, dell'età, delle identità, dei corpi e colori, ed esplora anche i limiti verso il meccanico e verso l'animale.

Questa seconda modalità apre tensioni nei discorsi *politically correct*, che trova scorretta l'esibizione di attori disabili o di "black faces", pensiamo alle campagne di censura contro il Wooster Group negli Stati Uniti, o quelle in Germania contro un Otello di pelle bianca!

La semiotica ha mostrato i propri limiti nel cercare di considerare il corpo come qualsiasi altro segno. Qual è secondo Lei oggi la prospettiva metodologica più utile agli studi di teatro per cogliere la complessità con cui l'aspetto e la partitura gestuale di un attore entrano in relazione con le altre drammaturgie di uno spettacolo?

H. Finter: Servirebbe un bricolage teoretico nel senso di Claude Lèvi-Strauss: la semiotica è forse obsoleta, ma una semiologia e psico-semiologia mi pare ancora valida se arricchita di una riflessione filosofica e storica: l'immagine del corpo così come è analizzata da Françoise Dolto in *L'immagine inconscia del corpo* (1996) si precisa e trova forza se integrata al concetto di biopolitica di Foucault e al rapporto di quest'ultimo con la *nuda vita* di cui parla Giorgio Agamben. Infine, bisogna non perdere di vista l'articolazione e la relazione del teatro con la società dello spettacolo

(la comunicazione di massa) e con la dimensione artistica. Sarà sempre utile distinguere fra una teatralità convenzionale o di spettacolo, e una teatralità critica analitica della corporeità.

I suoi studi si rivolgono principalmente alla vocalità in scena. Se a segnare l'appartenenza della voce ad uno specifico soggetto sono il timbro e il melos come scrive, allora la voce ha la potenza di farlo rivivere anche quando è acusmatica? Non è la traccia viva di questo corpo?

H. Finter: La voce non testimonia presenza, ma può crearla come effetto: la voce parlata presenta una prima persona singolare, la parola nel teatro reitera questa prima presentazione che prospetta come mediato il rapporto al corpo e alla voce. La voce emessa è una proiezione auditiva, intermedia fra lingua e corpo; ci informa della relazione che un soggetto tesse fra il suo corpo, la sua immagine e la voce (il corpo) della lingua. Quando registrata, ci permette di fare l'esperienza della assenza di questo corpo vocale richiamato alla presenza. Questa voce, ricorda e rimanda al suo emittente, a un soggetto, o ne provoca l'immaginazione. In ogni caso tocca l'affetto dell'uditore.

Per ricostruire il soggetto, mi pare centrale individuare una serie di rapporti:

1° il rapporto al linguaggio in quanto corpo vocale del linguaggio e la capacità di abitare questo linguaggio e iscrivere il proprio ritmo e melos.

2° il rapporto al corpo in quanto corpo multiplo - culturale, biopolitico e vita nuda e corpo teatrale retorico

3° il rapporto al ritmo singolare dell'attore e quello dello spettacolo nella sua complessità

Secondo lei ci troviamo oggi in teatro di fronte ad un regime che ha messo in crisi la rappresentazione. Dove risiede il cuore di questa crisi?

H. Finter: Ci sono diversi aspetti di questa crisi: Il centro di questa crisi è politico e spirituale, si tratta di una crisi della rappresentazione politica da una parte e del re-invio ad una trascendenza dall'altra parte. Come già lo sottolineava Guy Debord nei suoi *Commenti*, questa crisi aumenta nella società dello spettacolo, che integra il momento spettacolare nel quotidiano, che invita ad un culto della presenza, alla perdita della memoria e della storia. Decostruendo la rappresentazione, il teatro ha spesso potuto analizzare questa crisi e questa spettacolarità; ma il teatro e la performance sono spesso paralizzati dal loro desiderio di presenza assoluta, che fa dimenticare del fatto che ogni presenza è sempre effetto di una assenza.

Nella mia tesi parto dalla constatazione che il rinnovamento della scena teatrale a partire dalla metà del Novecento sia iniziato come tentativo di unificazione tra il corpo e la mente (es. Grotowsky, Barba ecc.) e si risolva sul finire del secolo in una grammatica scenica sbilanciata in favore del corpo e ai danni del soggetto (es. Societas Raffaello Sanzio). Oggi a mio avviso le cose sono un po' cambiate, tuttavia continuiamo appunto ad utilizzare il termine corpo per indicare l'attore, come fosse semplicemente un segno/cosa tra i segni teatrali. Nella sua riflessione filosofica, com'è concepito il corpo in relazione al soggetto?

G. Leghissa: Venendo dalla tradizione fenomenologica il rapporto tra il corpo e il soggetto per me personalmente è centrale. Husserl, nelle *Meditazioni Cartesiane*, affronta il tema dell'intersoggettività⁴⁶⁰: noi conosciamo il mondo perché lo coabitiamo con altri soggetti, i quali a loro volta *sono* (e non hanno) essenzialmente corpi simili al nostro. Il poterci apparentare, compiere una trasposizione analogica, (mi conosco perché mi rivedo nell'altro), è un elemento fondante la tradizione fenomenologica. Da Merleau Ponty in avanti il tema del corpo si costituisce come il luogo denso della filosofia. In Merleau Ponty lo stesso mondo diventa un corpo, lui parla infatti di *carne del mondo* per indicare proprio il fatto che esiste un tessuto comune che lega noi e gli altri in una coappartenenza alla stessa materia⁴⁶¹.

Un altro autore importante nell'esplorazione del rapporto tra corpo e soggetto è sicuramente Foucault, soprattutto nel suo ultimo periodo, quello delle lezioni al Collège de France⁴⁶². Per il filosofo il corpo è un luogo denso di costruzione del sé, una costruzione però che interagisce costantemente con le maglie del potere. Con “potere” Foucault non intende necessariamente una

459 L'intervista è stata effettuata il 30 Novembre 2016 via *skype*. Giovanni Leghissa è un professore di Filosofia Teoretica presso l'Università degli studi di Torino. I suoi studi si concentrano sull'epistemologia critica delle scienze umane (con particolare riferimento all'antropologia, alla storia delle religioni e alla filologia), fenomenologia, psicoanalisi, filosofia interculturale, Postcolonial e Cultural Studies.

460 Cfr. E. Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Colin, Paris 1931, trad. it., *Meditazioni cartesiane*, Bompiani, Milano 1989

461 Cfr. M. Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003

462 Cfr. M. Foucault, *Naissance de la Clinique* (1963), *Surveiller et punir* (1975) e *Histoire de la sexualité* (1976); e le trascrizioni dei corsi al Collège de France: *Le pouvoir psychiatrique*, (cours 1973-1974), 2003; *Les anormaux*, (cours 1974-1975), 1999; *Naissance de la biopolitique*, (cours 1978-1979), 2004; *L'herméneutique du sujet*, (cours 1981-1982), 2001, tutti volumi pubblicati da Gallimard, Parigi

forza coercitiva, ma si riferisce a tutte le nostre interazioni con istituzioni di varia natura (anche la famiglia è un'istituzione) le quali ci investono di sensi, veicolati persino dalle architetture di queste istituzioni che ci invitano a percorrere gli spazi in un certo modo. Secondo la sua riflessione il nostro corpo attraversa ed è attraversato da strati di significati sociali con i quali interagiamo, e in questi attraversamenti veniamo definiti e ci definiamo.

Foucault affronta tematiche quali la sessualità, il potere, la mostruosità, la medicalizzazione, come discorsi legati in qualche modo alla relazione tra corpo e soggetto. Sostanzialmente in questi scritti Foucault si chiede: Come diventiamo soggetti? Per lui la risposta è: Relazionandoci a discorsi veri o supposti veri che qualcuno fa su di noi e questa relazione non può che avvenire tramite il corpo. In rapporto a questi discorsi noi possiamo muoverci in due direzioni: restandovi assoggettati, o liberandoci dall'assoggettamento. In realtà i due momenti coesistono, nonostante infatti i discorsi sul soggetto in qualche modo lo imbrigliano in una immagine di sé, allo stesso tempo il soggetto ha il potere di autodeterminare questa immagine, dunque non si può concepire il soggetto se non nella relazione. Mentre nella fenomenologia il corpo assume un ruolo nella conoscenza, l'esperienza corporea si traduce in esperienza sensibile e percettiva, dunque conoscitiva, in Foucault il corpo diventa obbiettivo ultimo delle pratiche di potere, sia quelle coercitive, (i manicomi, carceri, ospedali ecc) sia quelle "liberatorie".

Un altro autore fondamentale per me in questo discorso è il gesuita francese Michael de Certeau. Nell'opera *L'Invenzione del quotidiano*⁴⁶³ parla, tra le altre cose, dell'attraversamento nella città: percorrere gli spazi vuol dire intervenire tatticamente con le mappe guida forniteci dalle istituzioni, vuol dire appropriarcene. E' un discorso che parte dunque dalla corporeità. Il diventare soggetto non si aggiunge dopo ad un corpo. Il nostro essere corpo che attraversa uno spazio è il luogo stesso della soggettivazione.

Nella mia tesi ho sintetizzato forse brutalmente 2 filoni di pensiero, uno che parte da Husserl e che in qualche modo vedo arrivare a Jean Luc Nancy che vede nel rapporto corpo-soggetto unità, l'altro individuabile a partire da Foucault e proseguendo con gli studi femministi, queer studies, disability studies, ecc, che mette in discussione in qualche modo questa unità, è corretto?

G. Leghissa: L'unità tra corpo e soggetto c'è in entrambi i casi, negli ultimi però a patto che si consideri il soggetto come esperienza pluristratificata. Noi potremmo iniziare a parlare dallo strato più basso che è quello delle cellule e dei tessuti, che se ci pensa hanno una vita propria (il sistema

463 Cfr. M. de Certeau, *L'Invention du Quotidien. Vol. 1, Arts de Faire*, Gallimard, Paris 1980, trad. it, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001

immunitario, quello endocrino, ecc non dipendono dalla nostra coscienza), fino ad arrivare alle dimensioni intersoggettive più ampie. In tutti questi casi noi, quando diciamo *noi*, ponendoci quindi come soggetti senzienti e consapevoli, comunque ci poniamo di fronte ad uno strato del reale, una delle stratificazioni possibili. Qui si vede bene anche la posta in gioco del lavoro attoriale. L'attore mette in scena un luogo altro attraverso la propria corporeità, mostrandola in uno degli strati possibili, denudandosi di tutti i suoi rivestimenti sociali. Ciò non equivale a dire che si presenta in quanto corpo nudo, ma che la scena spoglia il soggetto dalle sue costruzioni sociali, dai suoi obblighi sociali, dalle regole di comportamento che le istituzioni impongono, per investirlo di altre. Si potrebbe anche dire che l'attore sveli la propria corporeità nella sua essenza, se ce ne fosse una!

Per Adorno Il fenomeno della reificazione non è soltanto l'asservimento degli uomini alle logiche del capitalismo, ma riguarda anche l'opera d'arte nella misura in cui è il suo essere feticcio, oggetto non utile, ma riconosciuto tramite un valore, che preserva la sua serietà. Tuttavia per Adorno l'arte in un certo senso si oppone al processo di reificazione conservandosi come apparizione ed enigma che ne spiritualizza la materialità. Pensa che il corpo nudo o quello dell'attore disabile oggi in scena si esponga come enigma o come reificazione?

G. Leghissa: Io non credo nel concetto di reificazione, perché presuppone l'esistenza di una qualche autenticità che viene negata. Prima infatti dicevo che l'attore mostra la sua corporeità in essenza se ce ne fosse una però. In realtà anche quella è una costruzione artificiale che permette di spostare il nostro sguardo su noi stessi, sul mondo e sul rapporto che abbiamo con il mondo. Allo stesso tempo potremmo dire che il corpo è sempre reificato, ma allora se lo è sempre non lo è mai paradossalmente. Già lo sguardo oggettivante dell'altro ci reifica, la dinamica sociale nella quale si è inseriti di volta in volta ci reifica perché ci fa stare laddove si presuppone che dobbiamo stare. Pensi alle realtà organizzative, agli uffici, ai luoghi istituzionali che assoggettano a dei comportamenti e che prescrivono una determinata espressione corporea. Allora siamo sempre alienati e dipendenti da codici intersoggettivi che non abbiamo scelto?

In questo contesto è molto utile l'analisi che fa Goffman in *Frame analysis*⁴⁶⁴, la realtà non è unitaria, ma è costituita da un insieme di frame, non c'è un frame che comprenda tutti gli altri, noi passiamo di frame in frame. Non parlerei quindi tanto di reificazione e neanche di autenticità, ma di costruzioni artificiali che di volta in volta mostrano un aspetto o più aspetti insieme se vogliamo della nostra corporeità e soggettività.

464 Cfr. E. Goffman, *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Northeastern University Press, Lebanon 1974, trad. it. *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore Roma 2001

Il quadro teorico del postumano si presenta complesso e articolato, cosa indica per Lei?

G. Leghissa: Il termine è stato talmente abusato che attualmente vuol dire tutto e niente. Salvo del postumanesimo la possibilità di rimettere in gioco la nozione di animalità. Questa nozione implica in primis il superamento della dicotomia natura/cultura. Postumano vuol dire infatti farla finita con una nozione di uomo inteso come padrone di natura e tecnica, come punto finale di un'evoluzione naturale alla fine della quale ne inizia una culturale a lui esclusivamente riservata. Il Postumano indica dunque la fine di questa visione umanistica classica, non perché lo dice la filosofia, ma perché la biologia evoluzionistica ce lo sta dicendo. Bisogna cioè iniziare a pensare diversamente l'evoluzione storico culturale dell'uomo e concepirla, non come qualcosa che si aggiunge e succede all'evoluzione naturale, ma come qualcosa che sta dentro l'evoluzione naturale. Per intenderci: Non è vero che prima finisce l'evoluzione biologica dell'uomo e solo a partire dall'Homo Sapiens inizia un'evoluzione culturale, prerogativa esclusiva dell'uomo che lascia indietro tutte le altre specie. Questi processi coesistono, e noi dovremmo supporre che continuino ad esistere, che la specie umana insieme alle altre possa divenire qualcos'altro. Questa è la posta in gioco del postumano.

Sui suoi saggi relativi all'argomento del postumano spiega in che modo bisogna riconfigurare i rapporti dell'umano con il mondo animale; con la natura; e con il regno delle cose, non più da intendersi come meri strumenti. Come questo "assorbimento delle alterità", non si riduce nell'appiattimento delle differenze? Come ognuno di questi regni, concepiti in maniera oppositiva nel pensiero umanista, entrano in dialogo e in diverso rapporto senza perdere le specifiche "qualità" in quello postumano?

G. Leghissa: Sicuramente tra questi "regni" c'è una differenza fenomenologica che resta. Tuttavia se consideriamo le cose in una prospettiva evoluzionistica, vediamo che tutti gli esseri viventi inseriti in una nicchia ecologica, vengono cambiati, ma a loro volta cambiano tale nicchia. Questo cambiamento implica una revisione del concetto di tecnica. L'essenza della tecnica è usare le forze della natura a nostro vantaggio allora ogni nostra azione è tecnica. Ogni nostra interazione con il mondo è tecnica, la mano stessa è una protesi in questo senso. Ovviamente stiamo parlando per trasposizioni metaforiche, voglio dire che non esiste un'interazione artificiale contrapposta ad un'altra naturale. Noi naturalmente interagiamo con il mondo modificandolo. Ma questo vale per tutte le specie che devono adattarsi all'ambiente. Adattarsi all'ambiente nei termini di Darwin, non

vuol dire subire l'influenza della selezione naturale, per lui la selezione naturale è il luogo dell'interazione tra un organismo di una determinata specie e un ambiente. In questo incontro noi, come le altre specie, siamo sempre tecnologicamente attrezzati. Noi siamo da sempre cyborg perchè il “mondanizzarsi” del mondo, l'autopoiesi del mondo, questo immenso organismo vivente che si auto-riproduce utilizzando le forze di cui dispone per mantenersi in vita, genera al tempo stesso noi specie *homo sapiens*, le altre specie e gli oggetti tecnici che coabitano il mondo e lo cambiano. I nostri artefatti non sono veicoli di significati culturali, ma costruiscono il mondo. Quello che contraddistingue l'uomo in questo processo è che alle possibilità di cui dispone per “adattarsi” all'ambiente si aggiunge la capacità di godere di queste possibilità. Proprie dell'uomo sono la capacità di ridere, di scherzare, di apprezzare la natura, di decidere e progettare con gli altri il futuro, di godere di una vita sessuale... La specificità dell'uomo è legata a ciò che possiamo fare e che al contempo ci piace fare. La capacità di essere liberi e di godere della libertà.

In “Il gioco dell'identità. Differenza, alterità, rappresentazione (2005)”, analizza la questione della differenza culturale nell'ambito di saperi quali la filosofia dell'inteculturalità, gli studi postcoloniali e l'antropologia culturale. In un panorama in cui l'uomo non è più considerato come metrica e sussunzione del mondo, in cui l'umano scambia “qualità” e proprietà con gli animali e le cose, come concepire la sua identità e differenza culturale?

G. Leghissa: Trovo interessante in questo frangente il confluire di più saperi per assolvere obbiettivi comuni. Se ci pensa, dopo Foucault, Derrida, Deleuze, Lacan, dopo una stagione di studi in cui il tema dell'alterità e la differenza è diventato centrale, tutto questo discorso ha coinvolto a partire dagli anni '80 e '90 più ambiti disciplinari. Viene fuori un quadro in cui si fa chiaro che l'identità si costruisce in relazione a varie costruzione dell'alterità, e queste costruzioni possono essere anche di natura violenta: io descrivendo l'altro allo stesso tempo gli impongo anche come deve essere. Ma non necessariamente, a volte la posta in gioco è più sottile, ma in ogni caso descrivendo l'alterità io già prescrivò all'altro un modo di essere. Lo si vede bene nell'antropologia, lo studio dell'altro per comprenderlo è già un modo di dominarlo, gli antropologi lo capiscono già dagli anni '30. Questo incontro di saperi ci ha reso consapevoli che tale meccanismo avviene in ogni relazione con l'alterità, che sia l'animale, il bambino, l'anziano, il malato. Ciò però non significa che l'altro smetta di essere altro, che non abbia una *voice*, una capacità di interagire con noi mantenendo uno spazio di autonomia che a sua volta in qualche modo ritorna a noi come destabilizzazione. Questo è il portato di riflessioni che accomunano gli studi anticoloniali, di genere, dell'identità e della differenza.

Cosa fare di tutto questo oggi? Innanzitutto c'è una portata politica che mi sembra sempre attuale. Di fronte alle chiusure delle frontiere all'altro, dovremmo favorire una costruzione più plurale e ospitale. Mai dimenticare però che ogni rapporto con l'altro comporta una costruzione dell'altro. Se io voglio stigmatizzare l'altro come inferiore a me, di volta in volta devo produrre una teoria che mi argomenti in maniera pseudoscientifica se vogliamo il perché di questa inferiorità. Questa teoria ha degli effetti, circola nei discorsi, da quello mediatico a quello quotidiano. Lo stesso avviene se al contrario io voglio produrre un discorso plurale e ospitale, anche in questo caso dovrò articolare una teoria della differenza, di pari o di maggiori complessità che mi permetta di dire perché ci sono differenze, perché sono da eliminare, perché sono positive e irriducibili alle mie categorie. Questa eccedenza dell'alterità diventa il luogo di relazione con l'altro che permette dei percorsi di uscita da se. L'io diventa l'io solo confrontandosi con il non io, e questo lo dice anche la filosofia classica.

Che ruolo occupano la rappresentazione nella riconfigurazione dell'uomo oggi?

G. Leghissa: Questa domanda è complessa e interessante. Tutte le discipline di cui abbiamo parlato hanno avuto anche un effetto negativo, cioè quello di indurci a pensare che tutto è rappresentazione. Il che però non è vero! Se vogliamo essere rigorosi dovremmo distinguere tra un piano ontologico e uno epistemologico. L'ontologia è un elenco delle cose esistenti e non, è un catalogo di cose che hanno proprietà auto-sussistenti, esistono cioè indipendentemente da noi. Possiamo anche pensare un mondo senza uomini che pensano il mondo.

Poi c'è il lato dell'epistemologia, nel mondo cioè ci sono soggetti che conoscono il mondo, e danno un senso al mondo che è al tempo stesso conoscenza e interpretazione. Qui incontriamo le rappresentazioni, collettive e individuali.

La trasmissione dei significati che diamo al mondo è il luogo delle rappresentazioni collettive, del linguaggio e della cultura. Le rappresentazioni vanno analizzate non solo come luogo di costruzione di significati, ma soprattutto come luogo di costruzione di significati gerarchicamente organizzati. A livello individuale abbiamo di fatto la libertà di ordinare le nostre rappresentazioni in una sequenza di preferenze che va a costituire anche dei criteri di valore.

A livello collettivo siamo molto meno liberi, perché sono strutture istituzionali che ordinano gerarchicamente le rappresentazioni. Non dobbiamo pensare solo alle dittature in cui ci sono poteri centrali che fabbricano rappresentazioni, ma in generale a tutte quelle situazioni in cui c'è una più o meno facilità di far passare o no dei contenuti. Esiste una bella definizione di potere: Potere significa determinare l'agenda! Le rappresentazioni collettive sono dense di significati condivisi, i luoghi simbolici dove ci incontriamo. Secondo me il lavoro di chi come noi lavora nel mondo della

cultura è quello di decostruire, come diceva Derrida, le gerarchie che governano le rappresentazioni collettive. Che governano cioè il *modo* mediante cui vediamo l'altro e il mondo, un modo che spesso si regge su categorie oppositive. Sono secoli di rappresentazioni collettive che ci fanno pensare l'animale come qualcosa di inferiore a noi, per fare un esempio visto che parlavamo di postumano. Le rappresentazioni collettive sono i luoghi in cui ci si scontra per negoziare significati, i luoghi della battaglia politica. I significati culturalmente densi, studiati dalla teoria dei media, dall'antropologia, dalla sociologia, ma anche dall'attore che lavora su questo, sono significati che vengono negoziati di volta in volta. Ciascuno di noi che parla in pubblico riconfigura i significati collettivi. Chiaramente bisogna autorizzarsi a farlo, bisogna averne il coraggio, la *parresia*, il coraggio della verità per dirla nei termini di Foucault. Il mio e il suo lavoro hanno senso se prendiamo parola per rinegoziare i significati collettivi, in vista di una umanità migliore dove c'è posto per le differenze.

Testi citati

Bibliografia critica di arte e spettacolo e fotografia

- A. Attisani, *L'arte e il sapere dell'attore*, Accademia University Press, Torino 2015
- A. Candela, *Dal sogno degli alchimisti agli incubi di Frankenstein. La scienza e il suo immaginario nei mass media*, FrancoAngeli, Milano 2013
- A. R. Ghiglione, *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999
- A. Sacchi, E. Pitozzi, (a cura di), *Itinera: trajectoires de la forme: Tregedia Endogonidia*, Actes Sud, Paris 2008
- A. Sekula, *The Body and the Archive*, in R. Bolton (edit by), *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge MIT Press, Cambridge 1992
- A. Serena, *Storia del circo*, Mondadori, Milano 2008
- Aristotele, *De arte poetica* VI, 1450a in D. Lanza (a cura di), *La poetica*, Rizzoli, Milano 1957
- B. Kunst, *Impossible Body, Body and Machine: Theatre, Representation of the Body and Relation to the Artificial*, Maska, Ljubljana 1999
- B. Kunst, *The Digital Body: History of Body Visibility*, in N. Czegledy (edit by), *Digitized Bodies / Virtual Spectacles*, Ludwig Museum Budapest, Budapest 2001
- B. Reiss, *The Showman and the slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge 2001
- C. Baudelaire, *Salon de 1959*, «Revue Française», trad. it. *Il pubblico moderno e la fotografia*, in C. Baudelaire, *Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 1981
- C. Castellucci, R. Castellucci, C. Guidi, *Epoëa della Polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999*, Ubulibri, Milano 2001
- C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super- icona (1985-1990)*, Ubulibri, Milano 1992
- C. Cotton, *The Photography as Contemporary Art*, Thames e Hudson, London 2004
- C. Hagenbeck, *Beasts and men. Being Carl Hagenbeck's experiences for half a century among wild animals*, Longmans, Green, and Co., London & New York 1912
- C. Peirce, *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*, 1903; trad. it. in M. Bonfantini (a cura di), *Opere*, Bompiani, Milano 2003
- C. Serra, *Musica, corpo, espressione*, Quodlibet, Macerata 2008
- C. Smit, *A Collaborative Aesthetic: Levinas's Idea of Responsibility and the Photographs of Charles Eisenmann and the Late Nineteenth-Century Freak-Performer*, in M. Tromp (edit by) *The Victorian Freaks The Social Context of Freakery in Britain*, The Ohio State University 2008

- Cfr. G. Abbattista, *Umanità in mostra – Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, EUT, Trieste 2011
- D. Hevey, *The Creatures That Time Forgot. Photography and Disability Imagery*, Routledge, London 1992
- D. Leoni e C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra, Esperienza, Memoria, Immagini*, Il Mulino, Bologna 1987
- D. Sajewska, *Body As Medium. Between Theory and Technology of Theatre*, Institute of Polish Culture, Varsavia 2015
- D. Sibony, *Le corps et sa danse*, Paris 1998
- E. Grazioli, *Corpo e figura umana in fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998
- E. Pitozzi, *Sismografie della presenza. Corpo, scena, dispositivi tecnologici*, La Casa Usher, Lucca 2015
- E. Vita e C. Rossati (a cura di), *Viaggiatori della Luna, Storia, arti e mestieri dalla Fiera al Luna Park*, Ikon Editrice, Torino 2000
- E. Parry, *Joel-Peter Witkin*, Phaidon, Berlin 2007
- F. Faeta, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano 2003
- F. Quadri, *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984
- G. Barberio Corsetti, R. Molinari (a cura di), *L'attore mentale*, Ubulibri, Milano 1992
- G. Bartolucci, V. Valentini e G. Mancini (a cura di), *Testi critici. 1964-1987*, Bulzoni Editore, Roma 2007
- G. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, 2 vol., Laterza, Roma-Bari 1995
- G. Celant, *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano 2015
- G. D. Fragapane, *Brecht, la fotografia, la guerra*, Postmedia, Milano 2015
- G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006
- G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Editions Macula, Paris 1982, trad. it. *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti, Genova-Milano 2008
- G. Friedmann, *Problemi umani del macchinismo industriale*, Einaudi, Torino 1949
- G. Pretini, *La piazza delle meraviglie, Dalla fiera al luna park*, Trapezio libri, Udine 1984
- G. Abbattista, *Umanità in mostra – Esposizioni etniche e invenzioni esotiche in Italia (1880-1940)*, EUT, Trieste 2013
- G.D. Fragapane, *Il punto di Fuga*, Bulzoni, Roma, 2005
- G.D. Fragapane, *Realtà della fotografia - Il visibile fotografico e i suoi processi storici*, Franco Angeli, Milano 2012
- H. Finter, *La voce atopica: presenza dell'assenza*, in *Drammaturgie sonore* V. Valentini (a cura di), Bulzoni, Roma 2012
- H. Van Gelder, H. Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art*, Wiley-Blackwell, Oxford 2011
- H. W. Diamond, *On the Application of Photography to the Physiognomic and Mental Phenomena of Insanity (1856)*, Brunel/Mazel, New York 1976
- J-P. Witkin, *Forty Photographs*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1985
- J. Fontanille, *Soma et séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris 2004, trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Booklet, Milano 2004
- J. P. Witkin (edit by), *Masterpieces of Medical Photography: Selections from the Burns Archive*, Twelvetreets Press, New York 1987
- J. Lecoq, *Le Corps Poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Actes Sudes Papiers, Paris 1999
- J. Welchman, *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Routledge, New York 2013

- L. Fabi, *La prima guerra mondiale*, Editori Riuniti, Roma 1998; A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1976
- L. Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2003
- L. Van den Dries (edit by), *Body Check: Relocating the Body in Contemporary Performing Art*, Rodopi Bv Editions, Amsterdam 2002
- M. Dolar, *A voice and nothing More*, The MIT Press, Cambridge 2006
- M. Bellini (a cura di), *L'orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Cristian Lucisano, Milano 2008
- M. Borgherini, E. Garbin, *Modelli dell'essere. Impronte di corpi, luoghi architetture*, Marsilio, Venezia 2011
- M. De Marinis, *In cerca dell'attore*, Bulzoni, Roma 2000
- M. Farci, *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Franco Angeli Editore, Milano 2012
- M. Grande, *L'automatico e l'autentico*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano 1995
- M. Grande, *Le voci del soggetto*, Dismisuratesti, Frosinone 1988
- M. Grande, *Scena evento scrittura*, Bulzoni, Roma 2005
- M. Mitchell, *Monsters of the Gilded Age: The Photographs of Charles Eisenmann*, Gage, Toronto 1979
- P. Auslander, *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*, Routledge, New York 1997
- P. Baler, *The Next Thing: Art in the Twenty-first Century*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 2013.
- P. Biner, *Le Living Theatre, histoire sans légende*, Éditions L'Âge d'Homme-La Cité, Lausanne 1968, trad. it. *Il Living Theatre*, De Donato, Bari 1968
- P. Dubois, *L'acte photographique*, Editions Labor, Bruxelles 1983, trad. it.: *L'atto fotografico*, Edizioni Quattro Venti, Urbino 1996
- P. Gaglianò e P. Riffini (a cura di), *Prometeo. Focus on arts and science in the performing arts*, Editoria & Spettacolo, Roma 2011
- P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993
- P.W. Kunhardt, *P T Barnum: Americas Greatest Show*, Knopf, New York 1995
- R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, Seuil, Paris 1964; trad. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1966
- R. Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris 1982, trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985
- R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Edition du Seuil, Paris 1980, trad. it.: *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980
- R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris 1953, trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 1982
- R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957; trad. it. *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974
- R. Barthes, *Nouveaux Essais critiques*, Éd. du Seuil, Paris 1972, trad. it. *Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino 1982
- R. Marciante, *Voci e Vocemi. L'Amleto della Societas Raffaello Sanzio. Un'analisi attraverso il registro sonoro*, Tesi di Laurea in Arti e scienze dello spettacolo, anno accademico 2011/2012, relatrice Valentina Valentini
- R. Schechner, *Aspects of training at the Performance Group*, in R. Schechner, *Actor Training*, vol. I, Institute for Acting Research, New York 1972
- R. Schechner, in V. Valentini (a cura di), *La teoria della performance*, Bulzoni, Roma 1984

- R. Schenider, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London 1997
- R. Wilson, *Le Regard du Sourd [Deafman Glance]*, Royal Books, Baltimore 1971
- R. Krauss, *L e Photographique: Pour une théorie des écarts*, Macula, Paris 1990, trad. it. *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 1996
- S. Audoin-Rouzeau e A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Einaudi, Torino 2002
- S. Fanti/Xing (a cura di), *Corpo sottile, Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003
- S. Sontag, *On Photography*, Rosetta Books, New York 1973, trad. it. *Sulla Fotografia*, Einaudi, Torino 2004
- S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003, trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Bruno Mondadori, Milano 2003
- S. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984
- S. Umathum, B. Wihstutz, (Edit by), *Disabled Theater*, Diaphanes, Berlin 2015
- S. Venturini e L. Lorusso, *L'archivio e le sue tracce: Vincenzo Neri*, in *Immagine. Note di storia del cinema*, n° 6, Venezia 2012
- T. Warr, A. Jones, *The artist's body*, Phaidon, London, 2000, trad. it. *Il corpo dell'artista*, Phaidon, New York 2011
- U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975
- U. Volli, *Il corpo della danza*, Osiride, Rovereto 2001
- V. Melchiorre, A. M. Cascetta (a cura di), *Il corpo in scena*, Vita e Pensiero, Milano 1983
- V. Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Politi Editori, Milano 1989
- V. Valentini, *La figura umana nel paesaggio elettronico*, in V. Valentini, *Le storie del video* (a cura di), Bulzoni, Roma 2003
- V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Mondadori, Milano 2007
- V. Valentini, *Ritratti autoritratti icone: come il video riconfigura il sé come altro* in E. Tavani (a cura di), *Selfie & co. Ritratti collettivi fra arte e web*, Guerini e associati, Milano 2016 (in stampa)
- Y. A. Bois, R. Krauss, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Mondadori, Milano 2008

Studi sulla disabilità

- A. Chase, *The Legacy of Malthus: The Social Costs of the New Scientific Racism*, University of Illinois Press, Chicago 1980
- A. Millett Gallant, *The Disabled Body in Contemporary Art*, Palgrave Ann Arbor 2010
- A. Paré, *Mostri e prodigi*, (a cura di M. Ciavolella), Salerno, Roma 1996 (ed. or., *Vingt cinquième livre traitant des monstres et prodiges*, in Id. *Les Œuvres*, Gabriel Buon, Paris 1585
- A. Smith in *Hideous, Progeny, Disability, Eugenic*, Columbia University Press, New York 2011
- B. Reiss, *The Showman and the slave: Race, Death, Memory in Barnum's America*, Harvard University Press, Cambridge 2001

- C. Sandahl and P. Auslander, *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006
- D. Mitchell, S. Snyder, *Narrative Prosthesis and the Materiality of Metaphor*, in Lennard J. Davis (edited by), *The disability studies reader*, Routledge, New York 2006
- D. Pickens, *Eugenics and the Progressives*, Vanderbilt University Press, Nashville, Tennessee 1968
- G. Thomson, *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, NYU Press, New York 1996
- J. Chue, *Performing disability, problematizing cure*, in Sandahl, C. and Auslander (edit by), *Bodies in Commotion. Disability and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005
- L. Fiedler, *Freaks: miti e immagini dell'io segreto*, Garzanti, Milano 1978
- M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini Scientifica, Milano 2013
- M. Schianchi, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carrocci, Roma 2012
- M. Tromp (edited by), *Victorian freaks : the social context of freakery in Britain*, The Ohio State University, 2008
- N. Leonhardt, *Piktoral-Dramaturgie. Visuelle Kultur und Theater im 19. Jahrhundert*, Transcript, Bielefeld 2007
- P. Berger and T. Luckmann, *The social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor, New York 1966
- P. Berger, T. Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Anchor Books, New York 1966
- R. Bodgan (edit by), *Picturing Disability. Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*, Syracuse University Press, New York 2012
- R. Bodgan, *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, University Press of Chicago, Chicago 1990
- R. Bogdan, *Freak show: presenting human oddities for amusement and profit*, University of Chicago Press, Chicago 1988
- R. Garland Thomson, *The extraordinary body*, Columbia University Press, New York 1997
- R. Garland Thomson, *The extraordinary body*, New York 1997
- S. J. Gould, *The mismeasure of man*, W.W. Norton, New York 1981, trad. it. A.Zani, *Intelligenza e pregiudizio*, Editori Riuniti, Roma 1985
- T. Siebers, *Disability Theory*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2008
- T. Siebers, *Disability Theory*. University of Michigan: University of Michigan Press, Ann Arbor 2008
- W. Geist, *American Freak Show*, Hachette Books, ebook 2010

Studi filosofici, antropologici e sociologici

- A. Cavarero, *Corpo in figure*, Feltrinelli, Milano 1985
- A. Corbin, J.-J. Courtine & G. Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Vol.3, *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Seuil Paris 2006
- C. Botti (a cura di), *Le etiche della diversità culturale*, Le Lettere, Firenze 2013
- C. Geertz, *The interpretation of Culture*, Basic Book, New York 1973, trad. it, *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1987

- C. Lombroso, *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia, giurisprudenza e alle discipline carcerarie*, Bocca, Torino 1878
- D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, London 1991, Routledge; trad. it. *Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995
- E. Goffman, *Frame analysis: An essay on the organization of experience*, Northeastern University Press, Lebanon 1974, trad. it. *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2001
- E. Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Colin, Paris 1931, trad. it. *Meditazioni cartesiane*, Bompiani Milano 1989
- F. Dolto, *Le corps imaginaire*, Rivages, Paris 1987
- F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, C. G. Naumann, Leipzig 1899, trad. it. *Così parlò Zarathustra, Prologo, 3, 4*, Adelphi, Milano 1986
- G. Agamben, *L'aperto L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002
- G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014
- G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2003
- G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les éditions de minuit, Paris 1980, trad. it. *Come farsi un corpo senza organi?*, Castelvechi, Roma 1996
- G. Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Éditions de la différence, Paris 1996, trad. it. *Francis Bacon: La logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995
- H. Foster (edit by), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Bay Press, Seattle 1983, trad. it. *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderno*, Postmedia Books, Milano 2014
- H. Marcuse, *One Dimensional Man*, Beacon, Boston 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, Einaudi, Torino 1967
- J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993, trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1997
- J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990
- J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, trad. it., *Fare e disfare il genere*, Mimesis Edizioni, Milano 2014
- J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967, trad. it. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 2002
- J. Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*, Galilée, Paris 1998, trad. it. R. Balzarotti, *Psyché. Invenzioni dell'altro, Volume I*, Jaca Book, Milano 2008
- J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992, trad. it. *Corpus*, Cronopio, Napoli 1992
- J.-L. Nancy, *58 Indices sur le corps*, Éditions Nota bene, Montreal 2004, trad. it. *Indizi sul corpo*, Ananke, Torino 2009
- J. Halberstam, I. Livingston (a cura di), *Posthuman Bodies*, Indiana UP, Bloomington 1995
- M. de Certeau, *L'Invention du Quotidien. Vol. I, Arts de Faire*, Gallimard, Paris 1980, trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001
- M. Foucault, *L'Hermeneutique du sujet: Cours au Collège de France (1981-1982)*, Gallimard Seuil, Paris 2001, trad. it.

- L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, Feltrinelli, Milano 2003
- M. Foucault, *La volonté de savoir*, Gallimard Seuil, Paris 1976, trad. it., *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 2011
- M. Foucault, *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard Le Seuil, 1999, tr. it. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Feltrinelli, Milano 2004
- M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966, tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, BUR Rizzoli, Milano 2010
- M. Foucault, *Polémique, politique et problématisations*, in P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York 1984
- M. Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Editions Gallimard, Paris 1975, trad. it. *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 2003
- M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt 1938, trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La nuova Italia Editrice, Firenze 1984.
- M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Querido Verlag, Amsterdam 1947, trad. it., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966
- M. Perniola, *Del Sentire*, Einaudi, Torino, 1991
- M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000
- M. Perniola, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1997
- M. Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Studi Bompiani, Milano 2003
- P. B. Preciado, *Manifesto Contra-sexual*, Opera prima, Madrid 2002, trad. it., *Manifesto Contra-sessuale*, Il dito e la luna, Chieti 2002
- R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Polity Press, Cambridge 2002, trad. it. *In metamorfosi: Verso una teoria materialistica del divenire*, Feltrinelli, Milano 2003
- R. Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013, trad. it., *Il postumano. La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014
- R. Centomo, *Movimenti per la vita indipendente - Una storia che parte da lontano*, Lisdha news n. 32 gennaio 2002
- R. Pepperell, *The posthuman condition*, Intellect Books, London 1995
- S. Kember, *Cyberfeminism and Artificial Life*, Routledge, London 2003
- S. Weil, *Human Personality*, in *Selected Essays 1934-1943*, Oxford University Press, Oxford 1962
- T. de Lauretis, *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999
- W. Benjamin, *Passagen Werk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, trad. it. *«Passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2007
- Z. Bauman, *Globalization: The Human Consequences*, Columbia University Press, New York 1998, trad. it., *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma 2001

Articoli in Riviste

- A. Bozzaotra, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, «Danza e Ricerca», n. 7, 2015
- A. Scarano, *Immagini e corpi Freak*, «Itinera- Rivista di Filosofia e di Teoria delle arti e della letteratura», marzo 2006

- B. Kunst, *On strategies in Contemporary Performing Arts*, «Magazine for Contemporary Performing Arts», Maska, January, 2003
- C. Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», n. 7, 1989
- C. Pirri, D. D'Amico, *Aurora. Intervista ad Alessandro Sciarroni*, in «Alfabeta2», 15 agosto 2016
- D. D'Amico, *Il corpo della vulnerabilità*, «Elephant & Castle», n. 9, 2014
- D. Kolesch, *Staging Voices*, «De Gruyter Journal», Vol.1, n. 1, 2013
- E. Crescimanno, *La fotogenia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, «Aesthetica Preprint», n. 88, Aesthetica Edizioni, Palermo Aprile 2010
- E. E. Kisch, *Geheimkabinett des Musei Anatomischen Museum*, in «Gesammelte werke», Vol. 5. Aufbau, Berlin 1974
- E. Pitozzi, *La figura oltre l'attore, verso un'estetica digitale*, «Culture teatrali», n. 13, 2005
- E. Pitozzi, *The perception is a prism: body, presence and technologies*, «Revista Brasileira de Estudos da Presença», V. 4, n. 2, maggio-dicembre 2014
- F. Quadri in *Nota ad Antigone*, «Teatro», n. 1, 1967
- H. Ties Lehmann, *On presence*, in «Culture teatrali» n. 21, 2011
- J. Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, in «The Journal of Interdisciplinary History», The MIT Press, Vol. 13, No. 2, 1982
- J. Butler, *Il corpo che vuoi: intervista a Judith Butler*, in «Artforum», n. 3, 1992.
- L. Bertelli, *Étienne-Jules Marey, Henri Bergson e brevi storie di fotografia: rappresentazione e rappresentabilità del movimento*, in L. Russo (a cura di) «Premio Nuova Estetica», Società italiana di Estetica, Palermo 2011
- L. Nuzzo, *L'emergenza del mostro. Una lettura di Michel Foucault*, «Alvearium », n. 6 - novembre 2013
- M. De Marinis, *Dopo l'età dell'oro: L'attore post-novecentesco tra Crisi e Trasmutazione*, «Culture teatrali», n. 13, 2005
- M. Morellini, *David Cronenberg, La nuova Carne*, «Nocturno», n.143, Cinema Bis Communication, Milano 2010
- M. Petruzzello, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, «Acting Archives Review» Anno IV, n. 8, Novembre 2014
- N. Bryson, *Chardin and Text of Still Life*, «Critical Inquiry» Vol. 15, No. 2, The University of Chicago Press, Chicago 1987
- Pitozzi, *Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di Presenza*, in *On Presence*, «Culture Teatrali», n. 21, 2011
- R. Esposito, *L'impersonale tra persone e cose*, in «Philosophy Kitchen» n. 5, Settembre 2016
- S. Di Benedetto, *The Body as Fluid Dramaturgy: Live Art, Corporeality and Perception*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», University of Kansas Libraries, n. 4, 2002.
- S. Olgiun, *Beyond Horror: Taking Pictures of Dead in Mexico*, «Revista Sans Soleil- Estudio de la Imagen» n. 4, 2012,
- V. Valentini, «Biblioteca Teatrale», n. 14, Bulzoni, Roma 1997

Ringraziamenti

Ringrazio la mia famiglia che continua a credere in me. Valentina Valentini per avermi insegnato cosa vuol dire sentire “l'urgenza” della ricerca. Antonio Attisani, Daniele Fragapane e Enrico Pitozzi per i preziosi suggerimenti metodologici e teorici. Fabrizio Cittadini per la ricerca dei volumi utilizzati in questa tesi. Samuele Briatore per le revisioni e i consigli. Chiara Bersani, Alessandro Sciarroni, Helga Finter e Giovanni Leghissa per aver riflettuto insieme a me sulla materia qui trattata. Le mie amiche tutte (Maria Costanza, Valeria, Nadia, Silvia, Marta, Adriana, Federica F., Giancarla, Katia, Federica P. Giovy e la piccola Giulia) per avermi, ciascuno a suo modo, aiutato a superare i momenti di crisi. Andrea che mi ha sempre spronato a superare me stessa. Davide che ha sopportato i miei nervosismi. Jacopo su cui è crollato improvvisamente il peso di tre anni di ricerca, accolto con pazienza e curiosità. E infine, Giovanni Villardita, che anche se fin'ora non lo sa è stato il motivo per il quale questa ricerca ha preso vita e Giovanna Berto che anche se non lo saprà, è stata la prima ad insegnarmi a dire sempre quello che penso.

A chi resiste l'uguaglianza in nome della DIFFERENZA.