

# Come fa la voce?

## Per un'archeologia dell'attore performer

di Guido Boffi  
[guido.boffi@unicatt.it](mailto:guido.boffi@unicatt.it)

This essay suggests a working hypothesis on the extralinguistic dimension of the human voice. The material under consideration belongs both to performance art (Marina Abramović) and to philosophy (Plato). The speech, framed within a context that would open an archaeological track (E. Melandri, M. Foucault) in theatricality, concerns aesthetics. The voice shows the inner opacity of the ontological discourse: it becomes the empty place, or rather, the quantum vacuum of presence. It is a non-prescriptive voice, excessive of the philosophical practices of taking consciousness, the anticipation of traditional dualisms (subject / object, conscious / unconscious, orality / writing).

---

ZI' NICOLA (*sporgendosi dal mezzanino e rivolgendosi un po' a tutti, con voce chiara e pronunciando perfettamente ogni parola*) Per favore, un poco di pace (*E rientra*).

CARLO Ha parlato... Zi' Nicola ha parlato!

ALBERTO Ha rotto 'a cunzegna.

*Dal mezzanino s'intravede una violenta luce verde.*

CARLO Zi' Nico'... zi' Nico'...

ALBERTO Ha acceso 'o bengala verde...

CARLO Zi' Nico'... zi' Nico' (*Zi' Nicola, nel sollevare la tenda, mostra un bengala verde acceso; dopo averlo innestato in un tubo di ferro fissato appositamente alla ringhiera del mezzanino, malinconicamente rientra. Carlo sale sul mezzanino*) Zi' Nico' che ve sentite? (*Sempre più allarmato*) Rispuonnite, zi' Nico'... zi' Nico'... (*Affacciandosi*) Albe', zi' Nicola è muorto!

Eduardo De Filippo, *Le voci di dentro*, II

### 1.

Del teatro per noi vi sono origini più di quanto non vi sia l'originale. A un certo punto, da qualche parte vi si fece ingresso, senza clamore né applauso.

Fu una visione. Quasi nessuno lì attorno poté accorgersi che in quel punto di osservazione su cerimonie, maschere e danze ancora ben lontane da finalità di appagamento estetico si stavano posando le prime pietre per i futuri edifici della spettacolarità e dell'opera-teatro. Accadde, un patto mimetico era nell'aria. Che si trattasse di cogliere l'aroma sparso da legni bruciati; il volo incantevole di uccelli nel cielo; fossero comparse di luna, o di ombre sulla parete dipinta della caverna; che s'imitasse la corsa dell'animale nell'erba: accadde, con la rapina di un'armonia misteriosa e impoedibile. Una tribù si raccolse attorno a un fuoco che per secoli e secoli sarebbe poi bruciato in racconti e testi. Come racconto e testo-mondo tenuto acceso, vivo e trasportato nel corpo-anima di spettatori.

Deve poter essere accaduto un tempo, in una giornata remota di quelle "sterminate antichità" di cui si trovò a parlare Vico. Siamo soliti presumerlo per una serie di buone ragioni antropologiche<sup>1</sup>: ma nessuno possiede la carta d'identità che fissi con esattezza verificabile luogo e data di nascita dell'insieme multiforme di pratiche (produttivo-ricettive) e processi percettivi (estesico-estetici) che abbiamo imparato a chiamare "teatro". Incerto il dove, incerto il quando.

Si può concordare con Peter Brook sul fatto che un'azione teatrale inizi quando almeno un individuo attraversi uno «spazio vuoto» per qualcun altro che stia a guardarlo<sup>2</sup>. Se così stanno le cose, non sarebbe strettamente né universalmente prevista una voce che fornisca o contribuisca al significato del movimento. E qualora insieme alla postura e al moto dei corpi si esprimano voci, sarebbe ancor meno necessario che le loro manifestazioni siano linguistiche, letterarie persino: possono benissimo essere grida, singhiozzi, lallazioni, emissioni o condensazioni sonore (il teatro del secondo Novecento non a caso ha potuto aprire un vasto laboratorio di testi elaborati come materiale fonico per il suono-voce, di esercizi posturali e improvvisazioni anche sulla sola fonazione). Possono bastare le pratiche di produzione-

---

<sup>1</sup> Per un'introduzione in materia, cfr. R. Tessari, *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*, Carocci, Roma 2004, in particolare il primo capitolo, "Il problema delle origini: rito e finzione", pp. 15-36.

<sup>2</sup> Cfr. P. Brook, *Lo spazio vuoto* (1968), tr. it. di I. Imperiali, Bulzoni, Roma 1998, p. 21: «Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale».

ricezione del movimento che trasmette un pensiero, un'immagine. Possono bastare i processi mentali-corporei di percezione dei corpi in relazione. Chi pensa agendo, e agendo si muove in uno spazio delimitato perché altri vi posi attento lo sguardo; chi vi assiste e, interagendo, recepisce, sente, immagina a sua volta: ecco, questo può bastare. Ciò è avvenuto miliardi di volte dalla conquista della stazione eretta. E continuerà a ripristinarsi e trasmettersi nelle memorie biologiche dei processi percettivi, prima ancora che nelle memorie alte dei saperi disciplinari.

Vi fu un punto d'insorgenza di teatralità e performatività, è un fatto. È la "preistoria" del teatro, il quale tuttavia è continuato a *originarsi*, dando vita alla tradizione del suo gesto, che è sempre un ripristino. Che non conosce la "prima volta". Ritenerne di azzeccare, di poter conoscere l'origine dei fatti teatrali, ove si pretenda un *primum* di purezza e autenticità, è pertanto affermazione vana e vacua.

Presumo che l'ingresso nella teatralità sia capitato, ogni volta per la seconda o ennesima volta, entro una cerchia di individui impegnati in una determinata situazione mimetico-rappresentativa delle loro relazioni. Cioè: mossi a rappresentare per altri partecipanti ora i rapporti fra loro stessi ora i tramiti individuali e collettivi verso qualcos'altro – un'altra vita o una vita altra: un tutto (perduto e *imitabile*). A voler fingere il buio di origini incerte nello spazio e nel tempo, possiamo immaginare che tale processo (quello che tanta manualistica ha riavvolto scansionando opere-prodotti) insorse un giorno in cui un'insolita lucidità di ciò che stava compiendo balenò nella mente di qualcuno elettrizzandone all'istante tutto il corpo impegnato nel gesto di una *mimesis*. Avvenne nel momento in cui la fiamma di questa sua consapevolezza si accese vivida con l'intenzione di ripetere agli occhi di altri la rappresentazione dei tramiti di se stesso, e delle cose, al tutto. Capitò in lui, perché aveva intuito che avrebbe potuto applicarvi le regole di una specifica tecnica e le modalità corporee della sua pratica. Così avrebbe potuto raffigurare-imitare la propria partecipazione e lontananza, la lontananza e partecipazione di ogni essere (naturale e soprannaturale) all'insieme. La natura, il tutto circostante senza ancora divisioni, doveva essere "spettacolo".

Non più soltanto presenza ma anche rappresentazione. Si trattava di delimitarne lo spazio e allestirne la scena.

Al punto d'insorgenza si manifestò l'attore. Con lui, uno che assisteva al suo movimento, ed eventualmente ne ascoltava il canto, i gemiti, le invocazioni. Almeno uno: ma destinato a crescere numericamente nel pubblico degli "spettatori", nell'*audience*. Per chi stava a osservarlo, l'attore veniva a "comparsa" sul palcoscenico dell'esistente. Fu un istante di trapasso destinato bensì a restare inattingibile nel fondo dei tempi, nelle forme aurorali della coscienza sociale, ma ad avere una lunga effettualità con la spettacolarizzazione del tutto – del mondo. Alla spontanea, immediata espressione corporea di un contatto totale, fluido (già perduto non appena saputo nella differenza, come differenza) tra uno o più individui e qualcosa d'altro, aveva fatto seguito riflessivamente, tecnologicamente e materialmente un fare mimetico istruito secondo una determinata cognizione rappresentazionale. Le posture teoriche di ciò che i latini avrebbero detto *repraesentare* e *spectare* erano apparecchiate.

Di lì in poi ci sarebbe sempre stato un "prima": prima della spettacolarità, della messa in scena, degli stessi discorsi critici sulla *mimesis* e la rappresentazione. La generazione interna di segni modi forme suoni spazi e tempi cosmici aveva preso a risuonare – sarebbe d'ora in poi risuonata – all'esterno, in segni modi forme suoni spazi e tempi particolari, tecnologici. Questi si "mimetizzavano" nell'appartenenza proprio a quelli, facendo spazio al loro "ritratto". Li fingevano, li rappresentavano, li inseguivano.

Fu un passaggio vorace, mai più risalibile. E l'attore ne impersonificò il veicolo (il medium) in presenza – propria e altrui.

## 2.

A un "prima della rappresentazione" – e dell'attorialità usata – ha fatto costante riferimento il profluvio d'invettive, slanci, tentativi, sconfinamenti che dall'inizio del ventesimo secolo ha accompagnato sperimentazioni e ricerche teatrali ossessionate dalla brama di risalire l'origine. Invocazioni e richiami martellanti a una purezza barbara, a una ritualità trascendente e mondana, a un Oriente incontaminato. Come se gli dei avessero potuto fare

ritorno sulla terra, per rendere di nuovo intatta la vita, semplice, innocente, selvatica, per sempre *inimitabile*. Si pretendeva una purezza da far retroagire contro la drammaturgia tradizionale, il cui canone testocentrico fu avvertito d'improvviso esaurito. Reso ornamento posticcio da accademismi, pesantezze retoriche, allestimenti per la recita, attorialità impostate sulla prosa letteraria e il suo supponente messaggio. Teorie, tecniche, metodi, pratiche del teatro "da leggere e guardare" che duravano da quasi due secoli vennero ribaltati da capo a fondo. O spazzati via. Oggi si potrebbero avanzare severe valutazioni critiche contro le retoriche e le spinte ideologiche (ideologie e retoriche dell'evenemenziale, dell'assenza, dell'effimerità) che, misconoscendo i testi e gli universi finzionali-drammaturgici dei grandi autori, com'è d'uso dire finirono per buttare via il bambino assieme all'acqua sporca. Ossia, fuor di metafora, con il precludersi anche quel rispecchiamento dal quale sarebbero potuti comparire opportuni orientamenti per stare al mondo coralmemente in modi nuovi. Ma al di là di tutto, resta che le energie liberatesi in quella stagione di interrogazioni radicali favorirono un vasto effetto rigeneratore dei fondamenti tecnici ed estetici della teatralità. Non solo: agitarono fermenti per la presa di coscienza, ad esempio, dell'euro- ed etno-centrismo gravanti da sempre sulla tradizione canonica del pensiero drammaturgico. Non fu cosa da poco. Nel corso del tempo, con modalità e in toni certo anche assai diversi, vi prestarono voce Craig, Copeau, Artaud, Mejerchol'd, Brecht, Grotowski, il Living Theatre, Barba e l'Odin Teatret – giusto per menzionare protagonisti che per primi tornano alla mente<sup>3</sup>.

Si tratta di traumi, rivolte, strappi, innovazioni, sperimentalismi la cui vicenda è stata esplorata dalla teatrologia con studi storici e teorici definitivi<sup>4</sup>. Facile ormai riconoscervi il volto ancipite del teatro, provocato nel XX secolo più che non in precedenza ad abbandonare il suo *essere per* il testo (letterario),

---

<sup>3</sup> Per approfondire rimangono fondamentali le ricerche comparatistiche di Nicola Savarese: *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Laterza, Roma-Bari 2001; *Il teatro eurasiatico*, Laterza, Roma-Bari 2002.

<sup>4</sup> Le discipline teatrologiche non forniscono la prospettiva di queste mie pagine e tuttavia, in ogni caso, è evidente che qui non si potrebbe dare conto di un'ingente mole di ricerche e saggi, neppure per focalizzarvi i mutamenti a riguardo delle teorie dell'attore.

a entrare infine in una fase “postdrammaturgica”<sup>5</sup>, a superare la rappresentazione e la regia. In altri termini, a decidersi tra l’interpretare e il creare, il rappresentare e l’essere, la recita e la vita. Nel linguaggio filosofico che l’estetica non tralascia, si potrebbe dire: tra la parte e il tutto. Mentre i furori avanguardistici radicalizzarono tali polarità, bruciate in una serie di episodi altissimi ma anche di alternative secche, con non rare cadute in uno scenocentrismo speculare all’abborrito testocentrismo, la riflessione condotta durante i decenni successivi ha aiutato invece a capire tempi e modi delle loro complementarità, mettendo in sicurezza l’edificio del sapere che vi si articolato. Complementarità che non significa conciliazione pacificante né oblio. Piuttosto: memoria e trasmissione, che ormai in prospettiva postnovecentesca risultano ancora più significative<sup>6</sup>.

L’asse di questo mio abbozzo si focalizza sull’attore, per quanto ciò non possa non risultare assai parziale rispetto all’orizzonte problematico complessivo cui ho appena terminato di fare cenno, carico di condensazioni e rovesci epistemologici che posso soltanto trascurare. Si consideri il mutamento che ha spinto l’attore a trascurare, quando non rigettare con veemenza, la sua funzione di trasmettitore dei mondi finzionali-drammaturgici d’autore per spremere invece le proprie capacità semiosiche specificamente carnali. A perlustrare sulla sua pelle, e *a viva voce*, ogni pratica di autonomizzazione dalla recita – spegnendo con essa anche ogni tensione critica che la più sensibile arte attoriale aveva imparato a sprigionare dal testo. Insomma, tra luci e ombre, in un crescendo che ha percorso tutto il Novecento ma segnatamente gli anni Sessanta con l’esplosione degli Happening, delle Performing Arts e la graduale performativizzazione della teatralità, l’attore ha “dato corpo” materiale e semiotico a una generale rivolta contro la prosa letteraria e la sua replicabilità; contro la messinscena allineatasi da secoli al meridiano della rappresentazione; contro la sovranità e l’unicità dello sguardo dello *spectator*;

---

<sup>5</sup> Mi riferisco esplicitamente allo studio rimasto fondamentale di Hans-Thies Lehmann: *Post-dramatisches Theater* (1999), Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 2001.

<sup>6</sup> Per approfondire questa prospettiva e cogliervi la storia complessiva del teatro, rinvio a un testo che mi ha aiutato a riflettere: R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria* (2005), Laterza, Roma-Bari 2008.

contro il personaggio testuale tipizzato secondo i canoni drammaturgici tradizionali. Almeno da Artaud in poi, l'attore teatrale ha incarnato e insieme scorporato in particolare *nella voce* questa sovversiva pratica di alterazione. D'insorgenza e improvvisazione di sé in quanto qualcos'altro. Si è lungamente esercitato a esporsi in un indomabile scatenamento energetico e insieme s'è ritirato nell'autospossessamento della sua soggettività. L'alterità – per quanto nulla se ne potesse giungere a sapere, comunque – resa sensibilmente presente, patibile: nell'attore. Nella performativizzazione dei suoi estesi “teatri” vocali. Anche con crudezza. E ogni volta che ciò è avvenuto, nessuno ha più potuto ascoltare nella voce-corpo in scena il timbro di un personaggio-caricatura.

### 3.

Per la distanza che ormai s'è imposta in prospettiva storica, e secondo le analisi che ne sono venute, pare legittimo assumere il corpo dell'attore a descrittore della vicenda appena ricordata. È già stato osservato con efficacia che vi si possono articolare grosso modo due fasi<sup>7</sup>. Prima, durante il periodo cosiddetto delle avanguardie, venne rilanciata la creatività attoriale nel contesto di una rivalutazione sia del teatro quale forma d'arte “pura” sia delle ritualità europee ed extraeuropee. Poi, nelle stagioni della neo- e post-avanguardia, s'è prodotto il potente reclamo *del* corpo espressivo esaltato dal *training* sulle posture fisiche e vocali. Semplificando molto, presumo si possa commentare che all'altezza di quest'ultima svolta, in virtù di fermenti e istanze provenienti anche dalle arti visuali, e con lo scarto dalla stessa dimensione creativa attivata solo qualche decennio prima, l'attore abbia imparato a ritrovarsi persino in un corpo-mente “altro”, impreveduto, *deteatralizzato*. Un trasformato in *performer*. Cioè, un “corpo che esegue portando a compimento”. Che si mette alla prova nella realizzazione di un processo tra tecniche di autocontrollo e processi di intenzionale perdita del dominio di sé. Corpo che improvvisa l'esecuzione di una sequenza di atti, il

---

<sup>7</sup> Cfr. V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, pp. 89-91. Ma si veda a complemento di prospettiva: M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000; Id., “Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco tra crisi e trasmutazione”, *Culture Teatrali*, 13, autunno 2005, pp. 7-28.

cui risultato rileva meno del loro darsi nello sviluppo processuale. Corpo-a-corpo che valorizza sempre le dinamiche percettive di chi è presente, più o meno partecipe dell'evento creato, per condurlo a soglie non ordinarie di (auto)coscienza. Non che la forma attoriale tradizionalmente legata al dire, alla recitazione del testo, in definitiva al teatro di regia, venisse così soppiantata una volta per tutte. Tuttavia, lì per lì, ogni istanza che privilegiava in maniera esclusiva dizione accademica e testualità letterarie era azzerata, nell'istantaneo azzeramento anche dell'automatismo che aveva sempre innescato la percezione linguistica dello spettatore. Era emersa la necessità della presa in carico, almeno per consapevolezza, di altre dimensioni di realtà tanto quanto di possibilità espressive paraverbali, non vincolate al linguaggio tramite intenzionalità e significazione, nonché di scritture concepite soltanto come supporto vocale per la scena, con testi da ascoltare e mai da rappresentare. A partire dagli ultimi decenni del secolo scorso, l'implementazione-trasduzione fornite per mezzo dei dispositivi visuali più recenti e le tecnologie elettroniche ad alta definizione hanno inteso ulteriormente far interagire sulla scena presenza fisica, cioè nuda dizione sonora e ritmica, con elaborazione- proiezione digitale<sup>8</sup>.

Ora, in generale a rendere perspicue le congiunture sono i punti di transito e slittamento, io credo, non meno delle istanze che di volta in volta ne polarizzano la drammatica o sopraggiungono a comporre i conflitti innescatisi. Punti i quali però rimangono spesso refrattari a emergere. Sommersi da un visibile al contrario immediato e ciarliero, soddisfatto. Non m'importa dunque ciò che si è evidentemente "risolto", "evoluto". Né il suo "prima" di per sé. Fra l'altro, il prima e il dopo sono già stati pienamente inventariati e classificati – l'ho appena ricordato. Piuttosto, mi sembra che provando a stare sul punto di transizione si possa rilanciare la posta in gioco. La quale, nella prospettiva dell'attore inquadrata dalla cornice estetologica, delinea processi di soggettivazione, con le loro immanenze e polivocità,

---

<sup>8</sup> Rimando al secondo capitolo, "Visuale, performativo, mediatico", di V. Valentini, *Mondi, corpi materia*, cit., pp. 41-88. Importante la ricerca svolta da Fabrizio Deriu attorno ai rapporti tra performance e *new media*, esposta nel "dittico": *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012; *Mediologia della performance. Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013.

altrettanto che uno spostamento di orizzonti di pensiero. Assumo che “prospettiva dell’attore” in questo caso possa significare, per un verso, corpo che prende voce e “provoca” qualcuno, voce che fa vibrare presenza; per altro verso, profilazione finzionale di soggettività, cioè di un modo d’essere unitario della vita cosciente, sulla base di tecnologie rappresentazionali e meccanismi di semplificazione (rispetto a forze-impulsi agenti in maniera polivoca, irriducibili a unità se non per astrazione). Due versi di un medesimo processo. E ben s’intenda: questo stesso processo m’interessa per una fase precisa: la presenza/assenza della voce che – chissà se parla e come parla, ma – forse non recita (ancora/più). Come dicevo, m’interessa il suo slittamento. Dunque, non è il caso qui della voce che espone, gesticola, interpreta per un pubblico il testo scritto, replicandolo o reinventandolo. Ciò è già pienamente e inaggirabilmente “teatro”, il quale ora costituisce per la precisione un campo discorsivo sotto cui occorre transitare. Non già per evitarlo bensì per anticiparlo. Non cercando di nuovo un “prima della rappresentazione”, suo inassimilabile opposto. Piuttosto esercitando la pratica *archeologica*.

#### 4.

In che modo allestire un’archeologia dell’attore? Quale materia è opportuno analizzare a tale scopo? Potrebbe mai bastare la storia del teatro? Probabilmente no – per quanto in queste poche pagine verrà parzialmente ricostruito qualcosa che appartiene anche a un campo storico di discorsi, fuori però da qualsiasi linearità evolutiva. Come si stabiliscono i rapporti tra i discorsi sull’attore teatrale e i discorsi sul performer, figure che nel contemporaneo spesso hanno intrecciato e ibridato il loro esercizio?<sup>9</sup> Infine, perché buttarsi in un lavoro proprio di tal genere? Viene forse a colmare una lacuna sul fronte teatrologico? Sicuramente no. Anzi, un’archeologia dell’attore forzosamente inserita tra i saperi del teatro non potrebbe che apparire un’inaccettabile “mostruosità”. O una pista per nessuna via, ne sono pienamente consapevole. Mi pare però che la prima ragione della sua ipotetica opportunità *non teatrologica* sia di ordine materiale. Un’archeologia

---

<sup>9</sup> Per un approfondimento al riguardo, cfr. M. De Marinis, “Performance e teatro: dall’attore al performer, e ritorno?”, *Comunicazioni sociali*, 36, I, 2014, pp. 29-46.

dell'esercizio attoriale altro non potrà se non perlustrarne il presente, avendo ben presente il complesso delle drammatizzazioni sociali non teatrali, l'organizzazione del comportamento spettacolare in generale. Scaverà ai piedi dei suoi eventi discorsivi e delle sue pratiche performative, nelle singolarità del suo tempo storico, al cospetto delle sue eccedenze, dei suoi punti di inflessione e delle sue piegature: e ciò ci riguarda, che lo si percepisca oppure no, che si sia d'accordo o meno. Coinvolge nelle risposte stesse di cui si va in cerca, senza voler a tutti i costi incanalare in una qualche teoria gli ulteriori interrogativi che trova a risposta.

Un'archeologia possiede non già un obiettivo bensì percorsi. Tragitti anche di conoscenza, seppure non sottoposti all'egida di teorie e razionalizzazioni. Scava, apre, percorre. Un'archeologia dell'attore metterà in questione i "dati" attuali di partenza, quelli cioè emergenti come i più immediati sulle scene contemporanee. Proverà via via a esibire gli effetti di stratificazione tra immaginari e pratiche teatrali. Ne smuoverà i nessi interni ma fluidificherà anche quelli con altre forme espressive artistiche, per esempio con i nuovi media tecnologici, attraversando ambiti, campi, pratiche non soltanto convenzionali. Dirimerà testualità drammatica e testualità spettacolare. Proverà non tanto a tornare all'esperienza di un'originarietà irraggiungibile, cioè totalmente altra da qualsiasi rappresentazione di testi drammatici, quanto a precedere il dualismo stesso "origine/rappresentazione".

In ogni caso, forse conviene accendere una minima luce sul termine stesso "archeologia". Al contrario dell'accezione ordinaria più usata, quale discorso sull'antico, studio e conoscenza delle antichità, l'archeologia filosofica va intesa al modo in cui s'è chiarita nel gesto simultaneo di due grandi filosofi del Novecento, Enzo Melandri e Michel Foucault (ben consapevoli per parte loro di avere alle spalle Nietzsche)<sup>10</sup>. È una forma di analisi che verte sul presente, lo diagnostica. Ovvero interroga l'insorgenza dei suoi eventi discorsivi, di fatti e formazioni concrete. Studia come prendano corpo le loro

---

<sup>10</sup> Cfr. E. Melandri, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (1968), nuova ed. con un saggio introduttivo di G. Agamben, Appendice a cura di S. Besoli e R. Brigati, *Bibliografia degli scritti di E. Melandri* a cura di S. Limongi, Quodlibet, Macerata 2004; M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.

singularità, i loro intrecci materiali ma anche le loro labilità, le loro rovine. Ebbene, quest'attenzione al presente implica forse che non vi sia affatto una risalita verso qualcosa di precedente? Ma, se così fosse, allora perché proprio "archeologia"? Ecco: il contemporaneo di cui si occupa la ricerca archeologica in filosofia si rifrange su ciò che è già stato proprio mentre segue faglie e mappa punti d'insorgenza di discorsi, fatti, formazioni attuali. Tuttavia né può scorgervi un "passato", né vuole attingervi un principio o un'origine metastorica. Nulla di "primo" o "concluso", piuttosto qualcosa – più cose – di compresente, che emerge in svolte del sapere e dei processi reali. Nulla di *perfectum* e quasi tutto di contingente. Come pure nulla di già asseverato nel foro interiore di una soggettività che attribuisca ragioni e significati, ma tutto sollevato nell'esposizione di densità e rapporti.

Ciò detto, dovrebbe risultare almeno un minimo più perspicuo il mio uso dell'espressione "archeologia" per circoscrivere il "fare" dell'attore in quanto problematico, conteso tra presenza-performance e recita-spettacolo. Specifico: il fare dell'attore in quanto "fare *vocale*" prima ancora che linguistico e narrante. Fare della voce che "precede" la separazione tra presenza-performance, da un lato, e, dall'altro, recita-spettacolo, ma anche tra oralità e scrittura. Questo è il punto d'intensità su cui voglio stare, archeologicamente. Dove la prospettiva archeologica esautora, dismette qualsiasi assunzione valoriale sui termini che le "passano sopra".

Del resto, la dualità di presenza e spettacolo non può che trovarsi già al di qua del sapere che il teatro medesimo fonda nella riflessione su se stesso, sul proprio gesto. La presenza risulterà pienamente altro dallo spettacolo standardizzato del teatro rappresentativo non appena quest'ultimo avrà iniziato a definire di sé il canone e le pratiche, lo statuto poetologico di validità e le regole del fare. Unicamente un discorso che abbia istruito la divisione radicandola nelle proprie sedimentanti ragioni può tornare a interrogarla – e ad evaderla implacabilmente, lasciandola così com'è.

Ma sottrarsi a quest'ultima serie di ragionamenti è appunto compito delle presenti, provvisorie annotazioni.

## 5.

Muovo dall'oggi. Da una determinata e singolare scena, che eccede l'ordinarietà sia del teatro quale istituzione e quale prodotto-spettacolo sia delle arti performative in generale. Dove sembra non aver voce l'attorialità e la voce ordinaria della performatività tacersi. Il presente di Marina Abramović, "la nonna di tutti perfomers": «armonica, simmetrica, barocca, neoclassica, pura, brillante, luccicante, in scarpe con i tacchi alti, erotica, sconvolgente, nasona, culona, *et voilà: Abramović*»<sup>11</sup>.

La *performance artist* serba crebbe nei linguaggi visuali e nelle problematiche estetiche di Joseph Beuys, Nam June Paik, Fluxus, Gina Pane, Valie Export, Vito Acconci, Bruce Naumann, Chris Burden, che la strapparono dai suoi primi tentativi pittorici conducendola a esplorare l'uso del corpo in quanto materia carnale. Le permisero di *comprenderlo* con le performance estreme degli anni Settanta legate alle forme espressive autolesionistiche della *body art*, che lei stessa praticò senza cessa, mettendo a repentaglio la propria vita più e più volte. Interrogata oggi su che cosa sia performance, a cui – caso più unico che raro – si dedica ininterrottamente da oltre quarant'anni, ha risposto così:

Per me la performance è [...] tutta una questione di energia, che in un certo modo è invisibile. Tu affronti la purificazione, elevi la tua coscienza e questo si ripercuote davvero sul pubblico. Quindi quel preciso momento di pericolo è ciò che trasporta la mia mente e il mio corpo nel qui e nell'ora. [...] Se prendi tutto quello che fai come una questione di vita o di morte, e se sei presente al cento per cento, allora le cose accadono davvero.<sup>12</sup>

Dopo esser vissuta per un anno nel deserto con gli aborigeni australiani, Abramović ha frequentato lo sciamanesimo sudamericano e il buddhismo tibetano, praticando la meditazione *vipassanā* fino a farla rientrare nella propria metodologia artistica. Di fatto il crinale della sua attività negli ultimi tre decenni corre come uno spartiacque attraverso le più diverse tradizioni

---

<sup>11</sup> M. Abramović, *Attraversare i muri. Un'autobiografia con James Kaplan* (2016), tr. it. di A. Pezzotta, Bompiani, Milano 2016, p. 237. Un ritratto di tono biografico anche in J. Westcott, *Quando Marina Abramović morirà* (2009), tr. it. di I. Inserra e M. Mancini, Johan & Levi, Monza 2011.

<sup>12</sup> Id., "Performance Art", in *Dr. Abramović* (2010), a cura di F. Baiardi, Feltrinelli, Milano 2012, pp. 19, 21 (volume indivisibile dal dvd *Marina Abramović: The Artist is Present*).

spirituali, pratiche di meditazione, cerimonie e rituali religiosi<sup>13</sup>. Prolunga magneticamente la sua ricerca artistica nelle esperienze dell'ignoto, dell'immateriale sensibile, delle realtà parallele<sup>14</sup>. Dello "spazio di mezzo" incontrollabile e creativo. Nel docufilm girato da Marco Del Fiol: *The Space in Between. Marina Abramović and Brazil* (2016)<sup>15</sup>, l'artista dice di sé: «Io rappresento una nomade moderna. [...] Sono molto libera: vado ovunque le idee vogliono portarmi. Credo davvero che le idee arrivino come ologrammi dal nulla. Mi piace vivere in quello che definisco "spazio di mezzo", che per me è uno dei luoghi più creativi per un artista. È dove si abbandonano tutte le abitudini, dove ci si apre completamente al destino e a nuove idee. Lì è tutto molto vulnerabile perché si esce dalla propria zona di controllo».

Se ciò può indurre perplessità, del tutto legittime solo che ci si attenga ai saperi "disciplinati", occorre chiarirsi subito. L'incontro di Abramović con sciamani, guaritori, medium, possiede obiettivi specifici. Su un piano personale: guarire per sempre dalle ferite più profonde. Su uno più generale, di esercizio con e per altri: imparare ad affrontare l'ignoto; a trascendere il dolore fisico ed emotivo; a liberare dalle paure e dai limiti; a risvegliare i sensi

---

<sup>13</sup> Nulla che c'entri però con le religioni in quanto istituzioni collegate a sistemi di potere. Molto diverse fra loro, impossibili da considerare in blocco o in una loro problematica essenza, le religioni, immediatamente tradite se falsificate con grandi categorie "trasversali", sono tuttavia accomunate dall'aver ovunque interessato le società, prima ancora che le coscienze una ad una. Proprio per queste loro radici nel tessuto sociale, si sono trovate a dover affrontare in modi diversi ma costanti dinamiche e drammi connessi all'istituzionalizzazione delle pratiche. È sempre accaduto, non a caso, che ai fatti religiosi siano sopravvenuti dispositivi di equilibrio di poteri congegnati secondo norme o idee direttive per la costituzione di organismi e ordinamenti determinati. È sempre accaduto che le pratiche di fede venissero fatte dipendere da strutture più o meno formali di aggregazione sociale, da forme d'autorità (quest'ultime non sempre coincidenti con un clero organizzato, cioè, letteralmente, con un gruppo "separato ed eletto"). Non s'è mai visto una religione priva di istanze identitarie. Come pure di principi, regolamentazioni e compiti tanto a difesa quanto a divulgazione della propria identità, del proprio sistema di credenze, funzioni e rapporti sociali.

<sup>14</sup> «Non sapevo e continuo a non sapere chi o cosa crei questo mondo invisibile, ma so che può diventare totalmente visibile. Mi sono convinta che, quando moriamo, il corpo fisico muore, ma la sua energia non scompare – semplicemente assume forme diverse. Sono giunta a credere all'idea di realtà parallele. Penso che la realtà che vediamo ora abbia una certa frequenza, e che essendo tutti sulla stessa frequenza ci possiamo vedere reciprocamente. Ma cambiare frequenza è possibile: significa entrare in una realtà diversa. E penso che ci siano centinaia di queste realtà», M. Abramović, *Attraversare i muri*, cit., pp. 60-61.

<sup>15</sup> La pellicola documenta il viaggio intrapreso tra il dicembre 2012 e il gennaio 2013 entro le esperienze e i rituali del sincretismo religioso brasiliano per cercare «persone che hanno un certo tipo di energia». Per apprendere come taluni si scoprono capaci di attingerla sia da se stessi sia dall'esterno, e vogliono poi restituirla risanando quanti, non essendo invece in grado di coglierla, si trovino in condizioni di sofferenza o malattia.

per avvertire l'impercettibile. Vale a dire: conoscere ed espandere le connessioni semiotiche profonde del corpo intero, della mente che vi fa tutt'uno, della coscienza incarnata<sup>16</sup>. Si tratta del medesimo compito critico e terapeutico da lei stessa assegnato all'arte performativa sin dai suoi primi passi: conoscersi nell'esposizione, nel mostrarsi *a nudo*; riabilitarsi nella messa alla prova, nel rischio, nell'abbandono; trasformare scatenando processi energetici; sperimentare le potenzialità inimmaginabili del «sé superiore» superando qualsiasi grado presupposto di separazione: maschile/femminile/, natura/cultura, vita/arte, materiale/immateriale.

Abramović, è appena il caso di ricordarlo, in tutto il suo lavoro da sola e in coppia con il *performance artist* Ulay – collega e compagno di vita per dodici anni (1976-1988) – ha spinto i propri limiti fisici e mentali all'estremo. Fronte a fronte ogni volta con l'intollerabile. Ha sempre cercato volontariamente il dolore per utilizzarlo quale accesso a stati altri di coscienza<sup>17</sup>. Quindi anche per creare situazioni di crisi della bellezza. Ha innescato la carica disturbante, interrogativa dell'arte e dell'artista, abolendo le ordinarie richieste disciplinari e sociali di definitività, unicità, rassicurazione estetica. Ha inteso suscitare reazioni primarie e rovesciare in funzioni attoriali partecipative le condizioni distaccate dello spettatore "scorporato". Ha provato ogni accesso alla liminarietà dell'io e insieme alla sconfinatezza del corpo-mente, estendendone la vulnerabilità<sup>18</sup>. Per decenni ha materializzato

---

<sup>16</sup> Quest'ultimo è anche l'indirizzo di ricerca dell'incontro fra teatro e scienze cognitive, che tocca le basi biologiche delle arti performative nel loro complesso. Per una prima messa a punto dello stato dell'arte, si veda: C. Falletti, G. Sofia (a cura di), *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Bulzoni, Roma 2012; e per sola mano di Gabriele Sofia: *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, con una Premessa di E. Barba e una Prefazione di C. Falletti, Bulzoni, Roma 2013.

<sup>17</sup> Anche una semplice ricerca su youtube mette chiunque nella possibilità di farsene un'idea: un apprezzabile numero di performance mostrano mille modi tramite i quali l'artista si sia messa alla prova nel trascendimento del dolore fisico ed emotivo. In fondo, anzi, non ha mai fatto altro. La memoria pubblicata in volume permette di comprenderlo geneticamente nell'educazione impartita con durezza dalla madre – entrambi i genitori furano eroi di guerra che avevano combattuto i nazisti a fianco dei partigiani comandati da Tito. «Ero tenuta a subire le punizioni senza lamentarmi. [...] I veri comunisti dovevano avere una determinazione capace di farli passare attraverso i muri». Così più tardi a proposito delle proprie performance: «In *Rhythm 10* e *Thomas Lips* avevo imparato che il dolore è come una porta sacra da cui si accede a un altro stato di consapevolezza. Quando varcavi quella, si apriva un'altra dimensione». M. Abramović, *Attraversare I muri*, cit., pp. 22, 107; cfr. anche ivi, pp. 88, 92.

<sup>18</sup> "Liminalità" è concetto usato in ambito di studi antropologici e socio-culturali da Victor Turner, che lo introdusse nella sua antropologia della performance (basata sulla filosofia

nella sua stessa figura la necessità del fare innovativo a qualsiasi costo, dell'esposizione al fallimento e al caso. Ha praticato la performance nella coincidenza assoluta tra arte e vita. Di qui, dai sussulti comportati dalla propria biografia esistenziale, anche la svolta della narrazione individuale: lungo tale direttrice, dagli inizi degli anni Novanta è andata incontro pure a un recupero della teatralità puramente odiata durante gli anni Settanta e ora collocata entro una cornice metaperformativa del proprio lavoro, introducendovi a sorpresa una dimensione autobiografica fino ad allora quasi impensabile, caratterizzata da aperture ludiche al glamour e alla moda, marcate da una variante ironica e autoironica.

Abramović ha impugnato la performance e l'ha ispessita, se ne è appropriata quale arte trasformatrice. Vi ha creato un *rischioso veicolo* per trasportarsi nella *presenza* – non nel passato, non nel futuro e neppure nel semplice presente, nel quale in tutta evidenza già sussiste al pari di mille altre cose attorno. Perché con la performance non si fa questione di una determinazione di tempo: certamente anche, al pari che nel teatro dove s'inizia si svolge e si conclude una vicenda, ma non in prima istanza. È piuttosto il venire alla presenza di una modalità d'essere energetica, per la quale la soggettività *sta come* in un bene immobile e irradiante. Che è pienezza soltanto se all'istante è vuoto. Vuoto "quantico": paradossale "pieno" di fluttuazioni energetiche, dalle quali eventualmente può generarsi materia sensibile. Vuoto: eccessiva impossibilità di qualsiasi determinazione e proprietà. La presenza è istantanea – non temporanea, né puramente temporale (perché fluttuante in intervalli non rilevabili). Ma la soglia che vi conduce nella performance di Abramović è pericolosissima perché si devono imparare ad attraversare i muri del dolore. Fosse pure il dolore dell'immobilità corporea-mentale, del silenzio: «Se prendi tutto quello che fai come una questione di vita o di morte, e se sei presente al cento per cento...».

---

della cultura di Dilthey e i *Performances Studies* di Richard Schechner, con il quale collaborò in occasione di alcuni seminari). Un'applicazione del concetto ad Abramović in E. Fischer-Lichte, "Performance Art – Experiencing Liminality", in M. Abramović, *7 easy pieces*, Charta, Milano 2007, pp. 33-45.

## 6.

Nei suoi seminari e workshop tenuti per quasi quasi trent'anni in giro per il mondo, Abramović ha insegnato a intensificare percezione, autocontrollo, forza di volontà, confronto con l'oltrelimite, resistenza<sup>19</sup>. Senza *training* psicologico e fisico per raggiungere la condizione mentale appropriata all'essere presenti "qui ed ora", non v'è performance possibile.

Il «metodo Abramović» prevede che *ogni* attività sia svolta al più alto livello di consapevolezza<sup>20</sup>. Esercizio dopo esercizio, il possesso di sé dovrebbe rendere possibile lo stato della «conoscenza liquida», quella specifica condizione mentale che le performance di lunga durata lasciano sopravvivere<sup>21</sup>. Abramović è approdata dalla scrittura corporale alla comprensione mentale-spirituale, cioè energetica, del corpo. "Attraversare i muri" del dolore le ha imposto un trascendimento, a prima vista paradossale proprio per la natura stessa dell'arte performativa: quello della *materia*.

Un effettivo *ordo inversus* sembra dunque apparecchiato dall'attività di Abramović. In modo eclatante è accaduto con le performance dell'ultimo quindicennio almeno, destinate a far impattare i lineamenti fondamentali e spaesanti del metodo sul pubblico più vasto dei visitatori. Senz'altro con: *The House with the Ocean View* (12 giorni: 15-26 novembre 2002, "Sean Kelly Gallery" New York); *Seven Easy Pieces* (7 notti: 9-15 novembre 2005, "Solomon R. Guggenheim Museum" New York); *The Artist is Present* (716 ore e 30 minuti: 75 giorni, 7 marzo – 31 maggio 2010, "MoMa" New York). In quest'ultimo lavoro, vero e proprio *starting point* di una performance-veicolo per l'incontro del singolo con se stesso, l'artista serve soltanto da specchio affettivo-emotivo. A partire da qui lo spettatore viene sempre più avvicinato all'esperienza di un regredire, ovvero di un avanzare retrocedendo, che esso stesso *attiva* nella fruizione. Nei termini ancora della filosofia prima, dall'atto alla potenza. O: dal fisico al mentale, dalla forza all'energia, dal materiale all'immateriale, dal fare operativo all'inoperosità, dalla performance attoriale

---

<sup>19</sup> Cfr. M. Abramović, *Attraversare i muri*, cit., p. 251.

<sup>20</sup> Si veda: M. Abramović, *The Abramović method / Marina Abramović*, a cura di D. Sileo ed E. Viola, 2 voll., 24 Ore Cultura, Pero 2012, vol. 2.

<sup>21</sup> In merito, "Liquid Knowledge. Marina Abramović in Conversation with Adrian Heathfield", in L. Essling (ed.), *Marina Abramović: The Cleaner*, Hatje Cantz, Berlin 2017, pp. 26-34.

alla performance spettatoriale. Se si produce qualcosa che in qualche modo possa ancora essere chiamato “opera”, ciò consiste nel pubblico stesso (invero non più semplicemente “spettatore”, tanto meno *audience*)<sup>22</sup>. Un pubblico infine ripartito dall’*Abramović method* in due gruppi: “i partecipanti”, che *restano* nell’installazione, e “gli osservatori” che scrutano dettagliatamente le reazioni somatiche dei primi. Gli uni e gli altri messi nelle condizioni di relazionarsi «con se stessi e con il presente – l’inafferrabile momento del “qui ed ora”»<sup>23</sup>. E cosa mai può essere questo presente, questo “qui che è ora”, fuorché presenza energetica, campo di flussi, quinta dimensione carica di alternative di vita per il sé che vi si relaziona?

## 7.

Non è il caso di affrettare giudizi critici su una produzione che non posso presentare in maniera minimamente adeguata. Con ogni probabilità, molto varrebbe la pena di porre in discussione: al momento m’interessa però un solo tratto. È lo slittamento, l’irruzione nell’esperienza estetica di una strana turbolenza. Il fatto che, in ogni caso, si produca il segno nuovo di qualcosa d’altro, per il quale non si possiedono ancora precisi criteri e categorie. Un che di emergente da un’immobilità e da un silenzio. *Questo* altro che soltanto così, qui ed ora, “pulsava” nello scarto e nel vuoto. In quanto scarto e vuoto. Qualsiasi retorica dell’alterità va tuttavia tenuta a distanza, si badi bene. Non si tratta affatto di ciò. Come pure di un’invisibile essenzialità infine giunta a espressione. Anzi, quanto emerge è inessenziale. E oltre tutto va considerato “nonostante” Abramović. Nonostante la sua *performance art* piaccia oppure proprio no.

---

<sup>22</sup> Esperienza parzialmente già introdotta da Abramović con la realizzazione dei *Transitory Objects* verso la fine degli anni Ottanta in Brasile (poi prodotti anche durante il decennio successivo). Al riguardo si entri in dialogo ideale con la conversazione di Germano Celant e Marina Abramović, “Towards a Pure Energy”, in G. Celant, *Marina Abramović. Public Body. Installations and Objects 1965-2001*, Charta, Milano 2002, pp. 9-29.

<sup>23</sup> M. Abramović, *The Abramović method*, cit., vol. 2, p. 18. Dove tale relazione densa di chances innovative tocca il sé dei partecipanti non più che quello degli osservatori, secondo la ripartizione che non può non rinviare a quella riportata nel passo citato da Peter Brook all’inizio. E, fatta salva la paradossale immobilizzazione del corpo nello spazio, le due metodologie sembrano presentare una medesima mancanza: la voce che *fa-testo*.

La performance (dell')immateriale silenzia voce, mente, carne. Così però attrezza un veicolo che possa trasportare energeticamente alla presenza. Nel qui che è ora. Nella presenza come modo ontologico differenziale, fatto non di sostanze bensì di relazioni, affettive e autoaffettive, e di processi energetici.

L'estetica conosce bene la nozione filosofica di "presenza" quale caratteristica di quell'essere su cui la filosofia prima ha stabilito il proprio potere, con ogni probabilità già in tempi anteriori alla fondamentale trattazione aristotelica. E sulla scorta anche delle note ipotesi heideggeriane che prediligono proprio Aristotele, cogliere la presenza potrebbe significare per più di un ontologista disporre l'essere sull'orizzonte del movimento. O meglio, per eccellenza, del passaggio dalla *dynamis* alla *energeia*. Sicché, in definitiva, presenza dovrebbe essere intesa quale atto. Esito tutt'altro che scontato, per una tradizione filosofica che le ha assegnato alternativamente la ben diversa accezione di "interiorità" (connessa non a caso alla "voce" della coscienza). Con la performance, invece, presenza è la modalità d'essere eventuale propria del corpo in tutto il suo vivere che altro non è se non sentire. In tutta la sua densità affettiva e opacità carnale, nella sua connessione sempre accesa alla mente. E forse mai come nelle arti performative si può cogliere l'intera inadeguatezza dei dispositivi ontologici nel dar ragione dell'essere umano quale flusso biopsichico e bioenergetico emergente come presenza transindividuale di emozioni, affetti, energie sessuali, aperture cognitive, movimenti espressivi involontari e avvenimenti corporei.

«Se sei presente al cento per cento, allora le cose accadono davvero» – abbiamo letto. Ciò significa, di là da qualsiasi assunzione di predittività, che i processi performativi conseguono trasformazioni nei singoli che vi sono implicati. Divengono cioè processi di soggettivazione, produzione d'essere altro. L'estetica la interroga a modo suo, cioè passando per la stoffa sensitiva. Ciò detto, si tratta di provare a stringere più da vicino tale sensitività-sensibilità in connessione con l'immateriale, cioè con l'ordo inversus, la regressione (rispetto al dispositivo ontologico tradizionale) dalla *energeia* alla *dynamis*.

8.

Per mettermi sulle tracce di un'articolazione della domanda, prima ancora che della sua risposta, mi volgo a un ulteriore luogo di transito. Topologicamente, continuo però sulla sola e medesima superficie del campo d'immanenza già battuto. È il piano discorsivo dove abbiamo appena visto la performatività trasformarsi rispetto alla medesima configurazione artistica posseduta nella sua genesi secondonovecentesca, come pure la teatralità mutarsi rispetto al teatro di prosa tradizionale nella quale è rimasta incanalata e allevata per secoli. Su quella superficie i soggetti che sto considerando, performance e teatralità, sono quindi reperibili nello spostamento. E incompiuti. Ognuno dei due con facoltà di raggiungere sé soltanto nel moto spontaneo lanciato verso l'altro. Altro dal quale è completato essenzialmente, che tuttavia gli resta sempre inafferrabile, perché esso stesso già in movimento lungo la medesima direzione non riorientabile. È come se entrambi corressero a pari velocità su un unico nastro di Möbius e tuttavia per moti iniziati da versanti opposti dell'unico bordo. Vi scorrono, vanno e vengono sulla striscia, rimanendo però sempre nella medesima rigatura. Ad ogni giro sia l'uno sia l'altro si trovano dalla parte opposta e in qualche modo ognuno si avvantaggia del poter osservare l'insieme dal punto di vista occupato prima dall'altro, del poterne ripercorrere la traiettoria, mentre ogni due giri tornano al proprio punto di partenza, ma senza che né per l'uno né per l'altro vi sia chiusura in uno "stato" raggiunto. Un flusso di ruoli che s'interscambiano, là dove l'energia che li muove circola materialmente quale potenza e dinamica dei corpi. Il quadro d'osservazione complessivo potrebbe essere quello di performatività e teatralità dei corpi presi nell'insieme dei loro processi relazionali, dai quali emergono, per dir così, le "punteggiature" degli eventi e dei prodotti (testi o spettacoli).

Ora, fingendo di aver impiegato forbici cronologico-storiche per tagliare il nastro e di averne disteso rettilinearmente la striscia, vi si potrebbero datare sequenze di "prima" e di "poi". Ogni passato varrebbe solo come "compiuto", *perfectum*, in un quadro storico già predeterminato al "progresso" o all'"evoluzione". Si tratta di una modellizzazione cui spesso non sfuggono le storie disciplinari. Il taglio, l'inquadratura che voglio adottare profila invece

uno sguardo archeologico nel senso già indicato, per il quale sondare ciò che è stato (il “prima”) risulta bensì inevitabile tuttavia soltanto per il motivo che vi si rifrange, vi brucia l’interrogazione portata da subito sul presente (il “poi”). Il passato non risulta affatto “custodito” e “compiuto” per *quel* futuro che ne conseguirà. Anzi, ne viene raschiata via qualsiasi impressione di compiutezza e definitività. Dal sotto vengono in luce le condizioni entro le quali si sono formate determinate pratiche, il cui campo storico è oggetto di ricostruzione attuale. Nel focolaio della contemporaneità, la ricostruzione può iniziare ogni volta, senza che sia mai all’origine o conclusa. La posta in gioco è assai meno il sapere “di una volta” che non, come amava dire Foucault, ciò che siamo oggi – *archeologia*.

Nell’oggi che ho selezionato con criterio intensionale abbiamo potuto osservare i modi rituali tramite cui la *performance art*, con Abramović, proceda ad altro, all’immateriale. Il “precedente” che ora ne voglio considerare si trova nella cosiddetta “arte delle muse” greca<sup>24</sup>. È il “prima”, si badi, pure del teatro, che vi defluisce come altro da essa. Non ho tempo per prendere in considerazione come si dovrebbe le svolte semiotiche e di produzione d’essere storicamente situabili tra VII e V secolo a.C. con le quali presero forma sia la *mousiké* sia la tragedia attica e ancor più la risposta d’immunizzazione filosofica ai problemi che quell’espressione artistica aveva finito col porre potentemente. Platone (*Ione*) e Aristotele (*Poetica*) sono nel modo più noto i due campioni di tale risposta: ma tutto ciò esorbita dalla linea argomentativa del presente lavoro.

---

<sup>24</sup> Una precisa e abbondante letteratura critica all’incrocio tra ricerche di etnoscenologia, studi di antropologia teatrale, storia del teatro e cultura classica ha insegnato a riconoscere nelle espressioni dell’arte musiva rifrazioni delle *performances* contemporanee. Di qui l’uso linguistico invalso nella critica estetologica e teatrológica di chiamare significativamente *performance* l’esecuzione del cantore arcaico che improvvisava parole e musiche. Lo adotto rendendomi conto benissimo che lo stesso termine “performance” è diventato ormai un contenitore concettuale che rischia di risultare general-generico e comunque a maglie troppo larghe. Come pure, d’altro canto, va sempre ben tenuta presente la dimensione geografica di un’espressione che non è circoscrivibile a quella greca troppo spesso seduttrice dei discorsi sul “classico”. Parola musica e danza si esprimono sinergicamente con l’interazione tra un cantore e una più o meno estesa comunità di partecipanti in riti diffusi presso le popolazioni a cultura aurale dell’area mediterranea ed eurasiatica.

## 9.

Ricordato in modo sbrigativo per quanto mi è utile nell'economia ristretta di queste pagine, le arti musiche – o “musive” che dir si voglia – erano: poesia, musica e danza (connesse a storia e astronomia). Ben distinte dalle arti in quanto *téchnai*: architettura, scultura e pittura. Di quest'ultime, ciascuna era *téchne* in quanto “fare” connesso all'abilità manuale e alla trasformazione materiale. Cioè retto sia dalla cognizione di regole specifiche e di procedimenti per produrre manufatti secondo *mímesis*, sia dall'esercizio di affinamento delle capacità esecutive. Seguendo Platone, ogni *téchne* istruiva un qualcosa di *totale*, un insieme specifico di cognizioni e di oggetti: «un'arte nella sua totalità» [*Ion* 532e4]<sup>25</sup>. Tutt'altra la natura delle arti musiche. In nessun modo provenivano da un sapere tecnologico che implicasse distinzioni e cognizioni determinate in vista di un fare mimetico<sup>26</sup>. Piuttosto: una «divina capacità» [*theia dýnamis*, 533d3] vi si era trasmessa<sup>27</sup>. Nessun mortale era di per sé competente, abilitato a poetare con musiche e danze. Il re degli dei, Zeus signore della luce, congiuntosi con la dea della memoria, Mnemosyne, aveva concepito quelle arti ispirate alle Muse. E la Musa aveva infuso la *dýnamis*: «proprio lei, riempie alcuni uomini di divino, e attraverso questi uomini pieni di divino si salda una catena di altri divinamente ispirati» [533e4-5]<sup>28</sup>. Dell'ispirazione aveva fatto un unico, superiore dono, risonante nella pienezza “entusiastica” di profeti, indovini, poeti. A partire dai poeti e attraverso i rapsodi, la capacità di attrazione degli entusiasti posseduti dal dio aveva effetto sino all'ultimo anello della catena magnetica ininterrotta inaugurata dal gesto della Musa, «lo spettatore» [535e7]<sup>29</sup>.

Il fare melodico-poetico dipende non da arte-tecnica bensì da spossessamento divino che induce voce, musica e ritmo tanto “deliranti” quanto potenti nell'impatto emotivo: questo il nucleo “maniacò”-musivo

---

<sup>25</sup> Platone, *Ione*, tr. it. in Id., *Ippia maggiore Ippia Minore Ione Menesseno*, a cura di B. Centrone, traduzione e note di F.M. Petrucci, testo a fronte, Einaudi, Torino 2012, p. 329. Mi piace ricordare lo studio di G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Laterza, Roma-Bari 1991.

<sup>26</sup> La contrapposizione fra *téchne* e *mousiké* non potrebbe essere resa più esplicita che nel passaggio di *Ion* 533e-534b: cfr. *ivi*, pp. 337-341.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 337.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 347.

raccontato dallo *Ione* platonico. Chi mantenga fisso in sé l'intelletto, colui che si chiuda all'impulso extracoscienziale, questi è insensibile alla poesia. Il poeta epico o lirico emette una voce che lo "incanta" ed espropria: proprio lui, essere «leggero, sacro e alato», non ha infatti cognizione alcuna di ciò che dice. *Passivamente*, lascia uscire, lascia fare. Lascia che parola sia e canti dalla sua propria bocca. Perché entusiasta, "pieno di dio", posseduto. Interamente *parlato* in quanto *alterato*. Alterato da un'enunciazione divina che lo azzera. Che all'istante fa-vuoto di qualsiasi intenzione discorsiva e significativa. Il poeta "fa presenza" di altro nel proprio non fare nulla. Non facendo e non essendo *compos sui*. Scompare nell'eccedenza della voce che lo parla, lo agita – incoscientemente. Non è un caso, immagino, che la tradizione iconografica abbia imposto per tempo la raffigurazione di Omero stesso come di un poeta-cantore cieco, imponendo una tipologia che avrà modo di protrarsi per secoli. Non vedente perché acciecato dal furore divino che, colmato il vaso della sua mente, allaga quello dell'uditorio radunatosi attorno a lui. Ogni aedo attrae magneticamente in un'estatica condizione generale di rilassatezza collettiva. Induce nei presenti, spesso commensali resi ottusi dalla sazietà, stati quasi lisergici di *trance*<sup>30</sup>, oppure suscita in loro la risposta della danza. Coscienza, intenzionalità e razionalità messe all'istante fuori gioco, tacitate: nell'arte obliosa e *consensuale* del cantore. Cioè assentatesi, volatilizzate per la voce che viene da altro e parla. Canta *fantasmi*. È un *maniacco* "patire" l'invenzione poetica, che finge la realtà più piena degli eventi cantati. Il poeta: in verità, un forsennato.

---

<sup>30</sup> Com'è chiaro da tempo, qui uno dei punti su cui manca la visione nietzscheana, che forza la pragmatica performativa dell'epica omerica proiettandovi le caratteristiche teoretiche del modello "apollineo". Per Nietzsche l'iniziato ai misteri di Apollo, all'opposto l'esaltato seguace di Dioniso, intuito il tenore simbolico delle immagini oniriche, ne sarebbe *spettatore* consapevole e autoconsapevole, riuscendo così infrangere il *principium individuationis*: cfr. *La nascita della tragedia*, ed. it. a cura di V. Vivarelli, Einaudi, Torino 2009, cap. I, pp. 23-33. Non mi posso soffermare sulla complessità della visione nietzscheana del teatro attico, carica di incongruenze ma anche di alcune intuizioni fondamentali, nonostante una diffusa pesantezza letteraria che per primo spazzò via Nietzsche stesso con il proprio *Tentativo di autocritica* premesso alla seconda edizione dell'opera. Per un'illustrazione dell'esperienza di piacere rituale e conviviale in cui vanno inquadrare poesia e rapsodia, cfr. F. Dupont, *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-opera* (1991), tr. it. di M. Baiocchi, Donzelli, Roma 1993 (poi con Presentazione di G.P. Caprettini, ivi 2001 e successive ristampe), pp. 13, 18.

L'improvvisatore che con il canto di gesta epiche tramandava l'«enciclopedia tribale» (Havelock)<sup>31</sup>, l'aedo omerico, e più tardi il rapsodo "cucitore di canti" suo ermenauta, prosecutore nella trasmissione del patrimonio culturale, avevano potuto impersonificare il dono della Musa e "performarlo" essendosene trovati posseduti. Contagiati, avevano attivato processi contagiosi, fungendo da veicoli di potenze emotive per se stessi e le collettività attratte dal fuoco delle loro performance.

E così sino alla comparsa dell'attore del teatro tragico.

## 10.

Si è soliti fissare la rottura intervenuta in questo quadro all'altezza della trasduzione dell'oralità in scrittura alfabetica<sup>32</sup>. L'ascoltare/vociare/cantare si sottopose sempre più al vedere. Si trascrisse in un altro ordine di ragioni. Di sé fece segno, grafo, verso su una superficie, estensione manuale in uno spazio delimitato. A suo modo, fu un processo di astrazione tecnologica che avrebbe gradualmente reso possibili l'architettura narrativa per temi e la testualizzazione di ciò che fino ad allora era stato raccontato quasi sempre improvvisando, per dir così, nella transumanza di formule tradizionali (è il caso dell'*épos* omerico, in tutta evidenza). Il mondo organizzato dall'autonomia linguistica e dalla separazione analitica delle *téchnai* avrebbe infine fissato-superato la voce eccedente della *mousiké* nell'autorialità "registrata" della mente individuale, che premedita, afferra lo stilo, scrive sul papiro. Un'evoluzione non più che una serie d'invenzioni tecniche e di tecnologie. Un processo durato qualche secolo nei modi storico-culturali di due universi di sapere che si succedono (dopo i quali: l'epoca, l'universo del digitale, che rimette in gioco le arti della performance nella rete della

---

<sup>31</sup> Come non ricordare le ricerche fondamentali di questo grande studioso? In edizione italiana si vedano: *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (1963), Laterza, Roma-Bari 1973; *Dike. La nascita della coscienza* (1975), Laterza, Roma-Bari 1981; *La musa impara a scrivere* (1986), Laterza, Roma-Bari 1987.

<sup>32</sup> Non è neppure il caso di rammentare la grande quantità di studi che hanno affrontato da molteplici punti di vista questo snodo capitale nella storia delle civiltà. La materia è complessa: segnalo comunque uno strumento a più voci che mi pare ancora valido almeno per un'introduzione, G. Bocchi, M. Ceruti (a cura di), *Origini della scrittura. Genealogie di un'invenzione*, Mondadori, Milano 2002.

medialità)<sup>33</sup>. Da uno all'altro: prima il canto dell'*épos* rapsodico orale-aurale, poi il testo reso possibile dall'invenzione della scrittura alfabetica ed elevato dall'intenzionalità letteraria d'autore (la medesima attività ermeneutica del rapsodo in età più avanzata includerà l'esegesi testuale). Il testo è un insieme, un artificio ma anche un animale. Un tutto organizzato, decidibile, ricomponibile – che si muove.

La scrittura drammatica sostituì la propria strategia all'atto performativo, alla narrazione mitica, allo spettacolo seduttore<sup>34</sup>. Tuttavia, si tratta d'insistere non sulla contrapposizione e le sue varie riscritture disciplinari, di lunghissimo effetto nella storia del sapere europeo, bensì su ciò che l'anticipa. L'anticipo è costituito da uno scarto del/dal senso, che nulla ha da spartire con una sola mossa cronologica. È un vuoto che lascia ancora perfettamente assente, e pertanto inoperosa, la discorsività per noi già venuta in discorso nelle sue costitutive contrapposizioni: presenza/rappresentazione, oralità/scrittura, fungenti da matrici per la filiazione di altri concatenamenti duali, per esempio tra poeticità patita-vissuta e teatralità differita-artificializzata. L'anticipo è sottrazione e via di fuga dalla loro sedicente verità. È il punto che fa differenza nella storia dei loro saperi. Proviamo ad avvicinarci.

Nella performance *à la* Abramović come pure in quella arcaica dell'aedo abbiamo riscontrato la produzione di un modo d'essere (la "presenza") singolare: caratterizzato non già dall'opposizione al non esserci (l'"assenza"), come si vorrebbe verosimilmente riscontrare in chiave ontologica, bensì dal trasferimento di energia, anzi, di coscienza. Si tratta di lavorare tale *transfert*.

Sappiamo a questo punto quali discorsi filosofici costituiscano già materiale inerte, una volta assunta la prospettiva archeologica. Quelli che facevano leva sulla presenza in senso ontologico: tradizione metafisica e

---

<sup>33</sup> Valgono in merito le aperture problematiche sollecitate da F. Deriu, *Performático*, cit., pp. 175-219 ("Performático. Le arti dinamiche nella dialettica oralità, scrittura, digitalità").

<sup>34</sup> Fu la *Poetica* di Aristotele a tracciarne il solidissimo, ben noto lineamento che perdurerà quale canone drammaturgico europeo della spettacolarità e della messa in scena. Infatti, lo sguardo aristotelico sulla tragedia attica del V secolo a.C. opera un'astrazione che deve servire meno a noi per ridurre all'impianto speculativo del filosofo il paesaggio di rappresentazioni che lo precede, di quanto invece la sua forte presa prescrittivo-normativa non possa risultare utile a cogliere gli sviluppi futuri dell'opera-teatro.

decostruzione. Che non sono propriamente due opposti, come ben sa chiunque abbia anche soltanto un minimo di frequentazione con la pratica decostruzionistica e le assunzioni teoriche che vi sono implicate. Se nella prospettiva da cui mi sono collocato in queste pagine fosse lecito mettere in campo due campioni di tali giochi linguistici e metafisici, non v'è chi non penserebbe a Platone e Derrida, delle cui posizioni però sono costretto a dare tutto per presupposto. Mi limito praticamente al nucleo che si presenta come principale nella focalizzazione di questo mio intervento: la voce. La voce è prima espressione della presenza. In definitiva: dell'identità e dell'origine, metafisicamente pensate. Come evitarci di pensare ai passi dello *Ione* platonico cui s'è fatto riferimento? *Locus classicus*, io credo, della tradizione metafisico-teologica. Lì la Presenza è eminentemente Voce divina, la voce è presenza. Un sommo nesso ontologico identitario. Quando non elevato metafisicamente, per analogia nesso che in ogni caso vincola nella funzione del suo deposito d'essere e dell'essere parola del sé, voce autentica inscritta sull'orizzonte intrascendibile e fondativo della coscienza – ego, internità puramente presente a se stessa, autoposizionale e autoaffettiva.

Di qui l'operazione decostruzionistica del Derrida di *De la grammatologie* e *La voix et le phénomène*, sufficientemente nota a ognuno. La sua critica al logocentrismo, alla tentazione fonocentrica che ne è parte integrante, colpisce tanto l'idea di un "significante trascendentale" cui ricondurre ogni significazione, quanto la presupposizione di un'autopresenza dell'identico costitutiva dell'illusione d'interiorità, del sé coscienziale, dell'autonoma operatività del soggetto centrato su se stesso. Logo-fonocentrismo è per Derrida il privilegio assegnato dalla tradizione metafisica alla parola quale origine della verità, nel suo legame essenziale con la voce, con il "sentirsi parlare" della coscienza. La strategia generale di decostruzione smonta la soggettività atta a "parlarsi-sentirsi" in ogni sua occorrenza orale e testuale, a ripristinarsi nella catena infinita delle rappresentazioni garantite dalla discorsività del vero non più che dalle strutture politico-istituzionali che costituiscono e disciplinano la realtà anche dentro il mondo del lavoro. La tradizione metafisica da Platone sino a Heidegger taglia fuori qualsiasi differenza, sempre saturata e risolta nella purezza fondativa della presenza,

del vero. Ossia nella scena teologica dell'identità, cui proprio la voce, l'elemento basilico del linguaggio e insieme la sua naturale incarnazione, dà accesso con la parola. Di contro a questo riduzionismo metafisico, la traccia dell'altro resterebbe nella scrittura quale differimento incessante della presenza. In una pratica di scrittura non rappresentazionale e non derivata dall'oralità. A una tale "archi-scrittura" si volgerebbe il discorso grammatologico, ovvero una "scienza della scrittura" svincolata dal regime epistemologico della presenza.

## 11.

Si deve venire al dunque, per avviarci a concludere quest'ipotesi di lavoro. In primo luogo potrebbe bastare una minima mossa. Per esempio, lo spostamento veloce comportato dalla semplice domanda: la voce è (soltanto) ciò che *insieme* intendono tanto la tradizione metafisica quanto la pratica della sua decostruzione? Davvero si tratta di una partita secca a due giocatori, tra *ousia* e *grammé*?

Presumo che proprio il *Timeo* platonico possa aprire un'altra scena. Attenzione: non che tale scena possa poi esser assunta come quella definitiva e vera – l'indicazione metodologica fornita al riguardo dalla pratica decostruzionistica dev'essere mantenuta valida. Appunto, è e permane scena puramente *altra*. Cioè come qualcosa che non "va giù". I regimi epistemologici tradizionali non l'assimilano. Non è metabolizzabile dall'organismo filosofico. Vediamo di che si tratta.

Muovo in breve ancora dalla teoria platonica dell'entusiasmo, che regge teoricamente il dispositivo di assoggettamento monomaniacale al divino. Fra l'altro, teoria dirompente per la mentalità dell'epoca, secondo la quale il poeta grazie alla propria arte avrebbe in qualche modo "collaborato" con la Musa. Per Platone, invece, poeti epici, lirici e rapsodi, in quanto tutti «posseduti dal dio» [*entheoi*] e perciò privati di *epistéme* e di *nous*, sono in primo luogo sensitivi affetti da un'altra presenza, la quale impone loro di divenire finalmente se stessi meno facendo che non facendo fare. Non la vedono né possono rappresentarla, deprivati come sono di qualsiasi intenzionalità. Tuttavia le prestano "la grana della voce". Il divino li assilla, li ossessiona,

mentre infonde in loro una *dynamis* straordinaria, che li sopraffà. Di loro fa proprio possesso, in quanto essi non possono che lasciarsi possedere senza prendervi parola. Il poeta, epico o lirico, è invasato per (a causa e tramite) questa sua necessaria extrasenzienza, che egli non delibera ma dalla quale si lascia bersagliare. Forsennato, è scisso: da sé, dal *nous*, dalle *téchnai*. Se poetizza, se canta il canto della Musa (“Cantami o Diva...”), allora è già rotto nella sua presunta unità naturale. Non si trova in lui legame tra lingua e corpo, figura e gesto. Canta per “insostenibile leggerezza”. Tale leggerezza è *disarmante*: tecnica e ragione né la sostengono né la possono vincere. E chi/cosa potrebbe mai riuscire a reggerla, se essa disabilita qualsiasi *téchne*, compresa la soggettivazione di un “essere posto al fondo”, *ypokeimenon-subjectum*? Solo il vuoto la porta. Fa spazio al suo alito, che s’infonde e s’opisce ogni forma di consapevolezza.

L’incatturabile presenza divina dà impulso a poesia e canto. Oracolo alato, il poeta canta fantasmi – avevo aggiunto. E troppo raramente ci si sofferma a meditare sul fatto che il teatro stesso vi si sia improntato al modo di una perenne vicenda energetica di fantasmi: racconti di fantasmi che fuoriescono dai testi al fine di incontrare gli spettatori, stringere con essi relazioni vive e durature, porgere loro lo specchio dell’esserci, spingerli a cartografare il proprio orientamento nel mondo.

La fantasmizzazione trascende il corpo in cui palpita, e alzandovisi lo eccede. E però attraverso la bocca, l’orifizio carnale della viva voce, ad un tempo ne è fessura. Ciò va pensato oltre il mondo drammaturgico fornito dal testo. La voce è energia carnale del corpo, il quale produce fantasmi perché questa è la sua modalità di difesa dal suo stesso eccesso. Quale eccesso? Più il corpo è organizzato sotto la regia della razionalità, più l’incomprensibile voce che lo svuota è potentemente sua – *en travesti*: è la Musa che lo spossa. Sua la risposta fantasmatica alla schisi che il suo logos produce traumaticamente in sé e che lo *invoca*. È suo prodotto, infatti, la voce altra. È fatta dalla carne inospitale che concreosce al corpo della scrittura. Dalle voci di dentro che fuoriescono con l’escrizione testuale dell’anima. È prodotto ironico e inconsapevole di una consapevolezza che toglie se stessa. Del logos che finisce per lasciarsi svuotare d’intenzionalità. Che fa fare, volente o

nolente. Vi si allenta senza poter deliberare *quella* voce intima e insieme estranea, mettendo alla prova sé nella propria messa fuori gioco, strappando sé al sé. Come avviene nella performance contemporanea, v'è qui presa di campo per l'involontarietà. Per farsi abitazione di una voce carnale non domesticabile, che espropria "sonoramente" il corpo. Sua fenditura, nella quale l'irrepresentabile (ciò che di per sé non è presentabile né rappresentabile) trova espressione. Si rende spazio aperto e punteggiato – ovviamente in una radicale desoggettivazione se non perché all'istante anche in un non potersi costituire "cosa", oggetto<sup>35</sup>. Aperto e pure, paradossalmente, cieco in quanto inintelligibile, scardinato, extraterritoriale, extratemporale.

## 12.

In tutta evidenza questa zona *off limits* fa problema. Non è però problematizzabile nei termini della contrapposizione orale/scritto, attraversata e disarticolata dalla voce. Intendo la voce quale materia dell'oralità extralinguistica (cioè: sia pre- sia post-linguistica). Quella resistente alla significazione, che essa bensì supporta e tuttavia insieme anticipa rimanendole irriducibile nel suo essere stesso. La sua trasversalità percorre visceralmente il flusso dell'esperienza tanto dell'opera-teatro quanto della performance. Sia del teatro "che dà sulla performance" sia della performance "che dà sul teatro" (senza invocare con tali espressioni una perfetta reversibilità, più che altro nel senso con cui le *Osservazioni sui colori* di Wittgenstein trattano, per es., del lilla come un "blu-che-dà-sul-rosso-che-dà-sul-bianco"). Però è questione non soltanto di trasversalità, bensì di essere qualcosa d'altro, sempre "anticipante": dai punti di vista linguistico, ontologico, estetologico. Per quanto mi concerne, qui ho cercato di stare in quest'ultimo profilo, mettendo in prospettiva il fare dell'attore-performer in quanto "fare *vocale*" prima ancora che linguistico e narrativo. Come *fa* la voce che dà sulla performance che dà sul teatro? E come *fa* mentre dà sul teatro che dà sulla performance? Voce è un fare-gesto sonoro: ma tattile, attivo.

---

<sup>35</sup> Se non forse nel senso dell'*objet petit a* lacaniano: ed è proprio Lacan a mettere a problema la voce in tale prospettiva. Tuttavia, a voler seguire tale pista, dovrei avviarmi su ben altro discorso, cui si deve rinunciare *bon gré mal gré*.

Svuota l'abitazione del soggetto mentre questi prende parola. Giungerà a fargli scoprire di essere in perenne "trasloco": anche fra teatro e performance. Non importa, in fondo, di cosa parli – voce di lingua sconosciuta, inintelligibile: in Platone, lingua musaica. Bensì come vi parli cosa. La voce colta nella sua provenienza, ecco la posta in gioco.

Le parole del mito ne istruiscono una sorta di ricordo di copertura. Che la Musa canti, "metta in bocca" le parole a un poeta-rapsodo fuori di sé perché proprio lei l'ha ispirato, ciò è perfettamente comprensibile nel quadro dell'illustrazione mitologica. Ma, come ho già lasciato intendere, forse non abbiamo più bisogno di recepire ancora come tale la lettera di quella pagina dello *Ione*, infinitamente reiterata da manuali e studi. Possiamo piuttosto chiederci quale esperienza vi sia nascosta e sostituita. Forzando la narrazione mitologica, ho già parlato di un trasferimento di coscienza, per il quale emerge un che di lontano. Un qualcosa sottratto all'egemonia solipsistica dell'ego, alla sua presunta autoposizionalità e autotrasparenza, alle sue pratiche di autocontrollo-autofondazione come pure di autoanalisi. La provenienza in tal senso è meno un fondamento che una crepa nel suo suolo. E di quella crepa aperta in altrove la voce prende il timbro nel fondo, l'inflessione fuoriuscendo, l'accento [*ad cantum*] che anticipa il canto. Non appena esce, già non è più una. Perché nulla è così permanentemente se stesso e insieme assolutamente altro da poterne unificare gli scatti scomposti in strilla, in conflitti, le stasi, ogni rovinosa caduta, latenze e soprassalti improvvisi: l'imprevedibile plurale possibile ad ogni istante. Di qui *proviene*, appunto, l'esperienza comune del modo in cui si trasformi la significazione della parola già soltanto per la variabilità fonetica dell'emissione vocale. Anticipo della semantica non più che della pragmatica. Ripeto ciò che ognuno sa a sufficienza, il teatro del Novecento l'ha sperimentato scendendo dagli artaudiani "geroglifici di un soffio" sino a tempi ed esplorazioni più recenti, passando per Etienne Decroux, Andrej Šerban, il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski, l'Odin Teatret di Eugenio Barba, Carmelo Bene, Dario Fo, Meredith Monk, la Societas Raffaello Sanzio, Moni Ovadia, Mariangela Gualtieri e il Teatro Valdoca, Pippo Delbono, Mimmo Borrelli – e si potrebbe continuare.

Le voci altre (di dentro-d'altrove) nella-della voce, la carne estranea *del* corpo: questo è il problema urtante che la Musa “copre”. È la produzione di un punto cieco che imballa e fa regredire il nesso ontologico. Se è lecito assumere (di nuovo: Aristotele *docet!*) che la soggettivazione d'essere valga insieme quale presupposizione di un'inerenza predicativa ed esistente a un “che” posto al fondo, quali parole possono esprimere i significati di un'autopresenza che impedisce se stessa con la propria elisione? Se la presenza che l'aedorapsodo e il *performer artist* conseguono è quella di un vuoto, come ho provato a dire, ebbene ciò non torna a fessurare, a produrre una schisi proprio nell'idea di presenza per come siamo abituati a produrla ontologicamente parlando? Potrebbe anche trattarsi di dover lavorare questo interrogativo verso un'archeologia dell'ontologia – ma ben altro ho assunto a tema di queste pagine. Ciò nonostante si tratta per lo meno di provare a capire *se e come* tale punto cieco possa significare *positivamente* qualcosa al riguardo di performatività e teatralità. Ovvero se e come queste possano mettere al lavoro la vocalità al di fuori di obiettivi e scopi teatrologici.

### 13.

L'approccio archeologico alla voce dell'attore non può servire ad attingere nella ritoteatralità antica il “precedente” (in senso logico, temporale, causale o giuridico) delle pratiche performative contemporanee. Se ho insistito nel parlare di una “regressione che anticipa” è perché ritengo che praticando l'archeologia, fuori dalla presa sempre più stanca delle dialettiche teatro/performance ma anche soggetto/oggetto e conscio/inconscio, si renda possibile rintracciare forme incarnate di persistenza e trasmissione del sapere elusive dei vari dualismi. Si ponga mente: come potrebbero essere utilizzate le coppie soggetto/oggetto e conscio/inconscio a proposito delle pratiche performative dell'arte musiva? Le soggettività del poeta-aedorapsodo sono azzerate da una voce che, per un verso, è inconscia (materialmente loro e però insieme totalmente altra-altrui) mentre nel medesimo tempo della sua enunciazione “fuori di senno”, per altro verso, trasmette il sapere arcaico cui anche quelle appartengono e del quale proprio esse si fanno veicoli per la costruzione della socialità. E a proposito delle

performance contemporanee, ma anche di molte forme di teatralità basate su scritture non drammaturgiche, come sarebbero distinguibili-separabili gli elementi soggettivo/oggettivo e conscio/inconscio, nel superamento della rappresentazione, della linguisticità, della messinscena cui si sono date? L'immateriale energetico di Abramović costituisce senz'altro un estremo non privo di problematicità, ma forse anche più sgombro di equivoci sulla dimensione finzionale di certe prime performance legate alla body art, comprese quelle della stessa artista serba: e tuttavia non pone forse di fronte al medesimo punto cieco, quello che proprio la voce regredita a stadi non linguistici mostra? Non vi si lavora il corpo/carne scardinando la presa della coscienza sul processo e sul gesto? Se così è, come credo, allora tale punto cieco occlude l'accesso a una delle mosse principali dei filosofi: la "consapevolizzazione"<sup>36</sup>, la cui aura "apollinea" affascina e seduce (Nietzsche stesso nella *Nascita della tragedia*). La metodologia che ne risulta sarebbe precisamente quella che svuota se medesima, annulla il proprio discorso, rende inoperoso il proprio studio: la via conduce al luogo che torna su se stesso, senza dare a vedere oltre, senza orientare. Teatralità e performance sul punto della voce si trovano a concretere rovesciando incessantemente il proprio rovescio, senza uscirne né dialetticamente né analogicamente. Per ciò nastro di Möbius, o meglio, gomitoli di nastri di Möbius: forma eccessiva di cecità topologica che tuttavia può, paradossalmente, alimentare la tensione immaginativa in ricadute trasformative dell'unica faccia su cui si percorre, socialmente e politicamente, la vita.

Provo a dire che la pratica archeologica possa essere messa alla prova in un'ipotesi strutturata di lavoro non teatrologico alla teatralità e alla performatività, in quanto permette di ritrovare fra i dualismi che la tradizione ha consegnato non già il punto di equilibrio, tanto meno una sintesi

---

<sup>36</sup> Al riguardo non posso che rimandare a quanto scrive Melandri: «In primo luogo, se non vogliamo renderlo gratuito, l'atto di consapevolizzazione va inteso come sintomo di qualcosa e non come simbolo indifferente rispetto al suo riferimento. Ci accorgiamo di avere un corpo, nel senso pregnante, occlusivo, oneroso della corporeità, solo quando esso o una sua parte non funziona a dovere. Generalizzando, ciò significa che ogni teoria può essere intesa come sintomo di una sottostante disfunzione, e che inoltre il suo valore è in proporzione alla capacità che essa ha, se ce l'ha, di agire terapeuticamente: cioè di eliminare la sua stessa ragion d'essere, di sussistere come "teoria"» E. Melandri, *La linea e il circolo*, cit., pp. 11-12.

sinistra: bensì il punto cieco dell'eccedenza, se si preferisce, "lo spazio di mezzo" (Abramović) dell'eccesso. Che non va razionalizzato, come ho appena detto, in supponenti consapevolezze filosofiche. Ma lasciato essere (trasmesso-esposto) al non-filosofico, fatto funzionare nel suo "imbroglio" irriducibile. Cecità-eccesso, transumanza di performance-memorie vocali, carnali, al pari della cecità omerica: di proprio offre accento, tono, timbro al canto ricevuto e da tramandare.

Ascoltare questa voce cieca nella letterale "confusione" dei molteplici registri linguistici ed extra-linguistici, per uscirne senza fermarsi al solo sogno fetente di poterlo fare, che va sognato: «Mo' si sono imbrogliate le lingue. Ecco che la notte ti fai la *fetenzia* dei sogni»<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> E. De Filippo, *Le voci di dentro*, atto I, Einaudi, Torino 1971 (nuova ed.), p. 13.