

***Re-enactment* e replica a teatro.**
Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione.

di Daniela Sacco
daniela.sacco@iuav.it

Theatre, because of its ability to represent through re-staging, would seem to be the quintessential platform for the re-enactment. The *Oresteia (una commedia organica?)* by R. Castelluci and Societas Raffaello Sanzio, restaged at Paris Automne Festival in 2015, twenty years after its 1995 world premiere in Prato, is the starting point to reflect on the status of restaging in the theatre. This case study is the occasion to apply W. Benjamin's philosophical concept of the *Jetztzeit* to a theatrical context, and to consider also the 'citational' value of theatrical re-enactment. These concepts are useful to study not only the re-enactment of the theatrical gest and acting (on which B. Brecht and also W. Benjamin are concerned), but also to consider the practice of re-staging related to the theatrical event conceived in its entirety.

Il teatro, per la sua capacità di rappresentare o presentare attraverso la replica, la reiterazione della messa in scena, sembra essere il luogo ideale per accogliere riflessioni sul fenomeno del *re-enactment*, così diffuso negli ultimi tempi in vari contesti artistici e soprattutto performativi. "Enact" daltronde significa recitare: "act out (a role or play) on stage" o mettere in pratica: "put into practice", e *re-enact* indica la ripetizione dell'"acting out".

Il termine, da quando è passato dal contesto della ricostruzione storica alla pratica artistica e curatoriale, da quando cioè si è emancipato dal fenomeno della Living History, dove funzionava come revival o rievocazione quanto più aderente all'antecedente storico, per essere applicato, soprattutto dagli anni '90, come forma d'arte, ha mutato il significato non indicando tanto l'aderenza al modello originale, quanto accentuando l'apporto differenziale rispetto ad esso¹.

¹ In generale, sul fenomeno del re-enactment si veda principalmente: R. Blackson, "Once More...With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture", *Art Journal*, 66, 1, 2007, pp. 28-40; V. Agnew, "History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present", *Rethinking History*, 11, 3, 2007, pp. 299-312; A. Jones, A. Heathfield (eds), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Intellect, Bristol-Chicago, 2012; M. Carlson, "Living History, Re-enactment", in *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*, ed. by B. Reynolds, London-New York 2014, pp. 84-90.

Come ha affermato André Lepecki², la “ri-messa-in-azione” come forma d’arte è un gesto interpretativo che non produce mai una vera ripetizione, ma sempre un’apertura di senso, una variazione che nega l’azione del mero copiare. E il concetto di *re-enactment* entra pienamente nella pratica performativa nel momento in cui la regola che impediva l’esercizio della ripetizione è disattesa, quando cioè la performance, che chiedeva l’autenticità assoluta dell’*hic et nunc* ha accolto ad esempio la pratica di conservare e riproporre oggetti di scena o di usare la documentazione a sua volta come forma d’arte³. Il caso più rilevante è lo slittamento che Marina Abramovich ha fatto dal considerare “No rehearsal, no repetition, no predicted end” la legge della performance ad assumere l’atto di rimettere in scena la sua vita e la sua opera come unico modo per prenderne le distanze dopo la rottura con il compagno d’arte e di vita Ulay⁴. L’esito più maturo e noto di questo cambio di prospettiva è *7 Easy Pieces*, performance in cui l’artista rimette in scena nel 2005, presso il Museo Guggenheim di New York, nell’arco di 7 giorni, 7 celebri performance realizzate dai precursori della Body Art e da lei stessa, negli anni ’60 e ’70.

Per quanto il concetto di re-enactment sia quindi legato alla performance, e si sia diffuso negli altri ambiti artistici proprio a seguito della grande importanza che la Performance Art ha sviluppato negli ultimi anni, una riflessione sul senso della ripetizione come *re-enactment* può essere fatta anche in riferimento al teatro in generale, inteso nella sua forma più tradizionale. Anche se i principi che sostengono la messa in scena tradizionale rispetto all’evento performativo, alla Performance Art, differiscono molto, e storicamente l’obiettivo principale degli artisti performativi era lo scarto rispetto al teatro, è sufficiente osservare il meccanismo della ripetizione in atto nella pratica teatrale di per sé, anzitutto la replica, la ripetizione dello “stesso” – almeno nelle intenzioni – evento teatrale in contesti e tempi

² A. Lepecki, “Il corpo come archivio, volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze”, tr. it. di A. Pontremoli, *Mimesis Journal – Scritture della performance*, 5, 1, 2016, pp. 30-52.

³ Cfr. D. Quaranta, “RE:akt! Things that Happen Twice”, in D. Quaranta, A. Caronia, J. Jansa, (a cura di), *RE: Akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, FPE Editions, Brescia 2009, pp. 43-52.

⁴ Ivi, p. 41.

differenti, per allargare la riflessione sul *re-enactment* a tutto il teatro considerato estesamente. E questo può essere osservato anche lì dove la messa in scena teatrale non fa uso specifico dei media, il cui utilizzo, come sappiamo, ha storicamente favorito non solo il fenomeno del re-enactment ma anche la riflessione sullo stesso. L'uso dei media a teatro deve infatti essere considerato come incluso nell'insieme più grande del fenomeno riproduttivo che è il teatro di per sé.

Possiamo quindi affermare che la ripetizione, il meccanismo riproduttivo, è proprio dell'arte teatrale, ma, come ci insegna Antonin Artaud, ne *Il teatro e il suo doppio*: «il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non lo si ricomincia due volte»⁵. Il teatro vive propriamente della tensione dialettica tra questi due aspetti compresenti, si alimenta di questa polarità simbolica, di questo ossimoro. E Artaud, che è alle origini della rivoluzione del teatro contemporaneo, e ha anticipato i principi che poi sono stati incarnati anche dalla performance, parla in nome del principio vitale e creativo che vuole vedere espresso per eccellenza nel medium teatrale. E non è un caso che in Francia i grandi teorici del rapporto tra identità, differenza, ripetizione, quali Jaques Derrida e Gilles Deleuze, abbiano trovato proprio in Artaud un importante interlocutore.

Quindi le riflessioni che valgono per opere in cui è espressamente praticato il re-enactment, come ad esempio, il caso forse oggi più riconosciuto ed efficace, le messe in scena del regista svizzero Milo Rau⁶, possono valere al contempo per opere di cui si osserva il semplice re-staging, la semplice replica.

Un caso significativo è la messa in scena di *Oresteia (una commedia organica?)* di Romeo Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio nel 2015 presso l'Odéon di Parigi, a distanza di 20 anni dalla sua prima assoluta avvenuta nel

⁵ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio* (1938), tr. it. di G.R. Morteo e G. Neri, Prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 1999, p. 192.

⁶ Ci si limita qui a ricordare di Milo Rau: *The last days of the Ceausescus* (2009), *Hate Radio* (2011), *Brevik's Statement* (2012), la trilogia *The Civil Wars* (2014), *The Dark Ages* (2015), *Empire* (2016), *Five Easy Pieces* (2016); sul tema si veda P. Wind, "L'art du reenactment chez Milo Rau", *Intermedialités*, 28-29, 2016/2017, pp. 65-76; e E. Pastore (a cura di), *Intervista a Milo Rau*, *Passparnous Teatro* [on-line] disponibile all'indirizzo <http://www.psychodream-theater.org/rivista-passparnous-ndeg-22---teatro---intervista-a-milo-rau---a-cura-di-enrico-pastore.html> consultato in data 24 novembre 2017

1995, presso il Teatro Fabbricone di Prato⁷. Un'opera che è stata riproposta invariata fatta eccezione per il corpo attoriale, di cui solo due attori presenti al debutto lo sono anche nel 2015, e l'intervento sul suono, curato come venti anni prima da Scott Gibbons, e creato *ex novo* poiché le tracce originali nel corso del tempo erano scomparse. Il riallestimento di quest'opera, nelle intenzioni invariata, stimola osservazioni sul valore della collisione di una stessa forma con il contesto storico e culturale differente, quindi osservazioni sulla ricontestualizzazione, che implica sempre una risemantizzazione.

Con questo spettacolo Castellucci e la compagnia, nel 1995, propongono una operazione radicale rispetto alla interpretazione consolidata della tragedia di Eschilo. L'*Oresteia*, nelle intenzioni degli artisti, non vuole essere l'opera che racconta la fine del mito e la nascita della tragedia, e con la tragedia l'avvio del percorso eroico dell'uomo nella costruzione della civiltà occidentale. Una civiltà fondata sull'istituzione del tribunale, sul *logos*, sulla ragione della legge posta a fondamento giuridico della città, la *polis*, contro la violenza della vendetta personale, la giustizia del *genos*. Il regista rifiuta la conclusione della tragedia eschilea con la costituzione dell'Areopago, l'istituzione definitiva di un sistema patriarcale e spirituale destinato a vincere lo *ius* naturale indicatore di vita, materia, fisicità e la violenza che questi elementi implicano. Intende invece l'*Oresteia* come segno della disfatta dei valori che nello sviluppo della civiltà occidentale si crede abbiano avuto storicamente la supremazia. Per questo Castellucci intende mettere in scena la violenza, la vita, la materia, a rappresentazione della potenza pre-tragica dell'ordine patriarcale, e lo rende in scena con la presenza massiccia del femminile, con la presenza dei corpi delle attrici che gravitano per la pesantezza: Clitemnestra, Cassandra, Elettra sono figure possenti che rappresentano il matriarcato dominante. E, alla presenza femminile, si accompagna anche quella animale, con cavalli, asini, scimmie che popolano il palco. La pervasività della presenza femminile e animale simbolizza il rovesciamento del destino che si vuole abbia segnato lo sviluppo della civiltà

⁷ Sul tema si veda D. Sacco, "La *Jetztzeit* del teatro. L'*Oresteia* della Societas Raffaello Sanzio/Romeo Castellucci venti anni dopo", *Biblioteca Teatrale*, nn. 119-120, luglio-dicembre 2016/2017, in corso di pubblicazione.

occidentale: non sono gli dei olimpici a vincere sulle divinità precedenti, non è il principio maschile ad avere la meglio, ma a regnare è il più arcaico culto mediterraneo della Dea Madre che ha segnato le origini antiche della cultura greca.

Se questa lettura dell'*Oresteia* è radicale nel 1995, risulta esserlo ancora di più nella messa in scena parigina del dicembre del 2015. Castellucci nel riproporre lo spettacolo risponde all'invito che il Festival d'Automne gli fa nell'intento di dedicare all'artista un ritratto – *Portrait Romeo Castellucci* – concentrato soprattutto sul tema del tragico. Non solo lo spettacolo rimane sostanzialmente invariato, ma l'artista, in occasione di varie interviste, prende le distanze dalla poetica di venti anni prima, e dichiara di considerarlo pari a un oggetto estraneo, che non gli appartiene più. Afferma infatti che «è stato come lavorare con fantasmi», e paragona lo spettacolo a una «pietra», trovata in terra e raccolta «come un oggetto ignoto», «fatto e gettato da un uomo sconosciuto, una vita fa»⁸.

Possiamo allora affermare che l'opera è come se fosse raccolta, “spostata” e “ricollocata” in altro ambiente, differente dall'Italia che anni prima l'aveva accolta. Di conseguenza, non è più legata alle ragioni – consapevoli o meno – che l'avevano generata. Non è più legata anzitutto alla necessità della compagnia di affermare la propria poetica contro un teatro legato a un repertorio. Ma non è più legata neanche al contesto storico e culturale in cui è stata concepita, è il periodo di Tangentopoli e di Mani Pulite, delle stragi di stampo terroristicomafioso che hanno provocato la morte dei magistrati Giovanni Falcone e Paolo Borsellino. Non riflette più la grande sfiducia nei confronti del potere politico e della giustizia che negli anni '90 si svelano essere corrotte, e non è più in risonanza neppure con la violenza del potere della mafia che risponde con le stragi alla sentenza del primo maxiprocesso.

Venti anni dopo, nel dicembre del 2015, a Parigi, c'è uno scarto epocale, il contesto storico muta, non è più nazionale ma internazionale, e l'evento che ha più incidenza rispetto alla messa in scena è l'attacco terroristicomafioso che ha colpito la capitale francese poco prima della messa in scena dello spettacolo.

⁸ Cfr. R. Castellucci, *Il silenzio dell'eroe*, intervista di A. Bandettini, *La Repubblica*, 29 settembre 2016.

Il 13 novembre Parigi è messa in ginocchio da una serie di attacchi terroristici rivendicati dalla milizia armata dell'autoproclamato Stato Islamico (IS) in Siria. Un evento che ha provocato sconcerto, terrore e la reazione militare repressiva a livello planetario contro i responsabili, con l'intervento degli Stati Uniti e della Russia nel bombardare i paesi orientali infiammati dalla furia jihadista. Con la messa in scena dell'*Oresteia* si è assistito quindi alla rappresentazione del tragico nel luogo dove è avvenuta realmente la tragedia. Sinistramente in sintonia con i drammatici eventi parigini, l'opera tragica risulta ancora più efficace nel nuovo contesto. Così efficace da dover richiedere da parte dell'organizzazione del teatro alcuni accorgimenti per preparare il pubblico alla visione dello spettacolo ed evitare allarmi, come ad esempio avvisare poco prima dell'inizio che si sarebbero sentiti otto forti spari. In una siffatta atmosfera, anche la distribuzione dei tappi per le orecchie, all'entrata in sala, poteva sembrare una misura cautelativa per la difesa, più che dell'udito, dalla forte suggestione che questi rumori avrebbero potuto scatenare nel pubblico.

Il rovesciamento dell'interpretazione dell'opera di Eschilo appare ancora più pregnante, l'*Oresteia* non rappresenta la nascita della civiltà occidentale dalle ceneri del mito, il percorso eroico dell'eroe tragico che si emancipa dalla cultura arcaica. Sembra rappresentare invece la persistenza del mito, la possibilità sempre in agguato della sua riemersione nella forma incontrollata della violenza. Si svela così l'illusione che l'uomo si sia emancipato, nel bene o nel male, dalla sua potenza. La tragedia mostra allora chiaramente le sue origini inscindibili nel mito, la sua natura nel fondo "pre-tragica". Nell'unicità e irripetibilità del momento della sua messa in scena all'Odéon di Parigi nel dicembre 2015, si è verificato questo contatto tra ciò che è stato – lo spettacolo confezionato venti anni prima – e l'ora, la temperie di quel frangente storico. Questo inedito contatto ha generato una costellazione di senso, una nuova intelligibilità dell'opera, diversa da quella legata alla prima rappresentazione venti anni prima. L'evidenza di questa risemantizzazione è favorita dalla eccezionalità degli eventi accaduti, si tratta di caso macroscopico, ma vale sempre per l'unicità e irripetibilità dell'*hic et nunc* che caratterizza ogni azione teatrale.

Un concetto che ci permette di esplicitare questo fenomeno di collisione tra passato e presente dove il già stato diventa intelligibile nel momento dell'attualità è quello di *Jetztzeit*, articolato da Walter Benjamin nelle *Tesi sul concetto di storia*⁹: la sincronia dell'immagine del passato colta nell'istante, ossia la *Zeit*, il tempo che si dà nello *Jetzt*, l'adesso¹⁰. La *Jetztzeit* chiarifica come sia sempre l'urgenza del presente a determinare l'appropriazione del passato; è propriamente il bisogno, la necessità attuale – e soprattutto, ci avverte Benjamin, il pericolo – a dettare il senso della sua appropriazione. Una appropriazione che ne determinerà inevitabilmente la trasformazione; il passato non torna come dato imm modificabile, ma è accolto nel nuovo senso che il presente gli attribuisce, perciò ad ogni appropriazione è significativa in modo inedito. Questa collisione tra passato e presente crea l'evento, la novità di una forma che di per sé è identica al passato ma in relazione con l'adesso ha l'originalità dell'accadimento.

È lo stesso principio che opera nel meccanismo della citazione, ad esempio testuale ma non solo, dove un brano sostanzialmente invariato viene estrapolato da un contesto d'origine e ricollocato attraverso un'azione di montaggio in un nuovo contesto. La ricollocazione non è mai pacifica, ma foriera di trasformazione del significato originario del testo citato. E la stessa cosa potrebbe essere affermata anche per l'operazione della traduzione, dove tra l'originale e la versione tradotta non c'è mai un rapporto di riproduzione fedele ma come ha affermato Benjamin, un "rapporto di vita"¹¹. Un rapporto tale da richiedere sempre una polarità dialettica della traduzione rispetto all'originale dove si gioca la tensione e lo scarto rispetto ad esso. D'altronde, il *re-enactment* può essere pensato come una forma di citazione, è assimilabile a un atto di appropriazione, perché, come osserva Domenico Quaranta nel contesto della Performance Art, «l'arte è sempre un fatto linguistico, anche quando si trasforma in un evento» e perché l'evento, una volta trasformato in

⁹ Cfr. W. Benjamin, "Tesi di filosofia della storia" (1940), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, pp. 75-86.

¹⁰ Sul concetto di *Jetztzeit* si veda anche F. Desideri, "Ad vocem Jetztzeit", in Id. (a cura di), *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Edizioni Pendragon, Bologna 1995, pp. 153-165.

¹¹ W. Benjamin, "Il compito del traduttore" (1920), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 41.

feticcio, «diventa oggetto da ripescare nel *mare magnum* del caos culturale»¹². La citabilità, d'altronde, va di pari passo con l'atto della ripetizione, si ripete quanto è citabile.

Significativamente, il valore e l'uso che la citazione ha per il teatro si comprende in special modo nello scambio intellettuale tra Benjamin e Bertolt Brecht; ma si può comprendere altrettanto bene rispetto all'uso che ne ha fatto Karl Kraus, come ne ha scritto acutamente Irene Fantappiè¹³. È soprattutto grazie alla comprensione della citazione nel contesto del teatro epico che Benjamin riflette sul significato della ripetizione, a conferma che l'arte performativa, il teatro, è il luogo ideale per osservare il meccanismo della ripetizione, dove identità e differenza convergono dialetticamente. Come ha osservato Samuel Weber, il valore della ripetizione è colto da Benjamin nel testo che dedica al teatro epico di Brecht più che in qualsiasi altro suo scritto¹⁴. Benjamin comprende, attraverso Brecht, che la citazione sulla scena del teatro epico avviene anzitutto attraverso il gesto, o il *Gestus* come lo definisce a volte Brecht, utilizzando un termine tedesco con origini latine. Il gesto (*Haltung*), ossia, come lo intende Brecht, l'«atteggiamento d'insieme»¹⁵ assunto di fronte ad altre persone, quindi l'atto connotato socialmente, risulta essere il nucleo ossimorico del rapporto tra identità, differenza, ripetizione, traducibilità e intraducibilità che la citazione svela. È, come ha sottolineato Benjamin, la «citabilità del gesto» – il gesto, l'atto performativo per eccellenza – attraverso la tecnica dell'estraniamento, a rendere il senso della citazione. Il gesto citabile si dà nella interruzione, nella sospensione e nella distanza che si crea rispetto al flusso dell'azione e al contesto a cui appartiene originariamente. Per Benjamin l'«interruzione» è considerata «uno dei procedimenti fondamentali di ogni strutturazione della forma»¹⁶. Si tratta dello stesso concetto che Artaud esplicita quando afferma che l'attore «non

¹² Cfr. D. Quaranta, «RE:akt! Things that Happen Twice», cit., p. 47.

¹³ Cfr. I. Fantappiè, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*, Quodlibet, Macerata 2012.

¹⁴ Cfr. S. Weber, *Benjamin's – abilities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London 2008; e W. Benjamin, «Che cos'è il teatro epico?» (1938-39), in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 2003,

¹⁵ B. Brecht, *Scritti teatrali* (1957), tr. it. di E. Castellani, Torino, Einaudi 2004, p. 212.

¹⁶ W. Benjamin, «Che cos'è il teatro epico?», cit. p. 131.

ripete mai due volte lo stesso gesto ma compie gesti, si muove e innegabilmente violenta le forme, al di là di queste forme e attraverso la loro distruzione raggiunge ciò che sopravvive alle forme e provoca la loro continuazione»¹⁷. Artaud afferma anche che “spezzare il linguaggio per raggiungere la vita, significa fare o rifare il teatro”¹⁸. Si ribadisce il rapporto di vita, il principio vitale che sta nell’atto rivoluzionario di distruggere una forma tradizionale e di relazionarsi all’originale, alla tradizione distrutta, a cui sia Benjamin che Artaud si riferiscono.

Il meccanismo vitale della continuazione, della sopravvivenza delle forme attraverso il loro tradimento è d’altronde un tema affrontato anche da Aby Warburg, nel coniare i termini *Pathosformeln* e *Nachleben*. Sono due termini “funzionali”, le formule del *pathos*, sono veicoli energetici delle forme antiche, che cambiano in relazione alla loro funzione in contesti e momenti storici diversi. Infatti per Warburg solo il contatto con «la volontà selettiva di un’epoca»¹⁹, che accoglie la formula attraverso l’atto creativo dell’artista, fa sì che questa si polarizzi, e si trasformi rispetto alla sua forma originaria, fino ad implicare un radicale rovesciamento, una inversione del significato che quella forma aveva precedentemente. È propriamente il contatto, la nuova relazione che si crea tra i due elementi in questione che fa la differenza, e determina il contenuto dell’oggetto; non una presunta oggettività o sostanzialità in sé che si fa garante della invarianza di contenuto – l’originale –, a non variare è invece la relazione, il contatto. La formula del *pathos*, che, per sua natura, è costituita da un elemento durevole – la *Formel* – e un elemento duttile e istantaneo – il *Pathos* – non permane identica a se stessa, ma nella trasmissione subisce una metamorfosi. Il *Gestus* brechtiano sembra enucleare proprio questo concetto. E il sopravvivere delle *Pathosformeln* in questo rapporto di riproposizione e variazione danno vita al *Nachleben*, alla vita postuma dei motivi, delle immagini dell’arte che mantengono un rapporto con gli originali come se fossero loro eco. Da questo aspetto può emergere una idea warburghiana della memoria come re-enactment.

¹⁷ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit. p. 132.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A. Warburg, citato in E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1979), tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 2003.

In ogni ripetizione c'è quindi lo strappo rispetto all'originale e la creazione del nuovo nel momento della sua riproposizione, è un meccanismo dialettico, contrastivo, polare che pertiene propriamente al teatro. La presa di distanza, lo strappo che può essere inteso anche come un controllo emotivo della forma da cui si vuole prendere le distanze, si accompagna, nel contempo, a un principio creativo e trasformativo, che implica una reimmissione nel *pathos* della forma e porta a una sua riappropriazione. Il controllo emotivo d'altronde è un aspetto fondamentale osservato nel contesto della psicoanalisi da Sigmund Freud nel meccanismo della "coazione a ripetere"²⁰, anche questa una riflessione sulla ripetizione e riattuazione. Si tratta anche di quel doppio movimento della ripetizione di un'esperienza traumatica e del distanziamento-difesa dalla stessa che Vincenzo Cuomo associa alla funzione del dispositivo artistico estrapolandolo del pensiero di Schopenhauer²¹. O la rielaborazione della concezione freudiana della coazione a ripetere da parte di TÜRCKE, estesa come tratto caratteristico dell'arte figurativa, e che Cuomo suggerisce di ricodurre all'arte teatrale²².

Milo Rau, nell'usare espressamente il re-enactment, afferma che il «teatro è qualcosa che ricomincia tutti i giorni da capo. È terrorizzante ma nello stesso tempo è qualcosa che ti risveglia», perché chiede di «confrontarsi tutti i giorni con qualcosa di nuovo e differente», e gli attori recitano ogni sera in una maniera differente²³. Infatti ciò che rende la ripetizione a teatro così pregnante dipende dalla caratteristica che lo distingue dalle altre forme d'arte, ossia la presenza, la presenza fisica dell'attore sul palco, dello spettatore in platea e la comunicazione che tale presenza reciproca implica. La presenza è la condizione della relazione, del contatto da cui scaturisce sempre una variazione di significato. E con la presenza il gesto che la incarna. Per questo il gesto è segno della presenza oltre che atto citabile. La presenza, *l'hic et nunc*, l'istantaneità e attualità del contatto che si dà nella relazione simbolica del *medium* teatrale è di fatto garante di un rapporto vitale che

²⁰ Sul tema si veda principalmente S. Freud, *Al di là del principio del piacere* (1920), tr. it. di A.M. Marietti Solmi e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

²¹ Cfr. V. Cuomo, *Una cartografia della tecno-arte. Il campo del non simbolico*, Cronopio, Napoli, 2017, pp. 7-46.

²² Ivi, p. 22.

²³ M. Rau, *Intervista a Milo Rau*, a cura di E. Pastore, cit.

determina forma e contenuto dell'opera d'arte, e che per questo è sempre evento, è sempre accadimento unico, carico di novità.

Non è qui in questione l'aspetto artificiale e spettacolare della presenza che Amelia Jones critica rispetto ad alcune performances della Abramovic, prima tra tutte proprio *Seven Easy Pieces*²⁴. Piuttosto in questione è l'aspetto paradossale che la stessa Jones ha colto nel desiderio della presenza, del "vero evento", di contro all'impossibilità di fissarla nel tempo e nello spazio; da cui ne deriva il concetto della «reiteration as the Presence that Can Never Be Full in/to Itself»²⁵.

Ma il valore filosofico della presenza rispetto al teatro è stato compreso nella sua peculiarità dal filosofo francese François Jullien. Il teatro è compreso come uno dei dispositivi occidentali per eludere il cedimento inerente l'Essere, è l'antidoto dell'Apparenza contro l'Essere²⁶. Il teatro, secondo il filosofo, è stato inventato in Grecia come luogo della ri-presentazione, per salvare la presenza dalla sua corruzione, per restituire la presenza alla sua purezza preservandola nella sua intensità. La scena teatrale è il luogo della presenza, il luogo dove, nell'alternanza tra l'entrare e il lasciare la scena, la presenza viene strappata alla perdita, alla opacità, all'eccesso di realtà a cui è destinata, per essere invece restituita alla trasparenza. Il teatro per il filosofo francese è uno strumento per disopacizzare la presenza, per sottrarla allo sprofondamento nel realismo che essa stessa produce, è «un esercizio palliativo che libera temporaneamente dalla dispersione della presenza attraverso una sua imitazione o contraffazione»²⁷. È attraverso quel speciale "tipo di montaggio" che si realizza a teatro che la presenza viene smascherata; Jullien ci svela che

andiamo a teatro e ci abbandoniamo al suo gioco per realizzare (autenticare) una presenza mediante la sua irrealtà ostentata, per sperimentare nuovamente (in modo artificiale) che una presenza è (effettivamente) possibile; per detergere e purgare la presenza ordinaria tramite il sembiante organizzato del teatro

²⁴ Cfr. A. Jones, "The Artist is present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence", *TDR: The Drama Review*, 55, 1, 2011, pp. 16-45.

²⁵ Ivi, p. 34.

²⁶ Cfr. F. Jullien, *Accanto a lei. Presenza opaca, presenza intima* (2016), tr. it. di M. Ghilardi, Mimesis, Milano-Udine, 2017.

²⁷ Ivi, p. 46.

(secondo la famosa purificazione o catarsi) liberandola dallo sprofondamento nel realismo che essa stessa produce.²⁸

Il teatro funge così da filtro, durante lo spettacolo, nella relazione che viene a crearsi tra scena e platea «la presenza viene selezionata e sottratta alla sua confusione», «viene messa in dialisi, affinché sia operata in vivo la decantazione da cui può emergere purificata, disopacizzata».

Questo è l'apporto della mimesi teatrale che ha poco a che fare con la riproduzione, intesa nel senso meramente copiativo del termine. Ha piuttosto a che fare con il paradosso della commistione tra presenza e assenza che il teatro come arte effimera per eccellenza esprime più di ogni altra arte.

²⁸ *Ibidem.*