



# Attantività

## Per una fenomenologia performativa dei corpi scenici

**Danilo Maglio**

*Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Roma*

<https://orcid.org/0009-0007-4079-3315>

### ABSTRACT

The essay investigates the ontological reciprocity between the one who sees and the one who is seen, approaching vision not as a unilateral act but as an embodied relation between human and non-human bodies, active and resistant. Starting from the concept of actantivity, the contribution explores seeing as a performative event in which matter participates, acts, and reveals itself as vital. The mirror, the image, and the stage become dispositifs of crisis, sites where the subject recognizes itself as object and vice versa, opening a phenomenological paradox that destabilizes any narcissistic conception of vision. Through references to Merleau-Ponty, Spinoza, Latour, Bennett, and Haraway, and the analysis of artistic practices ranging from Parmigianino to Cunningham, Forsythe, and De Keersmaeker, the reflection focuses on theatre as an ontological laboratory: a space of concatenations in which different actants, each with an irreducible singularity, cooperate in the production of the event. The contemporary stage thus appears as a relational, unrepeatable, and unstable event, where responsibility does not coincide with the action of the individual but emerges from the fabric of interactions. Actantivity therefore takes shape as a theoretical key for understanding the ontological vitality of scenic bodies and, more broadly, as a post-human paradigm of relation. From this perspective, theatre does not represent reality but exposes it in its power of shared existence, bringing forth an ontology of flesh and co-presence, where to see always also means to be seen.

### KEY WORDS

**Actantivity,  
Phenomenology,  
Ontology, Theatre,  
Choreography**

### CITAZIONE

Maglio, Danilo. "Attantività – Per una fenomenologia performativa dei corpi scenici". *Muse. Rivista di Musica, Arte, Drammaturgia, Danza e Design*, no. 1 (2025): 139-154

## Nota metodologica

Il presente saggio si propone come un esercizio teorico-percettivo che interseca filosofia, ontologia postumana e studi sulla performance, attraverso una scrittura volutamente non normativa. L'intento è quello di esplorare le forme di relazione tra soggetto e oggetto – umano e non umano – al di fuori delle dicotomie opposte e gerarchiche che abitualmente strutturano il pensiero occidentale.

Alcuni concetti-chiave vengono impiegati in modo esteso o rielaborato rispetto al loro uso disciplinare canonico. Tra questi: il termine ‘attante’, concetto operante nella semiotica greimasiana e nella sociologia simmetrica di Bruno Latour, è qui impiegato in una forma radicalizzata e teoricamente autonoma. Si introduce il neologismo ‘attantività’, che non si limita a descrivere la funzione di un soggetto agente, ma identifica una potenza ontologica intrinseca a ogni corpo, umano o non umano, capace di generare effetti in un concatenamento materiale. Si assume una prospettiva eminentemente fenomenologica, nella quale la visione non è data come neutra o oggettiva, ma come esperienza attraversata da affezione, memoria, aspettativa e crisi. La scrittura non mira a una sistematizzazione concettuale, bensì a una ‘coreografia del pensiero’, che prende forma nella relazione – mobile, intermittente – tra corpo, sguardo, materia e scena.

## Premessa fenomenologica: il vedere reciproco

Come si manifesta la reciprocità ontologica tra chi vede e chi è veduto, e quali effetti produce nell’esperienza fenomenologica e performativa? In quale misura la percezione non riguarda solo il visibile, ma la relazione stessa tra corpi, umani e non umani, tra attanti che agiscono e vengono agiti? E ancora: quale immagine della visione si produce, quale responsabilità emerge dall’intreccio di materia, gesto e sguardo, come pensarla quando nessun corpo può essere ridotto a sfondo passivo, ma ciascuno agisce, resiste, trasforma? Il presente saggio assume questi interrogativi come punto di partenza e risponde agli stessi proponendo il concetto di ‘attantività’: la potenza ontologica propria ad ogni corpo in quanto corpo, la capacità di produrre effetti, di trasformare e trasformarsi, di partecipare a concatenamenti che eccedono la somma delle singole presenze. Lo specchio, l’immagine, la scena e i riferimenti teorici che accompagnano la riflessione e la guidano non sono esempi illustrativi ma luoghi d’indagine della crisi della visione, dove la reciprocità del vedente e del veduto si fa esperienza concreta, il vedere stesso si fa evento, la materia prende parte all’azione e rivela la propria vitalità. L’obiettivo del contributo, dunque, è duplice: da un lato, interrogare la relazione percettiva e ontologica tra corpi, sguardi e materia, individuando la scena come evento ontologico privilegiato, luogo in cui la reciprocità si fa esperienza incarnata; dall’altro, avanzare una lettura fenomenologica post-umana della performance, in cui ogni evento scenico è reso possibile dall’interazione tra attanti, umani e non, ciascuno dotato di una propria potenza e singolarità, aprendo una riflessione sulle

implicazioni etiche di tale riconfigurazione, in cui l'attesa e la responsabilità assumono un valore costitutivo. La proposta teorica si muove sul crinale tra concettualizzazione ed esperienza, tra filosofia e pratica performativa, cercando di rendere visibile ciò che spesso resta implicito: la vitalità ontologica dei corpi e il loro ruolo nei concatenamenti in cui esistono e agiscono.

Così, ciò che la teoria descrive come attantività diventa fenomenologicamente evidente: ogni corpo è attante, ogni sguardo un evento che ridefinisce la scena. Il soggetto vede l'oggetto. L'oggetto, a sua volta, vede il soggetto. Il soggetto si riflette nello specchio e scorge sé stesso, ma anche un altro-da-sé<sup>1</sup>. Il soggetto si guarda allo specchio e vede ciò che vede, poiché ciò che vede sta vedendo il soggetto. È il soggetto che si vede – e tuttavia è un altro che lo osserva: l'immagine riflessa, non il proprio sé. Il soggetto si vede come oggetto che vede, e dunque come oggetto che, nel compiere un'azione, si fa soggetto. Il soggetto è anche oggetto. Coincidono e si sdoppiano, nello stesso istante in cui si manifestano. L'uno esiste per l'altro, in modo reciproco – anzi, ‘speculare’. Lo specchiarsi diventa allora una crisi, nel senso più profondo e originario del termine: dal greco *κρίσις* (‘scelta’, ‘decisione’, ma anche ‘fase decisiva di una malattia’), da *κρίνω*, ‘distinguere’, ‘giudicare’. Specchiarsi impone al soggetto un atto di distinzione: separare sé stesso dalla propria immagine riflessa, pur sapendo che quella gli appare, ingannevolmente, come un sé. Si tratta di una crisi, poiché una sorta di ‘malattia’ si innesca: una ‘debolezza’ (una possibile etimologia di ‘malattia’ da *μαλακία*, ‘fragilità’). Lo specchio, in quanto medium che rende possibile la visione di sé, può rompersi, incrinarsi, cessare improvvisamente di riflettere. Ed è forse proprio in questa possibilità di frattura che si annida la verità dell’azione percettiva: ‘vedere ciò che vede’. Nella possibilità che l’immagine venga a mancare, si apre uno spazio d’attesa per la fine dell’oggetto e, insieme, il riconoscimento che quell’oggetto – che appariva come sé – è, in verità, un altro. Il soggetto, nel momento in cui riconosce che ciò che vede è un altro, riconosce anche che quell’altro ha una propria vita, e dunque una propria morte, che può compiersi senza che la propria avvenga. È questo ‘il paradosso del *moi*’: può essere, ambiguumamente, sia soggetto che oggetto, a seconda del suo impiego, della vita che il parlante gli conferisce, e della fine che – inevitabilmente – lo attende.

### L’immagine riflessa: il narcisismo della visione e l’ontologia della carne

Nel 1524, Girolamo Francesco Maria Mazzola, noto come Parmigianino, realizza un olio su tavola che segna una svolta nella storia dell’arte e della riflessione sulla visione: l’Autoritratto entro uno specchio convesso. L’opera raffigura il volto del giovane artista al centro di una stanza, deformata dalla curvatura dello specchio attraverso cui si è autoritratto. In primo piano emerge una mano sproporzionata, allungata dalla distorsione ottica, con un anello d’oro al mignolo. L’abbigliamento è reso con cura, nonostante la rapidità del gesto pittorico, e lo spazio della stanza – il soffitto a cassettoni, la finestra impannata – appare altrettanto deformi, quasi instabile. Quest’opera

<sup>1</sup> Cfr. Lacan, *Scritti*, 87-94.

non solo mette in scena l'atto del vedersi vedente, ma invita a riflettere su ciò che potremmo chiamare un 'narcisismo della visione': non in senso psicologico, ma come struttura relazionale tra soggetto e oggetto nella pratica della visione. Scrive Maurice Merleau-Ponty: "i pittori hanno sovente amato [...] raffigurare se stessi nell'atto di dipingere, aggiungendo a quel che allora vedevano ciò che le cose vedevano di loro".<sup>2</sup> L'immagine non è quindi solo il riflesso di un soggetto vedente, ma l'incontro tra visione attiva e passiva – tra l'io e ciò che lo vede. In questa logica, il soggetto rappresentato da Parmigianino guarda nello specchio, ma contemporaneamente è guardato: dallo specchio stesso, dalla finestra, dall'ambiente. Il vedente è anche il veduto. È questa, secondo Merleau-Ponty, l'essenza più profonda del narcisismo: "non vedere nell'esterno [...] il contorno di un corpo che si abita, ma soprattutto essere visto da esso, esistere in esso, emigrare in esso".<sup>3</sup> Il soggetto si decentralizza, diviene corpo tra i corpi, e in tal modo entra in una relazione di reciprocità ontologica con il mondo.

Una lettura ulteriore dell'opera è proposta da Maurizio Fagiolo dell'Arco, che interpreta l'autoritratto come una rappresentazione dell'opus alchemico. In particolare, la rotondità della tavola rimanderebbe alla "prima materia", quella che Aristotele definiva *πρώτη όλη*, ovvero il principio originario del mondo (*ἀρχή*). Questo collegamento non è solo simbolico: il tema della 'materia che vede', della soggettività attribuita all'oggetto, torna centrale nel pensiero contemporaneo. Come afferma William J.T. Mitchell, gli oggetti sono "il modo in cui le cose appaiono a un soggetto",<sup>4</sup> ma al contempo diventano soggetto, alterità attiva, capaci di modificare chi guarda.

È proprio nel rapporto con questi oggetti-soggetti che si gioca il senso del vedere ciò che vede. Si tratta, infine, di corpi: umani e non umani, visibili e vedenti, che esistono in quanto sono visti e dunque vedono. In questa reciprocità incarnata si riconosce la nozione merleau-pontiana di carne: materia viva, sensibile, intersoggettiva, che fonde il visibile e il vedente in un solo gesto ontologico.

La carne è un 'elemento' dell'Essere. Non è un fatto o una somma di fatti, e tuttavia aderisce al luogo e all'adesso. Di più: è inaugurazione del dove e del quando, possibilità ed esigenza del fatto, in una parola fattività, ciò che fa sì che il fatto sia fatto. E, contemporaneamente, è ciò che fa sì che essi abbiano senso, che i fatti parcellari si dispongano attorno a 'qualcosa'.<sup>5</sup>

In questa prospettiva, i corpi – o, più propriamente, la carne – si configurano come elementi dell'essere, nel senso originario di 'elemento': ciò che media tra l'individuale e l'universale, tra l'ente situato e l'idea. Ogni corpo, umano o non umano, è investito da una vitalità interna; possiede ciò che Spinoza ha definito *conatus*: una spinta intrinseca a perseverare nel proprio essere, una potenza attiva che è condizione di esistenza. Come scrive Piero Martinetti, "ogni cosa, sia più o meno perfetta, potrà

2 Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, 28.

3 Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, 154.

4 Mitchell, *What Do Pictures Want?*, 156.

5 Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, 154.

sempre perseverare nell'esistenza per virtù della stessa forza per cui ha cominciato ad esistere, e tutte le cose sono in questo uguali”.<sup>6</sup> Questo impulso – comune a ogni ente – rende possibile pensare l'eguaglianza ontologica tra esseri umani e cose. In Spinoza, ogni corpo è dotato di una forza di pensiero corrispondente alla sua estensione: una mente, una volontà, un desiderio. La riflessione sul *conatus* risuona nelle formulazioni contemporanee di Jane Bennett, secondo cui le cose possiedono una potenza che le rende attanti, capaci di agire nel mondo: “La cosa come attante è ciò che realmente affetta altri corpi, accrescendone o diminuendone la potenza”<sup>7</sup>. Tale potenza – che si manifesta nel desiderio di sopravvivere e nell'azione reciproca – trova un'ulteriore risonanza nella nozione di ‘assoluto’ formulata da Hent de Vries. L’‘assoluto’, inteso etimologicamente come *ab-solvere*, ciò che è sciolto o separato, non è una ‘cosa’, ma la forza originaria che permette la distinzione stessa dell'essere, rendendo possibile la molteplicità degli elementi. Se prima si è parlato dello specchio come dispositivo di crisi identitaria e reciprocità tra soggetto e oggetto, ora è necessario spostare lo sguardo verso gli oggetti non umani. Immaginiamo che, nello specchiarsi, il soggetto non veda sé stesso, ma riflessi di cose: corpi inanimati che, tuttavia, condividono con lui lo statuto ontologico di ‘elementi dell'essere’. Non si tratta dell'immagine in quanto tale – ovviamente una scarpa non è identica a un volto umano – ma di ciò che l'immagine riflette ontologicamente: il fatto che entrambi, soggetto e oggetto, condividano la medesima tensione all'esistenza, la medesima potenza desiderante.

Il cuore della questione non è dunque visivo, ma ontologico: è nel riconoscere la comunanza d'essere, la pari dignità ontologica di tutti i corpi, umani e non, che emerge la reciprocità speculare dell'esistenza. Come il soggetto è soggetto e oggetto, vedente e veduto, così anche l'altro – la cosa – può esserlo. In questa mutua appartenenza si riattiva il paradosso del *moi: je suis moi*, io sono me, ma anche altro-da-me, corpo tra i corpi. Il riconoscersi come *moi* e il riconoscere le cose come *moi* impone una riflessione sulla singolarità degli enti. Quando Merce Cunningham, nel 1968, utilizza nell'opera *RainForest* l'installazione di Andy Warhol *Silver Clouds* – una serie di cuscini di Mylar riempiti di elio – sceglie non dei cuscini qualunque, ma proprio quei cuscini, uno per uno. Il punto non è il tipo d'oggetto, ma la singolarità irriducibile di ogni elemento: sostituirne uno significa produrre un altro spettacolo. La scena è composta, dunque, da corpi unici, e questo vale tanto per i corpi umani quanto per quelli non umani. La singolarità degli elementi scenici rafforza l'idea del teatro come evento irripetibile, in cui ogni presenza, anche materiale, è evento in sé, o – come si preciserà in seguito – ‘concatenamento’. Tale prospettiva è perfettamente coerente con una celebre affermazione di Cunningham stesso, in cui il coreografo riflette sulla differenza tra danzatori e danzatrici:

Li uso entrambi come individui – cioè, semplicemente per quello che sono – che possono fare lo stesso movimento ma non necessariamente nello stesso momento, proprio come chiunque

<sup>6</sup> Martinetti, *L'Etica di Spinoza*, 99.

<sup>7</sup> Bennett, *Materia vibrante*, 33.

– se guardi uno stormo di uccelli, in un certo senso, loro stanno facendo la stessa cosa. Ma in realtà, non fanno la stessa cosa. Non lo fanno allo stesso tempo.<sup>8</sup>

In questa concezione, l'identità di genere, il ruolo o la funzione simbolica sono irrilevanti: ciò che conta è l'irripetibilità dell'atto, la sua iscrizione in un corpo singolare che ne determina la specificità temporale e qualitativa. Anche quando due danzatori compiono 'lo stesso movimento', non è mai lo stesso movimento: il corpo modifica il gesto, e l'evento si rigenera continuamente. Questo principio vale anche per gli oggetti non umani: il cuscino – come il danzatore – non è mai lo stesso in scena. Esso conserva in sé la memoria delle performance precedenti, della prova, dell'uso. Se lo spettatore può essere pensato come memoria vivente del teatro, i corpi scenici sono l'archivio: contengono e rivelano, nel loro esistere, saperi incorporati, tracce, immaginari. La scena, così, non rappresenta ma espone: l'archivio incarnato si scontra con la presenza reale nel 'qui e ora', mediato dai simboli (gesti, oggetti, parole), dando origine all'evento teatrale.

### L'attantività: dai concatenamenti alla responsabilità

La singolarità delle cose, riconosciuta come tale, porta a considerarle non più semplicemente oggetti, ma attanti, cioè agenti dotati di forza espressiva. Come scrive Merleau-Ponty: "il nostro sguardo, ammaestrato dall'esperienza del corpo proprio, [ritrova] il miracolo dell'espressione in tutti gli altri oggetti".<sup>9</sup> L'"espressione" non è qui retorica, ma rivelazione dell'individualità materiale, affermazione silenziosa di esistenza. In questa chiave, Bruno Latour definisce l'attante come "ciò che agisce, o al quale viene imputata un'attività"<sup>10</sup> e tale definizione è centrale per comprendere la posizione qui proposta: le cose non sono passive, ma partecipano all'evento, producono effetti, sono soggetto. Bennett, pur sottolineando che l'attante non è né soggetto né oggetto, riconosce che esso è forza agente. Tuttavia, è proprio questa copresenza delle funzioni logiche di soggetto e oggetto ad essere essenziale per comprendere la natura vitalizzata della materia: i corpi, umani e non, agiscono e sono agiti, sono entrambi.

Su questo punto si apre una distinzione concettuale rilevante tra 'agente' e 'attante'. Se l'agente è definito dall'azione compiuta, quindi dagli effetti, l'attante è radicato nell'atto come potenza originaria. L'agente opera secondo un modello causale lineare (X fa Y), mentre l'attante fa accadere qualcosa in virtù della sua presenza in un concatenamento (Deleuze). L'attante è, dunque, ciò che rende possibile l'evento, ciò che 'può' e 'fa accadere' al tempo stesso. Questo rinvia direttamente alla distinzione aristotelica tra atto e potenza, su cui questa riflessione implicitamente si fonda. La scelta di parlare di attante invece che di agente non è terminologica,<sup>11</sup> ma ontologica

<sup>8</sup> NPR, "Merce Cunningham".

<sup>9</sup> Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, 254.

<sup>10</sup> Latour, "On Actor Network Theory", 373.

<sup>11</sup> Seppur una differenza esista già solo guardando alle parole. Il termine 'agente' proviene dal latino *agens*, *-entis*, participio presente del verbo *agere* ('agire', 'fare'), e conserva nell'uso contemporaneo l'implicazione di un soggetto dotato di volontà e intenzionalità. La nozione di

e politica: l’‘attante’ conserva la complessità della singolarità incarnata,<sup>12</sup> parte di un essere comune, unito nel concatenamento di tutte le cose. Come ricorda ancora Bennett: “un attante non agisce mai da solo”<sup>13</sup> ma solo nel co-divenire degli altri attanti. Ogni atto è frutto di una rete materiale di interazioni, di cooperazioni silenziose tra corpi, forze, presenze: un intreccio che si avvicina a ciò che Donna Haraway definisce *simpoiesi*, ossia il processo di co-produzione vitale che impedisce di pensare la singolarità in termini di autosufficienza. Ogni concatenamento è così simultaneamente un assemblaggio (Deleuze e Guattari) e una pratica simpoietica (Haraway), un fare-con che eccede la somma dei contributi singolari. Tutto ciò si radica in una visione spinoziana della realtà: ogni ente è modo della sostanza, manifestazione finita della totalità dell’essere (*Deus sive Natura*). Se, come afferma Bennett, le cose sono ‘modalità’ della natura, allora ogni attante è parte della sostanza, ed è attraverso di esso che la sostanza si rende visibile, si manifesta. Anche se si rinuncia a parlare di soggetti nel senso classico, si deve riconoscere che la sostanza è soggetto – e i suoi modi, i corpi, sono il soggetto che si articola nel mondo. Se tutto è nella sostanza e la sostanza è in tutto, ogni corpo, ogni attante, è soggetto, in quanto parte costitutiva e attiva di un essere che è comune e condiviso.

Tornando alla nozione di concatenamento, così come formulata da Deleuze e Guattari, Jane Bennett ne evidenzia la forza organizzativa:

I concatenamenti sono raggruppamenti ad hoc di elementi diversi, di ogni sorta di materia vibrante. Sono congregazioni vitali e palpitanti in grado di funzionare nonostante la presenza persistente di energie che li disturbano dall’interno. [...] Gli effetti generati da un concatenamento sono, piuttosto, proprietà emergenti, in quanto la loro capacità di far accadere qualcosa [...] è diversa dalla somma della forza vitale di ogni materialità presa singolarmente.<sup>14</sup>

In questa prospettiva, ogni corpo che partecipa a un concatenamento – e ogni corpo è sempre in un concatenamento – possiede una potenza propria. Tuttavia, la potenza del concatenamento non è riducibile alla somma delle potenze individuali. Essa è qualcosa di altro, un’emergenza relazionale generata dalle interazioni e interferenze tra i corpi. Il concatenamento è quindi una somma non totalizzabile,<sup>15</sup> una composizione instabile e mutante di attanti che esistono e agiscono insieme. Ogni singolo attante agisce secondo la propria attantività, ma questa si manifesta solo nell’incontro con l’attantività altrui.

‘attante’, invece, ha un’origine più recente e si deve alla semiotica strutturale; risale in particolare al 1979, quando il linguista lituano Algirdas J. Greimas – nel *Dizionario di semiotica*, redatto insieme a Joseph Courtés – lo definisce come “colui che compie o che subisce l’atto indipendentemente da ogni altra determinazione” (Greimas e Courtés 1979, s.v. attante). A differenza di ‘agente’, forma verbale attiva, ‘attante’ si presenta come un sostantivo, che indica una funzione semantica.

12 Cfr. Hayden, “Gilles Deleuze and Naturalism”, 187.

13 Bennett, *Materia vibrante*, 63.

14 Bennett, 68.

15 Cfr. Bennett, 68-69.

Un esempio paradigmatico di concatenamento scenico si trova nella serie *Nowhere and Everywhere at the Same Time* di William Forsythe, dove l'autore coreografa un dispositivo interattivo composto da pendoli sospesi, oscillanti nello spazio performativo. Questi pendoli – veri e propri (*s*)oggetti coreografici<sup>16</sup> – non sono semplici elementi scenografici: sono corpi attanti, con una propria traiettoria e una forza d'azione che modifica il movimento dei performer. Nella performance, i danzatori interagiscono costantemente con questi oggetti, osservandoli, evitandoli, sfiorandoli, lasciandosi attraversare dalle loro traiettorie. Lo spazio si costruisce come concatenamento tra corpi umani e non umani. Come afferma Forsythe stesso: “la coreografia era basata sull'osservazione; i danzatori osservano la stanza, si osservano a vicenda e traggono conclusioni o esprimono le loro osservazioni attraverso il movimento”.<sup>17</sup> La coreografia non è allora un disegno prestabilito, ma il risultato dell'attantività collettiva di tutti i corpi in scena. Ogni movimento umano è effetto della forza attiva del pendolo, e viceversa. È in questa reciprocità dinamica, in cui soggetto e oggetto si scambiano continuamente di posto, che si manifesta il *moi* in senso pieno. Lo spettatore può vedere e pensare al movimento dei danzatori come condizionato dal movimento dei pendoli, quindi, considerare questi come soggetti responsabili del transire da una condizione all'altra dei performer. Tuttavia, può vedere e pensare esattamente il contrario. Il risultato della visione è la messa in scena: la vita intrinseca al concatenamento che si fa visibile.

In questo contesto, il termine proposto da Bennett – ‘agentività distribuita’ – appare efficace, ma insufficiente. È più preciso, in questa sede, introdurre il concetto di ‘attantività’, inteso come la potenza propria ad ogni corpo, che si esprime non come somma di azioni condivise, ma come ‘presenza esistenziale attiva’, prima ancora dell’intenzione. L’attantività non implica condivisione di una responsabilità causale, né attribuisce ai corpi una volontà. Essa è, piuttosto, una condizione ontologica: ogni corpo agisce perché esiste, ed esistendo influenza e viene influenzato. Il concatenamento non dona attantività, né la determina: la contiene. L’attantività è già lì, e si manifesta attraverso le interazioni, ma non dipende da esse per esistere. Come l’agentività, anche l’attantività può essere articolata in tre tratti fondamentali – efficacia, traiettoria, causalità – ma ciascuno di questi assume una forma diversa.

**Efficacia:** se nell’agentività essa implica intenzionalità, nell’attantività essa è forza senza intenzione. L’attante non vuole agire, ma non può non agire: il solo esserci lo rende attivo. Anche la passività di un corpo è un modo dell’attantività.

**Traiettoria:** l’agente si muove verso uno scopo. L’attante è sempre in sospensione, in trasformazione. La sua traiettoria è processuale, mai finalizzata ed è assunta come caratteristica. In questo senso, la traiettoria dell’attante

<sup>16</sup> “Un Oggetto Coreografico è, per sua natura, aperto a una gamma completa di sollecitazioni percettive non mediate senza dover dare priorità ad alcun tipo di destinatario. Questi oggetti sono esempi di circostanze fisiche specifiche che isolano classi fondamentali di attivazioni e organizzazione del movimento. Gli oggetti attivano processi nel corpo che strumentalizzano la disponibilità del corpo a fornire input per le nostre facoltà predittive guidate euristicamente, che lavorano incessantemente per assicurarci una maggiore probabilità di risultati fisici e mentali preferiti. Una caratteristica principale dell’oggetto coreografico è che il risultato preferito è una forma di produzione di conoscenza per chiunque vi si impegni, generando un’acuta consapevolezza di sé all’interno di specifici schemi di azione”. (Forsythe, “Choreographic Objects”).

<sup>17</sup> Gormley, “William Forsythe”.

ricorda quella messianicità<sup>18</sup> di cui parla Derrida, ossia una promessa che non può essere mantenuta, perché si sposta continuamente nel tempo: ciò che era futuro diventa presente e, nel farlo, sfugge.

**Causalità:** l'attantività non è prevedibile. Se l'agentività presuppone una logica causa-effetto, qui l'evento è singolare, irripetibile, e non generalizzabile. Ogni concatenamento produce effetti non riconducibili a schemi causali lineari, poiché ogni corpo cambia nel tempo, cambia nel concatenarsi, e porta con sé memorie che modificano la sua forza attiva. Inoltre, spesso è difficile individuare quali siano esattamente le fonti dell'agire che fanno accadere un evento e questa “incomprensibilità può essere considerata come un aspetto essenziale dell'agire”.<sup>19</sup>

Ogni concatenamento finisce. I corpi che lo compongono continuano a esistere, ma cambiati, portatori di nuove memorie, pronti a entrare in nuove configurazioni. Anche l'uscita di un solo corpo dal concatenamento trasforma l'intero sistema, generando un nuovo concatenamento. Questo è il principio enunciato da Deleuze e Guattari: la materia “entra nei concatenamenti e ne esce”,<sup>20</sup> in un movimento di “pura immanenza”.<sup>21</sup> Su un piano ancora più astratto, si potrebbe pensare che tutti i concatenamenti siano modi di un unico concatenamento attante, lo spazio-tempo: corpo assoluto che causa un solo evento, la vita. Ogni concatenamento locale, ogni evento scenico, ogni incontro tra attanti è una manifestazione singolare di questo principio unico.

Nonostante il lungo percorso di riflessione sin qui tracciato, rimane un residuo, un resto concettuale che insiste come una macchia – un alone che non si lascia cancellare. È la questione della responsabilità. Se, come è stato argomentato, le cause di un evento non risiedono nell'individualità di un singolo attante, ma emergono dal concatenamento di cui esso è parte, a chi spetta la responsabilità? Esiste, in questo quadro, una responsabilità individuale? Il mondo continua a cercare un responsabile, e la responsabilità – nel linguaggio comune – è spesso confusa con la colpa. Si chiede: chi è il responsabile? Ma si intende: chi è il colpevole? Questa sinonimia perversa tra responsabilità e colpa nasce dal bisogno di attribuire causa all'inspiegabile. Eppure, la domanda rimane: dove finisce l'azione del soggetto e dove inizia quella del concatenamento? Nella visione proposta da Bennett, gli individui sono “semplicemente incapaci di avere la piena responsabilità”.<sup>22</sup> Non si tratta di abbandonare l'indagine sulle cause, specialmente se l'evento ha effetti nocivi, ma di ampliare lo spettro dell'analisi: non ridurre la responsabilità al singolo, ma riconoscere la pluralità di attanti che hanno corso all'evento. Per chiarire questa posizione, Bennett propone un'immagine efficace:

Probabilmente il modo migliore di pensare questi sforzi è immaginare di andare in bicicletta su una strada sterrata. Si può spostare il

<sup>18</sup> Cfr. Derrida, *Marx & Sons*, 279-281.

<sup>19</sup> Marres, *Issues Spark a Public into Being*, 216.

<sup>20</sup> Deleuze e Guattari, *Mille piani*, 518.

<sup>21</sup> Deleuze, “L'immanence : une vie”, 6.

<sup>22</sup> Bennett, *Materia vibrante*, 90.

proprio peso da un lato o dall'altro, far virare la bicicletta in una direzione o verso una specifica traiettoria di movimento. Ma chi pedala non è che uno degli attanti operativi nell'insieme in movimento.<sup>23</sup>

Un sassolino, un chiodo, la pioggia, la nebbia, un crampo, una ruota sgonfia, un animale che attraversa la strada: tutto fa parte del concatenamento. E se la bicicletta cade, nessuno di questi attanti può essere considerato responsabile da solo. Il chiodo non agisce per volontà, ma agisce perché è: è attante, e la sua esistenza produce un effetto. Il foro nella ruota è la manifestazione della sua attantività. Il pedalante non è l'unico attante, e forse nemmeno il principale. L'evento – la caduta – è il risultato di una molteplicità di forze. In questo senso, la responsabilità è del concatenamento stesso, del mondo, del tessuto di esistenze che abitano un tempo e uno spazio. Un mondo che non è finalizzato, ma in continuo divenire: “un mondo di immanenza, un mondo di incessanti e imprevedibili cambiamenti e possibilità, un mondo sempre sul punto di essere”.<sup>24</sup> In tale contesto, la piena responsabilità non è attribuibile, perché forse non esiste. È ciò che i Greci chiamavano *φύσις*: natura, forza generatrice, la disposizione delle cose e il loro divenire. “Un divenire attivo, una potenza creativa non proprio umana capace di produrre il nuovo”.<sup>25</sup> Un nuovo che è sempre composto da corpi, umani e non umani, che tentano di preservarsi, di sopravvivere nel contatto con altri corpi, formando alleanze instabili nel tempo e nello spazio. Non si tratta di una strategia – non c'è deliberazione – ma di una condizione ontologica: vivere significa coabitare.

Da questa visione materialista emerge una concezione del teatro radicalmente relazionale. Come afferma Thomas Ostermeier: “il vero momento del teatro non si trova dentro l'individuo, ma nella relazione tra l'individuo e l'altro”.<sup>26</sup> Il teatro non si dà nell'interiorità del soggetto, ma nell'incontro: con chi è in scena, con lo spazio teatrale, con il pubblico, con la presenza di altri spettatori, con le cose. L'evento teatrale accade perché accade la relazione, e ogni relazione è concatenamento. Il ‘teatro definitivo’ – quello che si compie nello spettatore – è possibile solo perché vi è un altro. E riconoscere l'altro significa, inevitabilmente, riconoscere sé stessi. Si è tornati, di nuovo, allo specchio. Tutto riporta a quel paradosso iniziale, perché è di visione che si sta parlando: del vedente e del veduto, del soggetto e dell'oggetto che si scambiano continuamente, del *moi*. Di quell'identità riflessa che non si possiede mai del tutto, che si costruisce nella relazione, nella carne, nella scena, nell'evento irripetibile dell'incontro.

### Il teatro come laboratorio ontologico: la scelta e l'attesa

Riprendendo il filo della riflessione sulla relazione con l'oggetto non umano – ma il discorso vale anche per l'umano – occorre chiarire che non si tratta semplicemente di

<sup>23</sup> Bennett, 91-92.

<sup>24</sup> Quirk, *Bergson and American Culture*, 2.

<sup>25</sup> Bennett, *Materia vibrante*, 231.

<sup>26</sup> Ostermeier, *Il teatro e la paura*, 74-75.

visione, ma di una scelta nel vedere. Questa scelta è fondante, in particolare nel contesto teatrale, dove ogni corpo presente in scena – umano o non – è, per il performer e per lo spettatore, al tempo stesso oggetto del vedere e soggetto che vede. Come scrive Derrida, si deve “scegliere fra guardare gli occhi visti [*yeux vus*] dell’altro e guardare gli occhi vedenti [*yeux voyants*] dell’altro”.<sup>27</sup> Non si possono vedere entrambe le cose contemporaneamente. Se si scelgono gli occhi vedenti, si diventa ciechi alla loro vegganza. Se si guarda la capacità visiva dell’altro, non si vede più nulla: non si vede l’altro, perché non si vede più come oggetto, ma come soggetto. È un paradosso percettivo ed esistenziale. Questo ragionamento può e deve essere esteso al corpo non umano, a condizione di spostare il concetto di ‘occhio’ dal piano anatomico a quello funzionale. Un corpo non umano non possiede occhi in un senso anatomico, ma può comunque essere vedente, se si intende l’occhio come ‘soggetto funzionale’,<sup>28</sup> come organo del corpo-senza-organi.<sup>29</sup> Un corpo che vede è, di fatto, visibile, e la visibilità – come ci ricorda Merleau-Ponty – è ciò che fonda l’orizzonte condiviso della carne: “c’è qualcosa che fonda e annuncia la veduta che ne ha l’altro o quella che ne dà lo specchio”.<sup>30</sup> L’altro – umano o cosa – è visibile perché appartiene al medesimo regime del visibile di cui fa parte il soggetto. La visione si rivolta su sé stessa, riflette su di sé il visibile, comprende l’altro come carne, come uguale e distinto, come *moi*. “È grazie al mondo che io sono visto o pensato”<sup>31</sup> poiché è grazie a me che il mondo è visto o pensato. Ma questa visione dell’altro come vedente è anche ciò che spaventa. L’incontro con un occhio che vede è l’incontro con l’invisibile stesso:

Si sa che è ciò che conta, essere guardati, ma fa paura – persino essere guardati da sé stessi. Si vuol vedere ciò che è visibile, ma non si vuole vedere ciò che ci guarda. E che è visibile come vedente invisibile.<sup>32</sup>

Guardare l’altro come vedente – o vedere sé stesso mentre si guarda – è l’evento dello specchio. Il soggetto si specchia, vede sé stesso che guarda, ma nel vedere un vedente non vede nulla: “vedo i miei occhi vedenti, ma vedendo un vedente, non vedo del visibile, dunque non vedo niente”.<sup>33</sup> Così, anche l’altro vedente non può essere visto nei suoi occhi. Solo ciò che non vede può essere visto in quanto oggetto

27 Derrida, *Pensare al non vedere*, 100.

28 Cfr. Maglio, “L’occhio: un organo per questo corpo senza organi”, 71-80.

29 L'espressione 'corpo-senza-organi' è stata introdotta per la prima volta da Antonin Artaud nella sua performance radiofonica del 1947, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. L'autore francese evocava un corpo liberato dalle costrizioni della funzione organica, dalle gerarchie sociali e dai dispositivi di controllo. Artaud auspicava a un movimento, a un dinamismo, a un flusso proprio del corpo che solo svuotato da tutto ciò che lo compone organicamente può divenire spazio vuoto capace di permettere il fluire del suddetto flusso: un corpo pieno senza organi, un corpo riportato a un suo stato essenziale, non funzionale, quindi non organico, decostruito; “Costruite il vostro corpo senza organi, fabbricatevelo voi stessi. È allora che vi libererete da tutti i vostri automatismi e tornerete al vero corpo”. Più tardi Deleuze e Guattari a partire dall'intuizione poetico-performativa di Artaud parleranno del corpo-senza-organi come piano di consistenza, luogo del desiderio, spazio di sperimentazione e resistenza alle stratificazioni del potere.

30 Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, 332.

31 Merleau-Ponty, 332.

32 Derrida, *Pensare al non vedere*, 111.

33 Derrida, 218.

Al contrario, gli occhi dei ciechi, quando sono aperti, gli occhi dei ciechi che non vi vedono, li si vede: li si vede come degli oggetti, si possono descrivere, ecc., nella misura stessa in cui sono morti e ciechi, li si vede, gli occhi. Insomma, solo gli occhi dei ciechi sono visibili. Ma gli occhi dei vedenti non sono visibili.<sup>34</sup>

Quando si riconosce l'altro – umano o non umano – come soggetto vedente, l'oggetto diventa irriconoscibile. La familiarità che il soggetto aveva con il mondo – il sapere ‘ciò che le cose sono’ – viene sgretolata. Si attiva un cortocircuito percettivo, una forma di crisi fenomenologica: il mondo non è più un insieme di cose stabili, ma corpi vibranti, materia inquieta. Lo specchio si rompe. Non c'è più riflesso. Non c'è più riconoscimento.

**L'immobilità delle cose che ci circondano è imposta loro dalla nostra certezza che si tratta proprio di quelle cose e non di altre, dall'immobilità del nostro pensiero nei loro confronti.**<sup>35</sup>

Quando questa certezza crolla, si apre lo spazio per una nuova visione del mondo: non più statico, ma dinamico, imprevedibile, simile a una forza tellurica che muove ogni cosa. Tutto cambia, perché cambia il modo in cui il soggetto vede. Come nel romanzo *La Nausea* di Sartre, l'io si rende conto che niente è più come prima:

Bisogna dire come io vedo questa tavola, la via, le persone, il mio pacchetto di tabacco, poiché è questo che è cambiato [...] Bisognerebbe provare a dire come [li vedeva] prima e come [li vede] adesso.<sup>36</sup>

Il cambiamento non è nelle cose, ma nella loro visibilità: è la crisi dell'aspettativa. 'Aspettare' deriva da *aspettare*, intensivo di *aspicere*: guardare verso. Aspettare è visione proiettata sul noto, un guardare che si fonda sulla memoria: 'guardare' qualcosa 'verso' la memoria di quella cosa. Si guarda un oggetto in base a ciò che si conosce di esso, non per quello che è. Ma l'evento, per definizione, tradisce l'aspettativa. Esso non può essere previsto, non può essere 'guardato in anticipo'. Lo dice con forza Ludwig Wittgenstein:

L'aspettativa è connessa con il cercare. Cercare presuppone che io sappia cosa sto cercando senza che ciò che sto cercando debba necessariamente esistere. [...] L'aspettativa prepara, per così dire, un metro con cui misurare l'evento che ha effettivamente luogo, e in modo tale che l'evento può essere quel metro incondizionatamente misurato, sia che si trovi, sia che non si trovi poi a coincidere con la linea di graduazione aspettata [...] La nostra aspettativa anticipa l'evento. Ne crea, in questo senso un modello.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Derrida, 219.

<sup>35</sup> Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 8.

<sup>36</sup> Sartre, *La Nausea*, 11.

<sup>37</sup> Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, 18 e 22.

Ma quando l'evento arriva – vero, singolare, presente – ‘distrugge il modello’, rompe lo specchio, mostra ciò che non può essere atteso. Il reale è, appunto, ciò che non rientra mai pienamente nel visibile. Un modello che non può che essere distrutto. L'aspettativa crea l'illusione di poter pre-vedere l'evento, ossia l'effetto di un dato concatenamento. Ma si tratta di una condizione prettamente spaziale, incapace di tenere conto del tempo. In essa emerge, infatti, “il carattere puntiforme dell'aspettativa”,<sup>38</sup> dove a essere ridotto a punto è l'occhio stesso. Questa riduzione è il fallo dell'aspettativa, la sua castrazione, poiché essa comporta l'annullamento della dimensione temporale che costituisce l'evento. Come osserva Wassily Kandinsky, “l'elemento temporale è, nel punto, quasi completamente escluso”.<sup>39</sup>

Ma l'occhio non è un punto. È un foro, un varco attraverso cui il soggetto vede: è un soggetto funzionale, non un oggetto geometrico. Ed essendo capace di soggettività, è soggetto al tempo, soggetto al suo passaggio, alla sua erosione, alla sua malattia. Non può anticipare ciò che sarà, perché ciò che sarà appartiene al futuro e l'occhio, per sua natura, vede solo ciò che è. L'occhio non può aspettare, perché aspettare implica prevedere, mentre l'occhio può solo ‘attendere’. Il soggetto, nella sua aspettativa, è spaventato dalla possibilità di essere sorpreso. Spaventato dall'evento che, per definizione, sovverte la previsione. È “l'evento che subentra all'aspettativa: ecco la risposta all'aspettativa”.<sup>40</sup> L'evento irrompe, spazza via l'immaginario, e con esso ogni idea di controllo. Così, l'unica azione possibile è attendere. Attendere non è guardare verso, ma tendere verso. Non è più un tentativo fallace di prevedere, ma un disarmo volontario davanti al mistero del reale. L'attesa depotenzia il narcisismo del soggetto, lo costringe a riconoscere la sua finitezza, a cedere il controllo. È una postura di vulnerabilità attiva: un'apertura all'alterità. “Si può attendersi l'un l'altro, l'un l'altra”,<sup>41</sup> in un incontro che forse non avverrà mai. Perché l'incontro con l'altro è sempre differito, sempre in ritardo rispetto a sé stesso. Siamo “molto lontano indietro e molto lontano in avanti”,<sup>42</sup> ma sempre lontano, poiché senza lontananza non esiste desiderio. L'essere è immobile nella distanza, e in quella immobilità si attende.

L'oggetto è perturbante, perché non si lascia mai davvero raggiungere. Per quanto lo si attenda, non si rivela mai pienamente. Resta nel suo silenzio, nel suo sguardo. “Attendersi per non sparire”<sup>43</sup> è l'unico gesto che consente il riconoscimento, anche senza immagine, anche con lo specchio infranto. Anche se l'immagine è morta, e il soggetto vive ancora. La morte, in questa prospettiva, non è fine ma possibilità: “una possibilità di essere che l'Esserci stesso deve assumersi da sé”.<sup>44</sup> L'attesa è, allora, il gesto ontologico fondamentale: attendersi nella fine per conoscer-si. “La morte diventa il limite oltre il quale non cercare l'incontro con sé stessi”.<sup>45</sup>

<sup>38</sup> Vitale, *La dimora della lontananza*, 132.

<sup>39</sup> Kandinsky, *Punto linea superficie*, 30.

<sup>40</sup> Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, 19.

<sup>41</sup> Derrida, *Aporie*, 57.

<sup>42</sup> Bloch, *Tracce*, 232.

<sup>43</sup> Vitale, *La dimora della lontananza*, 138.

<sup>44</sup> Heidegger, *Essere e tempo*, 305.

<sup>45</sup> Vitale, *La dimora della lontananza*, 139.

l'incontro che il soggetto ha sempre atteso, ma non ha mai consumato. Perché il riconoscimento non è mai immediato, ma è sempre in ritardo sull'identità. Come scrive Paul Valéry: "questa identità richiede tempo per stabilirsi – così come richiede tempo il ritorno dell'immagine al suo oggetto attraverso lo specchio".<sup>46</sup> Nel prologo di *Exit Above – After the Tempest* (2023) di Anne Teresa De Keersmaeker, un sottile telo trasparente, mosso da un grande ventilatore, si fa soggetto. Vibra, si agita, si gonfia e si sgonfia, traccia pieni e vuoti nello spazio, sopra i corpi dei danzatori. Quel telo danza. Vive. Esiste. È attante. Non danza come un danzatore, ma come un telo, nel suo essere cosa, nel suo essere ciò che è. Il suo movimento è puro effetto di un concatenamento scenico che lo comprende. Eppure, è anche espressione della sua attantività singolare. È solo con la sua storia, con le sue traiettorie precedenti, con i segni impressi dalle repliche e dalle prove, che quel corpo non umano può essere nel reale dell'evento. Il telo disegna, parla, si offre allo sguardo dello spettatore. E lo spettatore, che aspettava quel telo nella sua immobilità, nel suo essere oggetto di scena al servizio dei danzatori; lo spettatore attendeva il telo nella sua memoria, nel suo conoscere cosa sia un telo, nel rassicurante pensiero della sua cosalità.

Ma quella attesa è disillusa: non può più ridurre il telo a una 'cosa'. Il suo movimento non è umano, eppure è vivo. L'aspettativa si sbriciola, lascia spazio a un'attesa senza promessa. Il telo e l'umano sono entrambi attanti, ma mai allo stesso modo. L'uguaglianza ontologica convive con la radicale singolarità di ogni corpo. Lo spettatore attende allora la fine della danza, perché solo lì può forse riconoscersi, può tornare all'immagine: fragile, parziale, può tornare al *moi*. Ma le certezze, a ogni passo, sono un po' meno certe. L'identità, alla fine del cammino, non è conquistata, ma sempre sospesa. Il telo smette di danzare. I danzatori iniziano la loro coreografia. Ma lo spazio non è più lo stesso. Il telo, sgonfio e scomparso, è ancora lì. Vede. Il tempo non è più lo stesso. L'occhio dello spettatore, attraversato da ciò che ha visto – e da ciò che non ha potuto vedere – porta con sé una traccia. L'oggetto resta. Vede. E lo spettatore non può vedere i suoi occhi che lo vedono.

E se ricominciasse a danzare? Se inghiottisse uno dei danzatori? Se arrivasse sino alla platea? Non so se esiste una risposta. E forse non deve esistere.

### Conclusioni: verso un'ontologia della relazione

Il percorso compiuto torna alla sua origine, allo specchio e al *moi*: non più come illusione di identità ma come apertura all'altro. Il teatro, specchio infranto dove immaginario e reale si incontrano, mostra la carne comune che attraversa ed eccede tutti i corpi: non rappresentazione del mondo ma evento del suo farsi in relazione, fenomeno della vitalità intrinseca. Dal paradosso del *moi* all'attantività, il contributo ha voluto mostrare come il teatro renda sensibile la reciprocità tra soggetto e oggetto. Attraverso l'analisi dei dispositivi performativi, si evidenzia come la singolarità di ogni attante renda l'evento irripetibile e instabile, ma sempre comprensibile nella sua

46 Valéry, *Quaderni*, 241-242.

dimensione relazionale. Ogni gesto, ogni sguardo, ogni presenza è parte di una rete di effetti emergenti, dove la responsabilità non è distribuita ma è propria al concatenamento di cui tutti i corpi fanno parte. L'attantività, dunque, è, non solo chiave interpretativa della potenza intrinseca ad ogni corpo espressa nel concatenamento delle relazioni e strumento teorico per comprendere la performance, ma anche e soprattutto paradigma ontologico più ampio. Riconoscere la forza attiva dei corpi implica ridefinire la relazione tra soggetto e oggetto, tra visibile e invisibile, tra vedente e veduto, tra performer e scena. Ciò che si apre è una visione del mondo come rete di attanti interconnessi, in cui ogni evento è sempre fenomeno di un'interazione complessa e irriducibile. Non semplice agentività, non mera casualità, ma movimento che attraversa ogni corpo, intriso di efficacia e responsabilità innate.

Così la fenomenologia dei corpi scenici diventa una riflessione sulla materialità vivente, sulla reciprocità ontologica, sulla potenza dell'attesa e sulla tensione tra singolarità e concatenamento. Così, la scena contemporanea non imita il reale, ma lo espone: mostra come ogni cosa, ogni gesto, ogni frammento di materia sia parte di una rete comune di esistenza. In questo orizzonte, il teatro appare come specchio incrinato in cui il *moi* riconosce la propria parzialità e la propria esposizione. È in questa crepa che si annida la possibilità filosofica e politica di pensare un'ontologia della relazione, dove l'essere non si manifesta in isolamento, ma nella co-presenza attiva e nella continua possibilità di essere visto, percepito, trasformato. Un'ontologia della relazione in cui la carne del mondo si manifesta come evento condiviso e il teatro come specchio infranto in cui scorgere la verità del vedere.

La verità spetta solo a chi attende, a chi si affida alla distanza, alla tensione dell'incontro mai garantito. La verità è di chi 'attende la fine', perché è nella fine che si rifrange l'immagine del *moi* nello specchio rotto. Nell'impossibilità di vedere gli occhi vedenti di ciò che mi vede, vedo ciò che li attraversa. Vedo ciò che l'occhio custodisce, ciò che gli sta dentro, l'invisibile che si fa visibile: la lacrima. La lacrima è allora ciò che resta del visibile, l'ultima forma che lo sguardo può cogliere prima di arrendersi all'invisibile che lo ha generato. È il segno dell'attesa, la materia dell'incontro mancato, la traccia che ricorda che qualcosa è avvenuto. In questa sospensione, tra ciò che è stato e ciò che non sarà mai, si manifesta la singolarità irriducibile di ogni corpo – umano e non – e il teatro si rivela per quello che è: non imitazione, ma fenomeno; non significato, ma relazione; non oggetto, ma evento. L'intero concatenamento scenico è allora 'memoria vivente dell'attantività': ogni corpo, ogni cosa, ogni gesto, ogni sguardo, ogni scomparsa, è una forza in atto che non si può possedere, ma solo vedere accadere.

## BIBLIOGRAFIA

- Bennett, Jane. *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*. Tradotto da Angela Balzano. Timeo, 2023.
- Bloch, Ernst. *Tracce*. Traduzione, cura e prefazione di Laura Boella. Garzanti, 2015. E-book.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Tradotto da Giorgio Passerone. Orthes, 2017. E-book.
- Deleuze, Gilles. "L'immanence: une vie...". *Philosophie* 47 (1995): 3-7.
- Derrida, Jacques. *Aporie. Morire – attendersi ai limiti della verità*. Tradotto da Graziella Berto. Bompiani, 1999.
- Derrida, Jacques. *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*. Mimesis Edizioni, 2008.
- Derrida, Jacques. *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*. Tradotto da Alfonso Coriolato. Jaca Book, 2016.
- Forsythe, William. "Choreographic Objects" Forsythe, William. "Choreographic Objects". Ultima cons. [etc], ultima cons. 13 luglio 2025, <https://www.williamforsythe.com/essay.html>.
- Germais, Algirdas J., e Joseph Courtés. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, 1993.
- Gormley, Clare. "William Forsythe born 1949 Nowhere and Everywhere at the same Time 2009". *Tate*, luglio 2016, ultima cons. 13 luglio 2025, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/william-forsythe>.
- Hayden, Patrick. "Gilles Deleuze and Naturalism: A Convergence with Ecological Theory and Politics". *Environmental Ethics* 19 no. 2 (1997): 185-204.
- Haraway, Donna J. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*. Tradotto da Clara Ciccioni e Claudia Durastanti. Nero Editions, 2019.
- Heidegger, Martin. *Essere e tempo*. Tradotto da Pietro Chiodi. Longanesi, 1976.
- Kandinsky, Wassilly. *Punto linea superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*. Tradotto da Melisenda Calasso. Adelphi, 1968.
- Lacan, Jacques. *Scritti*. Vol. 1. Tradotto da Giacomo B. Contri. Fabbri Editori, 2007.
- Latour, Bruno. "On Actor Network Theory: A few Clarifications". *Soziale Welt* 47, no.4 (1996): 369-381.
- Maglio, Danilo. "L'occhio: un organo per questo corpo senza organi". Tesi di Laurea Magistrale, Università Iuav di Venezia, 2024.
- Marres, Noortje. "Issues Spark a Public into Being". In *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, a cura di Bruno Latour e Peter Weibel. MIT Press, 2005.
- Martinetti, Piero. *L'Etica di Spinoza. Esposta e commentata*. Paravia, 1941.
- Merleau-Ponty, Maurice. *L'occhio e lo spirito*. Tradotto da Anna Sordini. SE, 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Il visibile e l'invisibile*. Tradotto da Andrea Bonomi. Bompiani, 2014. E-book.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia della percezione*. Tradotto da Andrea Bonomi. Bompiani, 2014. E-book.
- Mitchell, William John Thomas. *What Do Pictures Want?*. University of Chigago Press, 2006.
- NPR. "Remembering Choreographer And Dancer Merce Cunningham". *Fresh Air*, 5 aprile 2019. Intervista condotta da Terry Gross. Trasmissione radiofonica, audio e trascrizione [...]. <https://www.npr.org/2019/04/05/710263920/remembering-choreographer-and-dancer-merce-cunningham>.
- Ostermeier, Thomas. *Il teatro e la paura*. Tradotto da Francesca Ritrovato. Luca Sossella Editore, 2020.
- Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*. Tradotto da Giovanni Raboni. Mondadori, 1995.
- Quirk, Tom. *Bergson and American Culture. The worlds of Willa Cather and Wallace Stevens*. The University of North Carolina Press, 1990.
- Sarte, Jean-Paul. *La nausea*. Tradotto da Bruno Fonzi. Einaudi, 1990.
- Valéry, Paul. *Quaderni*. Vol. 4. Tradotto da Ruggero Guarini. Adelphi, 1990.
- Vitale, Sergio. *La dimora della lontananza: saggi sull'esperienza nello spazio intermedio*. Moretti & Vitali, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. *Osservazioni filosofiche*. Tradotto da Marino Rosso. Einaudi, 1999.

