Indice

Introduzione p. 3

Cap. 1 - C'era una volta l'isteria p. 8

Invenzione e definizione p. 8

Il Gran Teatro di Charcot p. 13

Grand Guignol p. 20

La "conversione" freudiana p. 22

Cap. 2 - Le migrazioni di una *Pathosformel*: dalla clinica alla scena p. 26

Sopravvivenze del *pathos* p. 26

La follia che guarisce p. 32

Iconografia del dolore p. 36

Elogio del sonnambulismo p. 40

Contaminazioni p. 44

In principio fu Isadora p. 50

Loïe Fuller p. 53

Patologia del Moderno p. 55

Dalla Wigman alla catastrofe p. 62

Nevrosi in tutù p. 69

Clinica del *Tanztheater* p. 72

La danza delle tenebre p. 81

Isteria postmoderna p. 82

Il teatro della fine p. 85

Cap. 3 - La trance, l'estasi, la morte p. 89

O trance o teatro p. 89

Estasi dell'attore p. 90

Fin de partie p. 93

Cap. 4 - Patologia del *performer* p. 104

Cap. 5 - Casi esemplari: Platel, Fabre e altre infermità p. 109

Per un atlante della danza isterica p. 109

Alain Platel p. 111

Jan Fabre p. 119

Altre infermità p. 124

Cap. 6 - Ricominciare da Artaud p. 136

Cap. 7 - Disciplinare la follia p. 143

Sorvegliare e danzare p. 143

Marionette, che passione! P. 146

Cap. 8 - Mistica del funambolo p. 149

Immagini p. 154

Bibliografia p. 177

Introduzione

Il fantasma dell'isteria aleggia sulla danza del Novecento. Questa singolare patologia – "inventata" nell'ambulatorio-teatro della Salpêtrière, come suggerisce Didi-Huberman[1] – era molto di moda tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo. Ma proprio quando gli allievi di Jean-Martin Charcot, Sigmund Freud e gli altri pionieri della psicoanalisi cominciavano a indagare il fenomeno da punti di vista inediti, aprendo la strada alla psichiatria dinamica, l'isteria, con i suoi impressionanti sintomi psicomotori di indubbio fascino spettacolare, cominciava a scomparire dalla casistica clinica, mentre altri malanni a noi più familiari (depressioni, sindromi borderline e altri variegati disturbi psicosomatici e della personalità) ne prendevano il posto[2]. Oggi se ne torna a parlare, assumendo che essa si ripresenti ciclicamente «indossando maschere diverse»[3].

Quella dell'isteria è una storia complessa e affascinante, ampiamente studiata e tuttavia non ancora del tutto chiarita. Numerose interpretazioni, spesso contrastanti, si sono susseguite nelle epoche e nei diversi contesti socio-culturali. L'aspetto

[1] G. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Éditions Macula, Paris 1982 (ed. italiana: G. Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria, Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti *1820*, Milano 2008).

[2] Il termine isteria è definitivamente scomparso dal DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders*) nella IV edizione del 1994. Il suo uso era già molto rarefatto nella revisione (1987) della III edizione (1980). Per una ricostruzione di questa scomparsa cfr. P. Barbetta, *I linguaggi dell'isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Mondadori, Milano 2010. Cfr. anche D. De Martis, F. Petrella, *L'isteria oggi* in "Gli argonauti" (a cura di D. Lopez), n. 48, 1991, pp. 25-32; G. Roccatagliata, *Riflessioni sulla decadenza dell'isteria*, Liguori Editore, Napoli 1992.

[3] G. Mattioli, F. Scalzone (a cura di), *Attualità dell'isteria. Malattia desueta o posizione originaria?*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 7.

"performativo" dell'isteria, non a caso definita anche «malattia da rappresentazione»[4], è quello che più ci interessa al fine di argomentare questo studio, anche se esso non è certo disgiunto da complesse implicazioni politiche, anzi biopolitiche se pensiamo al dispositivo clinico come un insieme di pratiche volte alla manipolazione e al controllo dei corpi e delle menti, e al dispositivo teatrale come un omologo insieme di norme, consuetudini e sperimentazioni che negoziano il rapporto tra attori e registi e tra pubblico e teatranti.

Quando la patologia isterica comincia a scomparire o a confluire in altre affezioni della sfera neuro-psichiatrica, curiosamente si moltiplicano sulla scena teatrale tardo ottocentesca e primo novecentesca, una varietà di esperienze al confine tra medicina, occultismo, scienza e fenomeno da baraccone. È il cosiddetto «teatro dei nervi», una grande e affascinante incongruenza del moderno, che fa spettacolo del sonnambulismo, dei fluidi mesmerici, dell'ipnotismo di Charcot e Freud, coniugando ambiguamente scienza e sovrannaturale[5].

Le "performance" di Blanche Wittman, paziente prediletta di Charcot[6], «indiscusso direttore del corpo di ballo dello spettacolo

[4] P. Janet, *Définition récents de l'hystérie*, "Arch. De Neurologie", 25-26, 1893, citato in G. Roccatagliata, *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, Liguori Editore, Napoli 2001, p. 209.

[5] Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Bruno Mondadori, Milano 2004; D. Giglioli, A. Violi (a cura di), *Locus Solus. L'immaginario dell'isteria*, Bruno Mondadori, Milano 2005; S. Cigliana, *La seduta spiritica*, Fazi Editore, Roma 2007.

[6] Un'interessante ricostruzione, sebbene romanzata, del rapporto tra Charcot e Blanche Wittman è in P. Olov Enquist, *Boken om Blanche och Marie*, Norstedts Förlag, Stockholm 2004 [ed. italiana: P. Olov Enquist, *Il libro di Blanche e Marie*, Iperborea, Milano 2006].

isterico»[7] alla clinica della Salpêtrière alla fine del XIX secolo, o di Augustine, Geneviève, Alphonsine (le altre "dive" della scena nel teatro patologico del grande ospedale parigino), organizzate ogni martedì per ristrette platee di curiosi e addetti ai lavori, avevano finito con l'assumere evidenti caratteristiche di *mise en scene* teatrale: da una parte il regista-medico che, con l'ausilio della suggestione ipnotica, organizzava e dirigeva "dal vivo" la rappresentazione, dall'altra la paziente, consapevole dell'evento e in buona parte complice e simulatrice in questo vouyeristico gioco di sguardi e ammiccamenti a chiaro sfondo erotico. L'isteria era una sindrome tipicamente femminile anche se, come vedremo, non mancavano eccezioni di *gender* maschile[8].

Sul fronte della danza teatrale, dopo la "liberazione" del corpo dai rigidi schemi del balletto classico, grazie al lavoro dei pionieri della danza libera, soprattutto di Isadora Duncan, da Mary Wigman in poi il danzatore ha espresso a sua volta la crisi dell'identità, rappresentando le fratture e le nevrosi del corpo-mente, che ha scomposto e ricomposto in una sorta di estenuante e tuttora operoso teatro anatomico. Terminata la stagione dell'*Ausdruckstanz* (la danza espressiva tedesca)[9], il *Tanztheater* e tutte le derive del teatrodanza europeo hanno fatto proprie le istanze di questa comunicazione gestuale inquieta e dirompente,

[7] G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Historie de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris 2002 [ed. italiana: G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 267].

[8] Cfr. J.-M. Charcot, *Leçons sur l'hystérie virile*, Le Sycomore, Paris 1984 ; M. S. Micale, *Charcot and the Idea of Hysteria in the Male: Gender, Mental Science, and Medical Diagnosis in Late Nineteenth-Century France*, in "Medical History", n. 34, 1990, pp. 363-411.

[9] Cfr. S. Franco, M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza*, Utet, Torino 2005, pp. 5-114.

una sovraeccitazione motoria che sembra imporsi laddove la parola o il gesto convenzionale rivelano la loro insufficienza espressiva. «L'isteria non è una malattia – afferma Mark Micale – piuttosto, è un'alternativa fisica, verbale, un linguaggio gestuale, una comunicazione sociale iconica»[10].

Mano a mano che il teatro di parola perdeva la sua efficacia comunicativa, fino a deflagrare in nuovi e ibridati linguaggi, il gesto prendeva il sopravvento in una scena teatrale che diventava sempre più dirompente, agitata, malata. Il teatro gestuale ha offerto nuovi strumenti per l'elaborazione del lutto in un secolo segnato dalle catastrofi e dall'orrore della morte organizzata a industria. Nonostante il teatro dei testi ricompaia ciclicamente – e quasi sempre per focalizzare anch'esso l'inguaribile malattia del contemporaneo – le più significative espressioni della scena teatrale odierna scelgono la strada dell'espressione corporea, spesso non rinunciando del tutto alla parola.

Se poi guardiamo più specificamente al teatrodanza, che è l'ambito di ricerca di questo studio, possiamo senz'altro affermare che la figura che emerge con insistenza nell'attuale scena coreografica – soprattutto europea, ma con chiari sviluppi anche oltreoceano, per non dire del butō giapponese[11] – è dunque quella di quel "corpo isterico" che ha cominciato a invadere la scena teatrale mentre abbandonava progressivamente quella clinica, fino a diventare, in anni recenti, esso stesso tema e modello estetico, come nel caso dello spettacolo di Alain Platel *vsprs* (2006), ispirato ai filmati che

[10] M. S. Micale, *Approaching Hysteria*, Princeton University Press, Princeton 1994, p. 182.

[11] *Infra*, p. 81-82.

il medico belga Arthur Van Gehuchten dedicò ai suoi pazienti nevrastenici; o, con effetto glamour, della *G*(iselle) di Garry Stewart, dove tremori e convulsioni sono dichiaratamente ispirati proprio alle crisi istero-epilettiche. Ma, come vedremo, gli esempi si moltiplicano nel tempo e nello spazio, in un vasto raggio di generi e tendenze, che copre l'intero ambito delle performance e del teatro gestuale tout court. Una vera e propria epidemia, quasi un fluido mesmerico e contagioso, che attraversa trasversalmente la scena contemporanea e che, celebrando i fasti d'un nevrotico Dioniso moderno, sembra spingere decisamente (e definitivamente?) Apollo in soffitta.

Cap. 1
C'era una volta l'isteria

Invenzione e definizione

Non è questa la sede per abbozzare una storia dell'isteria, per la quale si rimanda a specifici studi elencati in nota e in bibliografia[12]. Tuttavia, per fare luce su quelle zone d'ombra dove i discorsi sull'isteria incrociano i discorsi sul teatro, è necessario soffermarsi su alcune riflessioni e interpretazioni che hanno accompagnato la vicenda storica di questa «afflizione della mente che si esprimeva attraverso un disordine del corpo»[13].

Paracelso chiamava l'isteria *chorea lasciva*[14], una specie di «coreografia di lubricità»[15]. Ai precursori della medicina moderna, ancora suggestionati dall'alchimia, stavano molto a cuore le affezioni di genere femminile, delle quali già argomentavano Ippocrate e i suoi discepoli. Pare proprio che la parola "isteria" (*hystéra*, utero) sia comparsa la prima volta nel trentacinquesimo

[12] Per una storia generale dell'isteria cfr. I. Veith, *Hysteria, The History of a Disease*, University of Chicago Press, Chicago, Illinois 1965; H. F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books, New York 1970, [ed. italiana: *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Bollati Boringhieri, Torino 1976]; H. King, *Once upon a Text: Hysteria from Hippocrates*, in S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter, *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1993, pp. 3-65; G. S. Rousseau, *"A Strange Pathology": Hysteria in the Early Modern World, 1500-1800*, in S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter, *Hysteria Beyond Freud*, cit., pp. 91-186; A. Scull, *Hysteria. The Biography*, Oxford University Press, Oxford 2009.

[13] P. Slavney, *Perspectives on "Hysteria"*, John Hopkins University Press, Baltimore 1990, pp. 1-2.

[14] Cfr. L. S. Dixon, *Perilous Chastity: Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1995, pp. 39-44.

[15] G. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie.*, cit., p. 103.

aforisma di Ippocrate[16]. Nel suo breve trattato *La malattia delle vergini*, compreso nel vasto *Corpus Hippocraticum*, il padre della medicina occidentale getta le premesse per tutte le successive interpretazioni dell'isteria, vale a dire la "malattia dell'utero". Considerata per sua natura più debole dell'uomo, la donna sarebbe più esposta agli stati di depressione e più incline all'irrazionalità e all'autodistruzione[17]. Tuttavia, come ci ricorda Silvia Vegetti Finzi,

> la casistica dei sintomi isterici è più antica: già nel papiro di Kahun (1900 a.C.), il primo scritto medico conosciuto, e nel papiro Ebers (1600 a.C.), entrambi contenenti una sorta di trattato di ginecologia, il soffocamento e i movimenti convulsivi propri dell'isteria sono presentati come tipiche malattie delle donne, indotte dagli spostamenti dell'utero errante[18].

In tutti i casi si ragionava dell'isteria come fosse una vera e propria "bestia nera"[19], un animale affamato di sesso che cominciava a scalpitare e a spostarsi all'interno del corpo, con penose conseguenze per la povera donna, se non veniva appagato. A tal fine – fin dai tempi di Ippocrate – si riteneva normale e doveroso procurare meccanicamente l'orgasmo per placare la "bestia". La tecnologia ha aiutato i medici di fine Ottocento, offrendo loro un campionario di ingegnosi strumenti (meccanici o idraulici) che facilitavano il raggiungimento dello scopo: l'invenzione del

---

[16] Cfr. I. Veith, *Hysteria, The History of a Disease*, cit., p. 10.

[17] Cfr. G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, p. 210.

[18] S. V. Finzi, *Isteria*, in www.treccani.it.

[19] "*Bête noire*" è l'espressione utilizzata da Freud nei suoi studi sull'isteria. Cfr. S. Freud, *Opere 1. Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

vibratore elettrico fu uno spartiacque[20]. Naturalmente, essendo la masturbazione femminile interdetta in quanto ritenuta «lasciva e potenzialmente nociva»[21], era compito dell'uomo somministrare la terapia.

Il principio della sessualità repressa quale causa dell'isteria femminile, con le dovute rivisitazioni, è sopravvissuto – sicuramente nell'immaginario collettivo, ma anche in ambienti medici – fino ad oggi[22]. Alla base della sua fortuna è principalmente il punto di vista maschile del dispositivo clinico. Alla sua destrutturazione, oltre ai contributi più significativi della ricerca medica e psicanalitica, da Freud in poi, ha contribuito il mutare dei costumi sociali, della riflessione sull'immaginario femminile e il conseguente progredire di una casistica maschile del fenomeno, già dai tempi di Charcot e in misura rilevante dalla prima guerra mondiale in poi, a causa del proliferare della sindrome da trincea, vera o simulata che fosse (all'epoca definita *shell shock*, oggi genericamente inclusa nella categoria del *post-traumatic stress disorder*)[23]. L'isteria maschile, come reazione a uno shock traumatico, spesso simulato con lo scopo di rivendicare

[20] Cfr. Rachel P. Manes, *The Technology of Orgasm. "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 1999 [ed. italiana: R. P. Maines, *Tecnologia dell'orgasmo. Isteria, vibratori e soddisfazione sessuale delle donne*, Marsilio, Venezia 2001]; il libro della studiosa statunitense è un esaustivo quanto appassionante saggio sulla storia di questi apparecchi, che si legge come la storia dello sguardo e delle pratiche maschili sul corpo femminile.

[21] *Ibidem*, p. 24.

[22] Cfr. G. Roccatagliata, *Riflessioni sulla decadenza dell'isteria*, cit., pp. 42 e ss.; M. Foucault, *La volonté de savoir*, Éditions Gallimard, Paris 1976 [ed. italiana: M. Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 104]; R. P. Maines, *The Technology of Orgasm*, cit., pp. 49-79.

[23] Cfr. P. Lerner, *Hysterical Men. War, Psychiatry, and the Politics of Trauma in Germany, 1890-1930*, Cornell University Press, NY 2003.

risarcimenti nei confronti delle compagnie di assicurazione, si diffonde anche col progredire dei viaggi in treno e dei conseguenti disastri ferroviari, nonché a seguito della crescente industrializzazione con i relativi incidenti sul lavoro[24].

Studi più recenti suggeriscono l'orientamento bisessuale del soggetto isterico, o perfino asessuale. Secondo questa chiave di lettura, sarebbe proprio l'indeterminatezza, il non sapere o potere prendere partito per un sesso o per l'altro a provocare il fenomeno isterico. Pertanto, non si potrebbe neanche più parlare di isteria femminile o maschile, in quanto isteria significherebbe proprio «incertezza sessuale»[25].

Nella classica interpretazione androcentrica dell'isteria, secondo la quale il sintomo isterico è sempre legato all'inappagamento sessuale, si inscrive una variante che considera la manifestazione isterica un meccanismo di evitamento e di fuga dalla predazione maschile. Il principio fallocratico che sta a monte non muta, ma in questo caso si ha un'interessante inversione prospettica: l'isteria sarebbe lo strumento di cui dispone il soggetto femminile per ribellarsi all'imposizione di un modello maschilista cui sembra non esservi scampo[26]. Più genericamente, l'isteria sarebbe «[…] una psiconeurosi di difesa usata contro una realtà negativa […] l'isteria è essenzialmente il simbolo di una protesta»[27]. L'ipotesi della via di fuga, di una performatività affermativa, oltre che creativa, che si

[24] *Ibidem*, pp. 58-59.

[25] J.-D. Nasio, *L'Hysterie ou L'Enfant Magnifique de Psychoanalyse*, Éditions Rivages, Paris 1990 [ed. inglese: J.-D. Nasio, *Hysteria from Freud to Lacan. The Splendid Child of Psychoanalysis*, The Other Press. Llc, New York 1998, pp. 55-57.

[26] Cfr. G. Roccatagliata, *Riflessioni sulla decadenza dell'isteria*, cit., pp. 46-50.

[27] *Ibidem*, p. 63.

pone come difesa, insubordinazione, rifiuto, ci sembra interessante per l'analisi del fenomeno in ambito spettacolare.

La storia "moderna" dell'isteria comincia alla clinica della Salpêtrière. La cerchia di Charcot, e poi soprattutto Freud, hanno cercato di tirar fuori l'isteria da quel territorio dell'indistinto e dell'inclassificabile nel quale si riversavano tutti quei disordini neurologici e psichici che non trovavano altra plausibile spiegazione scientifica.

Pur rimanendo convito di una base organica della malattia, Charcot separò le pazienti epilettiche, o afflitte da altri evidenti disturbi fisiologici, da quelle che manifestavano sintomi non riconducibili a lesioni o altre patologie organiche. Infatti, non potendo dimostrare alcuna causa organica a monte delle crisi, si affermava sempre più diffusamente la convinzione che l'isteria fosse una simulazione, una coreografia per la cui realizzazione le pazienti si sarebbero ispirate proprio alle crisi epilettiche. Le crisi isteriche rispondevano ad una precisa partitura suddivisa in un prologo (definito aura, proprio come nelle crisi epilettiche) e quattro fasi: periodo epilettoide, periodo del clownismo, periodo delle attitudini passionali, periodo del delirio. Nell'ipotesi della simulazione, escludendo che le isteriche potessero "concordare" tra loro, in luoghi e tempi diversi, la ricorrente partitura delle crisi, qualcuno si domandò se non fossero proprio le epilettiche a suggerire i sintomi in un processo emulativo. Charcot, dal canto suo, rimase sempre convinto dell'universalità dei sintomi.

In realtà, la tipicità della sequenza isterica – che naturalmente prevedeva alcune varianti all'interno della griglia "coreografica" – rimane un mistero, che le numerose illustrazioni e l'iconografia fotografica, ma anche le rare sequenze cinematografiche, non

hanno contribuito a svelare. Con l'epilessia, le performance isteriche condividono soprattutto le convulsioni, la rotazione degli occhi, gli stati tonico-clonici, cioè il più o meno rapido alternarsi di contrazione e rilassamento muscolare. È interessante notare come quest'ultima caratteristica la si ritrovi tra i principi fondamentali di tutte le tecniche della *modern dance*, in particolare nei principi di *Abspannung-Anspannung* di Mary Wigman, di *contraction-release* di Martha Graham[28] e in quello di *fall-recovery* di Doris Humphrey[29]. Ma sul raffronto tra gestualità isterica e performance coreutica torneremo più diffusamente nel capitolo seguente. Qui ci serve, piuttosto, verificare un comune denominatore tra diagnosi cliniche e presupposti artistici.

Il Gran Teatro di Charcot

Il grande artefice dell'isteria come spettacolo fu senza dubbio Charcot. A differenza di Mesmer, che un secolo prima con le sue teorie sul magnetismo animale dovette capitolare di fronte alla prova scientifica, passando alla storia come un ciarlatano, nonostante l'immensa popolarità raggiunta in tutti gli ambienti sociali e in buona parte di quelli scientifici, Charcot era un autorevole scienziato, un uomo di genio (e di potere) rispettato e temuto. Per questo poté permettersi di riabilitare, in un certo senso, le teorie di Mesmer attraverso la pratica dell'ipnotismo, poi ripresa

[28] Cfr. S. Franco, *Martha Graham*, L'Epos, Palermo 2003.

[29] Cfr. D. Humphrey, *The Art of Making Dances*, Rinehart & Company, New York 1959 [ed. italiana: D. Humphrey, *L'arte della coreografia*, Gremese Editore, Roma 2001]; E. Stodelle, *The Dance Technique of Doris Humphrey and its Creative Potential*, Princeton Book Company, Princeton, New Jersey 1978 [ed. italiana: E. Stodelle, *La tecnica di danza di Doris Humphrey*, Di Giacomo Editore, Roma 1987].

da Freud[30]. Leggendarie divennero le sue *Leçons du Mardi*, delle vere e proprie rappresentazioni teatrali, col pubblico da una parte e le "attrici" dall'altra, assistite dai numerosi collaboratori del maestro. Charcot stava in mezzo, come un regista che dirige in tempo reale la sua messa in scena:

> «La sintomatologia isterica si mostra come una grandiosa scena teatrale, in cui probabilmente lo stesso medico che osserva svolge un equivoco ruolo sostenitore: un'attrice e un regista, diplomaticamente e ambiguamente, sono d'accordo sulla messinscena»[31].

L'ipnosi serviva a Charcot per "suggestionare" le pazienti e indurre in esse la crisi isterica, talvolta con l'ausilio di manipolazioni – eseguite personalmente dal maestro o da istruite infermiere – mirate a sollecitare le zone isterogene, cioè le zone pelvica e genitale. Una chiara immagine della situazione è il famoso dipinto di André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887), nel quale Charcot "dimostra" l'isteria ad una affollata platea di colleghi (rigorosamente uomini), con la "complicità" della sua paziente più famosa, Blanche Wittman, sostenuta dall'assistente, dottor Joseph Babiński. Se all'inizio la platea era composta quasi esclusivamente dagli allievi di Charcot e da altro personale sanitario, a poco a poco le *Leçons du Mardi* diventano un fatto mondano al quale assistono letterati,

---

[30] A. Violi, *Il corpo delle meraviglie: l'isteria e i fantasmi della sensibilità*, in D. Giglioli, A. Violi (a cura di), *Locus Solus. L'immaginario dell'isteria*, cit., pp. 18-19: «Riemerge negli anni 1876-77, con il medico francese Jean Marie Burq proprio alla Salpêtrière di Charcot, l'ipotesi dei flussi mesmerici, suffragata dalla presunta efficacia su pazienti isterici della "metalloterapia"; compare nuovamente l'ipnosi, in termini di sintomo più manifesto dell'isteria, di sua cura, e soprattutto di espressione massima della reversibilità corporea e del suo desiderio di fusione […]».

[31] G. Roccatagliata, *L'isteria nel XIX secolo. L'ideodinamismo*, in G. Mattioli, F. Scalzone (a cura di), *Attualità dell'isteria. Malattia desueta o posizione originaria?*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 25.

intellettuali, giornalisti, uomini di cultura, tra gli altri: Henri Bergson, Emile Durkheim, Guy de Maupassant, Edmond de Goncourt e perfino Sara Bernhardt, che aveva intuito il potenziale performativo dell'evento.

Sulla mistificazione delle *Leçons* usa parole durissime, tra gli altri, il medico Axel Munthe, che trascorse un periodo alla Salpêtrière, prima di venirne allontanato proprio per la sua "infedeltà" al maestro Charcot:

> Per me, che per due anni avevo dedicato la maggior parte del mio tempo libero a studiare l'ipnotismo, le rappresentazioni da palcoscenico della Salpêtrière davanti al pubblico del *tout Paris* non erano altro che un'assurda farsa, un inestricabile miscuglio di verità e d'imbroglio[32].

Malvisto alla Salpêtrière per i suoi rapporti con la cosiddetta scuola di Nancy, diretta dal professor Bernheim, che si opponeva alle teorie di Charcot, Munthe fu radiato dalla clinica dopo essere stato accusato di usare l'ipnotismo per abusare della giovane paziente Geneviève, che invece egli, stando a quando racconta nelle proprie memorie, voleva liberare dalla prigionia di Charcot. Si può capire, pertanto, il suo desiderio di denunciare il grande inganno dell'isteria:

> Fuori della Salpêtrière non ho quasi mai incontrato le tre famose fasi ipnotiche di Charcot, così sorprendentemente esibite durante le sue conferenze del martedì. Erano tutte inventate da lui stesso, applicate ai suoi soggetti isterici ed accettate dai suoi allievi per la potente suggestione del maestro[33].

---

[32] A. Munthe, *The Story of San Michele*, John Murray, London 1929 [ed. italiana: A. Munthe, *La storia di San Michele*, Garzanti, Milano 1997, p. 257]; sulla posizione fortemente critica di Munthe rispetto alla "suggestione di massa" procurata dagli esperimenti alla Salpêtrière cfr. anche A. Read, *The placebo of performance: psychoanmalysis in its place*, in P. Campbell, A. Kear (a cura di), *Psychoanalysis and Performance*, Routledge, London 2001, pp. 157-158.

[33] *Ibidem*, p. 272.

Forse proprio per il bisogno di distinguere realtà e finzione, di fronte alle insistenti accuse di falsificazione delle crisi, accadeva anche, di tanto in tanto, che gli internati dessero spettacolo in senso letterale, organizzando, con la collaborazione del personale medico, feste e balli in maschera. Ad uno di questi partecipa la giovanissima Jane Avril, ricoverata alla Salpêtrière dal dicembre del 1882 al luglio del 1884, che qualche anno dopo sarebbe diventata una celebre diva del Moulin Rouge, musa ispiratrice di Toulouse-Lautrec. Di quell'episodio la Avril ricorda:

> Una sera che non dimenticherò mai venne data una festa a cui seguiva un ballo in maschera in uno dei padiglioni del dottor Voisin. Erano presenti molti medici. Io ero vestita da *Descente de la Courtille*, il cui costume mi era stato dato da M.lle Jeanne Charcot. Mi vergognavo di essere trascinata da un istinto che, fino a quel momento, non avevo mai sospettato facesse parte di me[34].

Di lì a poco la Avril avrebbe potuto sfogare liberamente il proprio istinto senza vergogne, sul palcoscenico del più famoso locale parigino. D'altra parte, il Moulin Rouge, inaugurato nel 1889, fu presto ribattezzato "L'altra Salpêtrière", il Can can fu ritenuto una danza epilettica e le ballerine considerate delle vere e proprie isteriche[35].

Nell'inevitabile osmosi tra finzione e realtà, che evidentemente si alimentavano a vicenda, è indubbio che con Charcot la clinica

---

[34] J. Avril, *Mes mémoires*, Editions Phébus, Paris 2005, p. 69.
N. Baldari in *Jane Avril. Dagli esperimenti clinici sull'isterismo femminile ai café-concerto di Parigi*, in corso di stampa, ipotizza che Jane Avril si sia ispirata alla gestualità delle isteriche per i suoi applauditi numeri del Moulin Rouge; cfr. anche J. Shercliff, *Jane Avril of the Moulin Rouge*, Jarrolds Publishers, London 1952.

[35] C. Eidenbenz, *Danses symptomatiques. De Magdelene G. à Catherine Contour*, in P. Gioffredi (a cura di), *À la'rencontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, L'Harmattan, Paris 2009, p. 225.

diventa spettacolo, addirittura circo, come suggerisce Andrew Scull[36], nel quale si sperimentano inedite pratiche del corpo (e sul corpo) e nuovi media. Per documentare il proprio lavoro, Charcot si affida prima ad abili illustratori e poi ad esperti fotografi, attrezzando dei veri e propri studi di posa, dove si collaudano tecnologie all'avanguardia, come i banchi ottici a scatti multipli:

> Nelle fotografie, nei disegni, nelle immagini che illustrano le contratture, le cadute in trance, i grandi archi, le pose, non abbiamo di fronte materiale clinico, bensì un mondo che sta al confine tra il disordine mentale, la neurologia, il teatro, la danza e la seduzione[37].

La foga con la quale i medici, con la complicità di incisori, pittori e fotografi, si impegnarono nel dare "immagine" all'isteria, con l'intento di testimoniarne i sintomi, era direttamente proporzionale all'impossibilità di dimostrare un'anomalia organica. Il fotografo Hugh Welch Diamond credeva addirittura nel potere terapeutico della fotografia: esponendo i malati all'obbiettivo fotografico, automaticamente la loro patologia ne avrebbe tratto giovamento[38]. Un'equazione del tutto irrazionale, ma che ha un suo peso se, come vedremo, dalla clinica ci spostiamo sulla scena teatrale, dove l'aspetto terapeutico della rappresentazione diventa centrale.

Analizzando le fotografie realizzate alla Salpêtrière, non può non saltare all'occhio l'artificiosità dei soggetti in posa, una cura nella composizione dell'immagine che trasmette una certa teatralità. In

---

[36] A. Scull, *Hysteria. The Biography*, cit., pp. 104-130.

[37] P. Barbetta, *I linguaggi dell'isteria.*, cit., p. 63.

[38] Cfr. S. L. Gilman (a cura di), *The Face of Madness. Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*, Brunner/Mazel, New York 1976; S. L. Gilman, *The Image of the Hysteric*, in S. L. Gilman, H. King, R. Porter, G. S. Rousseau, E. Showalter, *Hysteria Beyond Freud*, cit. , pp. 353-355.

molti casi i ritratti non si differenziano molto da quelli delle dive del palcoscenico realizzati negli studi fotografici. D'altra parte, viste le caratteristiche dinamiche delle crisi isteriche, che in certi momenti dovevano essere estremamente rapide e violente, non si spiegherebbe la perfetta riuscita delle numerose immagini pubblicate nell'atlante fotografico della Salpêtrière[39] se non grazie a una posa ricercata e prolungata, tanto più se si pensa che all'epoca i tempi di esposizione dovevano essere molto lunghi e che di conseguenza il soggetto doveva restare immobile il più possibile per evitare l'effetto "mosso". È evidente che la maggior parte delle foto sono state realizzate "in posa", simulando le crisi con la complicità delle pazienti, magari drammatizzandole ad hoc secondo le istruzioni del regista Charcot[40].

Questi era troppo impegnato a mettere in scena l'isteria per poterne spiegare i meccanismi profondi. In un certo senso, a Charcot interessavano soprattutto gli aspetti formali del fenomeno, i sintomi, quelli che davano spettacolo, e per questo li ha profondamente studiati, accuratamente classificati, dopo averli, se il caso, provocati. Charcot, «come diceva egli stesso [era] un *visuel*, un visivo»[41]. Le sue *Leçons du Mardi*, alle quali lo stesso Freud si sarebbe ispirato per i suoi "incontri del mercoledì", si inscrivono nella storia mai interrotta di quella pratica voyeristica istituita con i primi teatri anatomici e proseguita fino ai nostri

[39] D.M. Bourneville, P. Regnard (a cura di J.-M. Charcot), *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, cit.

[40] Su questi aspetti insiste molto Didi-Huberman in *Invention de l'hysterie*, cit. Cfr. anche C. Eidenbenz, *Danses symptomatiques*, cit., pp. 219-233.

[41] S. Freud, cit. in C. Albarella, A. Racalbuto (a cura di), *Isteria*, Edizioni Borla, Roma 2004, p. 18 (n. 4).

giorni nelle università e nelle accademie, anche in ambito psicoanalitico, per esempio con Jacques Lacan. Molti suoi studiosi e discepoli hanno osservato come Lacan, che reinterpretando Freud in chiave strutturalista e poststrutturalista ne aveva ereditato la popolarità tanto da essere definito il «Freud francese»[42], avesse molto in comune con Charcot, nei comportamenti, nel carisma e nella metodologia accademica. Le sue lezioni universitarie erano frequentate, oltre che dai suoi numerosi discepoli, anche da attori e scrittori, proprio come le lezioni del martedì di Charcot[43].

Il rapporto ambiguo tra la malattia e la sua rappresentazione (pittorica, fotografica o teatrale che sia) ha sempre costituito un aspetto non irrilevante del dispositivo clinico[44]. D'altra parte, lo spettacolo della clinica ha sempre avuto un fascino irresistibile per l'occhio umano, a partire dal Rinascimento:

> Anatomie pubbliche, anatomie private, autopsie: in Italia, ma anche altrove, le occasioni per operare delle dissezioni sono diverse e sempre più numerose […]. Sempre più vasto e vario sembra il pubblico che a esse partecipa e molteplici sono pure le motivazioni che spingono studenti, chirurghi, medici, filosofi, umanisti, artisti, cortigiani e principi ad assistervi: d'ordine scientifico, didattico e professionale per alcuni; filosofico, religioso e genericamente culturale per altri. Molti, poi, son sospinti da semplice curiosità […] o, comunque, dalla certezza di partecipare a degli eventi straordinari, occasioni distintive di stupore e meraviglia, che consentono, tra le altre cose, una sorta di rispecchiamento partecipato, poiché l'anatomia, come ricordano le immagini, i libri e gli spettacoli anatomici di questo perdiodo, è anche declinata come una forma di conoscenza di sé[45].

[42] E. Showalter, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*, Columbia University Press, New York 1997, p. 46.

[43] *Ibidem*, pp. 46-47.

[44] In particolare, sulla rappresentazione dell'isteria, oltre che il già citato G. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie*, cfr. S. L. Gilman, *The Image of the Hysteric*, cit., pp. 345-436.

[45] A. Carlino, *L'anatomia a teatro tra didattica, celebrazione e edificazione*, in A. Carlino, R. P. Ciardi, A. Luppi, A. Petroli Tofani, *L'anatomia tra arte e medicina. Lo studio del corpo nel tardo Rinascimento*, Silvana Editoriale, Milano 2010, p. 17.

È evidente che la copiosa produzione rinascimentale di opere pittoriche sulle lezioni di anatomia e delle accurate incisioni e disegni che illustrano i manuali di medicina non esaurisce il suo scopo nella semplice funzione scientifica[46]. Da un lato, il campionario di corpi che esibiscono le proprie viscere, spesso in paradossali pose statuarie, avvicina tali opere alla funzione della *vanitas*, del *memento mori*, dell'*humana fragilitas*; dall'altro soddisfa la *curiositas* per l'orrido, il gusto morboso per il deforme, il sottile piacere del perturbante, con evidenti derive erotiche[47].

Grand Guignol

Per saziare tali appetiti, nel 1897 nasce a Parigi il celebre Teatro Grand-Guignol, dove brevi e scialbi testi drammatici incentrati su turpi storie di omicidi, infanticidi, perversioni e sevizie, spesso a sfondo sessuale, fornivano il pretesto per esibire immagini orrorifiche e truculente, tra gratuito sadismo e medicina legale[48]. Seppure gli spettacoli mostrassero la degenerazione morale e materiale degli strati sociali più bassi della società, non avevano

[46] Cfr. A. Carlino, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1994; J. Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge, London 1995; A. Violi, *Le cicatrici del testo. L'immaginario anatomico nelle rappresentazioni della modernità*, Bergamo University Press / Edizioni Sestante, Bergamo 1998; A. Carlino, R. P. Ciardi, A. Luppi, A. Petroli Tofani, *L'anatomia tra arte e medicina*, cit.

[47] Cfr. S. Ugolini, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito"*, Liguori Editore, Napoli 2009, pp. 49-87.

[48] Cfr. F. Rivière, G. Wittkop, *Grand Guignol*, Éditions Henri Veyrier, Paris 1979; A. Pierron, *Le Grand Guignol. Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*, Robert Laffont, Paris 1997; M. Gordon, *The Grand Guignol. Theatre of Fear and Terror*, nuova edizione, Da Capo Press, Cambridge, MA 1997; R. J. Hand, M. Wilson, *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, Exeter 2000; A. Pierron, *Les Nuits Blanches du Grand-Guignol*, Seuil, Paris 2002.

alcun intento morale o politico, prevalendo sempre la compiaciuta spettacolarizzazione del male. I casi studiati alla Salpêtrière, insieme a turpi episodi di cronaca che vedono coinvolti presunti malati di mente e depravati di ogni specie, all'epoca ritenuti tali quasi esclusivamente per tare ereditarie, diventano materiale per spettacoli di successo al Teatro Grand-Guignol, fino al punto che lo stesso Alfred Binet, autorevole collaboratore di Charcot, collabora alla scrittura di numerosi drammi del maggiore autore del genere, André de Lorde. Tra questi spicca *Une leçon à la Salpêtrière* (1908), dramma in due atti ispirato ai casi delle pazienti isteriche[49].

Il grand-guignol, esportato in Inghilterra negli anni Venti[50] e in Italia nel 1908 con la Compagnia del Grand Guignol di Alfredo Sainati, sopravvisse fino all'inizio degli anni Sessanta, quando non poté più competere con l'horror cinematografico, soprattutto nella variante splatter.

Nel caso delle lezioni cliniche, il presupposto scientifico giustificava le esposizioni di corpi nudi che, certamente fino a buona parte del secolo scorso, sarebbero altrimenti incorse in censure e riprovazioni morali. Teatri anatomici, quadri, immagini e fotografie ridisegnano la storia della medicina attraverso lo sguardo, uno sguardo che non è mai neutro e che a sua volta costruisce immagini, contribuendo a creare oggetti nuovi, o a recuperare figure del passato per attribuirvi nuovi significati. Anche per questo, e non solo per le implicazioni biopolitiche

[49] Cfr. F. Rivière, G. Wittkop, *Grand Guignol*, cit., p. 25.

[50] Cfr. R. J. Hand, M. Wilson, *London's Grand Guignol and the Theatre of Horror*, University of Exeter Press, Exeter 2007.

sollevate da Foucault[51], si può parlare di una "invenzione" dell'isteria o, come vedremo più avanti, rintracciare la genealogia di una certa danza contemporanea seguendo a ritroso le mutazioni di una singolare *Pathosformel*.

La "conversione" freudiana

Perché il mondo prendesse sul serio l'isteria, c'è voluto il "teatro" di Charcot, nel quale le isteriche assurgono finalmente a oggetto di interesse e di studio. Sebbene dovessero ancora patire il sospetto, il disprezzo e il dileggio di buona parte della comunità scientifica[52], sotto l'ala protettrice di Charcot, le isteriche vengono finalmente prese in considerazione. I tempi della caccia alle streghe, dell'inquisizione e dei roghi sembrano un lontano ricordo: alla Salpêtrière, dove già nel 1795, con grande enfasi illuministica documentata in un celebre dipinto di Robert Fleury, il dottor Pinel aveva rimosso le catene alle internate, con Chacot si celebrano le nuove dive della scena. Anche se a qualcuno non sono sfuggite le singolari analogie tra il set clinico di Charcot e il dispositivo dell'inquisizione. Lì come qui, ci troviamo di fronte a un corpo femminile "osceno", indomato, sovreccitato, e al tentativo, da parte di uno o più soggetti maschili, di ispezionarlo, di controllarlo

[51] Cfr. M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France. 1973-1974*, Seuil/Gallimard, Paris 2003 [ed. italiana: M. Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France (1973-1974)*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 118-135].

[52] Secondo Jules Falret, autorevole alienista alla Salpêtrière, le isteriche sono «autentiche attrici; esse non provano piacere più grande che ingannare […] tutti coloro con i quali vengono in contatto. Le isteriche che esagerano i loro movimenti convulsi […] attuano una eguale alterazione ed esagerazione dei movimenti delle loro anime, delle loro idee e delle loro azioni […] in una parola, la vita dell'isterica è nient'altro che una infinita menzogna; si danno arie di pietà e devozione e lasciano che le si prenda per sante mentre allo stesso tempo si abbandonano alle più vergognose azioni […]» (J. Falret, *Études cliniques sur les maladies mentale set nerveuses*, Bellière, Paris 1890, p. 502, cit. in A. Scull, *Hysteria. The Biography*, cit., pp.107-108).

attraverso la confessione e la manipolazione fisica e psicologica[53]. Non è un caso che Charcot si sia interessato all'iconografia delle indemoniate[54].

La prevalenza del visivo nella ricerca e nell'attività di Charcot riflette il crescente interesse, alle soglie del XX secolo, per i nuovi dispositivi della visione e per le controverse implicazioni che questi assumono nell'ambiguo territorio di confine tra ricerca scientifica e fenomeno di intrattenimento. Per contro, sul piano clinico Charcot non si discosta da una concezione scientifica tradizionale, rimanendo convinto dell'esistenza di una causa fisiologica nelle malattie nervose:

> Charcot, pur avendo mostrato l'incidenza di fattori psicologici, rimase tuttavia ancorato ad una concezione neurologica dell'isteria in cui veniva dato un particolare rilievo a fattori ereditari: i fattori traumatici e le dinamiche psicologiche avrebbero infatti agito soltanto nel senso di attualizzare una precedente predisposizione ereditaria considerata come un fattore fondamentale nella genesi dell'isteria[55].

In tal senso, il neurologo francese rimase nel guado: stigmatizzato dai colleghi, primo tra tutti Theodor Meynert, che gli contestavano il metodo puramente descrittivo e soprattutto la pratica dell'ipnosi, ritenuta poco attendibile sul piano scientifico, indicò la direzione da seguire a Freud che, pur riconoscendo il debito nei confronti del maestro, ne prese le distanze proprio sulla presunta organicità delle nevrosi, spianando la strada alla nascita della psichiatria dinamica.

---

[53] Cfr. E. Bronfen, *The knotted subject. Hysteria and its discontents*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 107.

[54] Cfr. J.-M. Charcot, P. Richer, *Les démoniaques dans l'art*, Delahaye, Paris 1887, trad. italiana: *Le indemoniate nell'arte*, Spirali Edizioni, Milano 1980.

[55] C. Albarella, A. Racalbuto, *Isteria*, cit., p. 20.

«[…] le fantasie inconsce sono i prodromi psichici di tutta una serie di sintomi isterici, i quali non sono altro che la figura assunta dalle fantasie inconsce per effetto della "conversione"»[56]. Questa intuizione consentì al padre della psicanalisi di adattare l'isteria alle sue ricerche sull'inconscio, in particolare al principio della conversione. Freud parla di «conversione isterica» per descrivere il fenomeno di trasformazione (e liberazione) delle energie traumatiche rimosse in manifestazioni fisiche, quale principio di difesa[57]. Le manifestazioni fisiche dell'isteria sarebbero una simbolizzazione di desideri o traumi profondi, che avrebbero ad un tempo la funzione di esternalizzare e risolvere il conflitto, il quale, com'è noto, per Freud è sempre di carattere sessuale. Al di là dei limiti e degli sviluppi che le teorie freudiane hanno rappresentato nell'evoluzione del pensiero clinico, di cui in questa sede non possiamo dar conto, colpisce il naturale processo secondo il quale pratiche di rappresentazione assumono il compito di elaborare e risolvere un conflitto interiore, con modalità psicosomatiche che hanno interessato tanto gli psicanalisti quanto i teorici e i registi della scena teatrale.

Freud introduce, nell'analisi clinica della malattia e nella conseguente terapia, l'aspetto biografico, il racconto di sé: «[…] il "quadro" di Charcot si trasforma in "romanzo"»[58], ci dice Michel de Certeau, che insiste sull'importanza dell'aspetto narratologico

[56] S. Freud, *Fantasie isteriche e loro relazione con la bisessualità*, in *Opere*, vol. 5, Bollati Boringhieri, Torino 1972, p. 391.

[57] Cfr. S. Freud, *Isteria* e *Studi sull'isteria* in *Opere*, vol. 1, cit.; S. Freud, *Neuropsicosi da difesa* in *Opere*, vol. 2, Bollati Boringhieri, Torino 1967.

[58] M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Éditions Gallimard, Paris 1987 [ed. italiana: M. de Certeau, *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 102].

della malattia, quindi sulla performatività della stessa, che si realizza nell'interazione tra paziente e terapeuta[59]. Un meccanismo che si può tranquillamente traslare in ambito teatrale, sostituendo questi ultimi, rispettivamente, con l'attore e il regista. Vedremo quanto ciò sia lampante in quei casi in cui il training teatrale si svolge con i modi della psicoterapia (Bausch, Platel, ecc.).

Ma dov'è finita oggi l'isteria? Ha cambiato forma, si diceva prima, si è adeguata ai tempi, è stata «[…] addomesticata, così da assumere forme mediche accettabili […]; cefalea tensiva, timori ipocondriaci, disturbi funzionali dell'apparato digerente e cardio-vascolare: l'isteria si è ingentilita e assume gli aspetti che desidera la società e la medicina ufficiale»[60]. In una società che non reprime più la sessualità femminile, ma che anzi ne difende il diritto, "normalizzando" il desiderio, l'isteria come manifestazione di un eros represso è destinata a scomparire o a ripiegarsi su se stessa: «[…] il *logos* ha sublimato l'istinto sessuale, ha incanalato l'eros, e l'isteria non trova più la fonte da cui prendere energia e vigore per manifestarsi. […] Un eros spento, opaco o deluso si manifesta con sintomi melanconici […]»[61]. Ed è sempre l'uomo a dettare le regole: «Un eros rigidamente controllato, ammaestrato, educato e incivilito da un'etica maschile introiettata si vergogna di urlare»[62], non gli resta che torcersi su se stesso. Ma è a questo punto che l'urlo trova altre strade per emergere dal profondo e altri palcoscenici per manifestarsi.

[59] *Ibidem*, pp. 98-122.

[60] G. Roccatagliata, *Riflessioni sulla decadenza dell'isteria*, cit., p. 54.

[61] *Ibidem*., p. 53.

[62] *Idem*.

Cap. 2

Le migrazioni di una *Pathosformel*: dalla clinica alla scena

Sopravvivenze del *pathos*

L'interesse di Aby Warburg per la danza è documentato da diversi studi e ricerche[63]. Allo storico tedesco interessava soprattutto rintracciare la funzione delle *Pathosformeln*,

> vale a dire di quelle immagini cariche di significato che dall'antichità riemergono con variazioni ad esprimere situazioni opposte di *pathos* e di *ethos*, di eroismo e di ironia, di dramma e di satira, attraverso quelle "forme intermedie" che trovano nella azione teatrale e nel movimento della danza, nel gesto, nell'azione, nel recitativo, nel canto e nella musica quella capacità espressiva che lega la vita all'arte.[64]

In particolare, Warburg ha focalizzato il suo interesse sulla figura della ninfa. Se le *Nachleben*, le sopravvivenze di immagini dell'antichità, affiorano con nomi, fisionomie e non di rado significati diversi, possiamo considerare la ninfa warburghiana il prototipo, la *Pathosformel*, di tutte le isteriche, modello riaffiorante, in tutta la sua complessità, da un passato mitico, dove gli echi delle ninfe omeriche incrociano le baccanti di Dioniso[65], il dio dell'ebbrezza[66], allevato dalle ninfe nella valle di Nisa[67].

---

[63] Cfr. C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza* in "Quaderni Warburg Italia" n. 2-3, Diabasis, Reggio Emilia 2006; G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, cit., pp. 267 ss., dove l'autore argomenta criticamente l'«analogia tra le figure dionisiache della Ninfa in Warburg e le figure dell'isterica disegnate da Richer alla Salpêtrière». Un accostamento delle immagini della ninfa alla danza è in S. Mei, *Ninfa: un paradigma mutante per l'Iconografia della danza*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", anno 1, n. 0, 2009, pp. 35-58.

[64] C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza*, cit., pp. 103-104.

[65] Del culto orgiastico di Dioniso parla già Omero nell'*Iliade*, libro VI, vv. 130 e ss. Della nascita di Dioniso parlano, tra gli altri, Omero (*Iliade*, libro XIV, vv. 325 e ss.), Esiodo (*Teogonia*, vv. 940-942).

Quelle ninfe che, insieme a baccanti e satiri, comporranno il suo corteo. Segno distintivo del corteo dionisiaco è il fragore con cui esso avanza, simbolo dell'irruzione spirituale:

> Improvvisamente un elemento smisurato irrompe nella vita, col terrore che è allo stesso tempo estasi, con un'eccitazione che confina colla paralisi, col sopraffare tutte le normali e consuete impressioni dei sensi. E quando questo elemento gigantesco raggiunge il suo culmine più alto, allora è come se il più frenetico frastuono coincidesse in realtà col più profondo silenzio.[68]

La pittura e la letteratura antica hanno in più modi descritto e rappresentato la frenesia e il carattere rumoroso e orgiastico delle danze dionisiache. Così, ad esempio, Euripide descrive nelle sue *Baccanti* il furore delle donne invasate dal dio:

> Nell'ora prefissata
> esse agitarono i tirsi e mossero al rito di Bacco,
> invocando a gran voce Iacco, il figlio di Zeus, Bromio.
> Tutto il monte, tutti gli animali erano pervasi dal sacro furore:
> più nulla era immobile, ogni cosa era coinvolta nella corsa.
> […]
> Fuggendo, riuscimmo a evitare di essere squartati
> dalle Baccanti. Ma esse si avventarono,
> con le loro mani nude, sui bovini al pascolo.
> Se le avessi viste! Una teneva tra le mani una giovenca
> con le mammelle gonfie: muggiva ancora, lacerata in due pezzi.
> Altre squartavano, facevano a brani le vitelle.
> […]
> Poi corrono volando come uno stormo di uccelli
> per le pianure che costeggiano le correnti dell'Asopo,
> dove le spighe crescono rigogliose per i Tebani.
> Come un esercito nemico piombano su Isie ed Eritre,
> i due borghi che sorgono alle estreme pendici del Citerone,
> e tutto sconvolgono, tutto devastano.
> Entravano nelle case, rapivano i bambini.

---

[66] Cfr. E. Zolla, *La figura mitica di Dioniso dall'antichità ad oggi*, in *Il dio dell'ebbrezza. Antologia dei moderni Dionisiaci*, Einaudi, Torino 1998, pp. V-C.

[67] Cfr. *Inno* 26, vv. 3-10 in *Inni Omerici*.

[68] W. F. Otto, *Dionysos*, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt am Main 1933 [ed. italiana: W. F. Otto, *Dioniso*, Il Melangolo, Genova 1990, p. 98].

[…] sui loro capelli
divampava il fuoco, ma non le bruciava.[69]

Dioniso-Bromios, Dioniso il fragoroso. Ma alle grida delle sue schiere e al frastuono degli strumenti che le accompagnano, si alterna un silenzio tombale, l'altra faccia del dionisismo. Scrive Walter Friedrich Otto:

> Lo smisurato clamore che annunzia il dio e lo accompagna, mai rivela così completamente il suo significato spirituale come quando improvvisamente si converte nel suo contrario, nel silenzio mortale. Ebbro fragore e impietrito silenzio altro non sono che le forme diverse di ciò che non ha nome, di ciò che supera ogni definizione. Ma Menade, di cui or ora ci parve di udire le assordanti grida di giubilo, ora ci terrorizza col suo aspetto impietrito, in cui si rispecchia quello smisurato elemento che l'ha resa delirante.[70]

L'immagine della Baccante immobile e dallo sguardo fisso trova echi in alcuni passi della letteratura antica: nella *Suida*, ad esempio, si contrassegna come "modo bacchico" un atteggiamento tetro e silenzioso. Dunque, forma e materia della follia dionisiaca sono, da una parte, un silenzio assordante, ossimoro fatto di immobilità e sguardo fisso, e dall'altra movimenti incontrollati e inconsulti. Aspetti, questi, che sembrano avvicinare e imparentare la menade all'isterica.

Che l'aspetto furioso del bacchismo suscitasse paura tra chi, temendone la pericolosità sociale, tentava di limitarne la diffusione, è testimoniato ancora una volta da Euripide che attraverso la figura di Penteo, nelle *Baccanti*, descrive proprio

[69] Euripide, *Baccanti*, (a cura di G. Ieranò), Mondadori, Milano 1999, vv 723-58.

[70] W. F. Otto, *Dionysos*, cit., pp. 99-100. Sul dionisismo si ricorda il contributo fondamentale di Karl Kerényi, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Langen-Müller Verlag, München-Wien 1976 [ed. italiana: K. Kerényi, *Dioniso*, Adelphi, Milano 1992].

questo atteggiamento di resistenza di fronte a un fenomeno che vedeva le donne abbandonare casa e lavori domestici per diventare menadi. A questo proposito, Eric Dodds scrive: «Canalizzando l'isterismo col dargli forma di regolare rito biennale, il culto dionisiaco lo contenne entro certi limiti e gli dette la possibilità di estrinsecarsi in maniera relativamente innocua»[71]. Riferendosi al rito della *oreibasia*, Dodds ipotizza, dunque, che gli antichi Greci abbiano sentito il bisogno di addomesticare, al servizio della religione, un isterismo allo stato puro che colpiva donne oneste e rispettabili, trascinandole, contro la loro volontà, in danze sfrenate e lascive. Evidentemente l'isteria, questa danza scomposta e indomabile, inquietava già allora, proprio come la follia, che da un certo momento in poi l'Occidente ha sentito il bisogno di circoscrivere, di domare e, successivamente, ospedalizzare[72].

Secondo lo psichiatra Marco Alessandrini, autore di un interessante saggio sulla follia nell'arte figurativa: «Se la follia ha un simbolo che tutta la racchiude, questo è Dioniso»[73]. Ma contrariamente alla tendenza odierna di "mentalizzare" le emozioni forti, cioè «della graduale presa di coscienza di queste emozioni e della loro parallela trasformazione in pensieri definiti e in parole dicibili»[74], il dionisiaco

[71] E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1951 [ed. italiana: E. R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, nuova ed. a cura di R. Di Donato, Rizzoli, Milano 2009, p. 332].

[72] Cfr. G. Foucault, *Histoire de la folie à l'age classique*, Éditions Gallimard, Paris 1972 [ed. italiana: M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 1973].

[73] M. Alessandrini, *Immagini della follia*, Edizioni Magi, Roma 2002, p. 19.

[74] *Idem*.

schiude la via dell'abbandonarvisi, del lasciarsene invasare, del farsene percorrere […]. Lì allora noi tutti siamo solo gesto e sguardo, come le splendidi Menadi ritratte su anfore antiche, donne ma somiglianti anche a uomini, dunque androgine e bivalenti, e soprattutto non più persone, ma, come si può vedere, puro gesto, puro sguardo e pura postura[75].

Proprio come la danza, che al linguaggio verbale preferisce il "puro gesto, puro sguardo e pura postura".

Il teatro contemporaneo ha cercato di evidenziare non soltanto gli aspetti esteriori della follia dionisiaca, che pure sono funzionali a una forte teatralità, ma anche quelli più inquietanti che si nascondono nei recessi della psiche e del subconscio. Per fare un esempio, nelle sue *Baccanti* (1977) Luca Ronconi, affidando tutte le parti a una sola attrice, Marisa Fabbri, «[…] radicalizza alcuni tratti della tragedia euripidea e del mondo dionisiaco: la possessione, la follia, la reversibilità dei ruoli fra Penteo e Dioniso, l'incontro perturbante con il dio come emersione del represso»[76]. Come scrive Edoardo Sanguineti, traduttore del testo, le *Baccanti* di Ronconi risultano così «mono-sceneggiate psicoticamente nella più clinicamente dionisiaca delle rappresentazioni»[77]. Nella scena chiave – l'incontro tra Dioniso e Penteo – l'attrice recita di fronte a uno specchio: «[…] è il punto culminante di una regia che ha rivissuto il testo in chiave di allucinazione psicotica, di possessione multipla, radicalizzando un tratto già tutto euripideo, la reversibilità fra i due protagonisti»[78]. Anche nell'edizione del

[75] *Idem*.

[76] M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 99-100.

[77] E. Sanguineti in "Paese Sera", 14 luglio 1977.

[78] M. Fusillo, *Il dio ibrido*, cit. p. 101.

2002, realizzata al Teatro Greco di Siracusa, Ronconi pone l'accento sul rapporto Dioniso-Penteo, caratterizzandoli con una gestualità nevrotica: «Si muovono entrambi a scatti, stendendosi a terra di continuo, e mostrando una tensione erotica assai accesa, che si esplica in lunghi giochi di sguardo e in improvvisi abbracci da dietro»[79].

Un caso a sé fu *Dionysus in 69* (1968) del Performance Group di Richard Schechner, che interpretava le *Baccanti* di Euripide in chiave iconoclasta, secondo i principi e i gusti della cultura newyorkese *off* degli anni Sessanta[80]:

> I temi delle *Baccanti* – violenza, follia, estasi, libertà della libido, relazione tra gruppo e individuo, sfida all'autorità, trasgressione dei tabù, libertà nelle scelte morali – trovavano una inquietante analogia con i conflitti culturali dell'epoca. Per molti aspetti, sembrava davvero un'epoca dionisiaca: i capelli lunghi, l'abbigliamento androgino, i concerti rock, le comuni e il rifiuto della frenesia della vita borghese[81].

Lo stesso Schechner ebbe a dire:

> La presenza di Dioniso può essere bella e sgradevole allo stesso tempo. Appare chiaro che egli è presente nell'America di oggi, e si manifesta tra gli hippies, nello "spirito carnevalesco" dei ribelli neri, nei campus, e perfino, camuffato, nei cortili e nei salotti dei quartieri residenziali[82].

[79] *Ibidem*, p. 103.

[80] Esiste anche una versione filmica dello spettacolo girata da un esordiente Brian De Palma al The Performing Garage tra il '68 e il '69.

[81] F. I. Zeitlin, *Dionysus in 69*, in E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley (a cura di), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford University Press, Oxford 2005, p.52.

[82] R. Schechner, cit. in F. I. Zeitlin, *Dionysus in 69*, cit., p. 52.

La follia che guarisce

Nelle figure mosse, agitate, ambivalenti, della ninfa e della menade possiamo individuare uno snodo cruciale per il nostro discorso sulla follia. La ninfa è sì portatrice di follia ma, allo stesso tempo, ne suggerisce la guarigione[83]. Il rituale del serpente, che è stato un'ossessione per Warburg, aveva la funzione sciamanica di guarire dal male dominandolo, "possedendolo". Lo stesso Warburg, riuscendo a concludere la sua celebre relazione sul rituale, al cospetto di Binswanger, mentre era ricoverato nella clinica di Kreuzlingen, poteva ritenersi simbolicamente guarito. Come sottolinea Didi-Huberman[84], la "dialettica del mostro", cioè la lotta contro l'irrazionale, il misterioso, il rimosso, racchiude l'interesse di Warburg per la ricostruzione di un atlante dei sintomi, intesi come meccanismi di rimozione ed emersione, la cui complessità racconta la crisi dell'uomo occidentale: «L'*immagine in movimento* di cui Warburg ha voluto tracciare l'atlante, se non l'albero genealogico occidentale, non descrive altro che *movimenti-sintomi*»[85]. La menade danzante e la ninfa sono figure ambivalenti, figure che sopravvivono «tanto bene solo perché lutto e desiderio sono mantenuti nel loro *conflitto*, tesi ma intricati in un equilibrio abilmente scelto: quello che rende possibile il *compromesso* tra la danzatrice pagana in transe e la santa cristiana in lacrime»[86]. Questa specie di ambiguità dell'immagine, che di

[83] Un'interessante e agile ricostruzione del mito della ninfa, che introduce il discorso su follia a guarigione, è in R. Calasso, *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano 2005, pp. 11-44.

[84] G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, cit., pp. 265-266.

[85] *Idem*.

[86] *Ibidem*, p. 276.

conseguenza non può diventare simbolo, ma, appunto, sintomo (dialettico) di qualcos'altro, richiede un'indagine approfondita, uno sguardo clinico.

Come osserva Sigrid Schade, Warburg non cita mai Charcot nei suoi scritti, tuttavia nelle sue riflessioni sulle *pathosformeln* possono rinvenirsi diverse tracce delle ricerche scientifiche del padre dell'isteria[87], specialmente nel comune intento di classificare le forme del pathos, inteso come un flusso energetico che attraversa la storia dei corpi.

L'inclinazione tassonomica di Charcot, unita al suo spiccato gusto per la "messa in scena", lo spingevano a modellare le sue isteriche in base alle immagini del "grande attacco", che aveva fissato e rubricato, insieme a Richer, nella sua *Iconographie*. Freud, invece, interpreta performativamente la crisi isterica, attribuendo maggiore importanza proprio a quelle fasi convulse e scomposte che Charcot aveva difficoltà a fissare in uno statico atlante iconografico.

Insomma Freud scopre la coreografia e ne analizza i meccanismi. Secondo Didi-Huberman, la descrizione del caso della donna che, durante una crisi isterica, con una mano stringe a sé le vesti mentre con l'altra cerca di strapparsele, è una mirabile lezione di sguardo[88]. La metà-uomo e la metà-donna, che agiscono simultaneamente provocando un conflitto, svelano un meccanismo

[87] S. Schade, *Charcot und das Schauspiel des hysterichen Körpers: die «Pathosformel» als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – Ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption*, in S. Baumgart (a cura di), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Reimer, Berlin 1993 [ed. inglese: *Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The "Pathos Formula" as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg*, in "Art History", vol. 18, n. 4, December 1995, p. 499].

[88] S. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Heller, Wien 1916-17 [ed. italiana: S. Freud, *Opere*, vol. 8, *1915-1917. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1976], cit. in G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, cit., p. 274.

di sintesi molto diffuso nelle coreografie del *Tanztheater*, il cui montaggio ellittico e sincopato è il risultato di un lavoro di selezione, trasfigurazione e stilizzazione del materiale raccolto prima e durante le prove. Ad esempio, Pina Bausch stimolava il corpo e la psiche dei danzatori per tirar fuori elementi utili alla composizione degli spettacoli. Racconti, emozioni, canzoni, ma anche pianti, risate e reazioni isteriche subivano una trasformazione di natura stilistica e semiologia, per diventare segmenti espressivi, frasi di movimento e di testo da assemblare nel successivo montaggio. Come nel racconto psicanalitico, i segnali diventano ambigui, contraddittori, si caricano di pathos ambivalente, che può trasmettere dolore e piacere allo stesso tempo.

Scopo di questo studio è dimostrare quanto e perché questa immagine ambivalente, che abbiamo identificato con la *Pathosformel* dell'isteria, diretta discendente della ninfa warburghiana, si sia diffusa capillarmente nell'attuale scena teatrale e coreografica internazionale. È davvero impressionante la quantità di spettacoli nei quali predomina un'abnorme espressività del corpo, che si manifesta nell'ostentazione di gesti ampi e convulsi, tremori, contrazioni e violente distensioni, al limite dell'autolesionismo, intercalati da stati di catatonia, sguardi perduti nel vuoto, paralisi degli arti.

Semplificando in questa sede gli aspetti nosografici del fenomeno, si può affermare che tanto la performance del soggetto isterico quanto quella del danzatore, siano il sintomo di un disturbo e di una esigenza profondi, la simbolizzazione di un vissuto sottostante (forse traumatico, probabilmente rimosso). Diversi elementi, tra cui la conquista di costumi sociali e sessuali più liberali, ha

consentito, a partire dai primi decenni dello scorso secolo, che determinate espressioni del disagio transitassero dagli ambulatori ai palcoscenici, ma le dinamiche e le motivazioni di fondo sembrano essere rimaste le stesse.

Sullo sfondo del "teatro isterico" e di tutti i fenomeni dove l'obnubilamento della coscienza cede il posto al gesto impulsivo, automatico, liberatorio, vi è la convinzione che esistano dei fluidi intangibili ma energetici in grado di trasferirsi da un soggetto all'altro, come nelle ipnosi e nelle manifestazioni di tipo isterico[89]:

> Joseph Babinski, allievo di Charcot, annuncia allora nel 1886 di aver sperimentato con successo il trasferimento dei "fluidi energetici" da un paziente ad un altro, grazie a una corona di ferro in grado di assorbirli da un corpo (da un cervello) e di trasportarli, insieme ai sintomi isterici connessi, in un altro sistema nervoso. È la riprova del principio "fisico" che spinge l'isteria alla mimesi […].[90]

È interessante notare come la *contact improvisation*, una delle più diffuse forme della *post modern dance*, creata all'inizio degli anni '70 dallo statunitense Steve Paxton, si basi sulla capacità che il contatto, più o meno improvvisato tra i danzatori, ha di attivare flussi energetici per la creazione di sequenze di movimento[91].

---

[89] Cfr. A. Violi, *Il corpo delle meraviglie*, cit., pp. 15-36; A. Violi, *Il teatro dei nervi*, cit.; D. Giglioli, A. Violi (a cura di), *Locus Solus*, cit.; A. Godino, A. Toscano, *Ipnosi: storia e tecniche*, Franco Angeli, Milano 2007.

[90] A. Violi, *Il corpo delle meraviglie*, cit., pp. 21-22.

[91] Cfr. S. Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1987 [ed. italiana: S. Banes, *Tersicore in scarpe da tennis. La post-modern dance*, Ephemeria, Macerata 1993]; C.J. Novack, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison 1990.

Iconografia del dolore

Prima di soffermarci su alcuni esempi di questa "epidemia" della scena, per meglio comprendere le ascendenze e le assonanze della nostra "formula di pathos"[92], è utile procedere a un raffronto formale tra la performance isterica e quella coreografica. Si tratta di accostare o sovrapporre alle sequenze di movimento osservate negli spettacoli di danza le immagini degli archivi scientifici. Sul fronte dell'isteria, una fonte preziosa, come si è detto, è il volume *Iconographie photographique de la Salpêtrière* curato da Bourneville e Régnard[93], che ha visto più edizioni tra il 1875 e il 1880, il cui materiale iconografico è ampiamente riproposto e arricchito con altre fonti nel fondamentale volume di Georges Didi-Huberman *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*[94]. Ma il raffronto non può prescindere dall'analisi dei pochi filmati d'epoca a disposizione, realizzati, con l'ausilio di cineoperatori, da alcuni psichiatri che

[92] Sulle trasmigrazioni della *Pathosformel* dell'isteria nell'arte visiva cfr. D. Marchiori, *L'enigma "isteria". Peregrinazioni di una* Pathosformel in "Leitmotiv" – 4/2004, www.ledonline.it/leitmotiv.

[93] Per l'iconografia grafica e fotografica dell'isteria sono fondamentali le seguenti fonti bibliografiche: P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Delahaye et Lecrosnier, Paris 1881; D.M. Bourneville, P. Regnard (a cura di J.-M. Charcot), *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Libraires Editeurs, Paris, vol. I (1876-77), vol. II (1878), vol. III (1879-80) [ed. italiana ridotta: D.M. Bourneville, P. Regnard (a cura di A. Fontana), *Tre storie d'isteria*, Marsilio Editori, Venezia 1982]; P. Richer, G. de la Tourette, A. Londe (a cura di J.-M. Charcot), *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, Masson, Paris 1888-1918.
Cfr. anche A. Londe, *La photographie moderne. Pratique et applications*, Masson, Paris 1888; A. Londe, *La photographie moderne. Traité pratique de la photographie et de ses applications à l'industrie et à la science*, Masson, Paris 1896 ; A. Tebaldi, *Fisionomia ed espressione studiate nelle loro deviazioni con una appendice sulla espressione del delirio nell'arte*, Drucker e Tedeschi, Verona 1884; F. Cagnetta (a cura di), *Nascita della fotografia psichiatrica*, Marsilio, Venezia 1981. Un altro importante repertorio di immagini è contenuto e commentato in J.-M. Charcot, P. Richer, *Les démoniaques dans l'art*, cit., dove gli autori ricercano "warburghianamente" la genealogia iconografica di un'immagine.

[94] Cfr. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie*, cit.

avevano intuito l'importanza documentaria e scientifica del medium cinematografico.

Alla Mediateca "Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino è custodito, ad esempio, il filmato *La nevropatologia*, realizzato dall'operatore Roberto Omegna nel 1908 per conto del professore Camillo Negro[95], neuropsichiatra all'Ospedale Cottolengo, che documenta diverse sindromi neuropsichiatriche, tra cui la crisi isterica di una giovane donna:

> […] vi si vede lo stesso prof. Negro assistere una sua paziente che presenta davanti alla cinepresa un attacco di crisi isterica. La donna porta una maschera agli occhi per non essere riconosciuta. La ripresa non dovrebbe essere avvenuta in clinica o all'Università, bensì in un teatro di posa come testimonierebbe il fondale dipinto della scenografia. A un certo punto della sequenza entra in campo un cane, forse di proprietà della malata e attratto dalla sua crisi[96].

L'interessante filmato denuncia chiaramente la sua artificiosità teatrale e le finalità "spettacolari". Intanto, è evidente una precisa e motivata organizzazione del set cinematografico: l'obbiettivo della macchina da presa, posta sul cavalletto, include nel proprio campo visivo un letto pronto ad accogliere la paziente-performer, che vediamo in piedi accanto al dottor Negro e a un assistente. Sul fondo, una finestra sembrerebbe addirittura un *trompe l'œil* simile a quelli dei vecchi fondali teatrali. La paziente indossa una mascherina, che dovrebbe garantirne l'anonimato e che aggiunge

[95] Il filmato, prodotto dalla "Società Anonima Ambrosio" di Torino e restaurato presso "L'immagine ritrovata" di Bologna, comprendeva originariamente 24 episodi. Considerato uno dei primi esempi di applicazione delle tecniche cinematografiche alla ricerca scientifica, venne mostrato nel corso di proiezioni *ad hoc* nei circoli scientifici e intellettuali ma non risulta abbia avuto una regolare distribuzione in sala. Venne proiettato al cinema "Biograph" di Torino nel febbraio 1908 e, successivamente, a Milano e in Francia. Una copia è conservata anche presso l'Istituto Luce di Roma. Alcune sequenze sono state inserite nel film *Dopo mezzanotte* di Davide Ferrario (Italia 2003).

[96] V. Tosi, "Bianco e Nero" n. 3, maggio-giugno 1979.

un civettuolo tocco teatrale all'insieme. Lo "sketch" ha inizio. Dopo avere indicato al dottore la propria gola e i fianchi (zone aurorali della crisi), come se volesse dire che qualcosa, a partire da queste zone, le impedisse il respiro, la donna crolla improvvisamente sul letto e si lascia andare a movimenti scomposti delle braccia, del capo e del bacino. Presto arriva l'immancabile *arc de cercle*, quell'ampia estensione della colonna vertebrale che caratterizza ogni crisi isterica e che ritroviamo puntualmente, oltre che in numerosi spettacoli di danza contemporanea, anche nell'arte figurativa, specie, in Max Ernst e Louise Bourgeois, non a caso due artisti molto vicini all'immaginario psicanalitico caro ai surrealisti. A questo punto, il medico interviene premendo sui fianchi della donna (punti isterogeni), la quale, dopo che questi le sussurra qualcosa all'orecchio secondo il protocollo dell'ipnosi, si sveglia di colpo e, mettendosi a sedere, accenna un paio di conati di vomito prima di riprendersi del tutto.

Durante la performance, il dottor Negro guarda spesso in direzione della macchina da presa, accennando appena un compiaciuto sorriso: il magnetismo dei nuovi media è irresistibile e supera la drammaticità della situazione. Guarderanno in camera anche i "veri" malati del Cottolengo, ripresi più avanti nello stesso documentario: il loro offrirsi allo sguardo della macchina da presa fa un certo effetto, è come se il tempo della malattia e del dolore si sospendesse nell'intervallo della sua rappresentazione, ritrovando una propria dignità. Varrebbe anche la pena riconsiderare quanto

sosteneva il pioniere della fotografia Hugh Welch Diamond sul potere curativo dell'immagine[97].

Immediatamente dopo la realizzazione, il film fu proiettato al cinema "Ambrosio Biograph" di Torino per un vasto pubblico composto prevalentemente da medici e studiosi, riscuotendo grande successo e ammirazione per gli intenti scientifici e divulgativi che l'opera si proponeva:

> [i filmati] oltre ad essere di eccellente qualità fotografica, attestano, da parte del Dott. Italiano Negro, la cura ammirevole, di formare delle collezioni scientifiche, che sono una meravigliosa contribuzione alla storia della nevralgia [...] È la più fortunata applicazione cinematografica che sia mai stata fatta per l'insegnamento della psichiatria[98].

Tra la fine dell'Ottocento e i primi del nuovo secolo, l'Europa è palcoscenico di diverse esperienze che si collocavano al confine tra la scienza e il teatro[99]. La novità scientifica, specie se implica il coinvolgimento dei sensi – come nel caso emblematico del cinematografo – suscita ammirazione e curiosità non solo nel mondo della scienza ma soprattutto nell'immaginario popolare, che ne coglie immediatamente gli aspetti fantasmatici. Quanto più la scienza pretende di aprire nuove strade all'osservazione e alla descrizione oggettiva della realtà, tanto più le sue ricerche e scoperte si caricano di significati esoterici, irrazionali. La fotografia prima e il cinema poi, tradendo sul nascere la pretesa di

[97] *Infra*, p. 17.

[98] Resoconto di una lezione tenuta all'Ospedale della Salpêtrière di Parigi, apparso in Francia sulla "Phono-Cinéma-Revue" e in Italia su "Il Café-Chantant e la Rivista Fono-cinematografica", Napoli, 19 novembre 1908, ora in A. Bernardini, *Cinema muto italiano. I film "dal vero" 1895-1914*, Cineteca del Friuli 2002.

[99] Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi*, cit.

restituire un'immagine fedele della realtà, si rivelarono gli strumenti più efficaci per creare mondi fittizi, per "truccare" la realtà e per fotografare i fantasmi invisibili ad occhio nudo. Mentre l'arte perdeva la sua aura[100], i nuovi strumenti tecnologici cercavano ossessivamente di catturarla. Furono numerosi e bizzarri i tentativi di fotografare o fissare su supporti diversi i fantasmi e i fluidi invisibili che si riteneva affollassero il mondo reale, transitando anche per via telepatica. Dalla metà dell'Ottocento, in un esteso arco di tempo, ci provarono tra gli altri Karl Ludwig von Reichenbach, John Beattie, Édouard-Isidore Buguet, Albert von Schrenck-Notzing, Hippolyte Baraduc e Albert de Rochas, fino alla scoperta dei raggi Röntgen, agli esperimenti di Louis Darget e alle fotografie delle aure dei coniugi Semyon e Valentina Kirlian nel 1939[101].

Elogio del sonnambulismo

È questa anche l'epoca in cui si moltiplicano le storie di fantasmi e di mostri, buoni o cattivi che fossero, mentre negli oziosi salotti borghesi erano di moda le sedute spiritiche[102] e nei palcoscenici i numeri degli illusionisti come il celebre Harry Houdini[103].

---

[100] Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in W. Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955 [ed. italiana: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966].

[101] Cfr. J. Harvey, *Photography and Spirit*, Reaktion Books, London 2007 [ed. italiana: J. Harvey, *Fotografare gli spiriti*, Bollati Boringhieri, Torino 2010]; S. Cigliana, *La seduta spiritica. Dove si racconta come e perché i fantasmi hanno invaso la modernità*, Fazi Editore, Roma 2007, pp. 147-167; A. Violi, *Il teatro dei nervi*, cit., pp. 88-101

[102] Cfr. *Ibidem*.

[103] Cfr. J. Steinmeyer, *Hiding the Elephant: How Magicians Invented the Impossible and Learned to Disappear*, Carroll & Graf, New York 2003; B. Kamin Rapaport (a cura di), Houdini, art and Magic, Yale University Press, New York 2011.

In particolare, grande rilievo ebbe il fenomeno dell'ipnotismo, che dilagava sulla scena come nelle cliniche per malattie nervose. Negli stessi anni in cui Charcot sperimentava l'ipnosi per "guarire" le pazienti isteriche, pseudo-ipnotisti giravano l'Europa suggestionando fanciulle e incantando pubblici[104]. Il celebre film espressionista di Robert Wiene, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del Dr. Caligari*, 1920) è il migliore esempio di quanto il fenomeno provocasse angoscia e inquietudine, se non proprio terrore, oltre che divertito stupore. Un altro esempio cinematografico di ipnotismo malefico è la trilogia del Dottor Mabuse di Fritz Lang, dove peraltro la figura del male è incarnata da uno psicanalista. Ipnotismo e sonnambulismo riflettono evidentemente i sentimenti diffusi di paura e turbamento che attraversavano l'epoca. Di fronte al progressivo sfaldamento delle certezze e delle coordinate civili e morali sulle quali si fondava la vecchia società, l'uomo moderno avverte il rischio dell'omologazione, attraverso un subdolo controllo delle coscienze.

L'effetto della suggestione, o dello shock, è la condizione sonnambulica, l'assopimento delle coscienze, incubo della società di massa e preludio alle catastrofi del Novecento, che ha numerose espressioni nella letteratura e nel cinema, valgano per tutti gli esempi del film *Metropolis* (1927) di Fritz Lang e del romanzo *Die Schlafwandler* (*I sonnambuli*, 1931-31) di Hermann Broch. La psichiatria di fine Ottocento parla di una "passione sonnambulica"[105], adombrando un "bisogno di direzione", una

[104] Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi*, cit.

[105] P. Janet, *Névroses et idées fixes, I, Études expérimentales sur les troubles de la volonté, de l'attention, de la mémoire, sur les émotions, les idées obsédantes et leur*

richiesta di autorità da parte di una generazione di malati d'abulia, di quei soggetti inetti, predisposti all'isteria, di cui pure si occupa tanta letteratura europea, dallo Zeno di Svevo[106] all'Ulrich di Musil[107].

Un interessante fenomeno di ipnotismo legato alla danza, esploso in alcune città della Germania all'alba del Novecento, è quello di Madeleine G., una graziosa signora trentenne, madre di due figli, che danzava in stato di ipnosi[108]. Guidata dal "magnetizzatore" dottor Magnin, la tranquilla madre di famiglia si trasformava in una provetta danzatrice che, seguendo la varietà musicale offerta da un pianoforte, alternava leggiadre e vivacissime danze ad impressionanti esplosioni motorie:

> La sua danza e la sua pantomima sono un trascorrere, senza soluzione di continuità e allo stato puro, di tutti i sentimenti e le emozioni che la musica e la poesia le procurano: gioia, dolore, paura, ira, malinconia, orrore, estasi che vengono espressi col viso e col corpo in maniera immediata, assoluta, apparentemente senza il filtro della volontà e della ragione[109].

---

traitement, cap. XII, Alcan, Paris 1898 [ed. italiana: P. Janet, *L'influenza sonnambulica e il bisogno di direzione* in P. Janet, *La passione sonnambulica e altri scritti* (a cura di N. Lalli), Liguori Editore, Napoli 1996, pp. 17-63].

[106] I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Cappelli Editore, Bologna 1923.

[107] R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-33 [ed. italiana: R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1956, n. e. 1996].

[108] Cfr. E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 9-23; G. Brandstetter, *Psychologie des Ausdrucks und Ausdruckstanz. Aspekte der Wechselwirkung am Beispiel del "Traumtänzerin" Madeleine*, in G. Oberzaucher-Schüller (a cura di), *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Florian Noetzel, Wilhehlmshaven 1992, pp. 199-208; G. Brandstetter, *Trance-Tanz: Orgiasmus und Hypnose-Tanz*, in *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1995, pp. 249-252.
Sul fenomeno del sonnambulismo cfr. anche: C. Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Feltrinelli, Milano 1983.

[109] E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit., p. 11.

Avviene, sul palcoscenico, quello che Charcot abitualmente "inscenava" nel suo ambulatorio: un soggetto ritenuto isterico, e quindi facilmente suggestionabile secondo le teorie dello stesso Charcot, veniva ipnotizzato al fine di suscitare in esso una crisi. Se in Francia Madeleine G. aveva fatto parlare di sé quasi esclusivamente in ambito scientifico, in Germania il suo caso dilaga nella società e il dibattito medico finisce sui giornali, coinvolge l'opinione pubblica, diventa materia per un dibattito teatrale e culturale[110]. Intellettuali, artisti, giornalisti si interrogano sulla natura delle performance di Medeleine, sul rapporto tra finzione e realtà, su istinto e ragione. Il drammaturgo, critico e direttore di teatro Georg Fuchs imposterà sul caso di Medeleine la sua teoria sulla danza[111].

Sempre in Germania, desterà curiosità o indignazione, a seconda degli ambienti, il caso del *Traumbühne Schertel für somnambulen Tanz*, una compagnia di otto giovanissime ragazze che danzavano nude in stato di ipnosi. Il suo leader, Ernst Schertel, era un raffinato professore di filosofia, appassionato di antropologia, occultismo e nudismo, che durante la propria formazione aveva conosciuto, tra gli altri, il poeta esoterico Stefan George. Schertel aveva cominciato gli esprimenti con la propria compagnia di sonnambule già alla fine degli anni Dieci, anche se le prime esibizioni pubbliche avranno luogo qualche anno più tardi, nella seconda metà degli anni Venti (la compagnia si scioglierà nel

[110] Cfr. A. von Schrenck-Notzing, *Die Traumtänzerin Madeleine G. Eine psichologische Studie über Hipnose und dramatische Kunst*, Enke, Stuttgart 1904.

[111] Cfr. E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit., p. 21; G. Fuchs, *Die Kunst der Magdeleine* in "Münchener Neueste Nachrichten", n. 89, 23 febbraio 1904; G. Fuchs, *Der Tanz*, Voigtländer, Leipzig 1906.

1930). Dalle descrizioni dell'epoca si evince che le danze sonnambuliche di Schertel avevano in comune con l'isteria alcuni movimenti e atteggiamenti del corpo paragonabili alle posture delle cosiddette fasi del "clownismo" e delle "attitudini passionali"[112].

Nell'immaginario maschile la sonnambula si accompagna sempre a un turbamento dei sensi. L'allentamento della coscienza suggerisce e giustifica comportamenti e atteggiamenti che liberano la sensualità e il desiderio abitualmente frenati dalla coscienza. Dall'*Incubo* di Füssli agli spettacoli dell'ipnosi, l'immagine della sonnambula si accompagna sempre a queste caratteristiche, spesso esaltate da un abbigliamento dimesso. Non bisogna dimenticare che il mondo della danza si era occupato di sonnambulismo già nel 1827 con *La somnambule ou L'arrivée d'un nouveau Seigneur* di Jean P. Aumer, prototipo di successivi e famosi balletti, tra cui il celebre *Night Shadow* (1946) di Gorge Balanchine, nonché de *La sonnambula* (1831) di Vincenzo Bellini.

Contaminazioni

Ciò che colpisce di queste vicende, che insieme al caso di Jane Avril e delle altre più o meno anonime performer isteriche contribuisce a dissolvere sempre di più i confini tra clinica e teatro, è la massiccia irruzione dell'irrazionale sulla scena, allora quasi esclusivamente improntata alle regole del realismo. E insieme ad esso esplode una gestualità impulsiva, selvaggia, incontrollata, isterica. Già nel 1875 Mademoiselle Bécat aveva inventato, al Café

[112] Cfr. M. Gordon, *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin*, expanded version, Feral House, Los Angeles 2006, pp. 214-215; K. Toepfer, K Toepfer, *Empire of ecstasy: nudity and movement in German body culture, 1910-1935*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1997, pp. 59-66.

des Ambassadeurs di Parigi, un nuovo genere di performance intitolato *La Chanteuse épileptique*, subito immortalato in un ciclo di disegni e litografie da Edgar Degas[113]. Più tardi a Roma, nel 1925, il Teatro degli Indipendenti proporrà il balletto *Cabaret epilettico* di Marinetti e Bragaglia su musiche sincopate americane, ricordandoci quanto già fossero "isteriche" le serate futuriste, mentre tre anni dopo la diva del cinema e del music hall Jeanne Helbling, che passerà alla storia anche per la sua militanza nella Resistenza francese, interpreterà il cortometraggio *Le Cabaret épileptique* di Henri Gad.

Gli incroci tra clinica e palcoscenico in quegli anni diventano sempre più fitti e ambigui, fino al punto che alcuni medici, tra cui gli stessi Alfred Binet e Joseph Babiński, assistenti di Charcot, collaborano ad alcune scritture per la scena[114]. In un arco di tempo che si estende tra la fine dell'Ottocento e la Seconda Guerra Mondiale, la grande crisi epocale trova fondamento e si alimenta voracemente in un frenetico incrocio e scambio di esperienze e pensieri, tra società, arte e politica; tutto concorre ad infettare gli animi e nevrotizzare i comportamenti: le teorie freudiane sull'inconscio, il teatro di Strindberg, il Simbolismo, la Grande Guerra e la Grande depressione, *L'urlo* di Munch, l'allucinato verismo della *Neue Sachlichkeit*, le deformità espressioniste, la musica dodecafonica, l'esaltazione surrealista dell'istinto, marxismo e nazismo. Il Modernismo paga un alto prezzo e sembra ammalarsi al suo nascere.

---

[113] C. Eidenbenz, *Danses symptomatiques*, cit., pp. 225.

[114] R. Beth Gordon, *From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema*, in Mark S. Micale (a cura di), *The Mind of Modernism. Medicine, Psychology, and the Cultural Arts in Europe and America, 1880-1940*, Stanford University Press, Stanford, California 2004, p. 95.

Baricentro nevralgico di molte di queste esperienze è stata la Berlino degli anni della Repubblica di Weimer. Luoghi pubblici, cabaret, teatri, club, circoli sono stati laboratorio di numerose e stravaganti esperienze che hanno contribuito a rafforzare, nell'immaginario collettivo, l'equazione: Berlino = depravazione[115].

L'interesse degli artisti per le forme "depravate" del comportamento va di pari passo con gli studi scientifici che si occupano ossessivamente di ogni genere di deviazioni del comportamento umano, soprattutto sessuali. La *Psychopathia Sexualis* di Richard von Krafft-Ebing e gli studi sulla sessualità di Freud rimangono testi di vasta consultazione, ai quali tengono testa gli studi sul paranormale di Albert von Schrenck-Notzing. Ovviamente, i tempi e i luoghi di tale scivolamento verso l'abnorme non sono casuali.

La danza non resta immune dalla contaminazione e anzi diventa un privilegiato terreno di coltura nel laboratorio della crisi, per la sua speciale natura che vede implicati, in un rapporto controverso e indissolubile, anima e corpo. Se il "grande attacco isterico", con le sue fasi epilettoide, del clownismo, delle attitudini passionali e del delirio (quanto teatro nella stessa terminologia clinica!), è il sintomo di un disturbo, la simbolizzazione di un vissuto represso di prevalente carattere sessuale, nella danza, una sequenza di gesti convulsi e incontrollati (in termini scientifici *chorea*), si impone come discorso quando altre forme di comunicazione sembrano

[115] M. Gordon, *Voluptuous Panic*, cit., p. 1. Il saggio di Gordon è un'approfondita e documentata ricognizione, riccamente illustrata, su tutti gli aspetti della socialità, dello spettacolo e della performance legati alla trasgressione e alla sessualità nella Berlino di Weimar: prostituzione, omosessualità, lesbismo, sadomasochismo, occultismo, ecc.

impossibili, manifestando a sua volta, non senza effetto catartico se non curativo, un disagio esistenziale e allo stesso tempo un desiderio di auto-affermazione. Il corpo isterico è un corpo sovraesposto, amplificato, elettrizzato, che veicola un'eccedenza di movimento e di significato. È il significante che spesso sfugge al simbolico e diventa puro godimento ancorché doloroso. È il *sinthome* di Lacan[116], che va preservato e non "curato", perché è la porta d'accesso all'inconscio, il luogo dove il reale si confronta con il simbolico; non è la spia, come di solito accade nella sintomatologia clinica, di una patologia organica (difatti le isteriche non soffrono di alcun reale disturbo fisico), ma di un malessere profondo del soggetto, del quale tuttavia il soggetto stesso ha bisogno per compiere un proprio percorso di realizzazione. Il contenuto è nel sintomo. In definitiva si compie quel processo nietzschiano che trasforma la forma stessa in contenuto: «[…] il contenuto si scioglie, si scheggia o si dirompe nell'espressione, diventa mondo dell'espressione, *Ausdruckswelt*»[117]. Il contenuto diventa forma nel "mondo rovesciato" dell'espressione. Come l'isteria, il linguaggio della danza contemporanea è un

> […] movimento prevaricante e esondante che spezza la fissità della convenzione, vale a dire la convenzione dell'espressione, il limite, il carcere della forma, perché non può vivere, la forma, se non come questo movimento inarrestabile e insaziabile che cresce su se stesso attraverso la distruzione, questo movimento presuppone appunto la liquidazione di un centro, di un *cogito* sovradeterminante, di un Io penso che infrena nelle sue leggi il flusso

[116] J. Lacan, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome 1975-1976*, Seuil, Paris 2005 [ed. italiana: J. Lacan, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, Astrolabio Ubaldini, Roma 2006].

[117] F. Masini, *Lo scriba del caos. Interpretazione di Nietzsche*, Il Mulino, Bologna 1978, p. 311.

endopsichico, l'urlo affiorante dal profondo, il *terror antiquus* della contraddizione, dell'eterologico, dell'impensabile[118].

Un linguaggio che si compone di gesti spezzati, azioni convulse, ampie circonvoluzioni delle braccia, occhi strabuzzati e accentuate smorfie del volto, ora catatoniche ora agitate, che fanno pensare ai volti della follia di Franz Xaver Messerschmidt, lo scultore tedesco del XVIII secolo, non a caso oggetto di interesse anche in ambito psicanalitico[119], o alle opere di Egon Schiele[120].

Molti di questi gesti sono entrati nel vocabolario di base del *Tanztheater*, fino a diventare una marca di riconoscimento e non di rado la critica ne depreca l'abuso, specie in quelle giovani compagnie di danza che ne replicano soltanto gli aspetti formali. Alla base di questa variegata gestualità rimane il principio fondante della danza moderna, che consiste nell'alternanza di contrazione e rilasciamento muscolare, cui corrispondono energiche inspirazioni ed espirazioni. Sono molto frequenti le cadute al suolo e le estensioni della colonna vertebrale, fino al raggiungimento del famoso arco di cerchio o ponte, icona delle crisi isteriche. Una figurazione acrobatica che ha origini lontanissime nel tempo, essendo documentata già nell'antico Egitto

[118] *Ibidem*, p. 312.

[119] Cfr. il saggio dello psicanalista e storico dell'arte Ernst Kris, *Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", n.s., VI, 1932, pp. 169-228 [ed. italiana: E. Kris, *La smorfia della follia. I busti fisiognomici di Franz Xaver Messerschmidt* (a cura di P. Dal Santo e G. Giurisatti), Il poligrafo, Padova 1993].

[120] Un'interessante comparazione tra le opere di Schiele, le crisi isteriche e la gestualità del teatro e della danza coevi, è stata fatta da V. Granatiero in *Egon Schiele: per un'iconografia del teatro contemporaneo*, tesi di laurea in Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Macerata (relatore prof. P. Giannangeli), a.a. 2005-2006. Cfr. anche E. di Stefano, *Schiele*, Giunti, Milano 2009. Sulla rappresentazione della follia nelle arti figurative cfr. M. Alessandrini, *Immagini della follia*, cit.

e ricorrente, col suo carico fortemente simbolico e apotropaico, anche nelle civiltà greca, etrusca, asiatica e cristiana[121]. In Occidente questa *pathosformel* è riaffiorata, in tempi recenti, anche in contesti ameni come la pubblicità. Tra le tante migrazioni, rivisitazioni, citazioni e traslitterazioni dell'iconografia isterica, che dall'ambito coreografico è dilagata nelle forme più diverse della comunicazione e dell'arte visuale, segnaliamo un paio di esperienze fotografiche, interessanti per la loro apparente similitudine, dietro alla quale invece vi sono presupposti e risultati affatto differenti. L'artista indiana Tajal Shah, affascinata dall'aspetto performativo dell'isteria e interessata all'ambiguo messaggio dell'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*, ritrae se stessa in pose pressoché identiche a quelle dell'epoca, denunciando, con effetto straniante, «gli stereotipi associati all'isteria come malattia femminile»[122]. Viceversa, il fotografo e videoartista francese Gaël L., nel ciclo *De Hysteria Chirurgica*, rivisita il tema del potere medico sull'anima e il corpo delle pazienti ritraendo, a colori, una seducente modella nelle pose che furono dell'Augustine di Charcot, e riproponendo ambiguamente il gioco di seduzione tra fotografo e modella e tra modella e osservatori[123].

[121] Cfr. W. Deonna, *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Latomus, Bruxelles 1953 [ed. italiana : W. Deonna, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Edizioni Medusa, Milano 2005].

[122] M. A. Trasforini, *Lontane da dove. Artiste fra centri e periferie nei mondi dell'arte*, in E. De Cecco (a cura di), *Arte-mondo. storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia, Milano 2010, p. 57.

[123] Cfr. www.gael-l.com

In principio fu Isadora

Isadora Duncan, che ha liberato la danza dalle corazze ideologiche e stilistiche del balletto classico, è considerata la pioniera del modernismo e la prima sperimentatrice di nuovi linguaggi coreutici[124]. La raffinata e colta danzatrice americana si è posta la questione del dionisiaco, ispirandosi alla cultura figurativa della Grecia classica, in particolare alle metope del Partenone e alle menadi danzanti, prima fra tutte quella di Skopas[125]. Le sue performance, tuttavia, non dovevano avere granché di dionisiaco, se non l'inclinazione per una spiccata sensualità, favorita dall'uso di tunichette svolazzanti e dall'abitudine di esibirsi preferibilmente all'aperto e a piedi scalzi. L'"isterismo" della Duncan si rinviene, semmai, in un certo atteggiamento estatico, negli ampi movimenti delle braccia e in generale in una sorta di elegiaca frenesia del gesto. Lo psicoterapeuta Pietro Barbetta fa notare anche l'analogia del rapporto voyeur-performer nelle danze della Duncan e nelle dimostrazioni pubbliche alla Salpêtrière[126].

Le vibranti esibizioni della Duncan hanno un corrispettivo nelle pose e nelle espressioni "nervose" di molte dive teatrali e cinematografiche dell'epoca. Valga per tutti l'esempio di Eleonora Duse, la quale «divenne famosa per i movimenti delle sue mani, le

[124] Cfr. I. Duncan, *My Life*, Boni and Liveright, New York 1927 [ed. italiana: I. Duncan, *La mia vita. Autobiografia di una grande pioniera della danza moderna*, Dino Audino Editore, Roma 2003]; I. Duncan, *The Art of the Dance*, Theatre Art Books, New York 1928 [ed. italiana: I. Duncan, *Lettera dalla danza*, La Casa Usher, Firenze, Milano 1980; nuova ed. ampliata a cura di E. B. Nomellini, P. Veroli, L'Epos, Palermo 2007]; V. Seroff, *The Real Isadora*, Dial Press, New York 1971 [ed. italiana: V. Seroff, *Isadora Duncan*, Dall'Oglio, Milano 1974]; P. Kurth, *Isadora. A Sensational Life*, Little, Brown and Company, Boston, New York, London 2001.

[125] Cfr. A. Apicella, *Fonti ispiratrici della poetica e della prassi di Isadora Duncan*, Editoria & Spettacolo, Roma 2001; P. Barbetta, *I linguaggi dell'isteria*, cit., pp. 29-32.

[126] P. Barbetta, *I linguaggi dell'isteria*., cit., p. 29-30, 173.

sue agitazioni nervose, il suo sguardo intenso e la sua abilità nel sembrare come se fosse "in trance"»[127]. La sua recitazione

> […] era un complesso tessuto di stilemi alle cui estremità si ponevano da una parte il dominante movimento automatico, frequente, disattento, e dall'altra il silenzio gestuale, ma che comprendeva anche episodi di tradizionale espressività, scoppi di movimento furioso, quel vago esaltato agitar delle braccia che pareva non aver alcun senso determinato, […] momenti di estrema teatralizzazione, di una quasi isterica esibizione di un contenuto sentimentale neppure voluto, ma semplicemente supposto[128].

Isadora Duncan deve essere considerata il punto di partenza per ogni discorso sul rinnovamento della danza e dei costumi femminili tra Otto e Novecento, perché è l'immagine più evidente e di successo di quel vasto movimento che ha contribuito all'emancipazione della donna nella società come nelle arti. Un fenomeno trasversale che si espande dalla mitteleuropea all'America e viceversa, e che ha visto il corpo in una posizione centrale, prima con le esperienze naturistiche in Germania, promosse dalla *Jugendbewegung*[129], il movimento giovanile, all'interno del vasto movimento della *Lebensreform*[130], poi con la

[127] L. Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: Author and Actress between Decadence and Modernity*, in L. Somigli, M. Moroni (a cura di) *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, University of Toronto Press, Toronto 2004, p. 92.

[128] C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p. 124. Sullo "stile nervoso" della Duse cfr. anche M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 55-100; D. Orecchia, *La prima Duse. Nascita di una attrice moderna (1879-1886)*, Artemide, Roma 2008; M. I. Biggi, P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009.

[129] Cfr. W. Mogge, *Bilder aus dem Wandervögel Leben*, Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1986 [ed. italiana: W. Mogge, *I Wandervögel: una generazione perduta. Immagini di un movimento giovanile nella Germania prenazista*, Edizioni Socrates, Roma 1999].

[130] Cfr. E. Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania* in E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, cit., pp. 81 ss.; K Toepfer, *Empire of ecstasy*, cit.

fervida sperimentazione di espressioni coreutiche più o meno spontaneiste, legate ora ad un vagheggiato ideale classico, ora a più scrupolose ricerche scientifiche, come nel caso di Rudolf Laban[131], che precisa le regole scientifiche del movimento espressivo secondo i principi del *Körperseele*, la fusione ideale di anima e corpo[132], e di fatto fonda l'*Ausdruckstanz*, la danza espressiva tedesca.

Con le premesse tracciate da François Delsarte[133], a fine Ottocento, in diversi ambienti ostili all'eccessiva meccanizzazione e urbanizzazione, si radica nelle coscienze la cosiddetta *Körperkultur*, che restituisce al corpo la sua naturale centralità e armonia, esaltandone le potenzialità espressive ma evidenziandone anche i limiti, nel rapporto non sempre equilibrato con la psiche. In questo terreno si innestano le ricerche dalle quali nascerà la danza moderna, che il Novecento ha visto nascere, consacrare e destrutturare, in un percorso frenetico che principia con l'attività delle pioniere (insieme alla Duncan, Loïe Fuller e Ruth St. Denis tra le altre)[134], per approdare alla *modern dance*, transitare dalla *post* e *post-post modern*, fino al *Tanztheater* e alla deflagrazione dei generi e dei linguaggi tuttora in fieri. Questo lungo e frastagliato percorso di teorie e pratiche della scena, che all'euforia

[131] Cfr. R. Laban, *The Mastery of Movement*, Macdonald & Evans, London 1950 [ed. italiana a cura di E. Casini Ropa, S. Salvagno: R. Laban, *L'arte del movimento*, Ephemeria, Macerata 1999].

[132] E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit., pp. 49-122.

[133] Cfr. N. L. Chalfa Ruyter, *Spettacolo e delsartismo nell'America di fine Ottocento* in E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, cit., pp. 59 ss.; E. Randi (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro*, Bulzoni Editore, Roma 1993; E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, Esedra Editrice, Padova 1996.

[134] Cfr. E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, il Mulino, Bologna 1990.

di nuove conquiste ha visto alternarsi battute d'arresto, ripensamenti, involuzioni e non pochi dubbi, riflette le problematiche e le aporie del cosiddetto "secolo breve".

La ricerca di un'armonia primigenia del corpo-mente si sposava felicemente sia con il culto apollineo del corpo, la cui apoteosi celebrativa sarebbe giunta nel 1938 col film *Olympia* di Leni Riefenstahl (lei stessa danzatrice), sia col fervore dionisiaco di impronta nietzschiana. Su quest'ultimo fronte, le tetre e spigolose partiture gestuali dell'*Ausdruckstanz* costringevano a riconsiderare la figura e il ruolo del danzatore nel contesto culturale e sociale:

> "Espressione" diverrà infatti ben presto la parola d'ordine di molto teatro tedesco e l'attore e il danzatore saranno i ricercatori e gli sperimentatori più accreditati di un nuovo tipo di uomo che indossa l'anima sul corpo come una seconda pelle e, attraverso un corpo 'consapevole' e i suoi attributi espressivi, la 'ostenta' e le dà voce e movimento.[135]

Loïe Fuller

Contemporaneamente agli entusiasmi della Duncan, l'americana Loïe Fuller prese a sperimentare una danza eccitata di forme e cromatismi, una trasfigurazione del corpo nel vortice di pure forme cangianti ottenute col sapiente uso di luci e tessuti svolazzanti.

La studiosa Patrizia Veroli propone interessanti assonanze tra le coreografie della Fuller e il pensiero di Charcot, sebbene i due non si sarebbero mai potuti incontrare[136]. In particolare, la figura dello "scotoma scintillante", una serpentina multicolore che le isteriche sostenevano di vedere nella fase che precedeva le crisi, per le sue

[135] E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit., p. 9.

[136] P. Veroli, *Loie Fuller*, L'epos, Palermo 2009, pp. 181-183.

caratteristiche allucinatorie, proprie di una forma distorta e cangiante, farebbe pensare alle danze serpentine della Fuller.
La linea curva ha un significato particolare nella sindrome isterica, sia nelle manifestazioni esteriori (l'*arc-en-cercle*) sia in quelle metaforiche, nel senso della distorsione, dello spasmo, dell'onda nervosa[137]. È un fluido inarrestabile, che dalla clinica tracima nella danza, ma anche nell'arte (in particolare nell'Art Nouveau), nell'illustrazione e nel design:

> Il corpo nervoso, classificato e segmentato nell'archivio medico, diventa un puro ornamento informe che esteriorizza, sulla pagina o nell'interno delle stanze, i ritmi del disordine e della suggestione dentro la camera del cervello.[138]

Secondo Felicia McCarren, le danze della Fuller, "de-anatomizzando" il corpo femminile, rispecchiano il passaggio dall'interpretazione "uterina" dell'isteria a quella neurofisiologica nel lavoro di Charcot[139]. A una concezione rigida del corpo si sostituisce una visione destrutturata, fluida, quasi un artaudiano "corpo senza organi". La danzatrice legittima, in un certo senso, lo status dell'isterica: «Fuller può fare nell'arte, quello che nell'ospedale psichiatrico è solo sintomo; può esprimere ciò che le pazienti isteriche reprimono […]»[140]. Patrizia Veroli fa notare anche come McCarren, e Frank Kermode alcuni anni prima[141], pongano l'attenzione su un punto cruciale: la relazione tra

[137] Cfr. A. Violi, *Il teatro dei nervi*, cit., pp. 161-170.

[138] *Ibidem*, p. 166.

[139] F. McCarren, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford University Press, Stanford, CA 1998, p. 166.

[140] *Ibidem*, pp. 168-169.

[141] Cfr. F. Kermode, *Poet and Dancer Before Diaghilev* in "Partisan Review", n. 28, January-February 1961, pp. 48-75.

«l'eccesso fisico tipico dell'isteria» e l'uso di «una disciplina, corporea e tecnologica, atta a contenerlo e a dargli senso»[142]. Ciò rappresenterebbe un'apertura alle teorie di Freud, al valore che questi dava alle espressioni corporee e alle loro relazioni con l'inconscio. Ma questa affermazione è di grande importanza soprattutto ai fini del nostro discorso sulla formalizzazione della follia nella scena teatrale. «Ciò che è fondamentale sottolineare – precisa opportunamente Veroli – è che una danza che sarebbe stata considerata "moderna" dalla narrazione storiografica che l'ha posta come fondante nella genealogia del modernismo, è nata in un'epoca e all'interno di discorsi in cui era carica di implicazioni patologiche»[143].

Patologia del Moderno

Il Moderno nasce nel segno della crisi, della malattia, del patologico, ma sembra assumere i sintomi della crisi stessa come strumento privilegiato per comunicare ed elaborare il proprio malessere. Nel caso dell'isteria avviene una radicale inversione di segno: le mortificanti e penose crisi che si consumavano negli austeri reparti ospedalieri, conquistano un ruolo di prim'ordine nella scena sociale. Le neglette internate della Salpêtrière, con le loro indecorose ed esuberanti performance erotiche, conquistano i riflettori del teatro, e non solo simbolicamente, come nel caso di Jane Avril. La società che si affaccia sul nuovo secolo individua nei palcoscenici un luogo privilegiato per elaborare i propri malanni a la propria cattiva coscienza.

[142] P. Veroli, *Loie Fuller*, cit., p. 180.

[143] *Idem*.

I prodromi della crisi si avvertivano già lungo tutto l'Ottocento:

> La crescente individuazione genera nuove sofferenze intime. Impone di modellare delle immagini di sé che si trasformano in fonte di insoddisfazione. […] l'aumentata mobilità sociale […] l'incompiutezza, l'instabilità, la precarietà delle gerarchie al pari della complicazione dei segni che indicano il rango hanno come effetto di confondere le ambizioni, provocando irresolutezza, sconforto, inquietudine. Lo sforzo di ognuno per costruirsi una personalità, il peso del giudizio altrui spingono alla scontentezza, o anche all'autodenigrazione: sentimenti che sfociano in un senso di inadeguatezza. […] Il vuoto dell'anima e del cuore, nel momento in cui si manifesta, è avvertito ormai come una infelicità[144].

Questo quadro sintomatologico introduce il grande male di vivere novecentesco: l'ansia, la paura dell'altro che si trasforma facilmente in panico. Se l'uomo riesce ad occultare, a simulare, essendo maggiormente tollerati i suoi vizi compensatori (gioco, droghe, alcol, bordelli), le donne subiscono manifestando per prime i sintomi del disagio. Fa anche comodo ad una società maschilista scaricare sulle donne il peso dell'angoscia e della propria inettitudine. Letteratura, teatri d'opera, arti visive e cronache si riempiono di fanciulle pallide e malaticce, la cui inedia si trasforma facilmente in inguaribili infermità o in perversione, quando non imbocchi lo scivoloso tunnel dell'isteria e della follia[145]. Il corpo e la psiche della donna vengono ossessivamente studiati, manipolati, diventano il capro espiatorio dei mali della

[144] A. Corbin, *Cris et chuchotements* in *Histoire de la vie privée*, vol. IV, *De la Révolution à la Grande Guerre*, Editions du Seuil, Paris 1986 [ed. italiana: A. Corbin, *Sussurri e grida* in *La vita privata. L'Ottocento*, Editori Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 448-449].

[145] Cfr. B. Dijkstra, *Idols of perversity*, Oxford University Press, Oxford 1986 [ed italiana: B. Djjkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Garzanti, Milano 1988]; A. Calligaro, *Femmine folli. Il lato oscuro del femminile dalla Bibbia a Kill Bill*, Castelvecchi, Roma 2009.

modernità. Anzi, si arriva a pensare che il male sia sustanziale alla donna:

> L'inquietante fisiologia della donna, la sua fragilità, il convincimento che il sesso determini la forma delle malattie da cui è assalita spiegano come, a quel tempo, un ampio ventaglio di disturbi e malesseri venisse comodamente etichettato con il termine "malattie da donne"[146].

Si riteneva che durante la crisi isterica la donna fosse «attraversata da forze oscure che la travolgono e insieme la giustificano»[147]. È evidente che allo sguardo maschile questo tipo di donna scatena fantasie indomabili e allo stesso tempo le giustifica. La donna moderna è disinvolta, disinibita, provocante come la città "nervosa" descritta da Benjamin, il cui impatto seduttivo sull'uomo-*flâneur* è fortissimo[148]. Come la città moderna, la donna promette multiformi delizie e avventure, è il desiderio incarnato.
La donna esangue e quella isterica sono i due poli dell'insanità femminile tra Otto e Novecento. Da un lato l'innocenza arrendevole che sfiora la santità, dall'altro la ribelle posseduta, reminiscenza della menade indomabile. In ogni caso, è l'uomo a condurre il gioco, fino a quando le donne, complice il teatrino di Charcot alla Salpêtrière, non ribaltano la prospettiva guidando lo sguardo maschile in un rinnovato teatro dei nervi. Anche se questo

[146] *Ibidem*, p. 454.

[147] *Ibidem*, p. 455.

[148] Cfr. W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 [ed. italiana: W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002, vol. I, pp. 465-509]; C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in "Le Figaro", 26 e 29 novembre, 3 dicembre 1863 [ed. italiana: C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Abscondita, Milano 2004]. Sul concetto di *flâneur* in relazione alla città moderna e alle esperienze di alcuni coreografi, tra cui Laban e Nijinsky, cfr. R. Burt, *Alien Bodies. Representations of modernity, "race" and nation in early modern dance*, Routledge, London and New York 1998, pp. 25-29.

non significherà certo un'inversione dei ruoli e neanche un momentaneo equilibrio. A tal proposito è interessante notare come negli ambienti cattolici, ancora negli anni Cinquanta del Novecento, in saggi con pretese scientifiche si potessero affermare cose di questo genere che, con intenti pedagogici, volevano mettere in guardia il buon maschio cristiano dal commettere gravi errori:

> […] l'esperienza dimostra che la donna isterica porta nella famiglia solo infelicità, sofferenze e disagio e che con lei non è concepibile una felice comunione di sentimenti e di vita; anzi troppo spesso essa diventa un inferno per l'uomo che la sposa. La donna isterica non sa amministrare la cucina e la dispensa, la casa e il cortile, trascura i figli, così che tutto termina con la totale rovina della famiglia. Purtroppo, come già si è detto, spesso la vera isterica è riconosciuta troppo tardi come tale. La ragazza isterica, prima del matrimonio sa comportarsi così bene e con tanta grazia e con tutto il suo atteggiamento sa tanto abilmente circuire l'uomo da non fargli neanche sospettare che dietro quell'esteriore affabilità possa nascondersi il più gretto e profondo egoismo[149].

Mentre sul fronte del teatro di parola la crisi di cui stiamo parlando – dopo i languori simbolisti, le nevrosi espressioniste e il metateatro pirandelliano – ha portato all'afasia beckettiana, in una scena tanto "necessaria" quanto inguaribilmente "assurda", aprendo la strada a tanto teatro gestuale, la danza del Novecento è deflagrata nelle forme scomposte di una sovreccitazione motoria, come a voler colmare quel deficit di parola che il teatro, solo recentemente, sembra voler recuperare.

Se tutta la danza occidentale vive nello spazio antitetico tra apollineo e dionisiaco, nella contrapposizione di ascendenza nietzschiana tra il formalismo classicheggiante della linea Balanchine-Cunningham e l'informe della linea Wigman-Bausch,

[149] B. van Acken, *«Hysterie?». Die hysterischen Reaktionen*, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 1951 [ed. italiana: B. van Acken, *L'isteria*, Edizioni "La Civiltà Cattolica", Roma 1954, pp. 142-143].

è possibile affermare che il Novecento – secolo dei traumi e delle fratture – abbia visto prevalere nettamente quest'ultimo carattere, riaffiorante dall'antico con caratteristiche affatto singolari. Come nell'isteria, il corpo del danzatore è ridotto a sintomo, ad amplificatore dell'invisibile e dell'indicibile, medium delle forze nervose che si agitano nella natura[150]. Un corpo isterico, patologico, infetto, purulento, eccessivo, che dopo aver sfidato la legge di gravità, ha superato la fisiologia e l'anatomia classiche contorcendosi in pose al limite dell'umano, anzi aspirando al post-umano, con l'ausilio di protesi, in una ibridazione con la macchina che annulla qualunque identità. Nel riappropriarsi del corpo, i performer lo hanno destrutturato sfruttando tutte le sue potenzialità, comprese quelle considerate abnormi, per formulare un linguaggio nuovo, eversivo, che colmi quel vuoto di senso ormai dilagante nella parola scritta e nelle forme tradizionali di comunicazione.

Ma quando è cominciato questo processo di svuotamento del senso? Quando le strutture verbali e gestuali tradizionali hanno smesso di comunicare? Possiamo considerare uno spartiacque la *Lettera a lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal (1902), nella quale tutti i temi di questa riflessione trovano rispondenza: «La *Lettera* […] costituisce un manifesto del deliquio della parola e del naufragio dell'io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio[…]»[151]. Nel vortice di una

[150] Sul «corpo nervoso del mondo», che gli artisti di fine Ottocento e di inizio Novecento rivelano, ponendosi come medium, attraverso le lore opere, argomenta approfonditamente Alessandra Violi in *Il corpo delle meraviglie*, cit.

[151] C. Magris, *L'indecenza dei segni*, introduzione a H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano 2002[8], pp. 6-7.

crisi dell'identità e dei linguaggi, così ben delineata in letteratura nelle opere di scrittori come Musil, Kafka, Rilke, Pirandello, Broch, Mann, le arti figurative e la musica preparano la dissoluzione della forma, ma vivono anche momenti di esaltazione per questa deriva dell'io. In particolare i surrealisti colgono immediatamente il potenziale creativo dell'inconscio psicoanalitico e, nel 1928, Aragon e Breton stilano un manifesto per celebrare il cinquantenario dell'isteria, «[…] la più grande scoperta poetica della fine del XIX secolo […]»[152]. Tracciando un bilancio di cinquant'anni di ricerche e studi, i surrealisti esaltano la figura della «deliziosa» Augustine, entrata alla Salpêtrière nel 1975 all'età di quindici anni, deprecano il comportamento ipocrita di Charcot e dei suoi collaboratori (denunciando senza mezzi termini presunti affari amorosi tra gli interni e le internate) e lamentano il disinteresse che già allora cresceva nei confronti dell'isteria, per la quale propongono una nuova definizione:

> l'isteria è uno stato mentale più o meno irriducibile, caratterizzato dalla sovversione dei rapporti che si stabiliscono tra il soggetto e il mondo morale da cui crede praticamente di dipendere, all'infuori di ogni sistema delirante. Questo stato mentale si basa sul bisogno di una reciproca seduzione, che spiega i miracoli affrettatamente accettati della suggestione (o controsuggestione) medica. L'isteria non è un fenomeno patologico e può, sotto ogni riguardo, essere considerata un mezzo supremo di espressione[153].

Abbiamo già accennato al potere sovversivo dell'isteria, che i surrealisti non potevano non cogliere. La questione è complessa e

[152] L. Aragon, A. Breton, *Le cinquantenaire de l'hysterie (1878-1928)* in "La révolution Surréaliste", n. 11, 15 mars 1928, pp. 20-22. Cfr. M. Nadeau, *Historie du Surréalisme suivi de Documents surréalistes*, Éditions du Seuil, Paris 1964 [ed. italiana: L. Aragon, A. Breton, *Il cinquantenario dell'isteria (1878-1928)* in M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, Mondadori, Milano 1972, pp. 254-255].

[153] *Idem*.

centrale nel passaggio dal dispositivo medico a quello teatrale. Secondo Foucault, la simulazione, il tema della «follia che simula la follia [è il] processo attraverso il quale i folli hanno effettivamente risposto con la questione della menzogna a un potere psichiatrico che rifiutava di porre la questione della verità. […] in questo è consistito l'anti-potere dei folli di fronte al potere psichiatrico»[154]. Sottolineando le caratteristiche collettive di questo fenomeno di simulazione, Foucault insiste sulla sua importanza "politica":

> […] lo vediamo apparire per la prima volta verso il 1821, nel comportamento di due isteriche chiamate "Pétronille" e "Braguette. Credo si possa dire che queste due persone hanno fondato e dato il via a un immenso processo storico all'interno della psichiatria. Queste due malate, infatti, diventeranno un modello imitato in tutti i manicomi francesi, poiché sono loro ad aver trovato finalmente, così, uno strumento di lotta contro il potere psichiatrico[155].

Secondo Foucault questo è avvenuto con la complicità, spontanea o involontaria, del personale, degli interni, dei sorveglianti, del personale medico subalterno.

Tra le femministe francesi si diffuse un'ammirazione assoluta per le isteriche, che ebbe un picco nel 1972 quando, durante un meeting parigino, le militanti cantarono: «Nous sommes toutes des hystériques!»[156]. L'entusiasmo era stato preceduto da una feroce critica femminista al regime medico di Charcot e alle analisi storiche sull'isteria, cui fecero seguito specifici studi di psicoanaliste. Muovendo dalle teorie di Lacan sull'isterizzazione della psicoanalisi, le femministe francesi teorizzarono una

[154] M. Foucault, *Le pouvoir psychiatrique*, cit., p. 132.

[155] *Idem*.

[156] E. Showalter, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*, cit., p. 57.

isterizzazione del femminismo. Martha Noel l'ha definita «la fase isterica del femminismo francese»[157].

Anticipando tutti, pochi anni dopo le prime sperimentazioni cliniche, nei primi anni del Novecento il teatro aveva cominciato a comprendere il potenziale sovversivo (ed espressivo) dell'isteria e lo farà proprio, anche in questo caso con più o meno esplicite complicità tra registi, performer e pubblico. Ma essendo il teatro, per sua natura, il luogo stesso della simulazione, per evitare una doppia falsificazione sarà necessario un processo di "autenticazione" del gesto isterico, che avverrà, come vedremo, grazie al rilancio delle teorie di Stanislavskij e, soprattutto, grazie all'avvento di Artaud.

Dalla Wigman alla catastrofe

Ma andiamo con ordine e torniamo ad alcune figure chiave della coreografia primonovecentesca che hanno incarnato il sentimento della crisi. Mary Wigman[158], come si è detto, è stata la prima coreografa-danzatrice a farsene carico. Con lei, il corpo del danzatore sposa ed esprime la crisi dell'identità, liberando i fantasmi di un inconscio che nel frattempo, con Jung, era diventato collettivo. Il corpo del performer, nell'intento di liberare forze oscure del profondo, si deforma, coerentemente con i principi formali dell'espressionismo, dimostrando quanto il tormento spirituale produca effetti materiali sul corpo, proprio come nella

[157] M. Noel Evans, *Fits and Stars. A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1991, p. 205.

[158] Cfr. W. Sorell, *The Mary Wigman Book*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn. 1975; Susan A. Manning, *Ecstasy and the demon. Feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1993; M. A. Santos Newhall, *Mary Wigman*, Routledge, Abingdon, Oxon 2009.

conversione isterica, dove il sintomo fisico è simbolo di un'aberrazione interiore.

Hexentanz (*Danza della strega*, 1914), uno degli assolo più noti della Wigman, può essere considerato il più illustre prototipo della danza isterica. Accovacciata per terra, con le gambe incrociate, il volto coperto da una maschera, la danzatrice sembra animata da una forza interiore, asseconda il ritmo dei tamburi, dei cembali e del gong con gesti bruschi ed esagerati, contrae mani e polsi, rotea il capo da una parte e dall'altra, avanza sul pavimento trascinandosi con i talloni, come si può vedere nel breve filmato realizzato parecchi anni dopo, intorno al 1930, dalla stessa danzatrice, forse a scopo promozionale per una tournèe americana[159].

Allieva di Laban, Mary Wigman aveva imparato dal maestro il processo introspettivo che doveva legare ogni gesto a un'emozione interiore, lavorando molto sull'improvvisazione, sulla ricerca e il controllo delle energie profonde. In *Hexentanz* «la coreografa non impersona il carattere di una strega, piuttosto incarna la qualità dell'essere strega»[160]. Ragion per cui, come riferisce Susan Manning, la coreografia suscitò interpretazioni antitetiche: l'energia demoniaca sembrava cancellare ogni potenziale erotico dell'interprete, suggerendo la facile equazione donna = demonio, sebbene ciò avvenisse in un senso celebrativo più che denigratorio. Anche la lettura secondo la quale il demoniaco rappresenterebbe la Germania non può essere, per la Manning, comprovata in via

[159] Cfr. S. A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1993, pp. 127-130 e nota 100 p. 303.

[160] *Ibidem*, p. 127.

definita. Tuttavia, sarebbero proprio queste tensioni e queste indeterminatezze a rendere la performance così potente anche a distanza di anni[161]. Di sicuro alla Wigman interessava dar forma a quelle forze oscure che si agitano nella psiche umana. La danza sarebbe stata lo strumento per liberare e allo stesso tempo plasmare queste forze attraverso una disciplina. Nel descrivere la genesi di *Hexentanz*, la coreografa racconta che una notte, in preda a una viva agitazione, si guardò nello specchio e vide «l'immagine di una persona posseduta, selvaggia e dissoluta, repellente e affascinante. […] eccola – la strega – la creatura terrigna con i suoi istinti irrefrenabili, con la sua insaziabile bramosia di vita, bestia e donna al tempo stesso»[162]. La Wigman non retrocede di fronte a questa immagine terrificante di se stessa che lo specchio le rimanda, ne è terrorizzata e affascinata allo stesso tempo: «Ma, dopo tutto – afferma – non c'è un po' di strega nascosta in ogni donna che sia veramente tale? […]»[163]. La sua preoccupazione è quella di dare forma a questa mostruosità informe, comunicare l'orrore, l'indicibile, come per liberarsene, per farne partecipi gli altri:

> Bisognava domare questa creatura primordiale, plasmarla lavorando sul corpo come su una scultura. Era magnifico potersi abbandonare al desiderio di male, farsi sommergere dalle potenze che di solito osano agitarsi solo debolmente sotto la superficie delle buone maniere. […] La potenza, la magnificenza di tutta l'arte figurativa non consiste forse nel saper costringere il caos in una forma?[164]

[161] *Ibidem*, p. 130.

[162] M. Wigman, *Hexentanz*, in *Die Sprache des Tanzes*, Battenberg, Stuttgart 1963 [ed. italiana: M. Wigman, *Danza della strega*, in S. Carandini, E. Vaccarino, *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Di Giacomo Editore, Roma 1997, p. 371].

[163] *Idem*.

Tra lo spettacolo del '14 e la pubblicazione di questa pagina di diario, sono accadute tante cose nella vita della Wigman, la più importante delle quali è stata la sua adesione al regime nazista, che lei stessa, e alcuni storici della danza, hanno poi cercato di interpretare in una chiave giustificazionista. Non ricostruiamo in questa sede il controverso dibattito sulla vicenda, ben documentato in alcuni fondamentali studi ai quali si rimanda[165], ma può essere interessante, ai fini della nostra ricerca, riflettere sul fatto che la svolta nazionalista della Wigman abbia comportato un ritorno a quell'idea di un teatro comunitario affidato alla sapiente gestione di una guida (*Führerschaft*), che si ricollega alle riforme culturali e del costume di inizio secolo, cui abbiamo accennato, ma che sfocerà nelle figurazioni di massa, nei *Festspiel* della danza organizzati dalla Wigman insieme a Rudolf Laban, e nell'idea del *Thingspiel*, dove i cori diventavano espressione e orgoglio di un popolo, come nella coreografia *Olympische Jugend*, creata per l'inaugurazione dei Giochi Olimpici del 1936[166].

Al di là della questione se la Wigman avesse aderito al nazismo con convinzione o per opportunismo, rimane il fatto che, a suo

---

[164] *Idem*.

[165] Per una puntuale ricostruzione della vicenda cfr. S. Franco, *Mary Wigman*, in S. Carandini, E. Vaccarino, *La generazione danzante*, cit., pp. 349-364, utile anche per altri riferimenti bibliografici. Cfr. anche S. Franco, *Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti*, in S. Franco, M. Nordera (a cura di) *I discorsi della danza*, cit., pp. 91-114.

[166] Il manifesto teorico della danza, che sancisce l'adesione della Wigman al nazionalsocialismo, è pubblicato in M. Wigman, *Deutsche Tanzkunst*, Reißen, Dresden 1935, che comprende tre saggi scritti in anni diversi: oltre a *Deutsche Tanzkunst* (1935), *Die natürliche Bewegung als Grundlage des Tanzes* (1934) e *Der Tänzer und das Theater* (1933); quest'ultimo pubblicato col titolo *Il danzatore e il teatro* in S. Carandini, E. Vaccarino, *La generazione danzante*, cit., pp. 365-370, a cura di S. Franco.

modo, era finalmente riuscita a trovare quella disciplina che plasmasse e governasse gli istinti primordiali cui era più interessata agli esordi della sua carriera. Aveva trovato, o gli avevano imposto, una disciplina rigida, una terapia efficace per il governo del corpo isterico, come neanche alla Salpêtrière avevano saputo fare. Curiosamente, mentre i coreografi del regime (oltre alla Wigman e Laban, Rosalia Chladek, Gret Palucca, Dorothee Günther, Valeria Kratina, tra gli altri)[167] addomesticavano nei cori di movimento – decisamente più apollinei che dionisiaci – la gestualità sovraeccitata dell'*Ausdruckstanz*, il loro Führer diventava il massimo esempio di un'espressività sovraeccitata, rigida e nervosa allo stesso tempo, che non nascondeva tic ed accentuate manifestazioni mimiche. Nel ricordare che Hitler stesso si definiva «il maggior attore d'Europa»[168], Joachim Fest puntualizza quanto «gli era necessaria, non solo una precisa capacità, bensì anche l'impellenza a esprimersi in termini teatrali. Si trattava di un bisogno che, una volta ancora, promanava dal movente fondamentale di Hitler, l'insicurezza e l'angoscia»[169]. Fest è convinto che le famose esplosioni di collera del Führer, accompagnate da un ampio e sconnesso gesticolare, fossero accuratamente studiate. A maggior ragione ciò lo includerebbe a pieno titolo nella casistica del gesto isterico, del quale stiamo

[167] Per una documentata ricostruzione dei rapporti tra danza e nazismo cfr. L. Karina, M. Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Henschel Verlag, Berlin 1996 [ed. inglese: L. Karina, M. Kant, *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, Berghahn Books, New York, Oxford 2003].

[168] J. Fest, *Hitler. Eine Biographie*, Verlag Ullstein, Berlin 1973, nuova edizione 1995 [ed. italiana : J. Fest, *Hitler. Una biografia*, Garzanti, Milano 1999, p. 637]; Fest riferisce quanto affermato, a sua volta, da L. von Schwerin-Krosigk.

[169] *Idem*.

analizzando la natura teatrale. Ma il delirio del dittatore, con i suoi tragicomici aspetti pantomimici, riflette il delirio delle masse che lo venerano come un dio: «Un dio furioso! Un dio nella cui natura rientra la follia!»[170]. Suonano inquietanti le parole di Walter F. Otto su Dioniso, «Il dio delirante», se consideriamo che furono pubblicate nel 1933 e che sembrano prefigurare la catastrofe imminente:

> Che mai avevano veduto o sofferto gli uomini perché dovesse loro imporsi una simile concezione mostruosa? Il volto di ogni divinità autentica è l'aspetto d'un mondo, e un dio delirante può esistere solo ove esista un mondo in delirio […][171].

Hitler non è stato il primo e non sarebbe stato l'ultimo esempio di plateale "isteria del dittatore"; sarebbe dunque interessante approfondire, in altra sede, le dinamiche comportamentali e la gestualità nell'isteria del potere[172].

Torniamo a quelle forze interiori di cui parlavano i danzatori del primo Novecento, e alla necessità, condivisa da tutti, di esternarle dando loro una forma "teatrale". Al contrario di quanto sosteneva Hermann Broch, secondo il quale la danza d'espressione tedesca avrebbe avuto breve vita («[…], l'espressione corporea non riuscì quasi a procedere oltre la sua fioritura d'allora; era stata il frutto di un'atmosfera legata al proprio tempo e, nonostante i grandiosi e

[170] W. F. Otto, *Dionysos*, cit., p. 144].

[171] *Idem*.

[172] Sul profilo psicologico di Hitler cfr. il saggio dello psicanalista americano W. C. Langer, *The Mind of Adolf Hitler*, Basic Books, New York 1972 [ed. italiana: W. C. Langer, *Psicanalisi di Hitler*, Garzanti, Milano 1973]. Segnalo anche il brillante saggio di Arthur Miller, *On Politics and the Art of Acting*, Viking Penguin, New York 2001, dove il celebre commediografo analizza la mimica dei presidenti americani fino a Bill Clinton e George Bush [ed. italiana: A. Miller, *I presidenti americani e l'arte di recitare*, Bruno Mondadori, Milano 2004].

significativi sforzi di una Mary Wigman e di alcune altre danzatrici, non gli sopravvisse»[173]), "espressione" diventò la parola d'ordine per le coreografe e le danzatrici che, dall'*Ausdruckstanz* in poi, bandirono ogni decorativismo e ogni leziosità d'accademia a favore di una danza terrigna, impetuosa, sgraziata, che rappresentasse la complessità dell'animo umano. In Europa come in America, dove negli anni Trenta Hanya Holm, allieva della Wigman, impiantò il germe della danza di espressione. Negli stessi anni e nella stessa città (New York) in cui Martha Graham, il cui metodo, che ha segnato la nascita della *modern dance*, è tuttora basilare nella formazione dei danzatori contemporanei, lavorava sulle forze primigenie che si agitano nella natura profonda di uomini e donne, e che la sua danza avrebbe liberato. Energie e pulsioni che originano dal desiderio e si traducono in una gestualità sensuale ed esplicitamente erotica. Per la Graham il movimento origina dalla zona pelvica e si irradia nel corpo come un flusso incontenibile di energia. È leggendaria l'esortazione rivolta alle sue allieve che non riuscivano a compiere un movimento secondo i principi della sua scuola, ribattezzata "La Scuola della Verità Pelvica": «Tu, semplicemente non stai muovendo la vagina»[174]. È sorprendente l'analogia con le descrizioni dei prodromi di una crisi isterica: «La sensazione di un'*onda*: Augustine diceva che le sembrava di sentire come un soffio salire dai piedi fino al ventre, e

[173] E. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, in E. Broch, *Schriften zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1975 [ed. italiana: E. Broch, *Hofmannsthal e il suo tempo*, Adelphi, Milano 2010, p. 196].

[174] M. Graham, *Blood Memory. An Autobiography*, Doubleday, New York 1991 [ed. italiana: M. Graham, *Memoria di sangue. Un'autobiografia*, Garzanti, Milano 1992, p. 202]. Cfr. S. Franco, *Martha Graham*, cit.

ancora dal ventre fino al collo un soffio salire dai piedi fino al ventre, e ancora dal ventre fino al collo»[175].

Nevrosi in tutù

Abbiamo detto che il fenomeno del corpo isterico riguarda quella linea di sviluppo della danza novecentesca che si inscrive nel solco tracciato dai coreografi di ascendenza dionisiaco-espressiva, i pionieri della *modern dance* e i rappresentanti dell'*Ausdruckstanz*, fino alle più recenti espressioni del teatrodanza. Tutte esperienze nate e maturate in contrapposizione al balletto classico, che hanno rigettato violentemente o col quale, al massimo, hanno dialogato in senso fortemente critico. Non poteva essere diversamente se, come abbiamo visto, il gesto isterico nasce come sovversione iconoclasta, una distruzione delle forme in nome di una riconquistata libertà di movimento e di espressione. Il balletto classico, inchiodato ai suoi rigidi schemi formali stabiliti trecentocinquanta anni fa nell'Académie Royale de Danse, nonostante tutte le riforme avvenute nei secoli, rimane il Canone della danza occidentale. Tuttavia, le grandi trasformazioni del Novecento non potevano lasciare del tutto indifferenti i teorici, i coreografi e i danzatori che hanno difeso la linea classica. Una "piccola" rivoluzione è avvenuta, dunque, anche all'interno dei rigidi schemi del balletto classico, nei contenuti più che nella forma[176]. Se non è stato possibile trasformare la malattia e la follia

[175] G. Didi-Huberman, *Invention de l'hysterie*, cit., p. 137.

[176] Sui tentativi che già nell'Ottocento maturavano per rendere il balletto più seduttivo, cfr. S. Leigh Foster, *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1996 [ed. italiana: S. Leigh Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Dino Audino Editore, Roma 2003, pp. 238-262].

in gesto, questa si è insinuata nei libretti e nella psicologia dei personaggi. Le nevrosi, le ossessioni, i disturbi del comportamento sono cresciuti, soprattutto nelle protagoniste femminili, proprio in ragione del fatto che non potevano trovare in scena un gesto liberatorio e compensatorio. Giselle, che nel 1841 nasceva già con i suoi problemi di sessualità repressa e insoddisfatta, nel tempo diventa una folle che finisce in manicomio (nella versione di Mats Ek del 1982) e una vera e propria isterica nell'edizione di Garry Stewart del 2008. Sempre lo svedese Ek, nel 1996 propone una *Bella addormentata* dove il fuso che punge Aurora è una siringa che trascina la povera fanciulla nell'abisso della tossicodipendenza[177].

Gli esempi di remake dei classici in chiave patologica o nel segno di una conquistata nuova identità, di genere, di razza o ideologica, si moltiplicano in maniera esponenziale dalla fine del secolo scorso. Tra gli spettacoli di maggiore popolarità si ricorda l'edonistico *Swan Lake* omosex di Matthew Bourne (1995).

D'altra parte, il repertorio classico offre diversi spunti per una lettura psico-patologica, se non proprio isterica, dei personaggi. Oltre al caso di Giselle e delle innumerevoli silfidi frustrate nella loro sessualità, dovremmo ricordare anche l'inquietante manichino animato di *Coppélia*, la cui perturbante figura – ispirata alla Olimpia de *L'uomo della sabbia* di E.T.A. Hoffmann – ricorda i balocchi animati de *Lo schiaccianoci* e ritorna anche, in versione maschile, in *Petruška*.

[177] Sui remake dei classici realizzati da Mats Ek cfr. A. D'Adamo, *Mats Ek*, L'Epos, Palermo 2002, pp. 139-151.

Nell'universo del balletto classico, però, la figura agitata per eccellenza è quella di Nijinsky[178], un mistico sui generis, che dialogava con Dio ma che considerava la vita, e la danza, un incontenibile fiume in piena, dove sesso, irrazionalità e dissolutezza dettano le regole: «Alla gente piacciono i calmi. Io non sono calmo», annotava nel suo *Diario*[179]. Prima di sprofondare nella follia, che lo avrebbe trascinato da un manicomio all'altro negli ultimi trent'anni della sua vita (tra l'altro anche nel sanatorio di Binswanger a Kreuzlingen), Nijinsky aveva danzato il proprio disagio[180]. Il suo barbarico *Sacre du printemps* (1913) aveva suscitato scalpore nei templi della danza accademica, per il suo impeto gestuale e musicale, oltre che per il tema: una celebrazione pagana della primavera[181]. Una violenza molto contenuta ai nostri occhi, ma che ad un pubblico abituato agli aggraziati e rassicuranti balletti delle silfidi sembrò insostenibile: «Risate, fischi, battute

[178] Cfr. S. Trombetta, *Vaslav Nižinskij*, L'Epos, Palermo 2008.

[179] V. Nijinsky (a cura di R. Nijinsky), *The Diary of Vaslav Nijinsky*, Jonathan Cape, London 1963 [ed. italiana: V. Nijinsky (a cura di R. Nijinsky), *Il diario di Nijinsky*, Adelphi, Milano 1979, p. 171]. La vicenda dei *Diari* di Nijinsky è complessa: il manoscritto originale fu ritrovato dalla moglie Romola de Pulszky nel 1934. La stessa Romola ne curò la pubblicazione, col titolo *Journal de Nijinsky*, quando suo marito era ancora in vita, nel 1937, omettendone alcuni brani ritenuti scabrosi, soprattutto quelli relativi all'omosessualità del danzatore. Così modificato il *Diario* apparve in Francia nel '53 da Gallimard. Dopo la morte di Romola, le figlie di Nijinsky non poterono impedire la vendita del manoscritto originale all'asta (Sotheby, Londra 1979), tuttavia, mantenendo i diritti di pubblicazione, si affrettarono a pubblicarne l'edizione integrale, che uscì in Francia nel 1995 per Actes Sud e in Italia per Adelphi nel 2000 col titolo *Diari. Versione integrale*. Sulla vicenda cfr. L. Marco, *Nijinsky, l'angelo che litigò con dio*, in "Corriere della Sera", 14 agosto 1997; C. Menghi, *Vaslav Nijinsky. L'ottava meraviglia del mondo*, in C. Mangiarotti, C. Menghi, M. Egge, *Invenzioni nella psicosi. Unica Zürn, Vaslav Nijinsky, Glenn Gould*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 225-226.

[180] Per un'analisi lacaniana del disagio psichico di Nijinsky in relazione alla sua attività artistica, cfr. C. Menghi, *Vaslav Nijinsky*, cit., pp. 165-256.

[181] Per un'approfondita analisi del *Sacre* di Nijinsky cfr. A. D'Adamo, *Danzare il rito.* Le Sacre du Printemps *attraverso il Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 25-102.

presero a rincorrersi da un palco all'altro»[182], creando un enorme frastuono e impedendo la concentrazione degli interpreti, che a stento udivano l'orchestra. Evidentemente il pubblico non era ancora pronto per le sgraziate e convulse performance di quei corpi isterici, che pensava dovessero stare al loro posto, cioè in clinica: «Presto un dottore!»[183], urlavano sarcasticamente dalla platea. Di altro avviso, naturalmente, gli artisti che ebbero il privilegio di assistere allo spettacolo, tra questi Jean Cocteau, che annotò: «Danza primitiva e folle, danza di insetto, di cerbiatta affascinata da un boa, di officina che esplode, insomma il più sconvolgente spettacolo che io possa ricordare»[184].

Clinica del *Tanztheater*

La svolta che avrebbe traghettato la danza espressiva verso un linguaggio gestuale figlio dei nostri tempi, in sintonia cioè con i travagli socio-culturali che dal secondo dopoguerra sono giunti fino alla società postmoderna, al crollo delle ideologie e all'odierna società liquida, è quella del *Tanztheater*. Sul piano formale il movimento ha fondato una nuova estetica della danza, che ha contribuito a sovvertire il primato della parola in teatro e a cancellare l'idealizzazione romantica del balletto.

Il movimento è nato in Germania tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, nel bel mezzo di una sterile restaurazione del balletto classico, tra contraddizioni e forti istanze innovative, ad

[182] *Ibidem*, p. 64.

[183] *Idem*.

[184] J. Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, in *Le Rappel à l'ordre. Lettre à Jacques Maritain*, Delamain, Paris 1926 [ed. italiana: J. Cocteau, *Il richiamo all'ordine*, Einaudi, Torino 1990, cit. in A. D'Adamo, *Danzare il rito*, cit., p. 63].

opera di giovani coreografi che tentavano di ricucire il filo strappato delle avanguardie weimariane[185].

Pina Bausch, che ha formato il proprio stile e la propria tecnica di movimento alla scuola di Kurt Jooss, già allievo di Laban e riformatore della danza espressiva tedesca, è considerata la capofila del *Tanztheater*, che tuttavia ha diverse anime. Da un lato quella femminile, rappresentata, insieme alla Bausch, da Reinhild Hoffmann[186] (Sorau 1943) e Susanne Linke[187] (Lüneburg 1944), con le quali la prima condivide un'espressività forte ed intensamente tragica, nonché temi e spunti biografici visti da una prospettiva femminile, sebbene forte e spigolosa. Dall'altro, quella più politicizzata e aggressiva di Hans Kresnik[188] (Bleiburg 1939), che ha realizzato spettacoli esplicitamente polemici nei confronti dell'*establishment*. Nel mezzo, ci stanno i lavori di Gerhard Bohner[189] (Karlsruhe 1936 - Berlino 1992), ossessionato da una ricerca formale che lo porterà, nel 1977, alla ricostruzione del *Triadische Ballett* (1916-1922) di Oskar Schlemmer. In tutti i casi,

[185] Sulla cultura di Weimar e sui rapporti con la danza cfr.: P. Gay, *Weimar culture. The outsider as insider*, Harper & Row, New York 1968 [ed. italiana: P. Gay, *La cultura di Weimar*, Edizioni Dedalo, Bari 1978, nuova edizione ampliata e aggiornata 2002]; W. Laqueur, *Weimar. A cultural history 1918-1933*, Weidenfeld and Nicolson Ltd, London 1974 [ed. italiana: W. Laqueur, *La repubblica di Weimar*, Rizzoli, Milano 1977]; D.J.K. Peukert, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1987 [ed. italiana: D.J.K. Peukert, *La repubblica di Weimar*, Bollati Boringhieri, Torino 1996]; V. Preston-Dunlop, S. Lahusen (a cura di), *Schrifttanz. A view of German dance in the Weimar Republic*, Dance Books, London 1990; K. Toepfer, *Empire of ecstasy*, cit.

[186] Cfr. S. Schlicher, *Tanz Theater*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1987 [ed. italiana: *L'avventura del Tanz Theater*, Costa & Nolan, Genova 1989, pp. 211-245].

[187] *Ibidem*, pp. 165-174.

[188] *Ibidem*, pp. 39-73. Cfr. U. Ackermann (a cura di), *Johann Kresnik und sein Choreographisches Theater*, Henschel Verlag, Berlin 1999.

[189] *Ibidem*, pp. 139-163; D. Scheper (a cura di), *Gerhard Bohner. Tänzer und Choreograph*, Edition Hentrich, Berlin 1991.

il *Tanztheater* è stata l'officina più operosa nell'elaborazione di una gestualità che assumesse tutte le ferite e le nevrosi del corpo-mente contemporaneo. Susanne Schlicher ha opportunamente parlato di un "teatro dell'esperienza", rintracciandolo in quella

> […] linea di sviluppo del teatro dopo il 1945, basata sostanzialmente sul pensiero di Antonin Artaud. La sua teorizzazione del teatro come fatto di immediata e diretta esperienza, formulata anche nei due manifesti su *Il Teatro della Crudeltà* (1932-33), dopo il 1945 divenne in Europa e negli Stati Uniti punto di riferimento per molte impostazioni teatrali e letterarie: dal "teatro dell'assurdo" di Eugène Ionesco, al "teatro povero" di Jerzy Grotowski, all'antropologia teatrale di Eugenio Barba, sino ai gruppi teatrali sperimentali non istituzionali dell'Off-Off-Broadway a New York, come il Living Theater o il Performance Group[190].

Centrale, nella poetica del *Thanztheater*, è la condizione esistenziale dell'individuo nei suoi rapporti con la società e con gli altri individui. Prevalgono i temi dell'incomunicabilità, dell'alienazione, dei conflitti interpersonali che riflettono disagi interiori. È evidente che per questo tipo di teatro sono necessari interpreti particolari, che accettano la messa in discussione di se stessi. Non più attori che simulano un ruolo, ma individui che rappresentano una "verità" interiore, all'incrocio tra le teorie artaudiane e lo psicologismo stanislavskjiano filtrato dall'Actor's

[190] S. Schlicher, *Tanz Theater*, cit., p. 199. Cfr.: A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, Paris 1964 [ed. italiana: A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968]; M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Eyre & Spottiswoode, London 1962 [ed. italiana: M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Edizioni Abete, Roma 1975]; J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Simon and Shuster, New York 1968 [ed. italiana: J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970]; J. Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, London 1985 [ed. italiana: J. Kumiega, *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e dopo il teatro 1959-1984*, La casa Husher, Firenze 1989]; E. Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993; J. Beck e J. Malina (a cura di F. Quadri), *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Ubulibri, Milano 1982; M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987. In particolare, sulla performance nelle sue declinazioni teoriche e sperimentali tra gli anni Sessanta e Ottanta, cfr. A. Sica, *Studi sulla performance*, in M. Cometa, *Dizionario degli studi culturali* (a cura di R. Coglitore, F. Mazzara), Meltemi, Roma 2004, pp. 464-477.

Studio di Lee Strasberg[191]. A tal proposito sarebbe interessante studiare la gestualità del cinema americano alla luce di quanto sin qui detto; comprenderemmo le ragioni di tanta enfasi e nevrosi che, paradossalmente, ci è sempre sembrata "naturale", nelle performance dei giovani Marlon Brando e James Dean, fino a Jack Nicholson e Robert De Niro.

Come l'*Ausdruckstanz*, anche il *Tanztheater* e poi la nuova scena coreografica tedesca (la cosiddetta *Freie Tanzszene*, che si è sviluppata tra gli anni Settanta e Novanta) e tutte le filiazioni e derivazioni internazionali del teatrodanza, si fondano, a loro volta, su una gestualità dirompente, scomposta, impulsiva, che risponde a regole interne conformi allo spazio emotivo degli interpreti. È una forma di comunicazione estrema, che subentra all'afasia del linguaggio verbale, sempre più "assurdo" e sbrindellato da Beckett in poi, dando sfogo a un disagio interiore, alla necessità di comunicare l'indicibile, il rimosso. Nella danza che stiamo analizzando, una sequenza di gesti, che sovente raggiunge il parossismo proprio come negli attacchi isterici, si impone come discorso in alternativa ad altre forme di comunicazione. È plausibile che gran parte della danza contemporanea di impronta espressiva abbia sviluppato il tema del "corpo isterico" a partire da una forte esigenza comunicativa e, in certa misura, terapeutica.

L'esempio di Pina Bausch è paradigmatico[192]. La coreografa tedesca ha sviluppato un metodo di lavoro che, non a caso, è stato

[191] Cfr. L. Strasberg, *A dream of passion. The development of the Method*, Little, Brown & C., Boston 1987 [ed. italiana: L. Strasberg, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo*, Ubulibri, Milano 1990].

[192] Cfr. L. Bentivoglio, *Il Teatro di Pina Bausch*, Ubulibri, Milano 1991; J. Schmidt, *Pina Bausch. Tanzen gegen die Angst*, Econ & List Taschenbuch Verlag, Düsseldorf-München 1998; N. Servos, *Pina Bausch Tanztheater*, K. Kieser Verlag, München 2003; E. Vaccarino (a cura di), *Pina Bausch - Teatro dell'esperienza, danza della vita*,

accostato alle pratiche psicoterapeutiche. I suoi spettacoli, a partire da *Blaubart* (1977), nascono da un diretto coinvolgimento degli interpreti nella creazione. Durante le prove, la Bausch sollecita i danzattori (per usare un termine ormai entrato nell'uso comune, che definisce le qualità sia attorali sia coreutiche degli interpreti del *Tanztheater*) con una serie di domande e stimoli apparentemente slegati dal tema e dal contesto della performance. Gli interpreti devono rispondere – recuperando materiali e suggestioni dal proprio vissuto e dal proprio subconscio – con una sequenza di movimento, che può includere parole, silenzi, atteggiamenti fisionomici e prossemici. I racconti e i materiali raccolti, filtrati dalla sensibilità della coreografa e sottoposti a un procedimento di sintesi e montaggio, che la Bausch mutua dal teatro brechtiano, dalla rivista, dal cinema e dal lessico musicale, confluiranno nello spettacolo. Le prove della Bausch assomigliano a una seduta psicoterapeutica, nella quale gli attori-pazienti sono chiamati a una sorta di *outing* creativo[193]. Edoardo Sanguineti parla di «somatoanalisi», citando Groddeck e Freud: «Direi, dunque, che il suo lavoro è una sorta di "somatoanalisi". Anche qui impiegherei la parola a ricalco rispetto alla psicoanalisi. Forse più autentica. Il corpo, in qualche modo, è una figura dell'Es, in una situazione che si avvicina più all'originario impiego groddeckiano del vocabolo che a quello correntemente freudiano»[194].

Costa & Nolan, Genova 1993 (nuova ed. aggiornata: Costlan editori, Milano 2005); R. Giambrone, *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*, Ephemeria, Macerata 2008.

[193] Per un interessante accostamento tra psicoterapia e prove teatrali cfr. L. Baraitser, S. Bayly, *Now and Then. Psychotherapy and the rehearsal process*, in P. Campbell, A. Kear (a cura di), *Psychoanalysis and performance*, cit., pp. 60-72.

[194] E. Sanguineti, *Pina Bausch: un teatro senza categorie* in E. Vaccarino E. (a cura di), *Pina Bausch*, cit., p. 157.

Oltre che alla psicanalisi, il lavoro della Bausch potrebbe accostarsi all'attività svolta in campo sociometrico dallo psichiatra rumeno Jacob Levi Moreno, pioniere nel campo dei processi di gruppo e primo sperimentatore dello psicodramma[195]. Moreno ha scoperto, negli anni Venti, l'importanza e l'efficacia per la persona della rappresentazione scenica di ciò che essa vive o desidererebbe vivere, per giungere a un più alto livello di coscienza di sé e di autostima, che si traduce in una maggiore spontaneità e sicurezza nei rapporti con gli altri. Lo psicodramma è dunque un metodo di sviluppo personale basato essenzialmente sulla "messa in azione" del mondo interiore. Nello psicodramma la persona "gioca" concretizzando sulla scena le proprie rappresentazioni mentali[196].
Questa prossimità del *Tanztheater* di Pina Bausch con le pratiche psicoanalitiche e psicoterapeutiche in senso lato – ma l'esempio si potrebbe estendere ad altri coreografi attenti al coinvolgimento "esistenziale" dei propri interpreti, come Platel – rafforza l'idea che possa rintracciarsi un terreno comune tra danza e clinica. Il teatro della Bausch fornisce anche validi esempi per una comparazione iconografica tra alcune immagini finora discusse,

[195] Cfr. J. L. Moreno, *Psychodrama First Volume*, Beacon House, New York 1946 [ed. italiana: J. L. Moreno, *Manuale di psicodramma. Il teatro come terapia*, Astrolabio, Roma, 1985]; J.L. Moreno (in collab. con Z.T. Moreno), *Psychodrama Second Volume. Foundations of Psychotherapy*, Beacon House, New York 1959 [ed. italiana: J.L. Moreno (in collab. con Z.T. Moreno), *Gli spazi dello psicodramma*, Di Renzo Editore, Roma, 1995].

[196] Sulla drammatizzazione del proprio vissuto e sul *gioco* (*play*, secondo il più efficace termine anglosassone che definisce sia il gioco che il teatro) sono fondamentali gli studi dell'antropologo Victor Turner, il quale, in una ricerca incrociata con il regista e teorico della performance Richard Schechner, ha individuato nel "dramma sociale" il momento decisivo per la risoluzione dei conflitti e delle trasformazioni. Cfr. V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York 1982 [ed. italiana: V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986].

come quella della ninfa – assurta a *Pathosformel* dell'isteria – e alcune ricorrenti figure di movimento. Ad esempio, può essere interessante l'accostamento della tipica *mise* femminile bauschiana alla tesi di Georges Didi-Huberman sul panneggio caduto[197]. Ispirandosi alle teorie di Warburg sulle "sopravvivenze dell'antichità" nell'arte figurativa, Didi-Huberman individua, nella progressiva caduta del panneggio delle ninfe, la decadenza di una immagine simbolo del femminile.

E del resto, la ninfa di oggi è una "divinità in fuga", una donna provata, «trascuarata e intristita»[198], proprio come le donne bauschiane: «Eccitabile, instabile, naufraga, tragica, impulsiva, la ninfa costantemente cerca tenerezza e amore, e rimane insaziata da ciascun singolo»[199]. Tacciata d'essere una disadattata, irrealizzata, se non proprio una ninfomane repressa, «[…] la ninfa contemporanea mostra usualmente un solo volto: quello infimo; oggi come oggi la ninfa si raccatta solo per lo strascico»[200].

Le donne della Bausch, che con i loro abiti da sera svolazzanti appaiono inquiete ninfe metropolitane, vanno incontro a un equilibrio instabile, a un continuo vestirsi e svestirsi, che le conduce spesso alla caduta. Appare interessante anche il raffronto tra quanto scrive Eric R. Dodds a proposito del «portamento della

[197] Cfr. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002 [ed. italiana: G. Didi-Huberman, *Ninfa Moderna. Saggio sul panneggio caduto*, Il Saggiatore, Milano 2004].

[198] S. Mati, *Ninfa in labirinto. Epifanie di una divinità in fuga*, Moretti & Vitali, Bergamo 2006, p. 140.

[199] *Ibidem*, p. 143.

[200] *Ibidem*, p. 135.

testa nell'estasi dionisiaca»[201] e l'uso che la coreografa tedesca – e molto successivo teatrodanza bauschiano – fa del capo e dei capelli nelle sue danze. L'espressività dei capelli nel *Tanztheater* non è un elemento secondario, tanto che i coreografi la sperimentano già in sede laboratoriale, ritenendola evidentemente una marca linguistica importante[202]. Dodds ne ricorda le descrizioni sia nella letteratura greca (*Baccanti* e *Ifigenia in Aulide* di Euripide, *Lisistrata* di Aristofane), sia nella letteratura latina (*Attis* di Catullo, *Metamorfosi* di Ovidio e *Annali* di Tacito)[203].

Dopo un esordio ancora legato al repertorio tradizionale della danza moderna, dove spiccava un intenso e barbarico *Sacre du printemps* (1975), nel quale già scaturiva tutta la forza primigenia degli interpreti, Pina Bausch sposta l'attenzione sull'individuo inteso nella sua singolarità. Da un lato, restituendo concretezza all'ideale di una danza democratica che, preoccupandosi di eliminare la gerarchizzazione degli interpreti, aveva appiattito l'identità del singolo nel decorativismo, ideologicamente ambiguo, delle figurazioni di massa[204]; dall'altro trasferendo le inquietudini, le aporie e i conflitti del contemporaneo dalla società all'individuo,

[201] E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, cit., p. 333.

[202] Sull'espressività dei capelli e dei panneggi nelle immagini pittoriche che raffigurano scene di danza, si è pronunciato anche Aby Warburg, che li riteneva "accessori di movimento" capaci di intensificare le emozioni. Cfr.: C. Cieri Via, *Aby Warburg e la danza*, cit., p. 68-69.

[203] E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, cit., p. 333.

[204] Cfr.: S. Schlicher, *Tanz Theater*, cit., p. 184; E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit.; G.L. Mosse, *The crisis of German ideology*, Grosset & Dunlap, New York 1964 [ed. italiana: G.L. Mosse, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Il Saggiatore, Milano 1968]; L. Karina, M. Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz*, cit.; G.L. Mosse, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movement in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, Howard Ferting, New York 1974 [ed. italiana: G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna 1975].

in un percorso parallelo e dialettico con le filosofie dell'esistenzialismo, recuperando a suo modo alcuni principi espressi dai pionieri della nuova danza tedesca[205].

È evidente come in tal modo le sue performance arrivino dirette allo spirito e all'interiorità di ogni individuo, più di quanto potesse accadere, ad esempio, con gli spettacoli di Kresnik o di registi teatrali come Peter Stein[206] e Peter Zadek[207], altrettanto coinvolgenti ma più legati al dibattito politico e sociale degli anni Sessanta e Settanta. Escludendo quasi del tutto i riferimenti alla storia e all'attualità, Pina Bausch mette in scena conflitti esemplari, dinamiche di relazione che, semmai, sono gli effetti di quei disastri socio-politici che hanno squassato il cosiddetto "secolo breve"[208]. Insomma Pina Bausch ha aperto la strada a quel teatro "patologico" nel quale tutti noi ci rispecchiamo con le nostre psicopatologie del quotidiano. Come dinanzi a un film di Bergman, lo spettatore riconosce le inquietudini, le meschinità e i desideri che vive tutti i giorni, anche perché:

> Le forme di spettacolo che includono il corpo isterico pongono l'accento sul passaggio dell'emozione dal pubblico al privato e di nuovo al pubblico, rifuggendo ogni possibilità di globalizzazione attraverso l'esperienza diretta, individuale, intima dello spettatore.[209]

---

[205] Cfr.: E. Casini Ropa, *La danza e l'agitprop*, cit., p. 175.

[206] Cfr. M. Patterson, *Peter Stein. Germany's leading theatre director*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

[207] M. Lange, *Peter Zadek*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989.

[208] Cfr.: E. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century. 1914-1991*, Abacus, London 1994 [ed. italiana: E. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, Rizzoli, Milano 1995].

[209] E. Felisatti, *La scena mesmerizzata e il corpo isterico*, in "Art'o", n. 28, estate 2009, p. 26.

Sul piano gestuale, dalla Bausch in poi, dilagano sui palcoscenici di tutta Europa, tic, posture e tipici movimenti, ripetuti fino all'estenuazione, che sono diventati un marchio di fabbrica. Nessun coreografo o regista ha avuto tanta influenza sul teatro e la danza della seconda metà del Novecento quanto la Bausch. La popolarità che hanno raggiunto i suoi spettacoli, nonostante la loro asprezza, che sovente procura disagio e inquietudine, deve far riflettere.

La danza delle tenebre

La danza espressiva occidentale è stata fonte di ispirazione anche per alcuni giovani artisti giapponesi che, negli anni Cinquanta del secolo scorso, volendo prendere le distanze dalla cultura ufficiale del loro paese, hanno dato vita al butō[210]. Creato da Kazuo Ono e Tatsumi Hijikata, il butō, noto anche come "danza delle tenebre", nasce dal desiderio di contrastare l'eccessivo formalismo del teatro tradizionale giapponese, del quale tuttavia mutua una certa ieraticità e ritualità del movimento. Il butō, come il *Tanztheater* e la performance isterica, cerca soprattutto una valvola di sfogo per l'energia repressa, attraverso un processo di introspezione che mira al recupero di una forza primigenia, naturale e barbarica. Da quando il butō è giunto in Europa negli anni Settanta, a seguito delle prime trasmigrazioni di artisti orientali, ha cominciato a contaminarsi con altre esperienze producendo, in un inarrestabile

[210] Cfr. M. P. D'Orazi, *Butō. La nuova danza giapponese*, Editori Associati, Roma 1997; G. Salerno, *Suoni del corpo. Segni del cuore. La danza Butō fra Oriente e Occidente*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998; S. Horton Fraleigh, *Dancing into Darkness. Butoh, Zen, and Japan*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1999; M. P. D'Orazi, *Il corpo eretico*, CasadeiLibri Editore, Padova 2008.

processo tuttora in corso, nuove forme e declinazioni del genere teatrodanza. Ma, come si diceva, il butō nasceva già "contaminato", frutto di inquietudini autoctone prodotte dalle frustrazioni e dalle angosce postbelliche, che si innestavano fruttuosamente nel pensiero, nella danza e nel teatro europeo di matrice espressionista.

Dunque, con un occhio all'espressionismo europeo e l'altro teso al recupero della propria identità giapponese, mortificata dalla guerra e dalla nascente civiltà industriale (che vedeva nello scrittore Mishima il più fervido e controverso fustigatore), il butō si sviluppa in direzioni contrapposte: butō bianco e butō nero – più morbido e lirico il primo, decisamente oscuro e violento il secondo – e diventa la bandiera dei movimenti d'avanguardia, la maggiore espressione del dissenso politico. Nel prestare ascolto alle profonde motivazioni interiori dei danzatori, scavando nei luoghi oscuri dell'inconscio, il butō alterna movimenti lenti e ieratici ad impressionanti esplosioni di energia. I volti, trasfigurati da un pesante strato di biacca, fissano immobili l'ignoto o esplodono in impressionanti urla silenziose alla Munch.

Isteria postmoderna

In Europa, conclusa la stagione del primo *Tanztheater*, abbiamo assistito a nuove ondate di creatività nel segno dell'isteria, alcune delle quali analizzeremo più approfonditamente. Nel frattempo, lo scenario sconvolgente del Novecento e del primo decennio del nuovo secolo, ha visto susseguirsi tragedie e apocalissi, con il loro carico di traumi e macerie[211]. È evidente come tutto questo abbia

[211] Cfr. M. Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, :duepunti edizioni, Palermo 2005, in cui l'a. propone un'interessante ricognizione sulle apocalissi

avuto conseguenze sui comportamenti individuali e sociali, alternando o sovrapponendo impulsi edonistici a comportamenti autodistruttivi, spesso nel segno di vere e proprie isterie di massa. Come vedremo, la coreografia d'autore e molto teatro contemporaneo sono tuttora impegnati nell'elaborazione di questa interminabile crisi, ma è interessante notare come anche i fenomeni più popolari, quelli che un tempo si sarebbero definiti della "cultura bassa", riflettano questa tendenza, magari riducendo la metafora del disastro alle sue manifestazioni più concrete; basti pensare alla fortunata stagione dei *disaster movies*, il cinema catastrofico[212].

In epoca postmoderna, nella cultura popolare, l'impulso maggiore alla diffusione della danza è stato dato dai mezzi di comunicazione di massa, in particolare dalla televisione, con il fenomeno dei video musicali. MTV e altri canali che diffondono la videomusic a livello planetario, ormai anche attraverso internet, salvo censure in regimi totalitari, hanno imposto modelli di comportamento e stili coreografici. In un certo senso, è proprio in questi video che la gestualità isterica appare in tutta la sua evidenza, seppure in una chiave decisamente glamour e sensualmente provocante. La break dance è il prototipo di tutte le danze isteriche pop. Il fenomeno è tanto macroscopico quanto acquisito con disinvoltura da milioni di fruitori. Gli esempi sarebbero interminabili, basti citare un prototipo che si distingue per tematica e stile: *Thriller* (1983) di

---

di fine millennio, che hanno condizionato l'immaginario colto e popolare, tra letteratura, cinema e altri media. Sulle immagini della fine prodotte dalla crisi della modernità cfr. anche A. Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Il Mulino, Bologna 2010.

[212] Cfr. E. Ungari, *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, Arcana Editrice, Roma 1975.

John Landis con Michael Jackson, dove un sorridente teenager si trasforma in uno zombie materializzando e "danzando" incubi e angosce latenti. La gestualità scattante, nervosa, sincopata di Michael Jackson ha fatto scuola nell'universo della musica pop. In un certo senso possiamo dire che, da Madonna a Shakira, le popstar hanno sdoganato una gestualità sopra le righe, che nel rigido contesto tardo ottocentesco e primo novecentesco, dove tutta questa vicenda ha avuto inizio, appariva scioccante. E scioccante non lo è più, nonostante i patetici ruggiti di rockstar "arrabbiate" alla Marylin Manson.

Prendiamo atto che è avvenuta un'ulteriore riemersione della *Pathosformel* isterica, dopo quella che l'aveva vista apparire sulla scena teatrale trasmutando il valore negativo in quello positivo attribuitogli dagli artisti. Adesso prevale addirittura un edonismo dell'isteria. Le convulsioni delle rockstar non fanno impressione, anzi seducono e diventano modello per eserciti di ragazzini che si cimentano a loro volta nel ballo di turno dell'estate. Se estendiamo l'analisi alla gestualità televisiva tout court, ad esempio quella delle risse nei talkshow, possiamo dire che addirittura la crisi isterica diverte, fa audience, confermando le intuizioni del pioniere Charcot, ignaro *anchorman* ante litteram.

Secondo Elaine Showalter, tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del secolo scorso, alla vigilia del nuovo millennio, sarebbe esplosa una vera e propria epidemia isterica, specie negli Stati Uniti. Una specie di isteria di massa avrebbe infettato la cultura occidentale, manifestandosi attraverso nevrosi, paure, paranoie e comportamenti deviati di vario genere, dalla sindrome della fatica

cronica ai rituali satanici, dalla paura di ammalarsi (soprattutto di Aids) alla sindrome della Guerra del Golfo e agli abusi sessuali[213]. Potremmo aggiungere all'elenco gli effetti nefasti del divismo che, dai Beatles in poi, si sono manifestati con vere e proprie isterie di massa, transitate dall'universo rock a quello – ancora più inquietante e devastante – dello sport.

L'aspetto interessante dell'analisi di Showalter è che i sintomi di questa sindrome si sarebbero palesati e trasmessi attraverso i mezzi di comunicazione di massa, specie nelle storie, che l'autrice ha ribattezzato *Hystories*, raccontate nei libri, nei film, in televisione e nei giornali, persino nei saggi critici. Nell'inconsapevole complicità che si è creata tra autori e fruitori, tra terapisti e pazienti, si consuma la crisi della cultura occidentale, della sua Ragione e del suo coraggio.

Il teatro della fine

La percezione della crisi, la paura della malattia, in teatro è diventata una vera e propria sindrome della fine. Lungo tutto il Novecento, ma soprattutto negli ultimi decenni, alcuni coreografi, registi di teatro e di cinema hanno firmato spettacoli che si presentano con le caratteristiche di "ultimo show". Beninteso, quasi sempre si tratta di autori che hanno poi continuato a lavorare, magari proponendo un *sequel* proprio di quegli stessi "ultimi spettacoli" con i quali sembravano aver detto la parola "fine". Un caso esemplare è quello del regista cinematografico Peter Bogdanovich, che nel 1990 ha diretto *Texasville*, nuovo capitolo del malinconico *The Last Picture Show* (*L'ultimo spettacolo*,

[213] Cfr. E. Showalter, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*, cit.

1971), capolavoro in bianco e nero sulla fine di un'epoca e di un certo cinema. Ma non si tratta neanche di quello "stile tardo" di cui argomenta Edward W. Said – riprendendo le intuizioni di Adorno sulle opere senili di Beethoven – nella sua "tarda" e incompiuta opera *On Late Style*, anche se con esso condivide non poche caratteristiche[214].

Se non è dunque l'esplicita volontà di mettere punto a un discorso, né il capolinea di una carriera artistica o la manifestazione del desiderio di farla finita con l'espressione in un'epoca in cui sembra che tutto sia già stato detto, scritto e mostrato, cos'è che spinge alcuni autori a pronunciarsi "come se" non ci fosse nient'altro da aggiungere? Come interpretare tutti quegli spettacoli che da alcuni decenni a questa parte ci lasciano la penosa sensazione di "opera ultima", di irreversibile declino, di definitivo bilancio, di testamento artistico e spirituale?

Nel vortice di una crisi dell'identità e dei linguaggi, così ben delineata in letteratura nelle opere di scrittori come Musil, Kafka, Rilke, Pirandello, Broch, Mann, Svevo, le arti figurative, il teatro e la musica preparavano la dissoluzione della forma, ma vivendo anche momenti di esaltazione per la deriva dell'io. Pagine illuminanti sul sentimento della fine del mondo rimangono quelle scritte e raccolte da Ernesto De Martino nell'"officina" – così definita da Clara Gallini e Marcello Massenzio nell'*Introduzione* alla nuova edizione – de *La fine del mondo*, dove è scritto, tra l'altro:

[214] Cfr. E. W. Said, *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon Books, New York 2006 [ed. italiana: E. W. Said, *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano 2009].

> La «crisi» nelle arti figurative, nella musica, nella narrativa, nella poesia, nel teatro, nella filosofia e nella vita etico-politica dell'occidente è crisi nella misura in cui la rottura con un piano teologico della storia e con il senso che ne derivava […] diventa non già stimolo per un nuovo sforzo di discesa nel caos e di anabasi verso l'ordine, ma caduta negli inferi, senza ritorno, e idoleggiamento del contingente, del privo di senso, del mero possibile, del relativo, dell'irrelato, dell'irriflesso, dell'immediatamente vissuto, dell'incomunicabile, del solipsistico, ecc. Che l'occidente senta una profonda esigenza di un bagno di vita, e che questa esigenza testimoni del suo tentativo di riabbracciare una vitalità che gli sfugge, è comprensibile in un'epoca di crisi, di senilità, di smarrimento. […] Sussiste tuttavia il pericolo, nell'attuale congiuntura culturale, di molte catabasi senza anabasi: e questo è certamente malattia.[215]

Tra l'altro, citando autori come Albrecht Wetzel, De Martino lega il sentimento della fine del mondo a disturbi psichici come la schizofrenia, «alle estasi isteriche e a determinati stati epilettici di eccezione»[216].

Soprattutto dal secondo dopoguerra in poi, l'arte non ha fatto altro che elaborare il lutto, piangendo i mali della modernità e denunciando la propria impotenza dinanzi alla catastrofe. Molte opere hanno cominciato ad assumere le caratteristiche di "opera ultima", di proclama all'umanità, seppure con la consapevolezza che esso sia destinato a naufragare nel nulla, come quello che i decrepiti coniugi de *Le sedie* di Ionesco vorrebbero comunicare al mondo intero dopo una vita di solitudine e di umiliazioni, salvo affidarsi a un oratore muto e decidere di suicidarsi. La difficoltà di parola, ci insegna Beckett, è il male senza rimedio che affligge il Novecento, tanto che il teatro sì è dato molto da fare per compensarla con una gestualità eloquente. Ma si è trattato, quasi sempre, di una gestualità disperata, se non isterica. Un voler dire l'indicibile fino allo spasimo e alla follia (Artaud ed epigoni),

[215] E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Einaudi, Torino 2002, pp. 471-472.

[216] *Ibidem*, p. 34.

oppure un profluvio di ironia, a compensare il senso della sconfitta, della perdita, della minaccia incombente, della morte (Brecht ed epigoni).

Le vivaci passerelle brechtiane del *Tanztheater*, che sono diventate un marchio distintivo degli spettacoli di Pina Bausch, molto care anche agli interpreti di Alain Platel, hanno sempre un sapore apodittico, ostentano il disagio, il cedimento, la rovina, sono il compiaciuto esibizionismo della fine, condito con stranianti musichette *old style*. In tal senso, questi spettacoli possono accostarsi al sentimento della tardività di cui parla Said, al «crescente senso di separazione, esilio e anacronismo che lo stile tardo esprime e, cosa ancora più importante, utilizza per giustificarsi formalmente»[217].

Esiste insomma, in teatro, uno stile della fine, formalmente determinato da un trovarobato un po' demodè, da musiche e balli di repertorio, da un certo illanguidimento del portamento e dell'espressione degli attori, cui fanno da controcanto struggenti catatonie o impressionanti esplosioni isteriche. E, come si diceva, l'insieme spesso volge al proclama, all'appello più o meno solenne o disperato, che ha il tono della confessione o del monito. «Signore e signori, lo spettacolo è finito», sembrano ripeterci continuamente gli inquieti interpreti di Platel, gli attori di Christoph Marthaler o gli outsider di Pippo Delbono, mentre in scena si affastella di tutto: attrezzeria, gesti, parole, musiche e silenzi, in un crescendo che moltiplica i falsi finali, come a voler rimandare la fine annunciata, in un circolo vizioso che ricorda il *Finale di partita* di Beckett, sommo maestro della fine senza fine.

[217] *Ibidem*, p. 30.

Cap. 3
La trance, l'estasi, la morte

O trance o teatro

Danza e isteria hanno indubbiamente una certa familiarità con gli stati di trance. Fenomeni come il tarantismo, le danze voodoo e balinesi, lo sciamanesimo e tutte le esperienze rituali nelle quali il linguaggio del corpo assume un ruolo centrale, suscitano interrogativi e riflessioni simili a quelli fin qui esposti. Ma a questo punto il nostro discorso – che rimane un discorso sul teatro – ha bisogno di una precisazione, che è anche un discrimine: «Il teatro comincia, infine, là dove la possessione finisce»[218]. Con poche parole Georges Lapassade sintetizza una questione ampiamente dibattuta, che può certo aprirsi a nuove letture, purché si tenga conto di questa fondamentale osservazione. Il teatro è il luogo della presenza; la transe, la possessione, l'estasi, si danno nell'assenza. Il teatro può "mostrare" la transe, purché la formalizzi, "addomesticandola" in una forma. È ancora Lapassade a venirci incontro citando Jacques Bourgaux:

> L'ossesso è il modello mitico dell'attore. Al teatro la possessione è contemporaneamente presente e assente. Si potrebbe dire che essa è una nostalgia […]. L'attore si trova all'estremità di una molla larga e flessibile. Questa estremità si chiama simulacro. L'altra si chiama possessione[219].

[218] G. Lapassade, *Essai sur la transe*, Éditions Universitaires, Paris 1976 [ed. italiana: G. Lapassade, *Saggio sulla transe*, Feltrinelli, Milano 1980; nuova edizione a cura di G. De Martino: *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, Urra-Apogeo, Milano 2008, p. 33].

[219] J. Bourgaux, *Possessions et simulacres*, Epi, Paris 1973, cit. in G. Lapassade, *Dallo sciamano al raver*, cit., p. 33.

Queste considerazioni segnano un confine netto tra rappresentazione e transe, che è sì una performance, ma priva delle caratteristiche di simulacro, di verità simulata, che stanno all'origine del rito teatrale, il quale non può fare a meno dello spettatore, a differenza della transe e dell'estasi che sono esperienze molto personali e, almeno nel secondo caso, solitarie.

Strictu sensu, in uno saggio sul teatro non dovremmo dunque occuparci di tutti quei fenomeni basati sull'"assenza" del soggetto-performer e del suo spettatore[220]. Si ricorda che anche il fenomeno isterico si dà solo in presenza di spettatori; Giuseppe Roccatagliata, in una intervista nella quale descrive alcuni casi di isteria trattati nel reparto di neurologia dove prestava servizio alla fine degli anni Cinquanta, racconta: «L'isterica paraparetica veniva tenuta in una cameretta apposita, al buio, e spesso invero dopo giorni di tale condizione di segregazione usciva "guarita": se non aveva spettatori guariva»[221].

Estasi dell'attore

Tuttavia, come suggerisce Bourgaux, esisterebbe nell'attore un specie di "nostalgia" dell'assenza, come un tendere verso l'oblio, verso l'*ex stasis*. Farsi da parte o farsi fuori per lasciare che

[220] Per approfondimenti sulla trance e sul tarantismo, oltre al già citato saggio di Lapassade, si rimanda agli studi di Ernesto De Martino, in particolare *La terra del rimorso*, Il Saggiatore, Milano 1961; di Michel Leiris, in particolare *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Librairie Plon, Paris 1958 [ed. italiana: *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar*, Ubulibri, Milano 1988]; e di Gilbert Rouget, in particolare *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Éditions Gallimard, Paris 1980 [ed. italiana: *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986]. Cfr. Anche R. Beneduce, *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

[221] L. Attolini, *Intervista a Giuseppe Roccatagliata*, in www.psychiatryonline.it/ital/roccatagliata2.htm.

qualcosa prenda il proprio posto. Spossessarsi dell'identità per accogliere quella del personaggio (nel caso di un teatro di parola) o per farsi strumento di rivelazione, di ostensione di altri livelli di coscienza (come nel caso della danza).
Nel suo *Teatro povero*, Jerzy Grotowski parla chiaramente di "trance":

> L'attore fa dono totale di sé. Questa è la tecnica della "trance" e dell'integrazione delle energie psichiche e fisiche dell'attore che, emergendo dagli strati più intimi del suo essere e del suo istinto scaturiscono in una specie di "transluminazione".[222]

L'"impressionante" performance dell'attore Ryszard Cieslak ne *Il Principe costante* (1965) di Calderón-Słowacki, nella messa in scena di Grotowski, è un esempio di sovrapposizione tra comunicazione verbale e gestuale, dove quest'ultima acquista una valenza particolare in quanto riflette il tema stesso dell'opera, nella quale si rappresenta il percorso penitenziale del protagonista, che abbandona la propria identità per abbracciare una dimensione spirituale:

> Il dato interessante, non solo dal punto di vista scenico o recitativo ma anche da quello drammaturgico, è che il monologo verbale è accompagnato da un vero e proprio monologo del corpo, che "scrive" la situazione drammatica tanto quanto la parola[223].

Mentre Cieslak pronuncia il suo monologo al cospetto di Don Enrico e del Re, il suo corpo è come posseduto da un'entità

[222] Da un articolo di J. Grotowski pubblicato nelle riviste "Odra" (Wroclaw, 9/1965), "Kungs Dramatiska Teaterns Program" (Stockholm, 1965), "Scena" (Novi Sad, 5/1965), "Cahiers Renaud-Barrault" (Paris, 55/1966), "Tulane Drama Review" (New Orleans, T 35, 1967), ora in J. Grotowsi, *Towards a Poor Theatre*, cit., p. 22.

[223] L. Mango, *Il Principe costante di Calderón de la Barca - Słowacki per Jerzy Grotowski*, Edizioni ETS, Pisa 2008, p. 100.

indipendente. Dalla posizione eretta, lentamente si prostra in ginocchio e poi supino, mentre comincia a denudarsi fino ad assumere una posizione a croce (il riferimento cristolgico è evidente e anche la similitudine con le fasi passionali delle crisi isteriche), nella quale hanno inizio le convulsioni.

> Dall'insieme di questa partitura fisica emerge una tensione trattenuta che dà la sensazione vivissima di uno stato di sofferenza interna, che culmina nel fremito che scuote il corpo a conclusione del monologo. Lo stato di sofferenza, però, non riguarda tanto una condizione fisica, quanto uno stato interiore. È l'esito di un processo penitenziale cui il corpo comincia ad essere sottoposto. È la sofferenza del mistico. […] Un sacrificio in atto, dunque, che rappresenta la prima soglia sensibile di un processo rituale, iniziato con il rifiuto della assimilazione sociale e la identificazione quale capro espiatorio, vittima sacrificale[224].

Il corpo sacrificale è protagonista assoluto della Body Art[225] e di molte coreografie del *Tanztheater*, per esempio quelle di Pina Bausch, dove spesso i danzatori – specie di genere femminile – sono presi di mira dai loro compagni e, consenzienti, fatti oggetto di ciniche o divertite molestie.

Questo offrirsi in sacrificio, questo farsi manipolare senza condizioni in una pratica sadomasochistica a chiaro sfondo erotico, è in fondo quello che le pazienti isteriche concedevano al personale medico. Oggi sono molto diffuse le performance sadomaso nei siti porno, che vi dedicano intere sezioni. Il bisogno di espiare, evidentemente, è una priorità nelle patologie del contemporaneo.

Ma la "scelta" isterica, come si è detto, è anche una via di fuga dall'omologazione sociale, un gesto di rifiuto e di protesta, che può trovare la sua estremizzazione nell'abbandono estatico, nell'uscita

[224] *Ibidem*, pp. 103-104.

[225] *Infra*, pp. 99-102.

da sé e dal mondo[226]. Il mistico è sempre un eretico. E l'eretico per eccellenza nel teatro del Novecento è Antonin Artaud, il cui spirito aleggia lungo tutta la vicenda di cui stiamo trattando. Artaud ci consentirà, più avanti, di trarre le conclusioni del nostro discorso, dimostrando quanto le sue teorie (e la sua vita-opera d'arte) influenzino ancora attivamente il dibattito sul rapporto tra vita e teatro. In tema di estasi, richiamiamo qui la sua esortazione a rifarsi un corpo senza organi, che prevede l'estremo abbandono di qualunque struttura materiale, un essere per lo spirito, che per Artaud non è mistero della fede ma riconciliazione con le forze primigenie che si agitano dentro ciascuno di noi.

Fin de partie

Questa rinuncia al corpo ci conduce a un passo dalla morte, che Artaud, e molti dei registi e coreografi di cui parliamo in queste pagine, corteggiano spudoratamente, come estremo tentativo di ri-significare la vita. L'approssimarsi alla morte come ultima speranza di vita.

Artaud paragonava la condizione dell'attore a quella dell'appestato prossimo alla morte. Come la peste, il teatro dovrebbe infettare attori e spettatori:

> La peste coglie immagini assopite, un disordine latente, e spinge d'improvviso fino a gesti estremi; e anche il teatro prende dei gesti e li spinge al limite: come la peste, ristabilisce il legame fra ciò che è e ciò che non è […]. Una vera opera teatrale scuote il riposo dei sensi, libera l'inconscio compresso, spinge a una sorta di rivolta virtuale […]. Il teatro, come la peste, è una crisi che si risolve con la morte o con la guarigione[227].

[226] E. Zolla in *Uscite da mondo*, Adelphi, Milano 1992, traccia una mappa densissima di svariate esperienze, tra sacro e profano, che hanno cercato questa via di fuga verso una sorta di quarta dimensione. Si segnalano i riferimenti ad Artaud nel capitolo *Parigi fra il 1862 e il 1932. L'esotismo messicano*, pp. 459-479.

Artaud pensava che «gli avvenimenti esterni, i conflitti politici, i cataclismi naturali, l'ordine della rivoluzione e il disordine della guerra, trasferendosi sul piano del teatro, [potessero scaricarsi] nella sensibilità dello spettatore con la potenza di un'epidemia»[228]. Era questa la funzione che attribuiva al teatro e, nel 1933, concludeva la sua conferenza *Le théâtre et la peste*, alla Sorbonne di Parigi, auspicando che, «nel nostro mondo che decade, che si avvia senza accorgersene al suicidio, [una nuova generazione di uomini di teatro fosse capace] di imporre questo concetto superiore del teatro, che restituirà a tutti noi l'equivalente magico e naturale dei dogmi in cui abbiamo cessato di credere»[229].

Qualche anno prima Eleonora Duse pronunciava la sua famosa invettiva contro il teatro: «Per salvare il teatro bisogna distruggerlo, e gli attori e le attrici debbono essere sterminati»[230], mentre anni dopo, sarcasticamente, Jean Genet proporrà di trasferire i teatri nei cimiteri, dove un mimo funebre possa far rivivere, per amici e parenti, il defunto: «Bisogna vivere la tragedia, non metterla in scena»[231].

Il regista polacco Tadeusz Kantor interrogava la morte per parlare della vita. Nel suo manifesto del *Teatro della morte*, che

---

[227] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, cit, pp. 146-149.

[228] *Ibidem*, p. 144.

[229] *Ibidem*, p. 150.

[230] La frase è riportata da S. d'Amico in *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929. Cfr. M. Schino*, Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 27.

[231] J. Genet, *L'étrange mot d'...*, in "Tel Quel", 30, 1967, successivamente in J. Genet, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1968-1979 [ed. italiana: J. Genet, *Quella strana parola…*, in J. Genet, *Il funambolo e altri scritti*, Adelphi, Milano 1997, p. 23].

accompagnava il debutto del celebre spettacolo *La classe morta* (1975), nel contrapporsi alle teorie di Heinrich von Kleist e Gordon Craig sulla superiorità della marionetta rispetto all'attore in carne e ossa, sostiene che l'attore deve flirtare con la morte per poterci parlare della vita: «Non penso che un MANICHINO (o una STATUA DI CERA) *possa sostituire, come volevano Kleist e Craig*, un ATTORE VIVO. Sarebbe facile e fin troppo ingenuo»[232]. Tuttavia, Kantor, che aveva riempito di manichini *La classe morta*, ammette che la

> sua apparizione s'accorda con la convinzione sempre più forte che la vita in arte possa essere espressa solo attraverso la mancanza di vita e il ricorso alla morte […]. Nel mio teatro un manichino deve diventare un MODELLO che incarna e trasmette un sentimento profondo della morte e della condizione dei morti – un modello per l'ATTORE VIVO[233].

L'apparizione di questo morto-vivente che è l'attore, avrebbe, per Kantor, un effetto sconvolgente per lo spettatore, che lo percepisce ad un tempo come un estraneo, «*come abitato dalla morte*»[234], e tuttavia simile a se stesso, un perfetto esempio del perturbante freudiano. La morte è dunque un monito, un modello per la vita: «Al termine del tragitto kantoriano c'è infatti la morte messa in antitesi con la vita, come la finzione si oppone o si misura con la realtà […]»[235].

Danza e morte si frequentano da secoli. Il più efficace *memento mori* medievale – quando ancora il genere pittorico della *vanitas*

---

[232] T. Kantor, *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, nuova edizione aggiornata, Ubulibri, Milano 2000, p. 216.

[233] *Ibidem*, pp. 216-217.

[234] *Ibidem*, p. 218.

[235] F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984, p. 11.

non era stato inventato – era la danza macabra, la *Totentanz*, per usare l'espressione tedesca, non a caso rispolverata da Mary Wigman negli anni Venti del Novecento per la sua danza espressiva. Le lunghe carole allegramente guidate da scheletri ballerini non erano solo un soggetto iconografico, che voleva ricordare a ricchi e poveri, potenti e sventurati la vanità del tutto, ma vere e proprie danze, fenomeni di isteria collettiva, che potevano aver luogo per le strade e le campagne o direttamente nei più appropriati cimiteri (*macabro* deriverebbe dal termine arabo *maqabir*, che significa, appunto, cimitero). Fuori dall'ambito pittorico, memorabili sono le citazioni cinematografiche de *Il settimo sigillo* di Bergman e del dissacrante *Amore e morte* di Woody Allen.

Qualche secolo dopo, lo spettro della Morte aleggia sulla danza espressiva tedesca degli anni Venti, che nelle forme spigolose e nei gesti concitati della Wigman, di Harald Kreutzberg**,** Gret Palucca, Yvonne Georgi, manifestava tutte le inquietudini di un'epoca e di una nazione che di lì a poco sarebbero sprofondate nelle tenebre. Ma di Morte, magari proposta nell'eterno binomio di *eros* e *thanatos*, come piaceva fare al coreografo Maurice Béjart, se ne parla e se ne danza in diversi modi nel corso di tutto il Novecento, mentre gli artisti giapponesi del butō, come abbiamo visto, la pongono a fondamento della loro arte.

A dispetto delle manifestazioni più estetizzanti ed edonistiche della danza contemporanea, per le quali il movimento sarebbe per sua natura vitalistico e affermativo, la Nera Signora ricompare ancora oggi, di tanto in tanto, nelle opere di alcuni coreografi più inclini alla riflessione esistenzialista. Sarà un caso? Certo non lo è il fatto che Susanne Linke abbia voluto rispolverare in questi anni *Schritte*

verfolgen, un pezzo degli anni Ottanta che comincia con un lento attraversamento scenico della Morte con tanto di teschio e di falce. Una certa danza mitteleuropea sembra tuttora impegnata, molto seriamente, nell'elaborazione del lutto che la cultura occidentale, evidentemente, sente ancora irrisolto.

L'indomani del debutto di *Another sleepy dusty delta day* – che, alternando il lirismo d'una struggente love story alla virulenza di un corpo inappagato e isterizzato, racconta la storia di un suicidio – il coreografo Jan Fabre ha spiegato i motivi che lo hanno spinto ad occuparsi di questo tema. Ha parlato dello sconforto e del senso d'impotenza di fronte alla recente morte di sua madre, della canzone country *Ode to Billy Joe*, che racconta di un innamorato suicida e che ha fornito il soggetto alla performance («stranamente poco tetra nonostante il tema»[236]), dei riferimenti alla cultura e alla visionarietà medievali (oltre al ponte di Avignone c'è una chiaro riferimento a Lancillotto). Ma c'è un sentimento più profondo che Jan Fabre vuole evidentemente sviscerare attraverso la danza. Ad un certo punto della performance, la straordinaria interprete Ivana Jozic si (e ci) domanda: «Non è forse tutto il teatro una preparazione alla morte»? Abbiamo ricordato quello che Cocteau, poi citato da Godard, aveva detto sul cinema («è la morte al lavoro sugli attori») e abbiamo chiesto al coreografo cosa volesse dire con quella frase, che ci sembra il nodo fondamentale di tutto il suo attuale lavoro (artistico e visuale, oltre che coreografico). E Fabre ha risposto con un paradosso: «Come artista penso di essere morto da vent'anni; ma ogni volta che preparo una performance mi preparo a morire. In questa professione è bello invecchiare: ci ho

[236] Dichiarazione di Jan Fabre raccolta all'a., giugno 2008.

messo una vita per diventare un giovane artista»[237]. Paradossi a parte, è evidente che Jan Fabre ha individuato un tema cruciale e inderogabile per un'artista che avverta l'urgenza di confrontarsi con la complessità del contemporaneo: la Morte, che per Fabre è strettamente legata alla bellezza («i miei attori sono guerrieri della bellezza»[238]), al corpo («il corpo è un incredibile laboratorio; il performer è uno scienziato, un filosofo, un sociologo»[239]), alla metamorfosi («la recitazione deve essere una reazione chimica, una trasformazione biologica»[240]), al conflitto («rappresento la contrapposizione tra forze, tra bene e male, tra bellezza e bruttezza»[241]; «pongo i miei attori in un quadro che diventa un campo di battaglia, li metto in una situazione in cui sono costretti a reagire, da qui nasce il conflitto drammaturgico e loro cominciano a rivelare qualcosa che non rivelerebbero mai in una seduta psicanalitica»[242]). Serafico, Fabre aggiunge che per lui l'artista è «una specie di mistico contemporaneo»[243], mentre noi ripensiamo alle crisi isteriche della sua interprete e ci sentiamo attraversare dal gelido fantasma di Billy Joe, di tutte le infelici silfidi e dei cigni morti sulla scena. Più recentemente Fabre ci costringe a ripensare alla morte con l'algida performance di quindici minuti *Preparatio mortis*, che l'artista aveva affidato alla danzatrice Annabelle

[237] *Idem*.

[238] *Idem*.

[239] *Idem*.

[240] *Idem*.

[241] *Idem*.

[242] *Idem*.

[243] *Idem*.

Chambon per il Festival di Avignone del 2005 e che ha ripreso nel 2010 per il Festival Torinodanza, trasformandola in un vero e proprio spettacolo. Cinquantacinque minuti di rituale sospeso tra la vita e la morte, che principia quando il corpo della performer emerge da un sepolcro di fiori (qualcosa di ancora temporaneamente vivo) per ingaggiare con gli stessi, sparsi su tutto il palcoscenico, un corpo a corpo animosissimo, anche sessuale, fino alla compulsione isterica. Alla fine, la donna si rintana in una tomba trasparente, sulla quale campeggia quella che si presume sia la sua data di nascita, anche perché la morte, sembra dirci il regista, si annulla nella metamorfosi. Infatti, nuda e imprigionata come in un bozzolo, la donna si agita come una larva, mentre lepidotteri già maturi le invadono il corpo, lasciando intendere una sua prossima trasformazione, non prima di aver disegnato, nella condensa del proprio respiro sul vetro della teca, chiari simboli di fertilità.

È evidente che la morte in scena ha anche una funzione catartica. Vengono in mente, a tal proposito, le cruente performance di Hermann Nitsch e del Wiener Aktionismus. L'Orgien Mysterien Theater di Nitsch si ispira dichiaratamente alle orge dionisiache, con tanto di squartamenti animali e spargimenti rituali di sangue. Un'altra caratteristica della performance tardo novecentesca è lo spettacolo del supplizio, un approssimarsi alla morte che in certi casi procura irreversibili mutilazioni. L'autolesionismo, rubricato nei manuali clinici tra le peculiarità del disturbo borderline della personalità, è al centro della poetica dei performer della Body Art come Gina Pane, che già all'inizio degli anni Settanta faceva uso di lamette per tagliuzzarsi le braccia o saliva a piedi nudi su una scala con i pioli chiodati.

La gestualità di Gina Pane non era una rappresentazione, ma la vita stessa, con tutto ciò che ha di irrappresentabile. L'artista portava al centro del suo pensiero – come Bataille e la Weil – l'idea che si potesse comunicare solo attraverso una rottura, una ferita, uniche vie di accesso all'Altro. Con l'"arte del corpo" l'artista ci diceva che i gesti raccontano la nostra vita, dicono se essa è una "festa" dionisiaca, o se è la "tragedia" della ripetizione, se il suo ritmo intimo è la "danza", o un gesto calcolatore[244].

L'autolesionismo è una sfida ai limiti del proprio corpo e un modo estremo per entrare in relazione con lo spettatore, di solito sopraffatto dal disagio, dal disgusto o dal gusto morboso per "lo splendore dei supplizi"[245]. Con la particolarità che in questi casi il supplizio non è procurato da un boia, come nel sistema di potere foucaultiano dei delitti e delle pene, ma è autoinferto, suggerendo desideri di espiazione o disperati bisogni di attenzione[246].
Le performance di Gina Pane hanno battezzato la Body Art, rappresentata, tra gli altri, da artisti come Arnulf Rainer, Marina Abramovic, Vito Acconci:

Al pari di Artaud, molti di questi artisti vogliono provare tutte le possibilità che ci sono date per conoscerci per mezzo del corpo e della sua perlustrazione. La messa a nudo di questo diventa l'estremo tentativo per conquistare il diritto di metterci al mondo di nuovo. […] È un affrontare la morte attraverso la vita,

[244] M. Vescovo, *Gina Pane: dal corpo fisico al corpo sindonico*, in AA. VV., *Gina Pane opere 1968-1990*, catalogo della mostra di Reggio Emilia (Chiostri di San Domenico, 30 ottobre 1998-17 gennaio 1999), Charta, Milano 1998, p. 70.

[245] Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975 [ed. italiana: M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976]. All'espressione di Foucault si ispira il titolo del volume L. Puppi, *Lo Splendore dei Supplizi, Liturgia delle esecuzioni capitali e iconografia del martirio nell'arte europea dal XII al XIX secolo*, Berenice, Milano 1990, di grande utilità per uno studio figurativo del tema. Cfr. anche AA. VV. (a cura di V. Sgarbi), *Il male.* 2 voll.: *Esercizi di pittura crudele* e *Esempi di crudeltà*, catalogo della mostra di Torino (Palazzina di Caccia di Stupinigi, 25 febbraio – 26 giugno 2005), Skira, Milano 2005.

[246] Sulla Body Art, la performance e i suoi eccessi cfr. T. Warr (a cura di), A. Jones, *The Artist's Body*, Phaidon, London 2000 [ed. italiana: T. Warr (a cura di), A. Jones, *Il corpo dell'artista*, Phaidon, London 2006].

frugando al di sotto, esibendo il segreto e il rovescio. […] Sbloccate le forze produttive dell'inconscio, si scatenano – in un continuo drammatizzare isterico – conflitti tra desiderio e difesa, fra licenza e divieto, tra contenuto latente e contenuto manifesto, tra pulsioni di vita e pulsioni di morte, tra voyeurismo ed esibizionismo, tra tendenze sadiche e piaceri masochistici, tra fantasie distruttive e catartiche[247].

Un'analisi, quella di Lea Vergine, che potrebbe adattarsi benissimo alle isteriche di Charcot, tanto più se si guarda al campionario di azioni e comportamenti che gli artisti della Body Art compiono o assumono:

[…] riti, cerimoniali e affabulazioni psicopatologiche; ricostruzioni del proprio passato o messe in scena di un ipotetico futuro; l'inventario degli accidenti personali; la mimica, la ginnastica, le acrobazie; le percosse e le ferite. […] I conflitti aggressivi hanno il sopravvento sugli altri e si arriva a questa materializzazione corporea spinti dai meccanismi di difesa delle esperienze depressive e persecutorie.
Molti fra quelli che lavorano col e sul corpo ripropongono le situazioni archetipiche della condizione psicologica collettiva: amore-odio, aggressività-riparazione (l'infierire sull'oggetto e, contemporaneamente, preservarlo o conservarne le tracce)[248].

Quest'ultima azione sembra riproporre il tipico meccanismo conflittuale osservato da Freud nel comportamento delle pazienti isteriche[249].
Negli anni Ottanta il corpo del performer sarebbe diventato postorganico e mutante, andando incontro a vere e proprie ibridazioni con protesi artificiali (Sterlac, Marcel.Lì Antunez Roca), ad interventi chirurgici (Orlan), fino all'esibizione della

[247] L. Vergine, *Dall'informale alla Body Art*, Gruppo Editoriale Forma, Torino 1976 (1983[2]), pp. 110-111. Cfr. anche L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000.

[248] *Ibidem*, pp. 112-113.

[249] *Infra*, pp. 33-34.

morte (Serrano), e ancora sangue, sangue e mutilazioni (Athey, Franko B)[250].

Molte delle osservazioni che sono state fatte sulla performance della Body Art si possono estendere alla danza contemporanea e – per riflesso – alla performance isterica:

> Alla base […] c'è la necessità […] inappagata di un amore che si estenda illimitatamente nel tempo […], il bisogno di essere amati comunque, per quello che si è e per quello che si vorrebbe essere […]. L'aggressività che contraddistingue […] tutte queste azioni, eventi, […] performance, nasce proprio da questo amore non corrisposto. […] L'avidità d'amore si fa narcisismo[…]. Narciso protesta (gratificandosi) attraverso la testimonianza di sé. La determinazione diaristica diventa (ritorna?) fondamentale: il ricordo, la caccia all'impressione custodita nella memoria, la ricostruzione del decorso temporale proprio degli avvenimenti da rievocare, l'associazione tra immagine-stimolo e immagine-reazione[251].

Sembra quasi di ascoltare indicazioni metodologiche per una drammaturgia della danza. Infine, si arriva all'ascesi (la fase delle attitudini passionali nella crisi isterica): «Prende quota una sorta di appello all'esperienza ascetica, a una pratica mondano-mistica e a una sorta di teologia negativa»[252]. E tutto questo per esprimere

> il disagio del bisogno inappagato, l'azzardo implicato dal nostro esistere precario, […] tutto questo *quotidiano* porta inevitabilmente a uno stadio di angoscia dell'*essere-nel-mondo*, al dolore per l'impossibilità di mettersi in reale rapporto con esso: ecco, allora, la *reazione da catastrofe*, *il delirio di protezione*[253].

---

[250] Cfr. T. Macrì, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Costa & Nolan, Genova 1996; F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, Costa & Nolan, Genova 1997; G. Savoca, *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Castelvecchi, Roma 1999.

[251] L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., pp. 7, 12-15.

[252] *Ibidem*, p. 15.

[253] *Idem*.

Per fortuna il performer non si trova prigioniero nelle tetre corsie di un ospedale psichiatrico, può elaborare liberamente il suo lutto sulle tavole del palcoscenico, dove i fantasmi dell'inconscio possono uscire allo scoperto per incontrare quelli collettivi di un pubblico altrettanto provato dai mali del mondo. In questo incontro è ancora possibile la catarsi, forse addirittura la guarigione.

Cap. 4

Patologia del *performer*

Il gusto per l'eccesso e per l'abnorme, la provocazione spinta oltre i confini della tollerabilità, che, come abbiamo visto, nell'ambito della performance artistica trovava la sua sede elettiva nelle gallerie d'arte contemporanea o nei palcoscenici off, dagli anni Ottanta del secolo scorso ha cominciato a tracimare sui palcoscenici dei teatri più o meno istituzionali.

Abbiamo visto anche come una certa propensione al macabro non sia estranea alla rappresentazione teatrale, che l'ha espressa al massimo del disgusto nel teatro del grand guignol[254]. Fenomeni come la body art, il cinema splatter, che ha illustri antenati nell'horror e nella letteratura (Lovecraft soprattutto), e in genere l'esibizione della mostruosità (donne-cannone e donne-scimmia, gemelli siamesi e altri numeri da freak show) hanno interessato la storia dello sguardo lungo tutto il Novecento[255]. Il semplice gusto per l'orrido si accompagna ad effetti catartici e terapeutici contro l'*Unheimlich* freudiano[256]. Se nel teatro la stagione del grand guignol rimane l'esempio più eclatante, nel cinema il capolavoro insuperato è il celebre *Freaks* (1932) di Tod Browning, dove la (reale) deformità fisica dei protagonisti diventa, forse involontariamente, una feroce metafora sulla diversità. Tema che

[254] *Infra*, pp. 20-21.

[255] Cfr. G. Mina (a cura di), *Elephant Man l'eroe della diversità. Dal freak show vittoriano al cinema di Lynch*, Le Mani, Genova 2010.

[256] S. Freud, *Das Unheimliche*, in "Imago", vol. 5 (5-6), pp. 297-324, Wien 1919 [ed. italiana: S. Freud, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 81-118].

sarebbe stato ripreso molti anni dopo da David Lynch nell'altrettanto celebre *Elephant Man* (1980), ispirato a una storia vera. Il corpo malato o deforme è sempre un soggetto straniante, che inquieta e attrae allo stesso tempo, è una sfida al limite estremo del visibile, e non è un caso che il cinema abbia corteggiato a lungo le immagini del disgusto, dall'emblematico taglio dell'occhio in *Un chien andalou* (1929) di Luis Buñuel, ai corpi scatologici di Ciprì e Maresco.

La deformità, o meglio l'informe, è anche una sfida alla "bella forma" del canone classico, che "declassa" mettendo in primo piano il dettaglio sgradevole, il contorno sgraziato[257]. L'informe cresce ai margini della convenzione, dalla quale deborda in maniera scomposta, è il luogo dell'inquietudine, dell'immaginazione desiderante, dove si agitano i fantasmi dell'inconscio, i resti ingombranti del corpo "sano" della società. L'informe è l'esteriorizzazione di ciò che dovrebbe restare celato all'interno dei corpi e delle menti, e che invece tracima manifestandosi in una serie di sgradevoli e inquietanti sintomi:

> Il modello del corpo/*corpus*, fondamento dell'umanesimo, viene dunque aperto, smontato, sottratto alla sua presunta naturalità per essere riproposto come struttura di incorporazione immaginaria, in cui l'integrità della forma appare lacerata da sintomi e cicatrici[258].

Negli anni Ottanta, la danza contemporanea recupera la deformità per innestarla in un discorso non estraneo alla nostra ricerca. La "diversità" fisica non è più oggetto di attrazione morbosa per

[257] Cfr. A. Violi, *L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e i fantasmi della tradizione*, in http://publifarum.farum.it, n. 1, 2004.

[258] *Idem*.

viziosi voyeur, ma diventa rivendicazione di uno status sociale, affermazione di un essere diversamente, che pretende il diritto di esprimersi allo stesso modo di qualunque altro performer.

L'irruzione di questa figura nel palcoscenico della danza, tradizionalmente riservata a soggetti particolarmente dotati fisicamente, asciutti e atletici, assume una forte connotazione politica. È messa definitivamente in discussione l'immagine idealizzata della ballerina eterea e aggraziata, così come quella del danzatore tornito e prestante, che la danza espressiva e il *Tanztheater*, come abbiamo visto, avevano già offuscato. Nelle compagnie di danza cominciano a vedersi danzatori e danzatrici di bassa statura, sproporzionati, spesso e volentieri "sovrappeso". Il coreografo americano di colore Bill T. Jones[259], che nel 1985 ha dichiarato pubblicamente di essere sieropositivo, ha fatto della diversità una bandiera. Le sue opere, molte delle quali create col compagno Arnie Zane, morto di Aids nel 1988, denunciano le discriminazioni razziali e sessuali, parlano di emarginazione, di solitudine, di morte e di desiderio di vita. «Il coreografo usa la danza come veicolo-strumento per tradurre quello che viene ritenuto verbalmente intraducibile, sperimentando nuove forme narrative»[260]. *Still/Here* (1995) è una cruda riflessione sulla vita e la morte, che nasce dopo un workshop al quale hanno preso parte alcuni malati terminali. In altri spettacoli Bill T. Jones ha incluso danzatori "fuori taglia", per dimostrare che tutti possono danzare e che il messaggio è già nel medium.

[259] Cfr. A. Nicifero, *Bill T. Jones*, L'Epos, Palermo 2010.

[260] *Ibidem*, p. 155.

In quegli stessi anni, precisamente nel 1991, nasce in Inghilterra la compagnia Candoco Dance Company, per danzatori disabili e non. Nei suoi spettacoli non è più in primo piano il messaggio politico; i due fondatori, Celeste Dandeker e Adam Benjamin, vogliono semplicemente dimostrare come sia possibile e naturale fare danza e spettacoli professionali mettendo insieme corpi atletici e danzatori diversamente abili, alcuni dei quali anche in sedia a rotelle. Le creazioni della compagnia sono commissionate a coreografi internazionali di grande popolarità e vanno in tournèe in tutto il mondo.

Con Platel, del quale abbiamo accennato e di cui tratteremo più diffusamente nel prossimo capitolo, la "diversità" diventa una cifra stilistica. I suoi non-danzatori sono scelti proprio per le loro particolari caratteristiche psicofisiche. L'abilità motoria in questo caso è strettamente legata al proprio vissuto, al disagio esistenziale scritto sui propri corpi e a una formazione poco ortodossa, che include il circo o altre esperienze spontanee e discontinue, maturate ai margini della scena ufficiale.

A questi casi esemplari dovremmo aggiungere numerosi registi, coreografi e compagnie che lavorano abitualmente con disabili, soggetti down, psicolabili o borderline. Ne citiamo alcuni nel capitolo successivo, come Pippo Delbono[261], che con spettacoli quali *Barboni* (1997), *Guerra* (1998)[262], *Il silenzio* (2000), *Urlo* (2004) e *Questo buio feroce* (2006) ha reso famosi personaggi come il sordomuto Bobò, conosciuto al manicomio di Aversa; o

[261] Cfr. A. Rossi Ghiglione (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Ubulibri, Milano 1999.

[262] Nelle sue note allo spettacolo Delbono scrive: «*Guerra* è il bisogno di rappresentare la vita che nasce dalla marginalità, dalla malattia, dalla sofferenza e dalla diversità che sono qui gridate, danzate e giocate»; cfr. www.pippodelbono.it.

come la compagnia Lenz Rifrazioni, che lavora con soggetti down, o più recentemente il coreografo Virgilio Sieni[263], che ha fondato la compagnia Damasco Corner con danzatori non vedenti.

La diversabilità motoria, spesso accompagnata al disagio psichico, diventa dunque un linguaggio, contiguo all'universo isterico, dal quale mutua le dinamiche di "conversione" del disagio nel sintomo e con il quale condivide la teatralizzazione dell'indicibile. L'handicap si trasforma in discorso, in efficace strumento di comunicazione e di affermazione di sé. La malattia, la condizione di outsider, diventa rivolta contro il sistema sociale e teatrale. La vita "al limite" si trasforma, sulla scena, in un'artaudiana rivendicazione di autenticità: *hister ergo sum*[264].

[263] A. Nanni (a cura di), *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano 2002.

[264] Si noti la singolare assonanza tra il termine latino *hister* (colui che recita, da cui *histrio*) e il termine greco *hystéra*, da cui deriva il nostro *isteria*. Cfr. M. Alinei, *Lat. hister, -tri, histrio, -onis 'attore': un prestito dal greco mediato dall'etrusco*, in R. Rombi, G. Cifoletti, F. Fusco, L. Innocente, V. Orioles, *Studi linguistici in onore di Roberto Gusmani*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. 13-18.

Cap. 5

Casi esemplari: Platel, Fabre e altre infermità

Per un atlante della danza isterica

Alcuni coreografi hanno colto perfettamente la contiguità tra gesto isterico e danza, tanto da ispirarvisi dichiaratamente, come nel caso di Platel e di altri autori che hanno preso a modello l'isteria per la loro ricerca sul movimento o per analizzare e criticare i "metodi" di Charcot e della prassi manicomiale. Altre volte il gesto isterico è sembrato un ottimo espediente spettacolare, un modo per scuotere lo spettatore[265]. D'altra parte, lo "stile isterico" è ormai talmente acquisito nel linguaggio comune della performance, che rischia di passare inosservato, di non incidere più tanto efficacemente.

La schiera di coreografi e performer che hanno investito il corpo di questa istanza comunicativa è vastissima. Per fare solo alcuni esempi, oltre a Pina Bausch e alle altre pioniere del *Tanztheater*, si pensi a Sasha Waltz[266], Jan Fabre[267], Emio Greco[268], autore di

[265] Per fare un esempio di spettacolarizzazione dell'isteria, nel 2004 la New Stage Theatre Company di New York ha realizzato lo spettacolo multimediale di grande successo (a tutt'oggi conta due edizioni) *Some Historic/Some Hysteric*, per la regia di Ildiko Lujza Nemeth. Lo spettacolo, particolarmente accurato nell'impianto scenografico, nell'uso delle luci e delle videoproiezioni, della recitazione e delle danze, impiegava un gran numero di interpreti, sfruttando tutta le potenzialità seduttiva e sconcertante dell'isteria per criticare i metodi coercitivi e carcerari di Charcot.

[266] Cfr. Y. Hardt, *Sasha Waltz*, L'Epos, Palermo 2007.

[267] Cfr. G. Celant (a cura di), *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, Costa & Nolan, Genova 1994; E. Hrvatin, *Ponavljane, Norost, Disciplina: celostna umetnina Fabre*, Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana 1993 [ed. italiana: E. Hrvatin, *Ripetizione, Follia, Disciplina. L'opera teatrale di Jan Fabre*, Infinito Ltd edizioni, Torino 2001]; S. Hertmans, *Engel van de metamorfose*, J. M. Meulenhoff bv, Amsterdam 2002 [ed. francese: *L'Ange de la métamorphose. Sur l'Œuvre de Jan Fabre*, L'Arche, Paris 2003]; L. Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Imschoot uitgevers, Gent 2004 [ed. italiana: L. Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Ubulibri, Milano 2008].

un'agitata trilogia dantesca, Anne Teresa De Keersmaeker[269], Lloyd Newson e Nigel Charnock della compagnia DV8 Physical Theatre[270], e poi a gran parte del teatrodanza di Rodrigo Garcìa[271], Constanza Macras, Christophe Marthaler[272], Josef Nadj.

Per restare in Italia, dobbiamo certamente includere nel nostro atlante nevrosico il teatro della Socìetas Raffaello Sanzio[273], quello di Pippo Delbono e di Emma Dante[274], dei Motus[275], dei Kinkaleri[276], di Masque Teatro, di compagnie "storiche" del cosiddetto nuovo teatro, come Lez Rifrazioni e il Teatro della Valdoca[277], e di gruppi più giovani come Muta Imago, il cui spettacolo *Lev* (2008) è ispirato al caso clinico di un soldato che perde la memoria in guerra; Babilonia Teatri, il cui progetto *This Is the End My Only Friend the End* (2010) si sviluppa intorno alla morte; Santa Sangre, i cui corpi sovraeccitati sembrano invasi da un'energia nucleare, mentre nell'area più propriamente

---

[268] Cfr. A. D'Adamo, *Emio Greco | PC*, L'Epos, Palermo 2004; C. Plebs, *Quando il corpo è curioso: la danza di Emio Greco | PC*, Edizioni Akkuaria, Catania 2006.

[269] Cfr. P. Guisgand, *Anne Teresa De Keersmaeker*, L'Epos, Palermo 2008.

[270] Cfr. R. Casarotto, *Nigel Charnock*, L'Epos, Palermo 2009.

[271] Cfr. V. Iacobini, *Della nozione di incertezza. Il teatro di Rodrigo García in qualche assioma*, in A. Audino (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Artemide, Roma 2007, pp. 83-112.

[272] Cfr. *Incontro con Christoph Marthaler*, in AA. VV. (a cura di F. Quadri), *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo*, Ubulibri, Milano 1999, pp. 17-27.

[273] Cfr. C. Castellucci, R. Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Ubulibri, Milano 1992; R. Castellucci, *Epitaph*, Ubulibri, Milano 2003.

[274] Cfr. A. Porcheddu, *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana (Arezzo) 2005.

[275] Cfr. E. Casagrande, D. Nicolò (a cura di), *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Ubulibri, Milano 2006.

[276] Cfr. Kinkaleri, *2001- 2008. La scena esausta*, Ubulibri, Milano 2008.

[277] Cfr. E. Dallagiovanna, *Teatro Valdoca*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 2003.

coreografica (anche se diventa sempre più difficile distinguere i generi, e anche questa è una caratteristica del gesto ibrido, "contaminato") incrociamo il lavoro di Raffaella Giordano e di tutti quei coreografi che scavano nelle psicopatologie della vita quotidiana, che leggono le fiabe e le catastrofi del contemporaneo in questa chiave, come Virgilio Sieni, Chiara Guidi, la Compagnia Ricci/Forte, o che lasciano sfogare i corpi in nevrotici e catartici flussi di energie extraquotidiane, come MK[278].

Alain Platel

Abbiamo più volte evocato Alain Platel, il coreografo belga che ha dedicato alla gestualità dei nevrastenici lo spettacolo *vsprs* (2006). Platel arriva alla coreografia dall'esperienza ortopedagogica con minori disagiati. Nel 1984 mette insieme un piccolo gruppo di amici e conoscenti, senza precedenti esperienze professionali nel mondo del teatro, e comincia a realizzare i suoi spettacoli, che si segnalano subito all'attenzione di pubblico e critica proprio per le insolite caratteristiche dei protagonisti. Il collettivo di interpreti, che prenderà il nome di "Les ballets C de la B", cui fanno capo, oltre a Platel, anche i coreografi Christine De Smedt, Koen Augustijnen e Lisi Estaras, si distingue per l'eclettismo e la diversa provenienza dei suoi membri. Il gruppo non ama definirsi e d'altra parte è difficile classificare la sua danza in una precisa categoria del contemporaneo. Della complessità e del meticciato, anzi, ne ha fatto una bandiera, adottando il motto: «This dance is for the world and the world is for everyone».

[278] Cfr. S. Fanti/Xing, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.

Platel ricerca interpreti con singolari caratteristiche psicofisiche, ex ballerini classici, acrobati, danzatori e attori dalla formazione poco ortodossa, spesso segnata da un disagio esistenziale, che vengono inclusi in compagnia proprio per la particolare sensibilità o storia personale[279].

vsprs, che segue la traccia del *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi per aprirsi ad improvvisazioni musicali con ritmi africani e balcanici, è ispirato ai filmati che lo psichiatra Arthur Van Gehuchten (1861-1914) realizzò con i suoi pazienti isterici. Platel accosta le scomposte partiture gestuali dell'isteria ai rituali della *trance* documentati da Jean Rouche nei suoi famosi reportage realizzati in Africa negli anni Cinquanta. La suggestione che muove Platel è il forte contrasto tra la musica formalmente equilibrata e armoniosa di Monteverdi e i gesti convulsi e sconnessi dell'isteria e della *trance*. Porre il gesto isterico a soggetto di una coreografia significa, certamente, riconoscerne la forza teatrale da un lato e il potenziale comunicativo e terapeutico dall'altro.

Platel è alla ricerca di una danza fisica, sensoriale, nella quale il corpo dei danzatore non abbia solo una valenza estetica, ma esperisca e trasmetta sensazioni tattili, uditive, addirittura gustative:

> È vergognoso che non si facciano corsi di degustazione di vino a scuola […]. Quel meraviglioso senso del gusto… è anche estetico. E poi c'è il sesto senso, quello che mi permette di sentire tutto. Il modo in cui mi sento quando ascolto, guardo, tocco, gusto, odoro, riuscendo a percepire intimamente ciò che ho esperito all'esterno[280].

[279] Cfr. H. De Vuyst, A. Platel, *Les Ballets C. de la B.*, Lannoo, Tielt 2006.

[280] *Ibidem*, p. 136.

Acrobati, autodidatti, ragazzini, qualche ballerino fuoriuscito dai circuiti "regolari" della danza, espongono, sotto gli occhi scrutatori e ordinatori del pedagogo-regista, un caotico quadro di sofferta autenticità. Insoddisfazioni, desideri, frustrazioni, aberrazioni del comportamento (per esempio l'anoressia), conflitti e improvvise esplosioni di esuberanza vitale sono esibiti senza reticenze e pudori. Platel sembra limitarsi a registrare gli eventi, ricercando insistentemente il contrasto tra una certa poesia della scena e la cruda verità delle storie e dei corpi esibiti. Gli spettacoli di Platel sono un miscuglio di danza, circo, teatro di parola e terapia di gruppo. Il risultato può sembrare "antiestetico" (probabilmente vuole esserlo), ma certamente apre nuove interessanti prospettive al teatrodanza contemporaneo in cerca di verità.

Come nella sua attività rieducativa Platel ha cercato di mettere ordine nel caos del disagio esistenziale, così sulla scena libera le tensioni, esteriorizza i traumi per cercare di governarli: «Mi ha sempre affascinato l'idea di creare un caos apparente sul palcoscenico. Ma questo non è caos. La coreografia nasce per controllare il movimento»[281]. Questa importante affermazione serve a comprendere il rapporto tra caos e disciplina sul palcoscenico. È un modo per dire che qualunque cosa accada in scena è sempre il risultato di una costruzione, di una negoziazione tra interpreti e regista. Nel caso di interpreti particolari come quelli di Platel, è il risultato di un processo di "educazione", dove il caos è funzionale al controllo. Da *vsprs* in poi, questo processo di alfabetizzazione del corpo diventa sempre più evidente. A Platel

[281] J. White, *So this is football's idea of art*, in "Thelegraph", 10 maggio 2006.

interessano le potenzialità espressive del disagio, che adeguatamente "guidate" in teatro, possono ribaltare il segno negativo che vi si attribuisce, diventando strumento di riscatto e di affermazione di sé. Parlando dei filmati che hanno ispirato *vsprs* dice:

> Abbiamo rispetto della malattia mentale. Guardando quei film, abbiamo visto quanto disperate fossero le cose che tiravano fuori dai loro corpi: c'era così tanta frustrazione nella loro coordinazione. Credo che questo sia il punto essenziale. Essi non dovrebbero apparire come disabili o malati, ma come persone normali che vivono momenti come questi. È una cosa importante. Penso sia vero che gli eccessi si verificano quando si sta vivendo al massimo.[282]

E ricordando i suoi giovani allievi disagiati aggiunge: «I movimenti dei miei allievi mi interessavano molto. È una cosa molto difficile e delicata da dire, ma trovavo in essi un'innata drammaticità»[283]. Ma Platel va oltre e, citando l'opera in cui Oliver Sacks descrive il caso di un uomo afflitto dalla Sindrome di Tourette, riconosce nei movimenti ossessivi e scomposti dei nevrastenici una vera bellezza artistica, «un modo di vivere e una forma d'arte»[284]. Limitati nel linguaggio verbale, i danzatori «hanno una specie di segreto»[285] da rivelare e lo fanno attraverso i movimenti.

Come Pina Bausch e gli altri autori del *Tanztheater*, anche Platel è interessato soprattutto all'interiorità dei suoi interpreti:

---

[282] *Idem*.

[283] *Idem*.

[284] *Idem*. Cfr. O. Sacks, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*, Harper & Row, New York 1985 [ed italiana: O. Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano 1988].

[285] J. Mackrell, *Horror that started as a joke*, in "The Guardian", 7 dicembre 1999.

[…] mi allontano sempre più dalle problematiche socio-politiche e intraprendo viaggi nella vita interiore dell'anima, che si schiude per me con il virtuosismo di uno strumentario complesso, un compasso, una mappa leggibile, un sonar di precisione.[286]

Ritorna la questione del governo del corpo, la necessità di formalizzare il caos dell'anima:

Con il perfetto controllo del corpo è semplice registrare più sfumature. Una volta che la profondità e la complessità di un'emozione sono esplorate, la tecnica, come una lente di ingrandimento, la renderà esperibile al pubblico. Per me è una scoperta, perché finora ho pensato che i sentimenti fossero meglio trasmissibili attraverso la musica[287].

Tornando ai filmati dell'isteria utilizzati per *vspr*, Platel aggiunge:

Le riprese cinematografiche dell'inizio del secolo scorso dello psichiatra Arthur Van Gehuchten, mi hanno offerto una chiave di lettura per i sentimenti. Egli lasciò che i pazienti che non potevano usare le parole, si muovessero in spazi liberi all'interno dell'istituto, filmandoli. Quando ho mostrato il materiale ai miei ballerini, loro hanno visto subito che i pazienti esprimevano i loro sentimenti attraverso il movimento. E molti episodi hanno fornito ai ballerini un punto di partenza per ricercare forme di espressione di emozioni simili o correlate. Quello che prima, durante il lavoro negli istituti, era soltanto intuivo, è per me oggi una certezza: gli stati (come le crisi epilettiche) di questi pazienti derivano dalla loro ipersensibilità. Sono più ricettivi alle cose essenziali della vita[288].

Lo spettacolo successivo, *Pitié!*, ispirato alla *Matthäuspassion* di Bach, approfondisce il lavoro "estremo" sulla corporeità e le sue patologie di comunicazione. Il danzatore "isterico" di *vsprs* diventa, in *Pitié!*, un corpo sacrificale che si offre allo sguardo degli spettatori nell'intento di indurli alla *com*passione,

[286] *Interview mit Alain Platel*, in www.tanzkritik.net.

[287] *Idem*.

[288] *Idem*.

sciocccandoli con la propria insostenibile sovraesposizione. Né più e né meno di quanto, complice il terapeuta, facevano le pazienti alla Salpêtrière. Inoltre, il tema sacro che Platel ha scelto per questo secondo spettacolo sulla «pregnanza figurale del sintomo»[289], per usare un'espressione presa in prestito da Didi-Huberman, ci fa riflettere su un altro aspetto del fenomeno. L'ostensione del corpo sofferente rimanda al corpo crocifisso, alla postura estatica. «Il corpo rivela se stesso solo quando cede», scrive ancora Didi-Huberman, e tornano in mente le sante mistiche, le estasi barocche, ma anche Sade, la *petite morte* (espressione francese, cui si è ispirato il coreografo Jiří Kylián per un suo spettacolo, che definisce l'orgasmo sessuale) e di nuovo Artaud, il Grotowski del *Principe costante* e altra danza contemporanea. «Credo che ci sia un legame tra l'estasi religiosa e la sessualità»[290], aveva detto Platel a proposito di alcuni aspetti di *vsprs*. Ma l'ostensione del corpo sofferente rimanda anche al corpo crocifisso: «[…] il corpo convulsionario avrà partorito un altro corpo […], avrà partorito una *figura incarnata* di Cristo»[291]. Su questo fronte sta lavorando anche il coreografo Roberto Zappalà, che dopo aver dedicato uno spettacolo alla figura martirologica di Sant'Agata[292] (*A. Semu tutti devoti tutti?*, 2009), ha sovrapposto l'immagine del crocifisso a quella dei clandestini (poveri cristi)

[289] G. Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Éditions Gallimard, Paris 2007 [ed. italiana: G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 199].

[290] J. White, *So this is football's idea of art*, cit.

[291] G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, cit., p. 203.

[292] Cfr. N. Calabrò (a cura di), *Agata. Semu tutti devoti tutti?*, L'Epos, Palermo 2010; *infra*, pp. 131-132.

che sbarcano fortunosamente sulle coste italiane (*Odisseo. Il naufragio dell'accoglienza*, 2011).

Questo desiderio di offrirsi, di sacrificarsi allo sguardo degli spettatori, che diventano complici di un rituale molto confidenziale e a tratti imbarazzante è una caratteristica dei danzori di Platel, i quali esasperano un'abitudine che era già della Bausch. E proprio alla Bausch, per ripagare ufficialmente un debito e testimoniare una genealogia, è dedicato il recente *Out of context - For Pina*, consacrato alla ricerca di «un linguaggio del movimento legato all'inconscio, all'arbitrario, all'incontrollato»[293]. Ma sebbene attratto da questa

> gamma completa di discinesie e distonie, spasmi, convulsioni e tic: piccoli movimenti della bocca, battimenti dei denti, contrazioni della lingua, tremolii degli occhi, aggrottamenti delle sopracciglia, smorfie , movimenti delle dita come se si stesse suonando un pianoforte, piccole scosse degli arti, del tronco, del bacino o della testa e spasmi dell'addome e del diaframma, senza dimenticare gli atteggiamenti da ubriachi, le cadute e una bella selezione di approcci ridicoli[294],

Platel sembra più che altro interessato al contrasto tra questo caos e il rigido controllo della coreografia classica:

> Spettacolo apparentemente disadorno, portato avanti con una grazia scompigliata come su un'onda di emozioni, *Out of context* è in realtà una struttura controllata, una sinfonia per corpi soli regolata all'esterno da Platel che non parte da Bausch, ma vi approda[295].

[293] Hildegard De Vuyst, drammaturga, nel programma di sala dello spettacolo.

[294] *Idem*.

[295] R. Battisti, *Memorie di Pina nella danza «isterica» di Platel*, in "L'Unità", 25 febbraio 2010.

In definitiva, Platel e i suoi danzatori si domandano: «Possiamo utilizzare movimenti inestricabilmente legati al "dolore", alla "malattia" e alla "mancanza" per esprimere altre cose»?

Il teatro Platel si esprime al confine tra vita e arte, cercando di assottigliarlo sempre di più. Lo spettacolo *Gardenia* (2010), messo in scena insieme a Frank Van Laecke e interpretato da sette anziani travestiti e transessuali insieme a una "vera donna"[296] e a un giovane caucasico che ha dovuto rinunciare alla propria carriera nel teatro per le forti discriminazioni subite in Russia, ne è l'esempio più nitido. Lo spettacolo nasce da un'idea dell'attrice Vanessa Van Dume, che ha riunito alcuni amici – chi più chi meno con precedenti esperienze nell'intrattenimento *en travesti* – ispirandosi, a sua volta, al film spagnolo *Yo soy asi* (2000) di Sonia Herman Dolz, sulla chiusura di un cabaret per travestiti di Barcellona. Ne è venuto fuori lo spaccato di una vita ai margini, interpretato dai corpi sfatti ma allenati di queste commoventi *drag queen*, che per l'ultima volta regalano al pubblico uno show di lustrini e paillettes, lottando contro la malinconia di un'esistenza che si intuisce difficile e umiliante:

> Questa storia rappresenta una testimonianza autentica e onesta. Alimentata da ciò che il cast trasmette ogni giorno. Queste persone generose, ma così piene di ferite. Ferite sulla loro pelle e ferite che sono impercettibili a prima vista, ma pur sempre con la volontà di sopravvivere ai pregiudizi di cui sono stati o sono ancora vittime.[297]

«Da domani il Cabaret Gardenia non esiste più», esordisce Vanessa, chiedendo al pubblico un minuto di silenzio per i colleghi

[296] Definita proprio così nel programma di sala dello spettacolo.

[297] Dichiarazione degli autori dello spettacolo, Alain Platel e Frank Van Laecke, datata maggio 2010 e tratta dal programma di sala.

che nel frattempo se ne sono andati. L'atmosfera malinconica e seriosa del primo quadro, che vede gli attori in giacca e cravatta immobili sulla scena, come gli smarriti personaggi di alcuni film di Fassbinder, si stempera nel giocoso e musicale rituale del travestimento, al ritmo della pop song *Forever Young*, che produce un ironico straniamento. Per l'ultima volta, questi artisti del mondo sommerso, sfidando ogni perbenismo, si lanciano in un vorticoso e scanzonato cabaret transgender, dove si divertono a impersonare celebrità del palcoscenico, da Carmen Miranda a Liza Minnelli. Ma il gioco si confonde con il dolore e con il pianto quando nel carosello di travestimenti affiorano, qua e là, le schegge di una vita disperata e incompiuta. La passerella finale, sulle note di *Over the Rainbow*, sigla il commiato dalla scena e dalla vita. *Gardenia* è il canto del cigno, commosso e orgogliosamente disperato, di un gruppo di artisti che ha azzerato la distanza tra la vita e la finzione, riuscendo a reinventare il teatro nel momento stesso in cui ne celebra il suo tramonto. Un teatro postumo, nel quale i corpi sgraziati e oscenamente "reali" degli interpreti rivelano, con discrezione, la loro triste verità e la fine del gioco.

Jan Fabre

Il lavoro teatrale e coreografico di Jan Fabre (Anversa 1958) è strettamente legato al concetto di ripetizione e disciplina[298]. Emil Hrvatin, nell'approfondire questa caratteristica, chiama in causa, giustamente, il saggio di Foucault *Sorvegliare e punire*[299]. Per Hrvatin «le tecniche della ripartizione degli individui nello spazio

[298] Cfr. E. Hrvatin, *Ponavljane, Norost, Disciplina: celostna umetnina Fabre*, cit.

[299] *Ibidem*, pp. 87-88.

della sorveglianza non sono altro che un altro nome della coreografia nel balletto»[300].

L'ossessione per la geometria, per la disposizione di uomini e cose nello spazio della rappresentazione, sono per Fabre direttamente proporzionali al suo interesse per il caos e per tutto ciò che è legato all'oscurità, all'eccesso, al delirio, alla morte. Il teatro è uno spazio alchemico, dove l'informe, l'orrido, l'abnorme, si trasformano in bellezza. I suoi danzatori, come abbiamo già ricordato, sono definiti «guerrieri della bellezza».

Così come la complessità dei dipinti di Hieronymus Bosch − che Fabre cita frequentemente nei suoi spettacoli − ci restituisce immagini terribili e affascinanti allo stesso tempo, gli spettacoli del coreografo fiammingo esibiscono violenze, supplizi e paradossi che finiscono con l'avere una funzione estetica e morale. L'ossessione per la morte, di cui abbiamo trattato[301], ha una funzione catartica, mentre la profusione di liquidi corporei e la disinvolta esibizione di nudi provoca sensazioni contrastanti di repulsione e attrazione:

> L'arte della performance è l'arte del superamento dei confini tra realtà e finzione, attraverso le realtà dure del corpo, come il sangue, gli escrementi, il vomito, il dolore, le ferite o il vero pericolo mortale.[302]

La diffusa sensualità, nelle opere di Fabre, si accompagna sempre a una sensazione di disagio. L'indiscutibile bellezza delle immagini tracima nel grottesco. Impressionato dal lavoro del nonno entomologo, Fabre si è affermato nel mondo dell'arte

[300] *Ibidem*, p. 87.

[301] *Infra*, pp. 93-103.

[302] *Conversazione con Jan Fabre* in L. Van den Dries, *Corpus Jan Fabre*, cit., p. 282.

contemporanea assemblando migliaia di coleotteri per dare forma a enormi e incantevoli sculture; l'inquietante e seducente bellezza delle loro forme lucide e dai riflessi cangianti si accompagna al disgusto per il dettaglio e all'acre odore della formaldeide. C'è un che di clinico nelle sue opere, di laboratorio anatomico (alcune sue piccole sculture mettono in risalto parti anatomiche, come un cranio scoperchiato). Ma c'è soprattutto un motivato interrogarsi sui limiti dell'espressione umana, sul lato estremo del visibile, sfidando i confini tra realtà e finzione: «Ogni performance riuscita riesce a cancellare la distanza tra realtà e spettacolo, tra vita e arte […]. E cosa c'è di più autentico di un corpo in reale sofferenza?»[303]. Viene il dubbio che i suoi attori soffrano realmente, quando si tormentano reciprocamente o quando si tuffano in solipsistiche performance autolesioniste.

Già nel suo primo enigmatico spettacolo, *Theater geschreven met een K is een kater* (1980), un uomo stupra una donna, che sua volta lo sevizierà, sotto gli occhi impassibili di un tale che non smette di scrivere o di servirsi del the. In *De macht der theaterlijke dwaasheden* (*Il potere della follia teatrale*, 1984), che può essere considerato per certi versi il manifesto della sua poetica teatrale, una coppia di uomini danza mentre, sul fondo della scena, una composta fila di attori schiaccia ranocchi dentro pezzuole che si insanguinano o fracassa piatti, mentre di lì a poco tutti si lanciano in una forsennata corsa a perdifiato (ma rimanendo fermi nel proprio posto) declamando titoli, date e nomi di eventi teatrali del Novecento.

[303] *Idem*.

In altri spettacoli i danzatori sono irrigiditi in pesanti armature, che impongono un emblematico rigore formale e allo stesso tempo richiamano l'immagine del "guerriero della bellezza". Spesso il rigore geometrico della coreografia è squassato da urla, proclami, gesti apparentemente gratuiti e dissennati, come mimare un animale o un atto sessuale. Il caos regna in spettacoli come *The Sound of One Hand Clapping* (1990) o *Sweet Temptations* (1991), nel quale una donna si comporta come una gallina, mentre altri danzatori in sedia a rotelle sono percossi dalle infermiere e altri abbaiano come cani. L'antropomorfismo, la presenza di animali (veri, come le civette, finti o che sembrano imbalsamati, come i cani) è ricorrente. *Wie spreekt mijn gadachte* (*Chi darà voce al mio pensiero*, 1992) è un monologo nel quale l'interprete è travestito da enorme coniglio ferito; il suo dialogo è inframmezzato da convulse risate isteriche. Nella sua splendida edizione de *Il lago dei cigni* (2002), l'impeccabile danza accademica del corpo di ballo è turbata dall'immagine (proiettata sullo sfondo) di un'enorme civetta, mentre ogni tanto un interprete crolla al suolo nell'indifferenza generale.

Si rintracciano, nell'opera di Fabre, riferimenti figurativi alla pittura fiamminga, ai racconti e all'iconografia medievali, accostati agli incubi e ai turbamenti dell'immaginario contemporaneo, declinati tra letteratura, storia e psicanalisi. Particolarmente significativi sono gli assolo che Fabre ha realizzato per interpreti femminili, tra cui *Een doodnormale vrouw* (*Una donna normale da morire*, 1995), nel quale l'attrice cammina su un tappeto di vetri rotti; *My Movements Are Alone like Streetdogs* (2000), una conturbante e impressionante invettiva tra cani morti (che penzolano anche dal soffitto) e panetti di burro addentati, sputati,

lanciati sul pubblico; *Angel of Death* (2003), con la protagonista che duetta, fisicamente e verbalmente, con l'immagine proiettata su due schemi del coreografo-danzatore William Forsythe; *Quando l'uomo principale è una donna* (in italiano nell'originale, 2004), dove l'interprete danza e si contorce svestita su uno scivoloso palcoscenico cosparso d'olio di oliva; fino al già citato *Another sleepy dusty delta day*[304].

Nel 2009 Fabre realizza *Orgy of Tolerance*, uno spettacolo che tira le somme dello sfacelo contemporaneo: «Il corpo del mondo è malato, malato terminale»[305], scrive senza eufemismi Luk Van den Dries, coautore dello spettacolo. In uno scenario purulento, il capitalismo trionfante consuma i suoi ultimi giorni. È l'«estasi del consumo»[306], aperta a tutti quanti posseggano una carta di credito. Gli effetti collaterali di questa bulimia della merce sono una irrefrenabile aggressività e il ripiegamento onanistico della libido. Simbolo del declino sono un divano e due comode poltrone Chester, dove i personaggi si rifugiano tra uno shopping e l'altro, testimoni compiaciuti del loro stesso degrado. Da questo comodo punto di osservazione, a turno, come attivati da un invisibile telecomando, si levano per lanciarsi in frenetiche e solipsistiche danze che sembrano avere il solo scopo di liberare energia repressa. In alternativa si organizzano gare di masturbazione, spronati da compagni che imbracciano minacciosi fucili. *Orgy of Tolerance* è uno spettacolo estremamente pessimistico, che denuncia il fallimento della democrazia liberista. Esasperando il

[304] *Infra*, pp. 97-98.

[305] http://www.troubleyn.be/page.php?pageID=113&parentID=3&lingo=eng

[306] *Idem*.

modello brechtiano del teatro politico, Fabre compone una feroce invettiva rivolta ad un pubblico sonnacchioso, esibendo una gestualità esplosiva e violenta. In un finale liberatorio, gli interpreti si rivolgono alla platea urlando le loro ingiurie, e ce n'è per tutti, dai capi di governo agli stessi attori.

Altre infermità

La Biennale Danza di Venezia del 2008, diretta da Ismael Ivo, era dedicata al tema della bellezza, che diversi coreografi hanno declinato a loro modo, per la verità indulgendo un po' troppo sull'accezione più estetizzante del termine. Faceva eccezione, tra gli altri, il ritorno della pioniera del *Tanztheater* Susanne Linke, che ha significativamente riproposto un pezzo del 1985: *Schritte verfolgen*. Rimontato per tre nuove temperamentose interpreti e per la stessa Linke, *Schritte verfolgen* è il manifesto di una danza che rivendica il primato delle emozioni e quindi di un "bello" in opposizione alla "bella forma".

L'incipit è una inequivocabile dichiarazione di intenti, col lentissimo passaggio della morte immersa nel blu della scena, che diventa poi bianchissima per accogliere la convulsa danza della prima interprete. E anche qui i topoi del *Tanztheater* ci sono tutti: gesti concitati e ossessivamente ripetuti, largo uso espressivo dei lunghi capelli. Poi, con le altre danzatrici, e soprattutto con la stessa Linke – elegante e scioltissima silhouette in abiti maschili – la danza si fa anche più morbida, a tratti lirica, con pochi ma significativi effetti scenici, come una pioggia di piume d'oca o l'utilizzo (anche questo un *topos* linkiano) di un lungo abito-lenzuolo o di altri oggetti che interagiscono con i danzatori (qui una coppia di tavoli, altrove, com'è noto, una vasca da bagno o un

sofà). Si intuiscono, nella coreografia, pagine autobiografiche di una riflessione, tutta al femminile, sulle età della vita e un omaggio ai luoghi più reconditi dell'interiorità. Susanne Linke ripropone, fieramente, il suo teatro del lutto, tutto scritto sui corpi degli attori, senza concedere nulla al gesto per il gesto e riaffermando la necessità di una danza "efficace", che susciti interrogativi in una prospettiva catartica.

***

Sasha Waltz è considerata la più diretta discepola di Pina Bausch, anche se lei non ama sentirselo ripetere, e d'altra parte il suo teatrodanza, dove pure si ritrovano molti stilemi e temi tipici del teatro bauschiano, si distingue per originalità e percorsi diversi.
Travelogue I - Twenty to eight (1993), primo capitolo di una trilogia sul quotidiano, segna la nascita della compagnia Sasha Waltz & Guests, fondata dalla stessa coreografa e da Jochen Sandig. Lo spettacolo è stato recentemente ripreso dalla coreografa per nuovi interpreti. Diversi coreografi, negli ultimi anni, tendono a riprendere i propri spettacoli di dieci o vent'anni fa; aveva cominciato proprio la Bausch, riproponendo alcune pietre miliari del suo percorso artistico, che ancora oggi, dopo la sua scomparsa, vengono periodicamente riproposte dalla sua compagnia. È segno della vitalità e dell'attualità del repertorio contemporaneo. Certo, i microdrammi di *Travelogue*, che si consumano intorno al tavolo di una cucina, tra il frigorifero, la macchina da cucire e le borse della spesa, appaiono oggi un po' *vintage*, e soprattutto meno hard rispetto alla Waltz che abbiamo imparato a conoscere negli anni successivi. Ma quel finale agitato, con i cinque danzatori che

ripetono ossessivamente i propri gesti, in un delirio isterizzato che non lascia sperare alcuna pacificazione, arrivano ancora oggi come un pugno nello stomaco, una marca inconfondibile del *Tanztheater* più cupo ed esistenzialista, quello delle relazioni impossibili, delle crisi di coppia, dell'incomunicabilità, della solitudine disperata. *Travelogue* giunge a questa conclusione dopo una serie di quadri nei quali prevale un vitalismo nervoso e a tratti ironico, dove c'è spazio anche per divertenti sketch.

La cucina sghemba e in parte disegnata come lo scenario di un cartoon, nella quale tre donne e due uomini convivono alternando momenti di felice condivisione a scontri feroci per un tozzo di pane, è metafora di un macrocosmo dove le buone intenzioni non bastano a garantire una pacifica esistenza. In questa arena dell'insignificante quotidiano, anche il sesso è una promessa non mantenuta e un erotico corteggiamento si trasforma in triste e nevrotico solipsismo. La vita nella cucina è uno sfogo continuo di energie in surplus, di narcisistiche esibizioni, di giochi e di piccole crudeltà infantili.

Sasha Waltz ha esteso la sua indagine sulle paure, le nevrosi e le contraddizioni del contemporaneo in spettacoli corali, quasi epici, come *Körper* (2000), *noBody* (2002), *Insideout* (2003), nei quali gruppi di danzatori si confrontano su temi come la morte, le funzioni e i limiti del corpo nel confronto scontro con la tecnologia, l'incomunicabilità, il peso e il ruolo della biografia personale.

Proprio con *Körper*, dove il corpo è misura di tutte le cose, Sasha Waltz, attenua i toni ironici e talvolta divertiti che caratterizzano i suoi primi lavori, proponendo una sorta di gabinetto anatomico dove i corpi nudi dei danzatori si mostrano impudicamente con

tutte le loro storture e aberrazioni. Esposti in una grande teca, come fossero insetti o animali da laboratorio, i corpi della Waltz si intrecciano, si ammassano, scivolano, sgocciolano, scomponendosi e ricomponendosi in una sorprendente architettura organica. Concepito nella sua prima edizione per il museo dell'Olocausto di Berlino, lo spettacolo è una riflessione dai toni molto forti − stemperati qua e la da sprazzi d'ironia − sul corpo nell'epoca della sua riproducibilità transgenica. Corpi lacerati, sezionati, prezzati e offerti in vendita come in una macelleria. I danzatori parlano dei propri corpi, dei loro disturbi e delle anomalie con slittamenti di senso che corrispondono ad una nuova percezione e ad una nuova architettura dell'immagine. Se il riferimento ai lager e alla mercificazione di massa può sembrare fin troppo evidente, è pur vero che una certa astrazione figurativa e la maestria con la quale la coreografa costruisce la sua partitura per corpi e spazi scongiurano qualunque rischio di semplificazione.

***

La chambre blanche, tesa, palpitante coreografia della canadese Ginette Laurin, si innesta significativamente nella costellazione di quel teatrodanza europeo che esplora territori al limite tra coreutica e clinica. *La chambre*, situato in uno spazio claustrofobico e disadorno (disegnato da Stéphane Roy) che allude ad un ambulatorio psichiatrico ma anche allo spazio mentale della follia, mette in scena una teoria di corpi nevrastenici; corpi come serbatoio di scritture, che a stento controllano il proprio bisogno di relazionarsi e di comunicare un incontenibile impulso vitale.

Energico, veloce, inquietante, con le musiche originali di Nicolas Bernier e Jacques Poulin-Denis, lo spettacolo della Laurin è interpretato da nove danzatori, uomini e donne in nero o poco vestiti, che a solo, in coppia o all'unisono tessono una partitura di gesti convulsi o di tableau vivant da teatro anatomico.
In questo spazio concentrazionario emergono, come dall'oscurità del subconscio, desideri e bisogni repressi, il gusto infantile per il gioco e l'angoscia per lo smarrimento. Si intrecciano biografie personali e dinamiche relazionali: una donna si cimenta in una raggelata danza sulle punte, alcuni danzatori indossano maschere da coniglio, a turno tutti si sottopongono a sgradevoli visite mediche che assomigliano ai conturbanti dipinti dell'artista spagnolo Dino Valls. Alla fine, imprigionata in una camicia di forza, una giovane donna riesce a malapena a regalarci un'ultima minuscola danza, come una figurina in un carillon, mentre due lacrime le solcano il volto e mandano a casa gli spettatori finalmente turbati da un teatro poco consolatorio.

***

In Canada lavora anche Daniel Léveillé, che come Platel è coreografo e pedagogo. I suoi spettacoli oscillano dall'apollinea compostezza del gesto alle più violente esplosioni dionisiache. *Les traces no. II*, venti minuti di forsennata e silenziosa crisi istero-motoria, conferma la tendenza del teatrodanza europeo di cui ci stiamo occupando. Una gestualità violenta, compulsava, patologica subentra all'indicibile, alla definitiva crisi dalla comunicazione verbale e del gesto canonico. Ampie circonvoluzioni delle braccia, tremori, contrazioni muscolari, sguardo perso nel vuoto,

un'asettica performance isterica in pieno stile Salpêtrière, stemperata solo dallo stridente sottofondo musicale di un noto motivetto sudamericano.

Di segno opposto, ma solo apparentemente, è il minimalista *Le Sacre du Printemps* per quattro danzatori, che Léveillé spoglia di qualunque decorativismo, raggiungendo un'estrema stilizzazione formale, in tono con la nitida versione per piano solo della partitura stravinskijana. Eppure, c'è tutto l'immaginario del *Sacre* in questa rigorosa ed essenziale rilettura del classico novecentesco, che da Nižinskij in poi conta innumerevoli edizioni**:** il rapporto con la terra, il ritmo tribale, il rituale pagano, l'ebbrezza dionisiaca, il corpo sacrificale, sebbene composto in un raffinato e concettuale gioco di equilibri quasi geometrici, con qualche accento neoclassico. Coniugato al maschile, questo *Sacre* perde lo stereotipo "gender" dell'Eletta: il sacrificio è di tutti. I quattro interpreti, a torso nudo, indossano pantaloni grigi, non si sfiorano mai e sembrano intercambiabili in questo algido rituale, che ha il ritmo incalzante della macchina. I loro sonori passi non si fermano anche quando, alla mezz'ora, le luci sfumano su uno spettacolo che sembra dover proseguire all'infinito, come una coazione a ripetere o un implacabile meccanismo a orologeria.

***

Nella fervida area di teatrodanza esperienziale alla Platel, la sorprendente compagnia di teenagers Kopergietery di Gand, ha lavorato assiduamente "sul campo", alternando gli impegni scolastici al laboratorio teatrale, senza un testo prefissato, per arrivare ad una drammaturgia verbale e, soprattutto, coreografica

di chiara ispirazione autobiografica. Lo spettacolo *Once and for all we're gonna tell you who we are so shut up and listen* di Joeri Smet e Alexander Devriendt, coproduzione belga del gruppo Ontroerend Goed con Kopergietery, e diretto da Devriendt su drammaturgia di Mieke Versyp, è interpretato da tredici ragazzini, la cui freschezza e spontaneità va di pari passo con una sorprendente abilità interpretativa da veri professionisti della scena.

Schierati frontalmente al pubblico su una fila di seggiole, i ragazzini si lanciano, complice un coinvolgente repertorio musicale rock, in una serie di movimentate e strillate attività ludiche che sconfinano immancabilmente nello scontro fisico. Ma non si tratta di relazioni conflittuali, piuttosto si avverte la necessità di dare libero sfogo, fino allo sfinimento, ad un surplus di vitalità repressa. I loro giochi, gli scherzi, gli sfoghi verbali e sessuali (vissuti senza alcuna malizia), le stesse intemperanze che raggiungono l'aggressività fisica e il pianto, al di là di qualunque giudizio, sono – come dirà una di loro in uno dei frequenti proclami diretti al pubblico – semplicemente "necessari", una sorta di copione scritto, al quale non possono sottrarsi come gli adulti non possono fare a meno di reprimerli in un assurdo ma inevitabile gioco delle parti.

La genialità dello spettacolo sta proprio nel fatto che i protagonisti, al termine del loro scomposto e caotico festino, apparentemente sconclusionato e improvvisato, si ricompongono velocemente, dopo aver ripulito la scena dagli oggetti e dai rifiuti abbandonati durante il gioco, per ricominciare subito dopo esattamente allo stesso modo. Scopriamo, allora, che il caos ha una sua logica, una

rigorosa partitura drammaturgica che rivela la metafora del teatro come specchio della vita, un gioco che può diventare crudele.

***

L'australiana Narelle Benjamin è coreografa e interprete del video *I Dream of Augustine* (2004) di Cordelia Beresford, un inteso assolo ispirato alle contorsioni isteriche della celebre internata alla Salpêtrière. Il lavoro della Benjamin, accurato ed efficace nella composizione, è un'operazione concettuale molto raffinata, uno di quei casi in cui la contiguità tra gesto isterico e danza non solo è riconosciuta ma diventa tema per una consapevole riflessione sullo statuto della danza e del corpo in un contesto culturale preciso. Una ricerca che la Benjamin approfondisce con *In glass* (2010), dove esplora gli stati liminari della coscienza.

***

La sofferenza del corpo, secondo capitolo di *Instrument*, progetto di mappatura della gestualità siciliana, del coreografo Roberto Zappalà, è il primo studio su uno spettacolo dedicato a Sant'Agata, patrona di Catania, dal titolo *A. Semu tutti devoti tutti?*[307]. Interpretata con forza e temperamento da Michal Mualem, danzatrice di Sasha Waltz, la coreografia è un interessante studio sull'ambivalenza del martirio, che presenta aspetti violenti e raccapriccianti accanto ad una innegabile e attraente sensualità, prossima alla preghiera e alla santità.

[307] Cfr. N. Calabrò (a cura di), *Agata. Semu tutti devoti tutti?*, cit.

La tesi di Zappalà, esposta anche attraverso la proiezione di alcuni testi di Nello Calabrò su una sagoma di gusto pop – che si rivelerà poi, dopo aver sanguinato, il busto di Sant'Agata dipinto da Sebastiano del Piombo – è che il martirio si ripropone oggi, con le dovute varianti, nell'apocalittico dramma dei "clandestini" boccheggianti sulle spiagge di Lampedusa, nelle morti sul lavoro, nelle vittime del potere politico e della mafia. A parte la sottolineatura, forse un po' troppo didascalica, di questa tesi, lo spettacolo di Zappalà colpisce per il rigore formale della partitura gestuale, che riesce a esprimere i tormenti di un corpo che non risponde più di sé, donandosi, quasi in senso mistico, alla violenza altrui, un corpo in bilico tra crisi isterica ed estasi, parcellizzato, scomposto, che reclama sempre e comunque un ascolto.

Questo contrasto tra bellezza e dolore, che si manifesta nel gesto convulso, nello spasimo, nell'autolesionismo e nella supplica, è accentuato dall'uso dello Hang, uno strumento svizzero dal suono celestiale, adoperato in scena – con effetto spettacolare – dalla compositrice Laura Inserra.

Sul gesto impulsivo, estremo, abnorme, Zappalà ha dedicato altri spettacoli, tra cui *Instrument 3 - Cage sculpture*, che ancora una volta si avvale della drammaturgia di Nello Calabrò, delle musiche originali, eseguite dal vivo, del percussionista Alfio Antico e di altre composizioni di John Cage, al quale il titolo rende omaggio. Ispirandosi al concetto di paranoia, la cui vasta diffusione nel mondo contemporaneo sarebbe, secondo Zappalà, un alibi per sfuggire le proprie responsabilità, il coreografo immagina tre allucinati e disarticolati Pierrot, prigionieri di un vuoto scenario delimitato da un rosso recinto luminoso. I loro gesti, raramente all'unisono e in duo, più spesso solitari, convergono verso quella

sovreccitazione motoria – alternata a momenti di catatonia e spossamento – tipica delle nevrastenie e delle isterie di conversione. Pur avendo lavorato nel territorio di Pergine, "la città dei matti", e avendo avuto contatti con neurologi e pazienti, Zappalà non si è ispirato direttamente alla loro gestualità, per il semplice fatto che, secondo lui, la danza è di per sé un'energia incontenibile e scomposta, che il coreografo ha il compito di organizzare per giungere ad una sintesi estetica.

In effetti, nonostante il parossismo motorio, che mette a dura prova i bravi interpreti, sia il filo conduttore dello spettacolo, quest'ultimo non si appiattisce in un'unica prospettiva. Anzi, sono diverse le suggestioni, non prive di ironia, e le citazioni che lo rendono intrigante proprio perché aperto nel significato: dagli omaggi a Fellini (una frase presa in prestito dal matto di *Amarcord*, una musica di Rota e una certa clownerie diffusa) alla partitura sonora, che include, oltre al pianoforte "preparato" di Cage, anche un evocativo carillon e la vigorosa performance di Alfio Antico, che attraversa la scena con la sua imponente figura mentre percuote il tamburo. Nell'alternansi di ghigni e sorrisi, di contrazioni e rilassamenti, di silenzi e boati, di spasmi e sospiri, si snoda un'intensa performance che si stempera in un finale conciliante ma che lascia addosso una certa inquietudine.

***

Saburo Teshigawara[308] è da qualche anno l'astro più brillante della nuova danza euro-giapponese. In senso stretto non dovrebbe far

[308] E. Guzzo Vaccarino, *Danze plurali / l'altrove qui*, Ephemeria, Macerata 2009, pp. 53-80.

parte del nostro atlante del gesto isterico, perché non si ispira direttamente al butō, di cui abbiamo trattato nelle pagine precedenti, che è l'espressione più "agitata" della danza giapponese. Tuttavia, il suo rigore formale, la precisione del gesto che rimanda alla tradizione teatrale del Nō e del Kabuki, si situano sulla soglia di una gestualità liminare, che sembra dover precipitare da un momento all'altro nell'abisso. *Glass Tooth* (2006), ad esempio, è uno spettacolo costruito al limite della notte, tra luci e ombre, sul fragile tappeto di vetri rotti che riflettono ammalianti bagliori di luce ma che pongono il danzatore in un continuo equilibrio precario. Teshigawara e gli altri straordinari giovani interpreti della compagnia Karas, danzano sul "croccante" tappeto di vetro pestando e scivolando, mentre alternano movimenti di impressionante rapidità (fino al punto da creare illusioni ottiche) a gesti di ieratica lentezza.

La metafora della fragilità è fin troppo evidente, ma Teshigawara suggerisce anche una riflessione sulla misura del tempo, sulle schegge della memoria, tanto taglienti quanto seducenti. È la bellezza del pericolo, una danza del limite, dove un gesto errato può fare male; e Teshigawara conduce il gioco all'estremo, fino a crollare sul luminescente tappeto di schegge, in un gesto di resa ma anche di estremo coraggio. Ma lo spettacolo affascina anche per l'equilibrio della composizione, dove i gesti, le musiche, le luci, i respiri, le voci dal timbro ancestrale e l'incessante frantumarsi dei vetri, rispondono a un armonioso disegno complessivo, anche laddove il coreografo lavora sui contrasti, sulle opposizioni tra lento e veloce, in un giustapporsi fluido e asimmetrico del movimento che si può accostare alle decostruzioni formali di William Forsythe.

***

Quel Forsythe che potremmo considerare il capofila della decostruzione del gesto nella danza del Novecento. Una sorta di entomologo della corporeità, che, partendo da un linguaggio classico, ha destrutturato fino al possibile l'anatomia umana. Non a caso è anche autore di un recente studio che accosta una sua performance alle opere di Francis Bacon, il quale ha sperimentato in pittura la stessa deflagrazione dei corpi.

Con Forsythe siamo dinanzi a un'isteria "fredda", concettuale, organizzata. È il punto di arrivo di molta sperimentazione post espressionista e il punto di partenza per una nuova disciplina del corpo scenico.

Cap. 6
Ricominciare da Artaud

Nella performance *The Dance Sections* (1987) il coreografo Jan Fabre fa assumere alle ballerine delle posture rigide e simmetriche, nel pieno rispetto della danza accademica ma costringendole a restare immobili come statue per interminabili minuti. A un certo punto, un involontario tremore dei muscoli delle braccia o dei polpacci tradisce la fatica e denuncia la natura organica delle interpreti. Nella perfetta architettura coreografica della messa in scena, in un sistema rigido, frutto di una rigorosa disciplina che aspira alla perfezione della macchina, qualcosa freme in nome del corpo.

In questa zona limite, nella minuscola imperfezione che fa la differenza tra un record olimpionico e il fallimento dell'atleta, che decide della vita o della morte di un funambolo, che inchioda il teatro alla ripetizione e fa della vita una continua messa in prova, in questo impercettibile scarto rispetto alla norma, in questa frattura della forma, nell'incontrollata intermittenza del corpo si gioca artaudianamente il senso ultimo del teatro, il suo rapporto con la vita, lo iato (in)sostenibile tra verità e finzione, tra normalità e follia, tra vita e morte.

Artaud aveva capito che il teatro poteva essere lo strumento per guarire la malattia dell'uomo che ha smarrito il rapporto con le forze primigenie della natura e con le verità profonde del suo spirito:

> Il teatro è il solo luogo al mondo, e l'ultimo mezzo collettivo che ci rimanga, per toccare direttamente l'organismo, e per aggredire, nei periodi di nevrosi e

di meschina sensualità, come quello che attraversiamo, tale meschina sensualità con mezzi fisici cui essa non è in grado di resistere.[309]

Quando Artaud scriveva che «*teatro della crudeltà* vuol significare teatro difficile e crudele anzitutto per me stesso»[310], non pensava ad un teatro esteriormente raccapricciante o violento, piuttosto voleva sottolineare la necessità di attivare un lavoro su se stessi, lucido e spietato allo stesso tempo, per recuperare le forze vive che l'«epoca angosciosa e catastrofica in cui viviamo»[311], ha assopito: «Se vuol ritrovare la sua necessità, bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra o nella pazzia»[312].

Le affinità tra Artaud e Nietzsche – per esempio nel condiviso rigetto di una rappresentazione che sia soltanto *mimes* – sono state riconosciute, tra gli altri da Jacques Derrida. Artaud, come Nietzsche, cerca la vita nel teatro, la verità dionisiaca dietro la maschera dei "fenomeni estetici"[313], Apollo *versus* Dioniso, il mondo del *sogno* contrapposto all'*ebbrezza*.

Dobbiamo, quindi, ricominciare da Artaud per scrivere la nostra storia del teatro isterico, che altro non è se non la vicenda ininterrotta di una spasmodica ricerca del teatro come vita. Non a caso questa vicenda prende le mosse dalla riscoperta, tra fine Ottocento e inizio Novecento, del corpo non più inteso come

[309] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, cit., p. 197.

[310] *Ibidem*, p. 196.

[311] *Ibidem*, p. 200.

[312] *Ibidem*, p. 201.

[313] F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, trad. italiana: *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1972, p. 45.

strumento mimetico al servizio di un (pre)testo, ma elevato al rango di opera in sé. È noto che Artaud precisò la sua idea di teatro "metafisico", "alchemico", "crudele", dopo avere assistito ad uno spettacolo del teatro balinese all'Exposition Coloniale di Parigi nel 1931. Ignorando del tutto il contesto coloniale, nel quale i danzatori si esibivano in cattività per un pubblico di curiosi, che privava la performance di qualunque valenza rituale, Artaud intuisce che il limite del teatro occidentale – subordinato al predominio del testo – è l'incapacità di cogliere nel profondo la verità, l'efficacia del segno, «l'*aspetto rivelatore della materia*»[314]: «La novità del teatro Balinese è stata quella di rivelarci un'idea fisica e non verbale, del teatro, secondo la quale il teatro sta entro i limiti di tutto ciò che può avvenire su un palcoscenico, indipendentemente dal testo scritto, mentre, come lo intendiamo noi occidentali, esso si confonde con il testo e finisce per esserne limitato»[315]. Per Artaud, compito del teatro sarebbe quello «di esprimere obiettivamente verità segrete, di mettere in luce con gesti attivi quella parte di verità sepolta sotto le forme nei loro incontri col Divenire»[316].

Questa idea di un teatro della verità era nata alcuni anni prima nel Teatro d'Arte di Stanislavskij, in un contesto fortemente realista[317].

---

[314] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Editions Gallimard, Paris 1964, trad. Italiana: *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, 1968, p. 176.

[315] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, cit., p. 185.

[316] *Ibidem*, pp. 186-187.

[317] Cfr. K. S. Stanislavskij, *Rabota aktera nad soboj - Rabota nad soboj v tvorčeskom processe pereživanija. Dvevnik učenika - Rabota aktera nad soboj. Rabota nad soboj v tvorčeskom processe voploščenija. Dvevnik učenika - Rabota aktera nad rol'ju. Materialy k knige in Sobranie sočinenij vos'mi tomach*, Moskva 1954-1961 [ed. italiane: K. S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma-Bari 1968; K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari

Proprio di fronte al realismo più ricercato, Stanislavskij si preoccupava di attivare una recitazione non soltanto verosimile ma anche "credibile". Artaud non cercava soltanto il segno "credibile", come Stanislavskij, ma il segno "efficace", che superasse la distanza tra realtà e significante, diventando realtà incarnata. Inseguendo la "credibilità", Stanislavskij concepisce il metodo della reviviscenza, quella ricerca introspettiva che gli attori dovevano applicare a se stessi per trasferire sulla scena emozioni reali, quindi efficaci. Stanislavskij aveva trovato così il modo di subordinare il testo a più sottotesti, tanti quanti erano gli attori in scena, che ridevano o piangevano memori delle loro personali gioie o sventure. Questo mentre Charcot istruiva le sue isteriche per estrarre dalle tenebre della coscienza i sintomi della loro infelicità e Freud muoveva i primi passi nel regno dell'inconscio. Artaud, invece, guarda oltre, all'«azione in condizioni di pericolo»[318], che si situa nel territorio del segno efficace che è quello della coscienza. Ma per Artaud è la follia, intesa come limite estremo, come uscita da sé, lo strumento per raggiungere la consapevolezza. La ricerca della verità è un pericoloso viaggio a ritroso verso l'ineffabile, uno sprofondamento nella malattia che guarisce:

1988]; F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Laterza, Roma-Bari 1988; M. Gordon, *The Stanislavsky Technique: Russia*, Applause Theater Book, New York 1987 [ed. italiana: M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij. Dagli esperimenti del Teatro d'Arte alle tecniche dell'Actors Studio*, Marsilio, Venezia 1992]; F. Ruffini, *Stanislavskij. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2003; A. Sica, *Stanislavskij o dell'immedesimazione. Appunti per uno studio*, in ARCO-Journal, e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo, www.arcojournal.unipa.it, pp. 1-33.

[318] F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 14.

Lasciando "affiorare i demoni", aperto ai territori popolati dalle ombre e dai fantasmi dell'invisibile, l'attore accetta di avanzare fino alla zona rischiosa della possessione e dell'esorcismo. Con lui, lo spettatore si impegna in un'esperienza che deve condurlo al cuore di un segreto: al cuore delle cose, della vita, che non può essere raggiunto, in un certo senso, se non andando all'orlo della morte[319].

Questo viaggio Artaud l'ha pagato caro, attraversando tutte le tappe della discesa agli inferi, compreso il "vortice dell'elettrochoc"[320]. In nome di un teatro che corrispondesse alla vita, Artaud non poteva simulare l'eccitazione febbrile delle isteriche di Charcot, il cui "sacrificio" era compensato dallo sguardo stupito e compiaciuto di un'assemblea di medici-voyeur. Artaud ha patito le scosse reali, «51 coma da elettrochoc come altrettante morti»[321], lontano dagli sguardi complici del pubblico, che era assente anche quando egli sperimentava la via di fuga del peyote, l'allucinogeno che doveva annullare la soggettività, principale nemico della verità. Bisognava smascherare «la menzogna della ragione»[322]. Il suo modello era l'imperatore Eliogabalo, che nutriva «un gusto inquietante per la malattia»[323], ma nel quale vedeva anche «non un pazzo, ma un insorto»[324], l'«[…] eroe di un'avventura al centro di un disordine organico, che

[319] M. Borie, *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Éditions Gallimard, Paris 1989 [ed. italiana: M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, p. 104].

[320] Cfr. I. Savarino, *Antonin Artaud nel vortice dell'elettrochoc*, Sensibili alle foglie, Tivoli 1998.

[321] *Ibidem*, p. 25.

[322] P. Sollers, *Perché Artaud, Perché Bataille*, in AA. VV., *Artaud. Vers una rivoluzione culturale*, Dedalo libri, Bari 1974, p. 8.

[323] A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Éditions Gallimard, Paris 1967 [ed. italiana: A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Adelphi, Milano 1969].

[324] *Ibidem*, p. 120.

è il solo prezzo per poter raggiungere delle cose. Un'avventura, anch'essa, sempre all'orlo della morte»[325].

Stanislavskij, Artaud e poi Julian Beck con il Living Theatre[326], Richard Schechner[327], Jerzy Grotowski[328], Eugenio Barba[329], tra gli altri, hanno cercato la strada della verità in teatro partendo dal corpo, dalle tecniche e dalle pratiche per estrarre alchemicamente da esso il distillato della verità, per "rifare il corpo", come voleva Artaud[330].

Tutto il teatro "sperimentale", nato e cresciuto in nome di una ritrovata libertà espressiva (spesso partendo proprio da una esibita nudità, come nel caso del Living e di alcuni celebri spettacoli di Schechner), si fonda – lo dice il termine stesso – sulla sperimentazione di inedite pratiche sceniche, al limite e oltre il limite della manipolazione del corpo e della personalità del performer (si è molto ironizzato su certi stravaganti e spesso coercitivi esercizi che i carismatici registi dell'avanguardia assegnavano ai propri attori-discepoli). Alla "dittatura" del regista si è sostituita la "democrazia" del duro training, il magistero dei

[325] M. Borie, *Antonin Artaud*, cit., p. 105.

[326] Cfr. J. Beck e J. Malina (a cura di F. Quadri), *Il lavoro del Living Theatre*, cit.; E. Bilder (a cura di), *Theandric: Julian Beck's Last Notebooks*, Harwood Academic Publishers, Chur 1992 [ed. italiana: J. Beck, *Theandric. Il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Edizioni Socrates, Roma 1994].

[327] Cfr. R. Schechner (a cura di V. Valentini), *La teoria della performance*, Bulzoni, Roma 1984; R. Schechner, *Essays on Performance Theory*, revised and expanded edition, Routledge, New York 1988; R. Schechner (a cura di F. Deriu), *Magnitudini della performance*, Bulzoni, Roma 1999; A. Sica, *Studi sulla performance*, cit.

[328] Cfr. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, cit.; J. Kumiega, *The Theatre of Grotowski*, cit.

[329] Cfr. E. Barba, *La canoa di carta*, cit.

[330] Per un approccio alla dimensione "organica" dell'attore cfr. N. Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, La casa Usher, Firenze 1983; R. Ciancarelli, S. Ruggeri (a cura di), *Il teatro e le leggi dell'organicità*, Dino Audino Editore, Roma 2005.

maestri-guru (notoriamente severi, se non autoritari) o, come in certi casi, il sistema della creazione collettiva. Il discorso non cambia anche quando al regista si sostituisce un codice comportamentale, un metodo, una scrittura.

Più si è cercato di liberare l'energia, i desideri e l'inconscio repressi, più si è dovuto contenere e disciplinare l'esubero nevrotico, la sovreccitazione motoria, il teatro dell'isteria. Tutte le esperienze novecentesche, ancorché rivoluzionarie e libertarie, sembrano riconoscere la necessità di trovare una disciplina nel governo della "follia", nel tentativo di venire a capo di una crisi tuttora irrisolta. Artaud rimane ancora oggi uno snodo in questa ricerca, la sua "crudeltà" ci indica una strada verso una verità nel teatro, che si può raggiungere attraverso una sorta di transustanziazione, oscillando, come vedremo, tra circo e misticismo.

Cap. 7
Disciplinare la follia

Sorvegliare e danzare

Ma se la follia rimane l'unica porta aperta verso la verità, nella scena come nella vita, e se i sistemi di controllo hanno la funzione di circoscrivere, reprimere, "guarire" il sintomo, se insomma non esiste follia senza "sorveglianza", come possiamo ammettere che la scena del teatro e della danza sia una zona franca, dove il sogno artaudiano di un gesto autentico e rivelatore sia possibile? Non è forse il regista o il coreografo un soggetto con gli stessi compiti terapeutici e coercitivi del medico e del carceriere nei sistemi di controllo descritti da Foucault[331]? In che senso e in quali circostanze è possibile – se è possibile – per l'attore o il danzatore sfuggire a queste maglie del potere bipolitico[332]? Insomma, può esistere una verità del teatro, al di là del controllo, della norma, della ripetizione, del *dressage*, della disciplina? Alla luce di quanto esposto finora, la risposta più plausibile, per quanto possa sembrare paradossale, è che non può esistere verità in teatro (come forse nella vita) se non grazie alla disciplina. O meglio: è nella disciplina che la verità si manifesta come eccezione, singolarità, resto. È il paradosso della sovranità, di cui parla Agamben, trasposto sulla scena del teatro: «Il sovrano [*il regista, il*

[331] Cfr. M. Foucault, *Surveiller et punir*, cit.

[332] Sull'origine e sulle questioni poste in campo dalla biopolitica cfr. M. Foucault, *Naissance de la Biopolitique*, Seuil-Gallimard, Paris 2004 [ed. italiana: M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France 1978-79*, Feltrinelli, Milano 2005]; S. Vaccaro, *Biopolitica e disciplina*, Mimesis, Milano 2005; L. Bazzicalupo, *Biopolitica. Una mappa concettuale*, Carocci, Roma 2010, al quale si rimanda anche per un'approfondita bibliografia.

coreografo, il metteur en scene] è, nello stesso tempo, fuori e dentro l'ordinamento giuridico [*il sistema-teatro*]»[333]. Per dirla ancora con Agamben, le istanze di autenticità del performer (e del regista che lo guida), che apparterrebbero alla *zoē* (vita naturale), trovano espressione nel *bíos* della scena (l'esistenza qualificata, politica, anzi biopolitica)[334], attraverso una elaborazione formale.

Non è un caso che la ricerca della verità in teatro abbia seguito di pari passo l'avvento del cosiddetto "teatro di regia". Da Stanislavskij in poi, tutti i teorici che hanno sentito l'esigenza di liberare la scena dall'enfasi retorica, in nome di una verosimiglianza affettiva, per fare dello spettacolo un'opera d'arte che si avvicinasse alle verità della vita, hanno dovuto assumere il ruolo di *metteur en scene*, di direttori, di registi, di leader. Quella del regista diventa una missione, che richiede vocazione e doti precise: «Non tutti possono essere dei capi, delle guide, – spiegava Mejerchol'd nel 1939 ad una classe di allievi registi – prima ciascuno deve verificare se stesso o farsi verificare se ha o no questa dote»[335]. Mejerchol'd ha introdotto il principio del regista-pedagogo, che si contrappone all'immagine, diffusa ancora oggi, del regista demiurgo.

I nuovi leader della scena si fanno carico di un'autorità che disciplini la materia informe e sfuggente dei sentimenti, per questo devono conoscere e capire il materiale umano di cui dispongono, i

[333] G. Agamben, *Homo sacer*, Einaudi, Torino 1995, p. 19, il testo in parentesi è mio.

[334] *Ibidem*, pp. 3 e ss.

[335] V. E. Mejerchol'd, *Sta'i, pis'ma, reči, besedy*, Moskva 1968 [ed. italiana: V. E. Mejerchol'd, *L'Ottobre teatrale 1918/1939* (a cura di F. Malcovati), Feltrinelli, Milano 1978, p. 172].

loro attori, che si affidano ai registi per essere plasmati nel laboratorio alchemico della scena[336].

Nel negoziare una nuova *governance* per la scena, dal secondo dopoguerra, e sempre più con l'avvento delle neoavanguardie degli anni Sessanta-Settanta, all'*autorità* del regista tradizionale, si è sostituita l'*autorevolezza* del leader, alla gestione verticale del potere una compartecipazione orizzontale al progetto. Pina Bausch (per fare l'esempio più noto) e gran parte dei registi e coreografi del Novecento, hanno posto la prassi teatrale in termini di creazione collettiva. Il leader è, dunque, il soggetto autorevole che ha le competenze per organizzare lo spettacolo, recependo le motivazioni di tutti gli interpreti allo stesso modo coinvolti nella creazione. Egli è legittimato, dagli stessi interpreti, ad esercitare il potere. In questo modo, gli attori e i danzatori si sentono corresponsabili della creazione e considerano il training, sebbene faticoso e ripetitivo, uno strumento necessario per raggiungere una formalizzazione possibile delle loro istanze di comunicazione. Entriamo nel campo di quella "biopolitica affermativa", introdotta come questione da Foucault[337] e successivamente intesa «come produttività della vita stessa, potenza della vita a resistere o a sottrarsi o […] ad affermare i propri desideri e le proprie capacità»[338]. È in questo territorio che il teatro può essere ancora

[336] Cfr. F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, (nuova edizione riveduta e aumentata) Editori & Associati, Roma 1995; C. Molinari, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 85-111; M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma 2000, pp. 53-71.

[337] M. Foucault, *Naissance de la Biopolitique*, cit.; L. Bazzicalupo, *Biopolitica*, cit., pp. 61-64.

[338] *Ibidem*, p. 91.

una pratica di resistenza, una zona franca, nella quale il segno negativo dei sistemi di potere e di controllo sulla vita, si polarizza positivamente in un ribaltamento simile a quello operato dall'isteria quando ha potuto sfruttare a proprio vantaggio la sua natura spettacolare, sfuggendo di mano ai suoi inventori e appropriandosi dei palcoscenici teatrali.

Marionette, che passione!

A margine del dibattito sul training dell'attore, si è sviluppata una riflessione sul teatro delle marionette, che ha il suo fondamento teorico nel famoso saggio di Heinrich von Kleist *Über das Marionettentheater* (1810), dove l'autore immagina che un primo ballerino dell'Opera dimostri il primato della marionetta rispetto all'interprete in carne e ossa[339]. Kleist, come Gordon Craig[340] e Oskar Schlemmer[341] nel secolo successivo, ha visto nella marionetta l'attore perfetto, la realizzazione di quella precisione nella rappresentazione che non è data ad alcun essere umano, subordinato com'è alle leggi organiche e alle insidie dell'emozione. Nel ritrarsi dell'umano dinanzi all'inorganicità

[339] H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in "Berliner Abendblätter, dicembre 1810 [ed. italiana: H. von Kleist, *Sul teatro di marionette* (a cura di G. Mastrullo), Edizioni La Vita Felice, Milano 1996]. Cfr. F. Masini, *Appunti sul teatro di marionette di Heinrich von Kleist*, in "Quaderni di teatro", anno II, n. 8, maggio 1980, pp. 11-15; S. Givone, *Paradosso della marionetta*, in *Heinrich von Kleist*, numero monografico di "Metaphorein", n. 10, dicembre 1985, pp. 51-61.

[340] Cfr. E. Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, in "Mask", aprile 1908 [ed. italiana: E. Gordon Craig, *L'attore e la supermarionetta*, in *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 33-57]; E. Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, London 1911; D. Bablet, *Edward Gordon Craig*, L'Arché, Paris 1962 [un breve estratto, tradotto in italiano, è pubblicato in "Quaderni di teatro", anno II, n. 8, maggio 1980, pp. 23-29]; E. Gordon Craig, *Il trionfo della marionetta* (a cura di M. Maymone Siniscalchi), Officina Edizioni, Roma 1980.

[341] Cfr. O. Schlemmer, *Scritti sul teatro* (a cura di M. Bistolfi), Feltrinelli, Milano 1982; F. Menna, *Il teatro delle marionette*, in O. Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, F. Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino 1975, pp. 96-98.

della marionetta, Kleist vedeva il disvelarsi della grazia: «Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione diventa più oscura e debole, la grazia vi si fa sempre più raggiante e perentoria»[342]. Una condizione che, nell'assoluta assenza di coscienza, che equivale a una coscienza infinita, avvicina la marionetta a Dio.

Ma, a meno di una marionetta che si governi da sé, come una macchina celibe, anche il teatro delle marionette presuppone un manovratore, un *deus ex machina* che tenga i fili. Lo stesso Kleist si pose il problema ammettendo che il manovratore dovesse a suo modo «danzare»[343]. Si dà il caso, oltretutto, che nel corso del Novecento, si verificasse anche un'isteria delle macchine, angosciosamente descritta da Fritz Lang nel suo *Metropolis* (1927) e deliziosamente riproposta da Charlie Chaplin in *Modern Times* (1936), mentre sul palcoscenico si ricordano, tra gli altri, gli esperimenti futuristi dei *Balli plastici* (1918) e del balletto *Anihccam del 3000* (1924) di Fortunato Depero[344], senza contare la "rivolta degli oggetti" celebrata da Majakovskij[345]. Anche in assenza dell'umano, il governo della "follia", in scena, rimane una questione insoluta.

Tuttavia, possiamo trovare nella marionetta il punto di equilibrio di due opposti. Se è vero che «La "spontaneità" della marionetta è il

[342] *Ibidem*, p. 57.

[343] *Ibidem*, p. 37.

[344] Cfr. AA. VV., *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia*, Skira, Milano 2000.

[345] Cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959, pp. 52-75; V. Majakovskij, *Vladimir Majakovskij*, Editori Riuniti, Roma 2002.

prezzo di un artificio infinito»[346], sarà vero anche che, attraverso un rigorosissimo artificio, l'uomo può aspirare alla "spontaneità" della marionetta.

[346] F. Masini, *Appunti sul teatro di marionette di Heinrich von Kleist*, cit., p. 12.

Cap. 8
Mistica del funambolo

Scrive Artaud: «Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolatura affettiva corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti»[347]. Questo vuol dire che, in teatro, il sentimento è un fatto fisico, o, in altre parole, che i gesti sono sentimenti: «L'attore è un atleta del cuore»[348]. Esiste dunque un'«atletica affettiva»[349], nella quale «I movimenti muscolari dello sforzo fisico sono come l'immagine di un altro sforzo, doppio del primo, e nei movimenti dell'azione drammatica si localizzano nei medesimi punti»[350].

Questa ben nota immagine artaudiana si lega ad un'altra suggestione che ritorna più volte nella sua opera, quella del mondo circense, in particolare degli acrobati. Essi fornirebbero quel modello di azione reale che richiede uno sforzo fisico, un'azione del corpo intento in una situazione di pericolo[351].

Il funambolo, in effetti, è un particolare tipo di performer che non simula vestendo i panni di un personaggio o interpretando pensieri, parole e gesti altrui. Egli se ne sta sospeso su un filo, appeso tra la vita e la morte, non potendo fare altro che sintonizzarsi in quel preciso punto di equilibrio al di qua o al di là del quale

[347] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, cit., p. 242.

[348] *Idem*.

[349] *Idem*.

[350] *Idem*.

[351] Cfr. A. Artaud, *L'évolution du décor*, in *Œuvres Complètes*, vol. II, Éditions Gallimard, Paris 1956-1994; F. Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano 2001, pp. 73-95 e 149-162.

cascherebbe irrimediabilmente nell'abisso. Il funambolo appare come il performer perfetto, l'unico che non mente, riuscendo a trovare quella verità così affannosamente ricercata dai teorici e dai maestri della scena novecentesca.

L'attore deve essere "credibile", sosteneva – non a torto – Stanislavskij, ma l'attore può permettersi di sbagliare, o di accomodare una sera per far meglio la successiva. Il funambolo no. Egli può solo essere "preciso", pena la sua scomparsa. Stanislavskij ebbe modo di apprezzare la condizione dell'acrobata osservando un funambolo durante una passeggiata ai Giardini d'estate di Mosca: «Questa è vera arte! – esclama – Questa è bellezza! Oh, se solo gli attori capissero il vero significato di questo tipo di precisione di movimento. Un acrobata non fa niente a caso. Non lascia niente al caso. Sa benissimo che basta che scivoli per rompersi l'osso del collo»[352]. Di conseguenza, ai suoi allievi proponeva esercizi di acrobatica, per allenarli a quell'equilibro del corpo-mente che è il risultato di precisione e controllo.

Ma il paradosso dell'attore, si sa, è quello di dover mentire essendo credibile o, che è lo stesso, di essere credibili mentendo. Per questo Diderot[353] suggeriva di mettere da parte le passioni e di affidarsi alla razionalità, al controllo, alla disciplina insomma, come tutto il teatro del Novecento avrebbe poi fatto: la faticosa ricerca della verità, in teatro, è passata attraverso le più svariate tecniche di allenamento e disciplina.

---

[352] D. Magarshack, *Stanislavsky. A life*, Macgibbon & Kee, London 1950, cit. in F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, cit., p. 59.

[353] D. Diderot, *Paradoxe sur le Comédien*, Sautelet et C. Librairies, Paris, 1830 [ed. italiana: D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, Abscondita, Milano 2002].

In quanto a disciplina, il funambolo ne è il sostenitore e allo stesso tempo il risultato più efficace. Il funambolo è sempre "vero", "efficace" direbbe Artaud, non mente, non bluffa e non può sbagliare, come può permettersi di fare finanche l'atleta, il cui fallimento si traduce in una innocua caduta su morbidi tappeti. Semmai possiamo accostare il funambolo ai toreri di una volta o agli acrobati dei circhi senza rete[354]. Ma nell'era in cui i tori sono "addomesticati" per non impressionare troppo i turisti e la sicurezza è diventata più importante dell'esperienza, il funambolo è rimasto da solo a passeggiare su quel sottile confine che separa la vita dalla morte, vigile, in condizione di pericolo. E d'altra parte sarebbe difficile accettare lo scandalo della morte di un funambolo che non sia nell'esercizio delle sue funzioni. Morte ingloriosa, come quella di un attore fuori scena. È risaputo e comprensibile che tutti gli attori agognino una morte in scena, trascinandosi spesso a recitare allo stremo delle forze, come nel caso di Salvo Randone. Ma la gloria toccata a Molière – la scelta ricercata, e obbligata, di una morte politica – rimane un'illusione per i più.

Insomma è al funambolo che dobbiamo guardare se abbiamo ancora voglia di cercare una verità del teatro, una performance che corrisponda perfettamente (e artaudianamente) alla vita. Lo aveva capito Jean Genet, che infatti dedicò un suo scritto all'amico funambolo Abdallah, esortandolo a sfidare la morte per raggiungere quella purezza assoluta che lo avrebbe tenuto in vita:

[354] G. Didi-Huberman, nel suo intervento *Solitudine sonora: la notte, i sensi, la danza, il pericolo* (Festival della Filosofia, Modena, 18 settembre 2005, pubblicato da Fondazione Collegio San Carlo, Modena 2006), citando il mitico torero Belmonte, ci ricorda che «La tauromachia è prima di tutto un esercizio spirituale» (p. 18).

La Morte – la Morte di cui ti parlo – non è quella che seguirà la tua caduta, ma quella che precede la tua apparizione sul filo. È prima di scalarlo che muori. Colui che danzerà sarà morto […][355].

È interessante notare come Genet consideri il passaggio sul filo una danza:

Ma questa danza, che non è altro se non il tentativo del tuo corpo di identificarsi con la tua immagine, lo spettatore la sente dentro di sé. […] Tuttavia, non danzare per noi ma per te[356].

Danzare per sé significa, nel caso del funambolo più che in qualunque altra forma di teatro, aver cura di sé, mettere in atto quelle conoscenze e strategie per il migliore governo di sé. Il funambolo è sovrano di se stesso, nel senso che ha potere di vita e di morte senza mediazione alcuna. Nessun autore, nessun regista. Nel momento dell'azione, il funambolo si sottomette coscientemente e lucidamente alla disciplina che ne legittima la sua veridicità (il funambolo non finge) e allo stesso tempo ne garantisce la vita: se non accettasse la disciplina il funambolo morirebbe. Il suo è davvero un teatro della crudeltà per come lo immaginava Artaud: «La crudeltà è prima di tutto lucida, è una sorta di rigido controllo, di sottomissione alla necessità. Non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata»[357]. Il funambolo aderisce perfettamente alla regola della sua disciplina, non si trova né prima né dopo la norma, nel suo

[355] Cfr. J. Genet, *Pour un funambule* in "Preuves", Paris 1957 [ed. italiana: *Il funambolo*, Adelphi, Milano 1997, p. 112].

[356] *Ibidem*, p. 119.

[357] A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, cit., p. 217.

caso "nuda vita" e "forma di legge" coincidono[358]: il funambolo *è* la legge, di conseguenza non risponde a sistemi di potere esterni a se stesso e al sistema che lo autogoverna.

Il funambolo è dunque metafora ed *exemplum* di una condizione dell'esistenza che, nell'espressione di un gesto, nell'estasi della perfezione, cerca la sintesi di un "essere-per-la-vita": «Il funambolismo non è un'arte della morte, ma un'arte della vita – della vita vissuta al limite del possibile. Ovvero della vita che non si nasconde alla morte, ma la guarda dritta in faccia»[359]. Nelle parole di Paul Auster ritroviamo Artaud e il suo vagheggiare una mistica del teatro, mentre il funambolo ci appare come la risultante perfetta di quella frastagliata e inappagata ricerca di una verità del teatro che registi, pedagoghi e teorici della scena hanno cercato lungo tutto il secolo scorso, attraverso estenuanti ricerche, compromessi e *cabotinage* di facciata.

Sempre che egli non perda l'equilibrio. In tal caso, dovremmo citare il celebre funambolo Philippe Petit: «Quando mi si dice che un funambolo s'è sfracellato al suolo rispondo: "Ha avuto ciò che si meritava"»[360].

---

[358] G. Agamben, *Homo sacer*, Einaudi, Torino 1995, p. 19.

[359] P. Auster, *The Art of Hunger and Other Essays*, Menard Press, London 1982 [ed. italiana: P. Auster, *L'arte della fame*, Einaudi, Torino 2002], ora in P. Petit, *Trattato di funambolismo*, Ponte alle Grazie, Milano 2009, p. 23.

[360] P. Petit, *Trattato di funambolismo*, cit., p. 102.