

Attrezzeria

VIAGGIO A PONTEDERA

Eleonora Buono

Questo lavoro nasce dall'esigenza di offrire una ricostruzione a posteriori del viaggio a Pontedera che alcuni mesi fa ho compiuto, insieme ad altri amici, in occasione delle esibizioni del *Workcenter*. In successione, le esperienze descritte sono: un primo spettacolo, *L'heure fugitive*; un secondo spettacolo, *The Underground*; una sessione di lavoro interna al gruppo di Thomas Richards, ossia una sessione di esercizio sul canto vibratorio; una sessione di canto partecipata, svolta insieme a *Open Program*, il gruppo guidato da Mario Biagini.

Questo testo si articola in due parti, differenti per modalità e intento: i quadri e le cornici.

Il quadro è animato da uno spirito "descrittivo": mi pongo di fronte all'esperienza che ho fatto, e soprattutto al ricordo che ne porto, e cerco di tratteggiarne i contorni. Nella cornice ne propongo invece un'interpretazione, come un corollario. Le cornici sono dunque il luogo in cui trovano spazio le riflessioni che germinano dal quadro: godono in questo senso di maggiore libertà, e in nessun modo pretendono di essere un'esegesi di ciò che si è visto.

Ora, quadro e cornice. Dove finisce l'uno e dove comincia l'altro? Siamo presi in gioco di specchi. L'intento può in effetti essere diverso, ma sul risultato sarei cauta. Non sono invero separabili i due momenti, nelle descrizioni si avverte l'effetto dell'interpretazione fin da subito; l'esperienza del quadro viene ridisegnata dalla forma che prende la cornice.

Primo quadro: Le donne

L'osservatore si siede. Davanti ai suoi occhi, dietro a un arco a tutto sesto, una sala bianca. *Voilà*: qui si delinea una figura. Una donna, sola, che parla a noi e tra sé e sé. Su di lei scende una fantasticheria; un sogno venuto da lontano. Racconta di come sia scivolata via dal letto dove suo marito continuava a dormire e, mossa da un bisogno vivo, abbia cominciato a leggere un libro di poesie. Inizia così il viaggio: viene trasportata dalla corrente che scaturisce da quel libro. Le sue parole scandiscono il ritmo del sangue e della voce, le loro voci in lei. Nasce come un'esigenza di compimento, di far divenire reale ciò che non lo è. Un evento, o una rivoluzione. Se tutto accade in una camera solitaria, attorno a lei si disegna lo spazio quando i suoi uomini le portano un bancone da bar, una sedia; tutto l'occorrente per l'evento. E la finzione, qui, può davvero far gioco alla realtà.

Che la nostra figura appaia allora nelle vesti di Mélusine, mentre racconta la sua storia, non dovrebbe più stupire. Quello che prende vita, davanti a noi, è il mistero della metamorfosi: una serie di figure femminili – e non – appaiono.

Madame M., o Mélusine, si immerge in una sorgente; certamente è l'acqua l'elemento metamorfico per eccellenza. Sulla scena prendono vita le maschere; se non altro perché in quella fontana si sono inebriate tante altre donne. Accanto si sente lo strisciare di un serpente. Animale ctonio, con il quale metterà in atto una vera e propria fusione, da quando Mélusine diviene una donna serpente. Fino a qui, si consumano le trasformazioni dell'immagine femminile che abbiamo davanti; in alto si succedono le fasi del ciclo lunare. Il percorso verso la scoperta di un'unità tra i due (e solo tra di loro?) esseri, ove questi si confondono in uno. Fino alla fine, quando la luce si spegne.

Ora, questo pare forse essere un dipinto di Michelangelo, fisso in pose plastiche e grandiose, sicché quando vediamo che anche i corpi più divini ridono sotto i baffi cadiamo rovinosamente sulla terra. Le forme altisonanti vengono stravolte nel loro doppio ridicolo. Il serpente, il simbolo della vicinanza alla Terra, diventa un gingillo. L'eroe si perde per strada. E tutto va a finire in un bicchiere di vino. A questo punto non sappiamo più a che santo votarci: era questa, la rivoluzione?

Prima cornice

In questa cornice, vorrei infrangere, in un proliferare di sistemi geometrici, il quadro che abbiamo guardato per un istante. La cornice è l'occasione per spezzare in un disegno geometrico, sistematico, il balenare dell'immagine.

Prima di tutto, chiediamo cosa può significare il punto germinale del ciclo delle metamorfosi. La nostra figura viene investita in pieno dalla corrente della parola poetica. Il ritmo della poesia diventa il ritmo del sangue, e così accede alla voce: alla pubblicità e al pubblico, se la voce è la modalità di espressione che meglio produce una messa in comune. Si può udire la voce anche quando chi parla non si rivolge alla persona che la sta ascoltando; di conseguenza la voce è aperta al pubblico, crea uno spazio pubblico.

Ciò che dapprima è racchiuso nel privato della lettura esplose visibilmente, nell'esteriorità dell'esibizione pubblica. Infatti Cécile dà mostra delle donne, indossando le loro maschere: per esempio, si cambia le scarpe in continuazione. Non a caso, prima di recitare ogni poesia, ne declama ad alta voce autrice e titolo; in una maniera grottesca, sì, ma per mostrare la figura che parla attraverso la sua voce quale modo migliore di dirne il nome? *Tu es le fils de quelqu'un*, ricorda un proverbio francese caro a Grotowski. Il libro, lo spettacolo, le poesie, molti dei canti, l'attrice, l'autrice, parlano in francese: Cécile parla con la voce dei suoi antenati, si fa vaso per la loro voce. Il libro non è allora semplice *divertissement*, ma la parola che lei fa rivivere portandola in scena; e che fa vivere lei. In questo momento, Cécile sta mostrando la sua provenienza, le figure che parlano attraverso di lei sempre.

Inoltre, perché il fatidico libro è proprio un libro di *poesia*? Tentiamo di dare una risposta semplice: la poesia è ritmo. Certo, il ritmo non caratterizza soltanto la poesia. Eppure, se il ritmo non sta solo in essa, è pur vero che la poesia, di esser ritmo, non fa affatto mistero. Allora vediamo bene per quale ragione le poesie che Cécile recita sono spesso scritte in un metro quanto mai tradizionale, ossia l'alessandrino: esse ostentano la loro natura ritmica. Chiediamo ancora: cosa succede quando siamo costretti, condotti dal verso, a sentire l'andamento ritmico della parola? Cosa accade in noi e attraverso di noi? Il metro del verso, nel suo scandire il battito di ogni sillaba, produce un incantamento; davvero una formula magica. Nulla di meglio per uscire da sé, e indossare i panni di un altro, ove sé e altro si rivelano essere vane frontiere. La voce che risuona, fa eco, insegna questo: io e altro sono secondari rispetto al suono della parola. La potenza del ritmo emerge invero anche nel momento conclusivo dello spettacolo, dalla ripetizione che fa Cécile di poche parole. *Confondu en un seul être*, frase che viene spezzata e ripetuta nei suoi elementi, scomposti e ricomposti di volta in volta. L'effetto è quello di un incantesimo; le parole perdono di significato, nonostante il loro significato sia ciò che ha portato alla scelta di quelle parole specifiche. Non è affatto secondario dapprima, ma lo diviene. Ci abbandoniamo al ritmo della parola, al suo incanto.

Tornando sulla formula magica: le parole di un incantesimo non hanno un fine comunicativo. Non informano, ma sono pronunciate in vista del loro effetto. Sono tese all'effetto che vogliono produrre, si protendono verso ciò che nell'incanto deve fare la sua comparsa. Che cosa dovrebbe allora qui apparire? Poniamo una domanda di non facile riposta. L'effetto desiderato potrebbe essere questa medesima fusione in un essere solo a cui allude la formula. Potrebbe essere la rivoluzione, posto che la detta fusione non sia la rivoluzione stessa. Potrebbe trattarsi di un effetto che si vuole produrre in chi osserva. O di tutte queste cose insieme. Per questo momento teniamo ferma la connessione tra il ritmo della poesia e la formula magica: consegnandosi all'andamento ritmico, ascoltiamo le parole come se le stesse pronunciando un altro, tutti tesi all'effetto che l'uscita da sé potrebbe produrre.

Definiamo un'altra piccola figura geometrica, ripetendo quanto si è già intravisto nel quadro. In esso si esibiscono manifestazioni e simboli del femminile: dalle donne che di volta in volta Cécile incarna, alla luna, all'acqua. Persino del serpente, che spesso rimanda al fallo, si precisa che esso non va inteso in tale maniera, ma piuttosto come emblema della vicinanza alla terra. Mélusine, che veste la voce di ogni donna, che si cambia in serpente, è un'esibizione dell'umano e del femminile; si portandolo nella luce della scena quello che ognuno, suo malgrado, è. Una donna, allora, prima di tutto. Se questo può sembrare scontato – e certamente lo è – altro è *mostrarlo*. Tutt'al più, nel momento in cui si manifesta ciò che la figura è, vediamo come i suoi contorni vengano da molto lontano; da un canto, dalla parola. Appunto, dall'altro. E sarà allora "io", quello che incarna tutto questo?

Così, in fin dei conti, se qualcuno si trova a essere donna, dovrà chiedersi che cosa questo implica. Far sfilare le forme della donna vuol dire anche questo.

Occorre tuttavia porre l'accento su un altro punto, secondo il quale non siamo nel registro della constatazione o della descrizione di che cosa sia la donna o quali caratteri possa assumere. Quella di Mélusine è «*une intuition qui veut devenir évènement, révolution*». Di che tipo di rivoluzione si tratta? Una domanda insidiosa, tanto più che è proprio questa rivoluzione a suscitare il riso dello spettatore di fronte al quadro, insieme grandioso e grottesco, dipinto da Cécile. In effetti ci sarà un momento in cui, subito dopo una breve pausa, dirà che è bella, la sua rivoluzione; l'aria compiaciuta di chi, di fronte alla propria opera, non può esimersi dal commentarla, con un sorriso a mezza bocca. Ecco, spero di aver dato l'idea: viene proprio da ri-

dere. Ripeto allora: di che rivoluzione stiamo parlando, e perché poi dovrebbe fare tanto ridere? Forse non è venuta bene, o non si è compiuta, checché ne dica Madame M.?

Di fronte a una domanda insidiosa, azzardo una risposta precaria. «*Certains racontent qu'avant, les deux n'étaient qu'un, ni homme ni femme, mais confondus en un seul être*». Se prima i due erano uno, allora la nostra rivoluzione – e di una rivoluzione si tratterebbe invero – potrebbe consistere nell'attuare l'unione dei due nell'uno. Confusi in un solo essere; come indicavo, sono le parole sulle quali si conclude l'opera.

Il passaggio da una forma all'altra, di donna in donna, di poesia in poesia, potrebbe portare a scorgere infine la vanità delle forme. Non stiamo che ripetendo quanto già accennato: le manifestazioni del femminile e del maschile sono tutto, certo. Eppure, da dove provengono? Qual è la sorgente delle metamorfosi? Il luogo da cui esse provengono, sicché noi vogliamo vedere, insieme, le forme e quell'antro? Si faccia bene attenzione, perché occorre in questo discorso un passo cauto: non stiamo sostenendo che il vero essere venga ricoperto da maschere fugaci e menzognere. Al contrario, se non ci sono *che* le maschere, o le forme che l'essere assume, noi chiediamo come si genera la differenza, che da una maschera all'altra decide cosa è uomo e cosa è donna – e ancora, che *c'è* uomo e donna.

Una rivoluzione: se vedessimo questo, potremmo capire meglio anche l'avvicinarsi dei ruoli tra maschile e femminile, dei modi in cui si intessono i loro rapporti. Le parole con le quali, le spalle al pubblico, Cécile conclude il suo percorso, riportano nel mezzo di questo problema: «*confondu, se confondre, confodu en un seul être*». Come dicevo poc'anzi, sono parole che ripete, variandole, mentre piega piano le ginocchia. Qui si sente un risuonare. Tutta la tensione accumulata nel corso dello spettacolo culmina qui, con una formula magica. Se di un incantesimo si tratta, forse la rivoluzione che prima faceva sorridere si sta compiendo in quell'istante. Cécile allora dà vita alla sua rivoluzione, facendola, mostrandola. Mostrando la compenetrazione dei due esseri – che già sono uno solo – nel suo corpo; facendoli vivere entrambi sulla scena. Il *climax* che la formula magica produce come d'incanto è intenso, tanto che le luci alla fine si spengono. Precipita il silenzio. Sarebbe stato troppo pretendere di reggere il colpo più a lungo.

Nel quadro abbiamo visto, sgomenti, come le strane pose titaniche si rovesciassero in una smorfia. Ora, dalla cornice, possiamo fissarle forse con il cuore più leggero, sicuri dal nostro castello di finte geometrie. L'ironia fa paura, poiché procede di pari passo con il fantasma della vanità: che rivoluzione sarà mai questa, se possiamo riderle in faccia? Insomma, sembra più facile adagiarsi nelle cose serie; o almeno in quelle che si ammantano in quest'aura di serietà. Perché, invece, questo spettacolo fa anche ridere? Di nuovo, tentiamo una risposta azzardata. Sono davvero le maschere a essere ridicole. Cécile prova a mostrare l'umano, il femminile; l'ora fuggitiva, ossia l'eterno che si dà nell'istante. Ecco, provate a immaginare la scena e forse potrebbe essere chiaro: farlo *vedere*, significa stare al contempo dentro e fuori di esso. E come? Dentro e fuori ciò che è, ciò che siamo al di là di noi; dentro è fuori perché sempre lo siamo, ma anche ci fermiamo per avere il tempo di esibirlo. Passatemi la similitudine: è come guardarsi troppo a lungo allo specchio. Chi non si sentirebbe ridicolo? Nel momento in cui lo stai mostrando, già avverti il paradosso. Come si fa a mostrare l'essere mentre – sarebbe strano dire il contrario – lo si è? È vedersi da fuori che produce uno scarto, che fa sorgere l'ironia; induce a essere senza credere troppo alle forme che ci si è trovati a incarnare. La dissociazione fa risultare tanto grotteschi che tutto finisce, come al chiudersi dello spettacolo, in un bicchiere di vino.

Non vorrei in ogni caso essere fraintesa: in questo esporsi al riso proprio e altrui sta già tutto, in quanto significa che qualcosa dell'evento è accaduto. Mostriamo l'essere mentre si fa.

Stiamo terminando le volute architettoniche della prima cornice, e voglio farlo con una riflessione che accompagna ovunque. Mi è parso di aver usato termini non poco ponderosi. 'Essere', 'altro', 'io'. Non siamo nel registro del *divertissement*. In che senso questo spettacolo *dice il vero*?

«*Il y a des chances pour qu'ici la fiction convienne mieux à la réalité*», dice Cécile. Una frase che, da quando l'ho vista, cammina accanto a me. La finzione è feconda, fa gioco alla realtà. Provo a esibire ciò che ho visto. La finzione da una parte e la realtà dall'altra: fino a quando si può tener ferma questa distinzione? Badate bene: non sto sostenendo che la realtà non esiste e via dicendo. Tener separate le due cose non vuol dire altro che questo: sappiamo come comportarci davanti a una poesia, a uno spettacolo, a un romanzo, a un quadro. E quando andiamo a lavoro, sappiamo quanto esso sia brutalmente reale. Tuttavia, cosa intendiamo per *reale*? La finzione, al pari del lavoro, accede all'essere; semplicemente, è. Comprendiamo subito che cosa vuol dire la parola 'finzione', nella sua distinzione dalla realtà ad esempio. Eppure nella misura in cui essa è, partecipa dell'essere; è un modo dell'essere, potremmo anche dire.

Capiamo forse adesso cosa sia una finzione che fa gioco alla realtà. Non c'è il mondo da un lato e le vane fantasie dall'altro; le fantasie potranno anche essere vanità, ma sempre *sono*. Sono parte del mondo.

Tracciamo un'ulteriore linea nella costruzione: quello che ha fatto Cécile, può essere *vero*? Vizio da filosofi, chiediamoci prima di tutto che cosa voglia significare, qui, 'vero'. Il vero che si staglia nello spettacolo di Cécile si iscrive nel registro della corrispondenza? In tal caso, quel che Cécile ha mostrato sarebbe vero alla condizione che sia simile alla realtà, qualora ne fosse una corretta *rappresentazione*. Dovremmo essere portati ad esclamare: «Ecco! È proprio così che sono gli uomini e le donne!». Non nego che ci sia anche questo, per noi uomini abituati a pensare nell'ordine della corrispondenza.

Spingo però anche oltre la linea, dicendo che il vero sta negli effetti che produce in noi. Il lavoro di Cécile, quello che *accade* attraverso la sua opera, è vero poiché produce degli effetti in chi lo guarda. Al pari della formula magica, è proteso verso ciò che al suo seguito potrebbe apparire. E questo ha come contrappasso, mi rendo conto, che può anche essere falso; può non produrre effetto alcuno. In tal caso, la scena sprofonda nella finzione, diviene fittizio di contro al reale. Di conseguenza, il quadro, accedendo all'essere, ha una sua realtà. Ben inteso, se lo si guarda nella sua contrapposizione rispetto alla realtà, ove i due termini si escludono a vicenda, ne ha poca.

Quale potrebbe essere la verità del quadro? Potremmo dirlo vero in quanto è reale, e in virtù della realtà di ciò che ci dona? Il quadro svolge una parte nella danza dell'essere, ci dà un po' di essere in più; ce lo consegna nel palmo della mano, chiedendo a noi di farne ciò che dobbiamo e vogliamo. Per questo una finzione può essere vera, e reale. In altri termini: un gioco è solo un gioco, ma quando si gioca si fa sul serio.

È questa la rivoluzione?

Secondo quadro: La morte

La scena si apre. Una donna, in nero, appare. Spiega che forse la morte è infinitamente più vicina all'uomo di quanto non lo sia la vita. Che, se la vita dice insieme "Sì" e "No", la morte invece dice sempre "Sì", di fronte all'eternità.

Il prologo pone due figure, invero, l'una accanto all'altra: una donna in bianco e una in nero. Lo spirito che dice (quasi sempre) "Sì" e quello che dice (quasi sempre) "No". Il No e il Sì sono le parti impersonate dalla vita; perché solo per la vita ci sono, essa sola si divide in questa dicotomia.

Quando i due spiriti svaniscono, irrompe sulla scena il nostro eroe: l'uomo del sottosuolo, il quale, come tutti gli uomini, è ossessionato dal Sì e dal No. Dal possibile e dall'impossibile. Spiega egli che «*impossibility is a stone wall*», siccome le leggi della natura e della matematica, insomma le leggi della ragione e della verità, pongono il discrimine tra ciò che è e ciò che non è. Tra il Sì e il No, dunque? Sennonché, l'uomo deve poi essere pronto a riconciliarsi con questa distinzione, accettando il muro contro cui si dibatte. È per questo che il nostro eroe non pare essere un eroe affatto: nessuno, ci spiega, vuole avere per eroe un uomo che ha perso la propria vita nella decadenza, in un angolo buio di una stanza, in *the underground*. Tutti, aggiunge, abbiamo in fin dei conti perso l'abitudine a vivere, e, provando disgusto per la "vita vera", non vogliamo nemmeno sentirne parlare. Poniamo allora il caso che ci slegassero le mani che abbiamo annodate: imploreremmo immediatamente di tornare in servitù.

Mentre il nostro eroe articola il suddetto ragionamento, un telo – bianco di quel bianco che solo la morte può avere – compare. Come sbalzata fuori dal discorso del nostro eroe, un po' faceto perché troppo serio, il cadavere si rianima. Violando – udite udite – le leggi della natura. Una volta che la morte si è svegliata, si capisce fin troppo bene qual è il suo posto: è questo. Il *memento mori* vuole ricordarci che non siamo così lontani dalla morte. L'eroe vede come la sua condizione è quella di tutti e di ciascuno, giacché siamo nati per morire.

L'azione continua, nello spazio si mischiano i personaggi: dal nostro eroe, ai due macchinisti che portano il cadavere, al cadavere stesso. Anche il regista non riesce a starne fuori: scende nella propria opera. Tutti portano dentro il proprio sottosuolo, la propria umanità.

Ora, il nostro eroe è spinto, forse proprio dall'alterarsi delle leggi di natura, a guardarsi in viso; a vedere la propria anima, che gli appare in sogno sotto forma di una prostituta. Vede, allora, la schiavitù in cui ella è oppressa; e lui con lei. È forse, questo viaggio nel sottosuolo, una via verso la liberazione?

Il regista che interviene, infine, diventa il più emblematico dei propri eroi. Il gioco della parti da lui architettato è allora un modo per rendere visibile, dietro allo schermo del suo uomo del sottosuolo, la morte e la vita? O ancora, la loro comunanza, in un luogo che sta prima della creazione; ossia della dicotomia che contrappone vita e morte, corpo e anima, io e altro, Sì e No.

Seconda cornice

Confesso il mio grande imbarazzo nel disegnare questa cornice. Il quadro che in essa dovrebbe prendere posto è lussureggiante, finanche spaventoso. Quale cornice alla sua altezza? Per questo le costruzioni geometriche saranno abbandonate, la cornice lasciata alla mercé di un materiale organico, in continua e disarmonica trasformazione.

Fissiamo lo sguardo su un primo agglomerato, su quel nodo di Sì e No che valica il confine del quadro e dalle figurazioni di *Underground* arriva fino a qui, alla sua cornice. Sì e No sono le voci della vita, il suo continuo oscillare tra due poli. O Sì o No, vale a dire o male o bene, o uomo o donna, o corpo o spirito, o possibile o impossibile; o vita o morte infine. È questa una stretta che imprigiona, costringendo a prender una parte piuttosto che l'altra. La liberazione consiste nel vedere come i due siano uno: è allora questo ciò che tenta di attuare il regista, il quale spiega come il suo percorso sia in cammino verso un centro propulsivo che sta prima della creazione stessa?

Percorrendo le linee della cornice, ci accorgiamo di un aspetto singolare: se l'eroe si consuma in uno stato di vita illusoria, il cadavere tornerà in vita. Dov'è allora la soglia tra i due stati? «*Mea maxima culpa! I've awoken Death, and now we have so much ground to cover...[...]. In fact, at times, it seems to me that he has already engulfed the whole humanity*». Così parla il nostro eroe. La morte è l'ombra, il negativo della vita. Dunque: anche ciò che la rende tale. Guardarla in faccia significa allora ricordarsi cos'è la vita. È pur vero infatti che, di riflesso a essa, il nostro eroe vede l'uomo. Ad esempio, lo scorge nel suo affannarsi verso il fine a cui tende, a prescindere dal fine stesso. Come un arco in tensione che sia proteso verso un bersaglio sempre al di là della sua gittata. Eppure è attraverso la morte che la sua condizione si manifesta: il Sì e il No cantano a una voce, svelandosi a vicenda.

In egual modo l'anima si mostrerà al proprio corpo. E cosa dice, in effetti? «*Do not be ignorant of me. For I am the first and the last. I am the honoured and the despised, I am the prostitute and the holy*». Un'ulteriore stoccata al dualismo, per il quale Sì e No stanno agli antipodi. Al di là di questo luogo, che poi è il nostro, i contrari si tengono; e questo è il segreto che si svela nel momento in cui guardiamo il loro movimento, divergente solo in quanto convergente.

La cornice prende forma, insegnando a guardare l'unità dei contrari.

In un ultimo passo, senza pretendere di rendere coerente la disorganicità del percorso ancora acerbo compiuto fino a qui, chiediamo: che posto dare al canto? L'azione, invero molto articolata, di *The Underground*, appare costellata di canti. Ora, qual è la necessità che porta, in *quel momento* a intonare il canto? Una volta, durante una cena, un attore del *Workcenter* mi ha detto che non riusciva a trovare interesse per le cose che paiono arbitrarie. La loro opera d'arte non dice la vana finzione, ma il vero. Per questo, davanti a *The Underground*, mi domandavo che ruolo avessero al suo interno i canti, quale fosse la necessità che portava in quel passaggio a *non potere fare altro che cantare*.

Nel canto si è risolta la domanda di questa cornice, che sfocia immediatamente nel prossimo quadro.

Terzo quadro: Guardare il canto

Lo spettatore si avvicina alla rappresentazione, prendendo posto sull'orlo del suo spalancarsi, appena fuori da dove l'azione si dispiega. La scena, contrariamente alla prime due, non è fatta per essere vista; per questo per avere tale sguardo privilegiato dobbiamo accovacciarci in un posticino laterale, quasi di soppiatto. Uno sguardo furtivo che fa sentire non poco privilegiati, come se assistessimo al prodursi di un mistero.

Un'aura misterica aleggia davvero per tutta la stanza. I figuranti si muovono come se levitassero nel silenzio, per non disturbarne lo scorrere fino al momento in cui tale silenzio si infrange. Jessica, seduta da un lato, comincia a cantare. Gli altri rispondono, intonando il medesimo canto. Le figure alle quali volgiamo lo sguardo camminano sul filo del ritmo creato dal canto: tutti i loro contorni si uniformano a quella linea, da cui sono disegnati più di quanto non la disegnino con il proprio fare. Di volta in volta il centro della figura muta, accogliendo un astante oppure un altro, riconfigurandosi armonicamente attorno a loro e stringendoli nel suo cerchio. Il canto è sempre lo stesso, l'azione va al di là dei singoli attuanti che vi partecipano.

Terza cornice

In questa cornice occorre prima di tutto dar conto di un sentore: la sensazione di aver colto qualcosa in più, che solo questo quadro poteva aggiungere. Il parallelo con il culto misterico pare essere fecondo. Una volta che si assiste ai riti, il loro riverbero si diffonde per ogni dove. Quello che si scorge dunque è la chiave di

volta dei due quadri precedenti, il punto di irradiazione delle loro costruzioni prospettiche. L'effetto prodotto dal canto, nella sua duplice natura ritmica e melodica, è la causa finale attorno alla quale si sviluppavano i due quadri. Su tale effetto, molto si potrebbe dire, ma non credo sia l'oggetto di cui è bene occuparsi in questa cornice: è quanto Thomas Richards chiamerebbe "azione interiore", credo. Si tratta di un mutamento della natura dell'energia, che da una certa qualità passa a una qualità diversa, più sottile. Non ci addentriamo per questa strada. Precisiamo solo: non è cosa fatta per essere vista, come ho accennato all'inizio del quadro precedente, ma per essere compiuta.

Ora, se di fare si tratta, e non di vedere, sorge spontaneo un interrogativo: come coniugare tale aspetto con i due quadri precedenti, nella misura in cui di fronte a un quadro non resta che guardarlo? È qui che, mi arrischio a dire, si mette alla prova la ragione del quadro stesso. Quest'ultimo si compone di una duplice natura, poiché la sua essenza sta nell'azione che si produce, ma esso al contempo espone il suo segreto perché sia visto. In altri termini: mette in mostra l'azione. Invero il riverbero di questa azione non cade nel vuoto; include chi sta di fronte nella sua eco. Fa cerchio, si comunica agli altri. Platone parlava, riferendosi alla *performance* dell'aedo, di una sorta di scossa. Ecco, da chi fa a chi guarda passa una corrente elettrica.

Continuiamo a costruire la cornice, senza pretendere, sia bene inteso, di "dire la verità" circa ciò che vediamo in questo quadro e in quelli precedenti: il senso che gli conferisco non coincide necessariamente con quello che gli attribuisce il suo creatore. D'altronde non voglio approntare un'esegesi, ma dar vita a una costruzione indipendente, benché elaborata alla luce del quadro stesso, e che ne sia il controcanto; non a caso siamo in una cornice.

Mi chiedo allora: in che rapporto sta l'azione che l'attuante compie su di sé e ciò che di tale processo si espone, il significato che si conferisce al quadro quando siamo posti dinnanzi ad esso? Allorché guardiamo *L'heure fugitive* oppure *The Underground* cogliamo una linea narrativa che veicola dei significati: riflessioni sulla vita e la morte, sul ruolo della femminilità *et cetera*. In che modo essi si amalgamano con l'effetto prodotto nel canto? Che vi sia un rapporto tra le due cose, si vede bene se si considera la necessità di dedicare una parte al canto in ogni spettacolo. Le due cose procedono di pari passo ma come giustapposte, come l'una accanto all'altra? Oppure si avviluppano in un intreccio che non pare essere districabile? Per quanto concerne *The Underground*, ad esempio, i punti in cui si passa dall'azione narrativa al canto si avvertono come gradini, il che pone ai miei occhi il problema della congiunzione dei due momenti. La sua complessità non è evidentemente esauribile in un'unica visione.

Avanzo un'ipotesi. Da una parte, lo svolgimento dell'azione è indipendente dal suo configurarsi in un quadro, sicché esso c'è ma non è nient'affatto lì per essere visto. Dall'altra, come quadro si presenta, e in quanto tale si offre attraverso delle figurazioni. È così che l'azione compiuta dall'attore si plasma fino a divenire uno spettacolo, articolato secondo una modalità che incontra il senso comune: c'è una narrazione visibile, dei personaggi e tutto l'occorrente. Quale conclusione dovremmo trarne? Lo spettacolo si dispone così in funzione del suo essere preposto alla visione? Come se, nel momento in cui l'azione si espone allo sguardo "altrui", dovesse per forza divenire uno spettacolo. Per esempio, veicolando dei significati. Per intenderci, come se allorché si creasse uno spettacolo, per comunicare con il pubblico si dovesse trasmettere un significato, che potrebbe essere una riflessione sulla natura umana, sul rapporto tra uomo e donna, una rappresentazione dell'esistenza e via dicendo.

Vorrei discostarmi da questa lettura. La sua limitatezza è d'altronde tradita dalla storia stessa della produzione del *Workcenter*: non è affatto vero che l'azione ricercata attraverso il canto vibratorio sia di per sé incompatibile con la sua esibizione. Prova ne sia il lavoro chiamato *Action*, nel quale si operava in vista della creazione dell'Azione, ma al contempo era possibile assistervi. Tuttavia non si trattava di uno spettacolo, tanto è vero che, nell'introduzione al filmato di *Action in Aya Irini* (registrato in Turchia nel 2003), Mario Biagini mette bene in luce come il senso di quello che stavano per fare non sarebbe affatto venuto meno se non ci fosse stato nessuno a vederlo. È dunque possibile condividere il lavoro prodotto dal canto senza che vi sia un ulteriore livello, vale a dire quello che qui ho denominato il piano del significato.

Qual è allora il senso di tale livello? Non vorrei intendere il significato alla stregua di qualcosa che si aggiunge quando vogliamo comunicare con gli spettatori, interpretazione che è inoltre contraddetta dall'esempio di *Action in Aya Irini* e che priverebbe i lavori del *Workcenter* del loro versante performativo. Concentriamoci allora su un altro aspetto: *L'heure fugitive* e *The Underground* sono opere d'arte. Spogliamo tuttavia l'espressione 'opera d'arte' della sua magniloquenza, intendiamola in senso letterale: in quanto tali, essi *articolano*, compongono. Tentano di tenere insieme due piani: quello dell'azione portata avanti dall'attuante, e quello del significato. Se da un lato il lavoro che l'attuante compie su se stesso potrebbe essere considerato una *performance*, dall'altro lato i significati veicolano una riflessione che non fatteremo probabilmente a denominare di tipo *conoscitivo*.

A che genere di conoscenza si fa qui riferimento?

Navigando a vista, potremmo dire: alla conoscenza che si sprigiona *riproducendo* qualcosa. Potrei dire rappresentare, sennonché il termine pare insidioso. È una realtà che procede di pari passo con la finzione, cosicché non abbiamo la realtà da un lato e un artefatto che la riproduce dall'altro. La realtà *si fa* nella riproduzione. Essendo riprodotta, anche si produce. Nel tentativo di compiere un lavoro di analisi sul rapporto tra rappresentazione e riproduzione, potrei avanzare questa distinzione: la rappresentazione pone la realtà come altro dal proprio operato, sicché il suo scopo è quello di rispecchiarla; riprodurre, invece, significa fare altrimenti, produrre di nuovo, e dunque sempre nella sua differenza. La rappresentazione è uno specchio, la riproduzione una fucina.

Cosa si sprigiona allora dal suo ventre?

Portiamo avanti l'ipotesi: la riproduzione, compiendo un'azione, è tesa verso il prodotto del proprio fare, che io interpreterei come un *mettere a fuoco*. Rifare, per mostrare sì la realtà – e in questo non siamo forse così lontani dalla rappresentazione – ma nella convinzione che operando sorga qualcosa d'altro: un processo che ha luogo nell'attuante, e che viene comunicato a chi assiste. Lo spettacolo vorrebbe tenere insieme i due aspetti, portare in scena la realtà per andare al di là di là di un rispecchiamento del mondo, ma mettere in atto un processo di mutamento nell'attuante. Produrre *conoscenza*, laddove tale termine pare alludere a una “*coscienza di*”, e non tanto a un sapere di qualche dottrina. La dottrina sta dalla parte della rappresentazione invero. La “*coscienza di*” è il prodotto della riproduzione: ad esempio, si produce la “*coscienza di*” ciò che accade in chi compie meticolosamente, giorno per giorno, il lavoro sul canto. La fucina è un luogo da artigiani; per coloro che sanno – e vogliono imparare a – articolare; non basta guardare per imparare un'arte.

La rappresentazione e la riproduzione si legano inoltre a due differenti maniere di intendere il rapporto tra realtà e finzione, del quale ho detto in precedenza. Dal punto di vista della rappresentazione, c'è come un salto tra reale e fittizio. La realtà è posta dinanzi al soggetto, come un oggetto da osservare e del quale fornire un rispecchiamento. Reale da una parte, fittizio dall'altra. In quest'ottica lo spettacolo è una finzione atta a rappresentare la realtà. Che dire invece della riproduzione? Un'opera che si presenti come riproduzione non si pone come separata dal reale. Se esibisce il reale, lo fa in quanto parte della realtà, per produrre un cambiamento sull'agente; dunque, una nuova parte di realtà. Dove tracciamo il confine tra reale e fittizio, in questi termini?

In ultima analisi, è davvero pertinente questa distinzione tra rappresentazione e riproduzione? Nel registro della rappresentazione, mettiamo in mostra ciò che è per averne una comprensione. Se non altro, sempre si produce qualcosa: *un di più di conoscenza*. Sul piano del significato, acquisiamo una conoscenza del reale, di ciò che chiamiamo reale e che in quanto tale ci sforziamo di rappresentare nel nostro mondo di finzione. Così dall'altra parte la riproduzione è volta al conseguimento “*coscienza di*”. *The Underground* e *L'heure fugitive* svolgono al contempo tutte queste funzioni: rappresentano una parte di realtà; producono un cambiamento sull'attuante; mostrano e creano per comprendere. Il piano del significato rappresentato e quello dell'azione volta a produrre effetti sull'agente si fondono. Quali effetti scaturiranno da questa convergenza? Staremo a vedere.

Quarto quadro: Fare il canto

Il terzo quadro non aveva posto per occhi che lo guardassero: costringeva a mettersi sul crinale, come se solo da un nascondiglio si potesse osservare. Il quarto quadro non si apre che includendo: Mario comincia spiegando che adesso, nel lavoro sviluppato da *Open Program*, non ci sono siffatti angoli remoti. D'altronde, anche lo stare a guardare è un'attività. È per questo che lo spettatore in questo caso diviene un personaggio della composizione. In sostanza, Mario ci invita a cantare insieme a lui e al suo gruppo di lavoro. Proposta per molti versi spaventosa, in quanto costringe a mutare la propria figura – e per questo eccitante. Difficile dunque descrivere i tratti dell'ultimo quadro. Cantiamo e ci muoviamo nello spazio di *Open Program*. Se guardare è già fare, non tutto si fa solo con gli occhi. Al contrario: qui *si vede solo nel fare*.

Quarta cornice

Se questa cornice dovesse apparire particolarmente limpida, alla maniera forse della prima, non per questo dobbiamo cadere nell'errore di considerare la sua apparente chiarezza come dipendente da una supposta comprensione del quadro, e quindi dalla capacità di svolgere una sua esegesi. Quelli qui proposti sono più

che mai riverberi dell'esperienza vissuta nel quadro, valutazioni a posteriori, filtrate dal lavoro di riflessione che ho potuto farne.

L'esercizio al quale abbiamo partecipato, che ci ha costretti ad assumere la sua forma, non pare possa esser confinato a un'ora e mezza. Invero mi ha lasciato una grande fascinazione, ma molto sconcerto. Il senso che potrei conferirgli è questo: Mario Biagini invita a guardare che cosa stiamo facendo, in che modo opera il corpo in quest'attività di messa in comune del canto, quali sono le implicazioni degli atteggiamenti tenuti e che succede infine quando fissiamo lo sguardo su di essi.

Mario tenta però di far capire come ciò che è accaduto in quel momento, uscendo dalla stanza, fosse un subitaneo allentamento della tensione. Una volta fuori dal nostro quadro, ci preoccupiamo di vederci così diversi dal solito: approntiamo subito delle inconsulte difese, curandoci di intraprendere delle piccole azioni abituali. Beviamo, parliamo tra di noi con un tono ostentatamente usuale, per esorcizzare un'attività che di usuale non ha molto. È in questo momento, su questa soglia, che Mario fa notare come questo modo di comportarsi, apparentemente così innocente e di certo ingenuo, sia gravido di significati e conseguenze. «In molti luoghi – spiega – la soglia è un posto pericolosissimo. Non si varca il limitare della soglia a cuor leggero; e quello che abbiamo fatto, se si chiude in quella stanza, è troppo frainteso». Un esempio brillante di quanto Mario ha voluto mostrarci – per come io posso intenderlo dalla prospettiva assunta dalla mia transitoria cornice. Il detto suona: «guarda quello che fai, perché è tutto questo che fa *te*; e tu, se non puoi liberartene, almeno devi vederlo». In altri termini, le azioni automatiche, le posture assunte nel nostro comportamento quotidiano, e che noi tendiamo ad abitare senza riflettere, vanno osservate attentamente.

Perché compiere ciò che io, alla luce della mia cornice, chiamerei un arduo esercizio di attenzione? Ciò che ci attendiamo è una sorta di liberazione, come una liberazione che parte in primo luogo dal vedersi assoggettati.

L'esercizio compiuto con il corpo viene poi replicato nella dialettica: parlare con Mario Biagini è un agone. A ben vedere, l'attenzione significa anche questo. Cercare di guardare le parole che si usano, l'andamento del dialogo, e questo prima di tutto emerge nello sforzo di intrattenere uno scambio con il proprio interlocutore. In questo dialogo ci troviamo inquieti, nella misura in cui l'esercizio vuole produrre dei soggetti che siano *scomodi* in quel che fanno.

Ora, che significa stare scomodi? Il contrario di comodi, certo. Da *commodus*, in latino, ove il termine è composto dal prefisso *com-* e dal sostantivo *modus*. Letteralmente: conforme a misura. Siamo comodi, dunque, quando siamo nella misura giusta. Se siamo nel modo giusto, se siamo modulati correttamente. Facciamo un esempio tratto dalla *performance* sperimentata con *Open Program*: siamo comodi se andiamo a tempo e cantiamo con la giusta intonazione; altrimenti, se non sappiamo cantare o non siamo molto bravi con il ritmo della canzone, ci sentiamo immediatamente a disagio. Scomodi.

La comodità è il rispetto della legge, delle norme che determinano quando un'operazione è ben fatta. Ci sentiamo a nostro agio nell'adempimento di queste leggi, le quali potremmo anche chiamare invero il corretto *modus operandi*. Il ritmo del fare. Ecco, Mario Biagini ci ha fatto vedere la consonanza attraverso la dissonanza. Il ritmo si vede solo quando si va fuori tempo: se siamo perfettamente integrati in esso non lo sentiamo nemmeno, è come uno scivolare inavvertitamente nelle nostre operazioni. Un amico una volta mi ha detto: «che bisogno c'è della regola quando non c'è l'eccezione?». Vediamo la legge solo nel momento in cui viene violata. D'altro canto, non c'è legge che nella possibilità del suo essere infranta. Di conseguenza, solo quando lo abbiamo spezzato vediamo che, sì, nel nostro fare seguivamo una legge, un *modus*.

Infine, quali sono gli effetti di questo esercizio? Cantiamo e insieme proviamo a vederci mentre cantiamo. Parliamo e insieme vogliamo fissare l'attenzione sulla nostra attività dialettica. Fare e insieme porre l'attenzione sul fare stesso. Sembra – mi rendo conto – un esercizio di scissione di sé: infatti fa *stare scomodi*, perché il nostro modo non è questo. Per lo più non ci guardiamo mentre facciamo. Di qui la rarità di questo operare. Della sua preziosità, ho già detto: fa spalancare gli occhi, perché ci fa vedere liberi nella schiavitù. Ci fa danzare in catene, per usare le parole di Nietzsche. La sua difficoltà inoltre si cela in questa sua stessa peculiarità: quanto a lungo siamo capaci di tenere una posizione scomoda? Aiutandomi ancora con Nietzsche, direi che è tutta questione di esercizio.

(17 aprile 2017)