
Mourning becomes the nightingale song. Note intorno a *Tutto Brucia* dei Motus

Annalisa Sacchi



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/2656>

DOI: 10.4000/narrativa.2656

ISSN: 2804-1224

Editore

Presses universitaires de Paris Nanterre

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 dicembre 2023

Paginazione: 41-53

ISBN: 978-2-84016- 535-4

ISSN: 1166-3243

Notizia bibliografica digitale

Annalisa Sacchi, «Mourning becomes the nightingale song. Note intorno a *Tutto Brucia* dei Motus», *Narrativa* [Online], 45 | 2023, online dal 01 décembre 2024, consultato il 23 décembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/2656> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.2656>



Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti agli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").

Mourning becomes the nightingale song.
Note intorno a Tutto Brucia dei Motus

RIASSUNTO

In questo saggio è analizzata la scrittura scenica dello spettacolo *Tutto brucia* (2021) composta dalla compagnia teatrale Motus sulle ceneri di Ilio da *Le troiane* di Euripide, come un'azione resistenziale e politica che, a partire dal tema del lutto, si allarga a produrre una possibilità di reazione contro la violenza sistemica delle nostre società.

RÉSUMÉ

Cet article analyse l'écriture scénique du spectacle *Tutto brucia* (2021) que la compagnie théâtrale Motus a composé sur les cendres d'Ilion dans *Les Troyennes* d'Euripide, comme une action résistante et politique qui, à partir du thème du deuil, s'élargit pour produire une possibilité de réaction contre la violence systémique de nos sociétés.

*In returning to the ancient myths and opening them
from within to the woman's body, the woman's
mind, and the woman's voice, contemporary women
have felt like thieves of language staging a raid on
the treasured icons of a tradition that has required
woman's silence for centuries.*

Patricia K. Joplin

SULLE CENERI DI ILIO

In una famosa conferenza radiofonica del 1962, poi confluita in un saggio intitolato *Engagement*, Theodor Adorno analizza la questione dell'impegno e dell'autonomia della creazione polemizzando contro il più noto esempio di arte politica, il dramma didattico di Bertolt Brecht, accusato di non aggredire le forme estetiche – l'unica operazione compiutamente trasformativa dell'arte –, e di limitarsi all'ammissione dello stato di violenza del sociale:

L'estrpolato fabula docet – che nel mondo le cose non vanno secondo giustizia – non ci sarebbe bisogno di insegnarlo a nessuno; la teoria dialettica per cui Brecht sommariamente si dichiarò ha lasciato qui poche tracce. L'*habitus* del teatro didattico rammenta l'espressione americana *preaching to the saved*, predicare a coloro le cui anime sono comunque salve¹.

Per contro, nella scrittura di Kafka o sulla scena di Beckett lo spettatore sperimenta

un'efficacia di fronte alla quale le opere poetiche ufficialmente impegnate sembrano giochi di bambini; esse destano la paura di cui l'esistenzialismo non fa che parlare. In quanto smontaggi della parvenza, fanno saltare dall'interno l'arte che il proclamato impegno sottomette dall'esterno e quindi solo in apparenza. La loro ineluttabilità costringe a quel mutamento del comportamento che le opere impegnate si limitano a pretendere. Chi è stato travolto dalle ruote di Kafka ha perso la pace col mondo così come la possibilità di accontentarsi del giudizio che le cose vanno male: è stato cauterizzato il momento di conferma insito nella rassegnata constatazione della preponderanza del male².

1. ADORNO Theodor W., *Impegno* [1962], tr. it. in ID., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2013, p. 314.

2. *Ibid.*, p. 326.

Il tema della rappresentazione dell'ingiustizia, perché la scena ne realizzi una denuncia tale da confermare nel pubblico una posizione di condanna, è posto in opposizione a una forma non rappresentativa che è tutta già plasmata e informata dalla violenza. Non sarebbe necessaria dunque, nell'opinione di Adorno, una messa a tema perché al pubblico sia offerto un incremento di conoscenza, ma sarebbe la forma in sé a cristallizzare un seme puro di orrore al cospetto del quale smetterebbe la nostra coscienza di essere dalla parte giusta della storia e del suo giudizio.

In questo saggio analizzerò la scrittura scenica dello spettacolo *Tutto brucia* (2021) che i Motus hanno composto sulle ceneri di Ilio da *Le troiane* di Euripide, come un'azione resistenziale e politica che, a partire dal tema del lutto, si allarga a produrre una possibilità di reazione contro la violenza sistemica delle nostre società. Laddove il teatro politico ha il limite di presentare un'abbreviazione infantilistica nella lettura del mondo, assecondando il principio artistico della semplificazione, lo spettacolo dei Motus mira a operare sulle forme di ricomposizione e di cura proprie della memoria degli oppressi, della performance e della musica. Ne emerge una scrittura collettiva che straripa dal solco della tradizione dell'opera d'arte impegnata e reinfligge al pubblico, per così dire, la sorte verso cui esso gravita a partire dalla tragedia greca, ovvero una conoscenza, trasformativa e politica, per via di com-passione e rammemorazione.

LA VOCE DELLA SPOLA

Pandione, re di Atene, aveva due figlie, Procne e Filomela. La prima andò in sposa al re di Tracia Tereo, e si trasferì presso di lui. Ma la nostalgia di Procne per la sorella era tale che Tereo si convinse a tornare ad Atene per scortare anche Filomela in Tracia. Nel viaggio montò in lui un desiderio feroce per la giovane donna, così, anziché condurla dalla sorella che la attendeva, Tereo trascinò Filomela in una capanna nei boschi e la stuprò. Poi, perché non rivelasse a nessuno quanto avvenuto, le recise la lingua e la segregò in quello stesso luogo. Tornato alla reggia, raccontò a Procne che la sorella era morta nel viaggio. Filomela però sapeva tessere: ricamò su un peplo la storia della violenza e lo fece consegnare a Procne da un'ancella. La vendetta di lei calò su Iti, il figlio bambino suo e di Tereo: insieme alla sorella lo uccise e con un inganno lo diede in pasto al marito. Quando lui scoprì di cosa si fosse cibato, folle di rabbia, si scagliò contro le due sorelle. Allora intervenne Zeus che trasformò Filomela in una rondine, Procne in un usignolo, e Tereo in uno sparviero (in alcune versioni in un'upupa).

In questo, che è il mito fondativo della violenza stupratoria e insieme del tentativo di interdizione della denuncia e della presa di parola pubblica, mi concentrerò sulla perdita della voce.

La vicenda è alla base di una tragedia andata perduta di Sofocle, il *Tereo*, di cui si hanno notizie attraverso fonti numerose³. Aristotele, in particolare, descrivendo nella *Poetica* le diverse manifestazioni del “riconoscimento” all’interno della struttura della tragedia, cita “la voce della spola” (κερκίδος φωνή) (1454b 30) come espediente usato nell’opera sofoclea per svelare la verità. La spola o navetta è l’elemento del telaio che contiene il filato, ma nel caso del mito di Filomela è anche un mezzo, un movimento di andata e ritorno tra passato e presente, una capsula temporale lanciata a formidabile velocità tra i millenni, perché la violenza ha un ritmo ricorsivo, e quella di Tereo non è diversa da quella di Wayne Couzens, l’assassino di Sarah Everard. La spola assume la voce che Filomela ha perso, prima che questa si trasformi nel canto stridulo della rondine. L’usignolo è invece l’uccello assimilato al lamento funebre, che sarà per sempre quello di Procne disperata per l’omicidio del figlio⁴. La voce della spola produce infatti nella storia un’insurrezione contro il potere patriarcale tanto radicale da condurre a un atto di violenza che è impossibile riassorbire (l’infanticidio per mano della madre), e perseguita chi l’ha compiuto.

Questo intreccio in forma di affare familiare, che dallo stupro si espande al lutto, alla metamorfosi e al canto, arriva a toccare un altro destino spezzato, quello di Cassandra, condannata a profetare futuri esatti ma che non saranno mai creduti. La dannazione di Cassandra è il prezzo che paga per essersi sottratta alla seduzione di Apollo: “il dio mi ha sputato in bocca, io l’ho rifiutato e lui mi ha preso con la forza / è lì, nel punto più fondo del dolore, è lì che non sono creduta / ma è lì che ho imparato a parlare”⁵. Vedrà così prima di chiunque altro la fine dei suoi cari, del suo popolo, di un’intera civiltà, e poi la fine sua personale, al termine del viaggio che la condurrà schiava presso la reggia di Agamennone il conquistatore. Cassandra invidia il fato dell’usignolo anche se ne conosce l’origine luttuosa, e metamorfosa in lui, nel suo canto, in una delle due performance che allargano il corpo centrale di *Tutto Brucia. Of the Nightingale*

3. In particolare, una fonte canonica di riferimento è *Gli uccelli* di Aristofane.

4. Sul ruolo di questo mito e le successive manifestazioni dell’usignolo nella sfera del mondo antico si veda BETTINI Maurizio, *Voci: antropologia sonora del mondo antico*, Torino, Einaudi, 2008.

5. Cito dal testo manoscritto di *Tutto brucia*, composto da Daniela Nicolò a partire dalla ricerca drammaturgica di Ilenia Caleo, e gentilmente messo a mia disposizione dalla compagnia teatrale Motus, insieme ai materiali preparatori menzionati più avanti.

I envy the fate (2022), di cui è protagonista Stefania Tansini⁶. Ma è poi in tutta la riscrittura che Daniela Nicolò produce insieme a Enrico Casagrande, a partire dalla ricerca drammaturgica di Ilenia Caleo, che il ruolo del suono e del canto è centrale, mentre la vista è completamente periferizzata, così che il lavoro sui resti del corpo tragico di *Le Troiane* si articola nella possibilità di restituire una voce, prima ancora che nel movimento di portare a visibilità che è proprio del teatro. “È la tragedia del lamento e del lutto, – scrive Caleo nelle note preparatorie – della sofferenza, della presenza della morte. I dialoghi sono raramente tra i personaggi: si parla non ai vivi, ma ai morti. Tutt’attorno dunque è da considerarsi come lo spazio della spettralità”⁷.

Del resto esiste una genealogia minore che situa la nascita della forma-tragedia nel lamento di un gruppo di donne e in una scrittura di Saffo, anziché nella soggettivazione del primo attore della storia, Tespi, che decide di staccarsi dal coro e farsi personaggio drammatico. In uno dei due frammenti saffici dedicati alla morte di Adone e al suo compianto da parte di Afrodite e della comunità di donne raccolte intorno a lei si legge:

CORO: Muore, Citerea, il dolce Adone. Cosa possiamo fare?

SOLISTA: Percuotetevi Fanciulle, e strappatevi le tuniche⁸.

Il rapporto tra coro e solista corega, che costituisce il fulcro della forma tragica, è qui sviluppato sulla base responsoriale del lamento funebre, così che un seme di tragedia si trova a germogliare in una storia più antica di quelle tradizionalmente riferite alla nascita del teatro occidentale. Il frammento saffico rappresenterebbe in altre parole un caso di proto-tragedia o pre-tragico, che porta un corpo esanime e il lamento di una donna sostenuta dalla sua comunità femminile al centro di una scena ancora inconsapevole di sé stessa⁹, ma che

6. L'altro è *You Were Nothing but Wind* (2021) con protagonista Silvia Calderoni/Ecuba.

7. Ilenia Caleo si è occupata della ricerca drammaturgica. Qui e oltre riporto note manoscritte del suo studio preparatorio per *Tutto Brucia*.

8. SAFFO, fr. 140 in LOBE Edgar, PAGE Denys, *Poetaram Lesbiorum Fragmenta*, Oxford, Clarendon, 1955, p. 121.

9. Nell'opinione di Riccardo Palmisciano, questo passaggio è “di grande interesse per il fatto che le ragazze della cerchia saffica seguono le indicazioni di Afrodite stessa, che assume la guida del pianto per Adone come una qualsiasi donna in carne ed ossa avrebbe fatto in analoghe circostanze. Questo significa che la vicenda di Adone era divenuta oggetto di una sacra rappresentazione in cui Afrodite, la divinità più direttamente colpita dalla vicenda luttuosa, si era trasformata in un personaggio che poteva intervenire personalmente grazie al carattere drammatico della struttura responsoriale

all'elaborazione poetica del lutto sarebbe poi tornata con ritmo costante, fino a sprofondare nella gola scura del lamento moltiplicato e collettivizzato dalle donne di Troia.

DIVENIRE USIGNOLO

Lo sguardo fatica ad adattarsi alla densità del buio che è calato in sala ormai da qualche tempo. Sappiamo che il sipario è aperto, sentiamo che in scena qualcosa o qualcuno si muove, intravediamo delle forme. Ma è il suono che lentamente, progressivamente, si impone sopra lo sguardo. *Le Troiane*, nell'originale euripideo, si apre su una visione larga, quasi planare, della città che brucia, del campo dove stanno i sopravvissuti, e della spiaggia. Troia è caduta e continua a cadere, nei roghi che crepitano ancora, nelle mura che seguitano a crollare, nei corpi dei morti che si accumulano a diventare moltitudine. Qui, in *Tutto Brucia*, il palco è ricoperto da uno spessore denso di cenere lucente, si direbbe lavica, come il residuo di un'eruzione apocalittica che ha sepolto il mondo ad eccezione dei tre corpi che cominciamo a distinguere nel buio appena fessurato da intermittenze al neon. Sui cumuli si aggira una figura piangente, Ecuba/Silvia Calderoni. Lo spettacolo opera per rompere l'egemonia del visuale, per farci ammettere che non c'è nulla da vedere quando tutto è stato distrutto, smembrato, oltraggiato. Nulla da guardare nell'incalcolabile devastazione dei corpi. Secondo Fred Moten la visione traumatica produce una cecità momentanea nello spettatore, un buio in cui la nostra comprensione scava per avvicinarsi all'oggetto attraverso dei movimenti di approssimazione da cui si produce la memoria come affetto. Da questa cecità, per Moten, sorge la musica. All'inizio il lamento come musica, e poi ogni musica¹⁰. Ed è qui che entra R.Y.F. (Francesca Morello), che nello spettacolo articola un'ossatura sonora electro-punk per

del lamento funebre. Noi non sappiamo se la forma del dialogo improntasse l'intero testo, anche nella porzione a noi non pervenuta, o se nel proseguimento comparissero frasi introduttive del discorso diretto, ma se il fr. 140 V. di Saffo si potesse considerare esemplare dell'intero componimento, rappresenterebbe uno dei più antichi esempi di dialogo drammatico della letteratura greca. Sotto questa luce sarebbe allora interessante considerarlo anche come uno dei più antichi frammenti del teatro popolare greco"; PALMISCIANO Riccardo, *Mitologie, riti e forme del lamento funebre tradizionale*, in *AION*, 25, 2003, pp. 87-112. Si veda anche GREENE Ellen (a cura di), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley, University of California Press, 1999.

10. MOTEN Fred, *Black Mo'nin'*, in ENG David L., KAZANJIAN David (a cura di), *Loss. The Politics of Mourning*, Berkeley Los Angeles, University of California Press, 2003, pp. 59-75.

voce, chitarra elettrica e synth, attraverso sei canzoni che si intrecciano con i testi detti in scena¹¹. La musica si insinua come un taglio compiuto su una rappresentazione del dolore che ha pudore a mostrarsi, ma che riesce a rendersi udibile. La voce di R.Y.F. e i testi delle canzoni – scritti insieme a Ilenia Caleo e a ridosso della scena materiale, in lunghe improvvisazioni con Calderoni e Tansini –, producono un ingresso comune, tra scena e sala, al lutto, lavorano per creare la collettivizzazione di un’esperienza attraverso un atto sonoro. Mentre Ecuba grida, sospira e piange, faticando a reggersi in piedi, R.Y.F. si tiene di lato, ma è come se sostenesse con la voce tutta la scena e il corpo disossato della regina, la sua presenza che diviene spettrale, il suo lamento ridotto all’eco di un singhiozzo, a un fantasma uditivo.

In questo palco assediato da una distruzione che intende parlare del nostro presente dalla distanza siderale de *Le Troiane*, ma che la rappresentazione non può mai assimilare o esaurire, la voce e la musica di R.Y.F. si espandono e si liberano da qualsiasi appropriazione estetica della catastrofe, e al tempo stesso saturano l’atmosfera di un’affettività collettiva, impersonale, antisentimentale. La track *Cassandra*, che diventa poi il singolo di lancio dell’album *Everything Burns*, espande la distruzione della scena e la fa straripare verso di noi, immergendoci nella pulsazione nervosa del synthwave che sostiene il pezzo.

[CASSANDRA]

Queen of the night inflame the stars
 how many torches, everything burns
 i’m dazzled, so much the better
 it would need a thousand suns to enlighten me
 when i’ll enter in the enemy’s bed
 DANCE my flame
 DANCE much faster
 DANCE with flame
 DANCE look at the sky

Cassandra ricorda che l’arte non vale le morti pagate per produrla, ma alimenta la condizione di possibilità che le vittime vengano ricordate e che il ciclo

11. Le musiche di *Tutto Brucia* sono state composte da R.Y.F. in contemporanea alle canzoni confluite nel suo album da solista *Everything Burns*, uscito nel 2021, per Bronson Recordings. L’album è stato giudicato come miglior disco italiano dell’anno dal magazine “Internazionale”.

della violenza venga interrotto o almeno inceppato. Ci mette in guardia sul fatto che la scena non parla per un qualche universalismo del dolore, ma perché la vita postuma degli assedi, del terrore e della schiavitù continua a riprodurre la violenza sistemica delle nostre società. Se infatti la temporalità storica ha di norma un andamento accumulativo, quella memoriale, come quella performativa e quella musicale, ha un ritmo ricorsivo. Laddove la narrazione delle vittorie e delle storie nazionali è lineare e progressiva, quella delle sconfitte, delle deportate, delle esuli è inter-rotta e si riavvolge continuamente su se stessa. *Tutto brucia* è in questo senso la performance dello sterminio e della diaspora, dove la bocca del futuro si spalanca sul viaggio incerto per un mare che può diventare sepolcro – una prefigurazione del Mediterraneo Nero ma anche dell’Atlantico Nero –, sulle tratte, sulle fughe terminate in annegamento, sulle morti nelle stive, sui corpi insepoliti, sugli addii mancati. Scrive Caleo:

Le Troiane è esattamente questo: il testo fondativo in Occidente che rende conto della dimensione politica del dolore. Trauma e lutto riguardano infatti la perdita di una persona, la morte, ma anche la perdita di un luogo, di una comunità, quando ne siamo allontanate. Riguarda dunque anche l’esperienza di diaspora, di migrazione, di esilio – e in qualche modo *Le Troiane* condensano entrambe queste dimensioni, il lutto per la perdita e la morte delle persone care, e il lutto per la diaspora e la schiavitù, ossia la perdita della casa, della patria, della propria terra e della propria storia, della libertà. Le Troiane parlano di una tonalità estrema e radicale dell’esperienza della perdita. Perdita radicale¹².

La musica ha da sempre prodotto la tessitura affettiva e stabile per costruire nuove comunità in seguito a traumi collettivi¹³. Paul Gilroy ha indicato la centralità della creazione sonora nella diaspora africana come un processo di ricostruzione di storie che tornano ricorsivamente su sé stesse¹⁴. Qui la musica esprime il senso condiviso di dolore e perdita, contribuendo in maniera essenziale

12. Ilenia Caleo, note manoscritte dello studio preparatorio per *Tutto Brucia*.

13. In etnomusicologia, la letteratura sul tema è estremamente vasta. Qui mi sono riferita in particolare a WONG Deborah, “Taiko and the Asian/American Body: Drums, ‘Rising Sun,’ and the Question of Gender”, in *World of Music* 42 (3), 2000, pp. 67-78, e EAD., *Speak It Louder: Asian Americans Making Music*, New York, Routledge, 2004; SHELEMAY Kay Kaufman, “Musical communities: rethinking the collective in music”, in *Journal of the American Musicological*, 64 (2), 2011, pp. 349-390; HARRIS Rachel, “Tracks: Temporal Shifts and Transnational Networks of Sentiment in Uyghur Song”, in *Ethnomusicology*, 56 (3), 2012, pp. 450-475.

14. Si veda GILROY Paul, *Small acts: thoughts on the politics of black cultures*, London, Serpents tail, 1993.

a formare la struttura emotiva che media virtualmente il trauma della comunità attraverso echi sonori della terra d'origine. Ma offre anche, contemporaneamente, una forma di negoziazione per affermare la forza delle individualità sopravvissute e il loro diritto a un'esistenza degna, contro il razzismo e la discriminazione istituzionalizzati. La musica diviene in altre parole il mezzo decisivo per soggettività diasporiche per ribadire, nella possibilità di ripetere costantemente l'esecuzione di un brano che parla della loro storia, l'evidenza della propria sopravvivenza¹⁵. L'atto sonoro incapsula, amplifica e rafforza l'agentività individuale in questi contesti. Sulla scena sostiene Cassandra/Stefania Tansini, che Aiace ha stuprato strappandola al tempio di Atena, reiterando un ordinamento sociale arcaico che ha al centro la violenza sul corpo delle donne per sigillare la conquista, e che è tuttora attivo e operante. Cassandra tenta di fuggire dal suo corpo, di de-solidarizzarsi da sé, dalla lingua che non viene ascoltata, dalle visioni che adesso si ingorgano nella mattanza della sua carne, e così facendo parla al nostro presente incendiando il suo futuro. E poi Cassandra viene raggiunta da Ecuba, e allora diventano due monadi incollate al corpo che ancora appartiene loro in una simbiosi regressiva capace a volte di scivolare nella metamorfosi, così che l'una e poi l'altra diventano cagna-pietra-fiume-terra-uccello. Le figure appaiono in stato di eccesso, instabili, i confini si sfocano, si diviene-altro, in una continua approssimazione all'orrore e all'abiezione in cui la musica e la voce seguitano a produrre un punto di fuga. Qui il linguaggio non ha bisogno di una lingua, perché parla oltre la comprensione delle parole, oppure la sua lingua può essere arcaica, inventata, ma anche accessibile come l'inglese in cui canta R.Y.F.

Si tratta del resto di un'intuizione che ritorna da mezzo secolo sulla scena, da quando nel 1974 la MaMa di New York, un gruppo cui i Motus sono particolarmente legati, presentò quello che sarebbe rimasto come uno dei suoi lavori più iconici, *The Trojan Women*, diretto da Andrei Serban, con musiche composte da Elizabeth Swados. In questo caso la lingua scartava la possibilità di essere

15. Si vedano GILROY Paul, "Jewels Brought from Bondage": Black Music and the Politics of Authenticity", in Id., *The Black Atlantic Modernity and Double-Consciousness* (1993), London and New York, Verso Books, 2002, pp. 72-110; WINTERS Joseph, "Contemporary Sorrow Songs: Traces of Mourning, Lament, and Vulnerability in Hip Hop", in *African American Review*, Spring 2013, Vol. 46, n. 1, Special issue: *Hip Hop and the Literary*, pp. 9-20, e anche HARTMAN Saidiya, "Riot and Refrain", in EAD., *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*, London and New York, W. W. Norton & Company, 2021, pp. 233-236.

intelligibile per il pubblico e mescolava greco antico, latino, nāhuatl e navajo¹⁶, in un tentativo non di essenzializzare il dolore, ma di portare a evidenza la nostra capacità di provare compassione oltre la comprensione. E poi nel 1986 ci fu l'evento sconvolgente delle *Troiane* di Thierry Salmon, autore belga di culto, morto giovanissimo in un incidente d'auto, che ne diresse una versione in greco antico, di cui Pier Vittorio Tondelli scriveva: "la compressione emotiva, il dolore tangibile, la pietà che avvolgono queste *Troiane* di Euripide [...] sono un avvenimento unico che mette a nudo, spietatamente, le capacità di soffrire e di sentire dello spettatore"¹⁷. Erano 34 attrici in scena, in una performance che sfiorava "il punto di rottura emotivo" e "il crollo nervoso"¹⁸ collettivo del pubblico, e in cui la musica corale composta da Giovanna Marini interveniva come sostegno poetico e politico per fronteggiare la catastrofe. *Le Troiane* aveva debuttato a Gibellina, polverizzata dal terremoto del Belice del 1968, sul Grande Cretto di Alberto Burri, la colatura di cemento che si spacca in prossimità di quelle che furono le strade della città, in relazione alla mappa dei pieni e dei vuoti delle rovine ammassate sotto i suoi volumi, e che in quel caso raddoppiava la sepoltura di Troia, le successive stratificazioni da cui la liberò Heinrich Schliemann e la sua incondizionata capacità di credere alla favola omerica.

ATTI DI SPARIZIONE, SUONI DI RICOMPARSА

Nel suo *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*¹⁹, Diana Taylor mostra come, nel programma di genocidio politico perpetrato dalla giunta militare di Videla, la radicalizzazione del binarismo di genere venisse capitalizzata a scopi di propaganda politica e di composizione di identità nazionali attraverso la performance. In questo senso, la produzione di un'idealizzazione simbolica del femminile – la Patria come Madre – correva accanto alle rappresentazioni maschiliste e omosociali del regime sorto per la sua difesa. Allo stesso tempo, la costruzione del nemico politico e sociale lavorava sul piano del genere e della creazione di un'entità femminilizzata da abbattere

16. Dallo spettacolo, nell'occasione del Centenario dalla nascita di Ellen Stewart e del 45° anno dal debutto, è nato nel 2016 *The Trojan Women project*.

17. TONDELLI Pier Vittorio, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* (1990), Milano, Bompiani, 2018, p. 237.

18. *Ibid.*

19. TAYLOR Diana, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*, Durham-London, Duke University Press, 1997.

attraverso l'uso sistematico della tortura e dello stupro. Fu un'ideologia legata alla legittimazione della violenza su base di genere che produsse, nell'ipotesi di Taylor, lo spettacolo pubblico del terrore per annichilire la sfera pubblica e renderla impotente di fronte al progressivo impennarsi degli "atti di scomparsa" (le migliaia di *desaparecidos*). E tuttavia la performance intervenne anche come mezzo di resistenza, nelle manifestazioni di piazza delle Madres de Plaza de Mayo e negli spettacoli clandestini di resistenza e denuncia. La forma-spettacolo dunque ha questo doppio ingresso, questa doppia possibilità nella produzione della violenza e nella lotta contro di essa.

Anche in *Tutto brucia* sono contemporaneamente all'opera le dinamiche performative della sparizione e quelle della resistenza. Le comunità sono radicalmente separate lungo la linea del genere: da una parte le donne che raddoppiano il corpo della città sconfitta e smembrata, dall'altra gli uomini, invisibili eppure presenti nello scempio che imprimono sulla scena. Ne vediamo le conseguenze nella figura accartocciata di Cassandra dopo lo stupro, e poi in un sacco pieno di terra che precipita sul palco come lo schianto del corpo piccino di Astianatte. Alla vulnerabilità radicale dei corpi si unisce l'agonia di sapersi non credute, di scivolare verso una forma ottusa e mutacica per estenuazione. Come scrivono John Paul e Angela Jill Lederach, per le soggettività vittime di violenza e di tratta "la sensazione d'afonia significa sempre trovarsi in uno spazio troppo vasto, distante e remoto per sentire o essere toccate dalla vibrazione del suono"²⁰, e allora la possibilità di rendere udibile diviene un atto immediatamente politico.

Così, di nuovo, la musica interviene a sostenere la sopravvivenza di chi resta: nel canto si rinsalda il vincolo femminile che la società patriarcale tenta di recidere, e la storia viene ricostruita dal punto di vista delle sconfitte, non solo però come forma di lamento, ma come affermazione potente e vibrante che celebra, nell'adesso della scena, l'evidenza innegabile della loro sopravvivenza.

Molto si è scritto su che qualità abbia la "voce della spola"²¹. Se sia materialmente il suono che produce il movimento della tessitura, una metafora per

20. LEDERACH John Paul, LEDERACH Angela Jill, *When Blood and Bones Cry Out: Journeys through the Soundscape of Healing and Reconciliation*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 66.

21. Si veda in particolare HARTMAN Geoffrey, "The Voice of the Shuttle", in ID., *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, New Haven-London, Yale University Press, 1970, pp. 337-355; JOPLIN Patricia, "The Voice of the Shuttle is Ours" (1984), in McCLURE Laura (a cura di), *Sexuality and Gender in the Classical World*, New York-London, Routledge, 2002, pp. 259-286; GILBERT Sandra M., GUBAR Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), New Haven, Yale University Press, 2000.

parlare della grandezza della letteratura e della sua forza metonimica, o l'attribuzione di un potenziale emancipativo a una mansione femminile e domestica trasformata in forma d'arte resistenziale. Io credo che il canto della spola diventi un mezzo di esplorazione poetica e di riproduzione politica del potenziale sovversivo del lutto quando viene assunto da una comunità, per quanto occasionale ed effimera come quella del pubblico raccolto di fronte alla performance. La composizione musicale di R.Y.F. e l'invettiva di Ecuba con cui si conclude lo spettacolo hanno così la forza di un'insurrezione, insieme alla qualità intima e dolente del lamento:

così noi tutte ci siamo trasformate
 chi in cagna chi in tartaruga
 chi in pietra come Niobe
 altre in un ammasso di stelle luminose e lontane
 chi in un ragno o in un fiume
 chi in uno scoglio in mezzo al mare
 e le onde che si infrangono contro e ripetono notte e giorno
 questo pianto infinito, perché la pietra non conosce la morte

ecuba cassandra andromaca elena polissena briseide ippolita pentesilea

ora è troppo tardi, aspettiamo che il futuro arrivi di nuovo
 E tra duemila anni ancora
 il nostro nome sarà su tutte le bocche
 e quando non saremo che atomi e fiato
 voi maledetti non potrete fare niente, niente
 contro questa memoria / che vi consuma
 perché saremo tutto, esseri instabili e senza forma²².

La potenza sonora di R.Y.F. e la bocca spalancata dal furore di Calderoni contro il microfono, a gridare insieme la maledizione verso la strage, producono l'operazione che finalmente libera le Troiane dal loro statuto vittimale. È l'accordo della musica rischiosa ed esaltante della ribellione. È la denuncia di ciò che le figure di Euripide – e della moltitudine di quelle senza nome che ne hanno nei secoli spartito i destini – hanno subito, ma anche l'annuncio di quello che intendono distruggere. Nell'intrecciare ira e desiderio R.Y.F. e Calderoni forgiavano la lingua che proietta questa scena in un futuro ancora abitabile,

22. Dal testo inedito, già menzionato, dello spettacolo.

ci dotano collettivamente di una risorsa creativa che potremo evocare ancora e ancora come un refrain di lotta. Forsennando la musica e affilando la voce nell'urlo e nell'invettiva fanno tremare il teatro e coagulano palco e platea in un grande ventre pulsante. Il tumulto sonoro che sale fino al silenzio è un modo di riecheggiare e campionare le voci inudibili di una storia millenaria di violenza e di abuso, per reclamarne collettivamente la fine.

L'eredità estetica che risale il corso del tempo e torna a Ecuba e Cassandra, ad Andromaca e Astianatte, si compatta allora nel corpo sonoro che chiude il lavoro nel rifiuto della regina a piegarsi e nella difesa della memoria, nella cospirazione tra le sopravvissute e i fantasmi e nel loro reciproco soccorrersi e farsi segno. È così che canta la spola, tra le generazioni e le geografie. È così che nelle fiamme che ardono Troia vediamo danzare, alla fine, i fuochi delle rivolte che verranno.

DANCE my flame
DANCE much faster
DANCE with flame
DANCE look at the sky

Annalisa SACCHI
Università Iuav di Venezia

