Il Pensiero
rivista di filosofia

Anno 2019 | Volume LVIII | Fascicolo 1

Luoghi del sapere: teatro e conoscenza

Florinda Cambria
Antonio Attisani
Vincenzo Vitiello
Monica Centanni
Elenio Cicchini
Cassandra Basile
Michele Capasso
Stefano Tomassini
Carlo Serra
Carlo Sini
Massimo Adinolfi
Thomas Richards

In Schibboleth

Il Pensiero
rivista di filosofia

diretta da Vincenzo Vitiello *e* Massimo Adinolfi.

Comitato scientifico internazionale: Massimo Cacciari, Félix Duque, Jean-François Kervégan, Thomas Rentsch, Volker Rühle, Carlo Sini, Hans Vorländer.

Direzione scientifica: Piero Coda, Florinda Cambria, Giannino Di Tommaso, Massimo Donà, Enrica Lisciani-Petrini, Valerio Rocco Lozano, Rocco Ronchi, Luigi Vero Tarca.

Redazione: Alessandro Apruzzese, Michele Capasso, Ernesto Forcellino, Giulio Goria, Davide Grossi, Lucilla Guidi, Chiara Maggese, Anna Parente, Giacomo Petrarca, Filippo Silva.

Anno 2019 | Volume LVIII | Fascicolo 1

© 2019, Vincenzo Vitiello
Edizioni Inschibboleth - Roma

Periodico semestrale
ISSN cartaceo 1824-4971
ISBN cartaceo 978-88-85716-49-0
ISBN e book 978-88-5529-018-0

Registrazione: Tribunale di Rieti, n. 3/2015; *precedente registrazione*: Tribunale di Rieti, n. 2/1978. *Deposito legale*: febbraio 2017. *Proprietario della testata*: Vincenzo Vitiello. *Editore*: Inschibboleth società cooperativa - Roma. *Direttore responsabile*: Francesco Cundari. *Impaginazione*: Inschibboleth società cooperativa. *Stampato in* Italia *presso* Mediagraf SpA – Noventa Padovana. *Sede della pubblicazione*: Rieti. *Indirizzo per la corrispondenza*: Inschibboleth società cooperativa, Via G. Macchi 94, 00133, Roma - Italia, *e-mail*: redazione@inschibbolethedizioni.com, *web*: www.inschibbolethedizioni.com;

La rivista *Il Pensiero* ha adottato un sistema di referaggio conforme agli standard internazionali. La proposta di articoli per la pubblicazione dev'essere inviata alla redazione della casa editrice in formato elettronico all'indirizzo redazione@inschibbolethedizioni.com, specificando il nome e il numero della rivista per cui si propone la pubblicazione. Gli autori dovranno certificare che il loro testo non è mai stato pubblicato, né simultaneamente sottoposto o già accettato per altre pubblicazioni. Tutti saggi e le recensioni dovranno essere di massimo 45000 battute, spazi e note incluse. Dovranno, inoltre, essere accompagnati da un abstract di massimo 1500 battute (l'abstract non è richiesto per le recensioni). Dopo una prima lettura la segreteria di redazione invia la proposta di articolo per un esame critico a due lettori anonimi (*peer review*) per la valutazione dei contributi proposti per la pubblicazione. Gli esiti della valutazione (accettato, rifiutato, proposta di modifica) vengono comunicati in seguito all'autore. Le recensioni saranno valutate dalla redazione senza referaggio.
I temi dei prossimi numeri e le scadenze entro cui inviare gli articoli da proporre per la pubblicazione sono disponibili all'indirizzo: http://www.inschibbolethedizioni.com/riviste/il-pensiero.

Il Pensiero
rivista di filosofia

LVIII - 2019/1

InSCHIBBOLETH

INDICE

Al Lettore p. 9

Florinda Cambria, *Le arti dinamiche, emblema di ogni conoscenza* » 11

Saggi

Antonio Attisani, *Rifare il principio. Il sentiero neodrammatico* » 17

Vincenzo Vitiello, Die wahre Stadt – die Stadt im Hause. *(Dal racconto di un alessandrino)* » 43

Monica Centanni, *Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro* » 59

Elenio Cicchini, *Volto e carattere* » 75

Cassandra Basile, *La società-teatro. Gioco, finzione, mimesi e conoscenza di sé in Kant* » 91

Michele Capasso, *Una via europea al di là della tragedia. Lukács, Benjamin, Szondi* » 107

Stefano Tomassini, *Tempo perso. Inerzia, danza e* performance » 123

Carlo Serra, *Il costituirsi della melodia come campo di forze. Richard Wagner lettore di Beethoven* » 135

Carlo Sini, *Il resto è musica* » 157

In dialogo

Vincenzo Vitiello, *Deve la filosofia tornare a teatro?* » 163

Antonio Attisani, *Domande, risposte, domande* » 169

Massimo Adinolfi, *Incontro col teatro* » 175

Carlo Sini, *La potenza del discorso* » 179

Dossier

Intorno a *The Underground: A Response to Dostoevsky – Il sottosuolo: una risposta a Dostoevskij*
del Focused Research Team in Art as Vehicle
(Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)

Florinda Cambria, *Introduzione* » 185

Antonio Attisani, *Sotto e sopra la terra* » 193

Florinda Cambria, *Il tessuto della presenza. Un incontro con Thomas Richards* » 201

Thomas Richards, *Luci dal sottosuolo. Colloquio con Florinda Cambria* » 205

Antonio Attisani, *Una sessione di canto* » 221

Fascicolo a cura di Florinda Cambria

Tempo perso
Inerzia, danza e *performance**

Stefano Tomassini

> «Rimanevo immobile, incapace di non solo di alzarmi ma anche di decidere che dovevo alzarmi. […] Rimanevo dunque immobile, con una volontà dissolta, senza decisione apparente; in quei momenti essa è probabilmente già presa».
>
> Marcel Proust, *Albertine scomparsa III*

> «Un istante affrancato dall'ordine del tempo ha ricreato in noi, per sentirlo, l'uomo affrancato dall'ordine del tempo. Ed è comprensibile che questi creda nella propria gioia, […] è comprensibile che la parola "morte" non abbia più senso per lui; situato al di fuori del tempo, cosa mai potrebbe temere del futuro?».
>
> Marcel Proust, *Il Tempo ritrovato*

> «The curtain lifts, exactly four minutes pass, and then it comes down. Not having batted an eyelid, or moved anything at all».
>
> Paul Taylor, *Private Domain*

[*liminare*] La danza e la coreografia sono parti imprescindibili dell'immaginazione contemporanea, sia per quanto riguarda in generale le arti e sia per quanto riguarda più precisamente i saperi. Attraverso il lavoro di molti *performer* e creatori di danza contemporanei, inoltre, è stato già chiarito, documentato e acquisito il fondamentale superamento di tutti i più abusati *cliché* ("dance as life, dance as love, dance as movement, dance as the art of bodies, dance as the art of living, dance as the art of the unsayable, dance as the art of grace, etc.") che hanno intrappolato da sempre le tecniche compositive, critiche e somati-

* Desidero ringraziare Linda Bisello, generosa lettrice in anticipo di questo saggio.

che della danza, le sue soggettività e le sue tecnologie[1]. Con il presente saggio analizzo tre imprevisti spazi intermedi e di sorprendente creatività in altrettanti *case studies* del teatro di danza: ossia le immagini iniziali della versione filmata per la televisione di *Coppélia* di George Balanchine (1954); la ricezione critica di *Duet* di Paul Taylor (1957); l'uso delle immagini in *slow-motion* nel recente, e indocumentabile, *Requiem pour L.* di Alain Platel e Fabrizio Cassol (2018). In tale costellazione vorrei mostrare, e fare spazio a, una differente genealogia di movimento che si è tradotta in una pratica estetica di resistenza politica nella danza contemporanea. L'inerzia come forza del pensiero intuitivo antitetica alla logica dell'introspezione, e come strategia di sparizione capace dimettere in crisi la dittatura del tempo cronologico. Non si tratta di una negazione dell'azione e della prassi, ma di un differente piano della sua progettazione.

La ricaduta di una tale strategia sulla comprensione della danza e della *performance* contemporanee è ampia, non nichilista né delegittimante, riguarda invece proprio la volontà di affrontare nuovamente i nodi teorici legati alla nozione di temporalità (ad esempio al di fuori della logica del lavoro) e alla necessità politica di un nuovo senso (destabilizzante e discontinuo rispetto al presente) dell'azione. Ed è oggi anche la conferma della natura conoscitiva e gnoseologica di quest'arte, in radicale contrapposizione ai discorsi trionfali delle correnti narrazioni disciplinari e al loro rinnovato investimento in concetti forti come il successo, l'affermazione, il riconoscimento della prestazione performativa come un orientamento oggettivo del desiderio[2].

L'immobilità e l'inerzia sono scelte di (resistenza al) movimento informate di una precisa tecnica posturale[3], ma riluttanti a un immediato tornaconto di leggibilità. Sono scelte che rigettano l'esibizione di una competenza e di uno specialismo, ma che privilegiano il coinvolgimento emotivo e non-pianificato, diventando dunque fonti affidabili di autonomia politica, ossia di resilienza nei confronti delle forze di omogeneizzazione, uniformazione, standardizzazione e semplificazione adottate dalle politiche neoliberali[4]. Il concetto di tempo che ne deriva è opportunamente desequenzializzato e si compone al di fuori della logica riproduttiva o del profitto: come per il mite e pigro Oblomov, il protagonista del romanzo di Ivan Gončarov (1855), un provinciale idealista che conosce molto bene i privilegi dell'immaginazione nel potere della visualizzazione attraverso il tempo inerziale della fantasia, un tempo grazie al

[1] Cfr. A. Lepecki, *Dance, Choreography, and the Visual. Elements for a Contemporary Imagination*, in C. Costinaş - A. Janevski (a cura di), *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?*, Sternberg Press, Berlin 2018, p. 17. In italiano, in un'ottica di sintesi storiografica, si veda il recente studio di A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018.

[2] Su questo paradigma sono preziose le riflessioni di Federico Chicchi e Anna Simone in *La società della prestazione*, Ediesse, Roma 2017.

[3] Cfr. E. Franklin, *Dance Imagery for Technique and Performance*, Human Kinetics, Champaign 1996 e 2014, pp. 139 s.

[4] Nel senso dell'analisi etnografica proposta da J.C. Scott, *Lo sguardo dello Stato* (2004), a cura di S. Boni, tr. it. di E. Cantoni, Elèuthera, Milano 2019.

quale è la vita che si anticipa, assai lontano dal presente, proprio quando egli è felicemente sprofondato nel caos dei suoi pensieri[5].

Una tale riformulazione del tempo esige anche una nuova concezione dello spazio, non semplicemente opposta a quella dello spazio istituzionale, ma che di volta in volta sia capace di articolare anche uno spazio disomogeneo, asimmetrico, concreto, circoscritto, empirico, corporeo[6]. Uno spazio inteso anche come «presenza di un limite», quale il fallimento e la sconfitta o la morte, ad esempio, affinché tale presenza, per niente metafisica o redentiva, «sia ciò che permette di vivere con maggior consapevolezza e gratificazione anche le esperienze piacevoli della vita, uscendo dalla condizione accidiosa»[7].

[*battere le ciglia*] È Tanaquil Le Clercq. La vedremo fra poco ballare con André Eglevsky, in un passo a due ispirato alla storia di *Coppélia*, coreografato da George Balanchine sulle musiche (resistibili) di Léo Delibes. Si tratta di una versione creata apposta per la televisione canadese, in un filmato in bianco e nero del 1954[8]. Siamo alle prime inquadrature che seguono la presentazione. Davanti a noi l'immobilità assoluta di Swanilda, una bambola «aux Yeux d'Émail»[9], esposta nella vetrina di un negozio di giocattoli. La macchina da presa, già sul volto in un primo piano di avvio, accenna ora a un movimento, un progressivo aumento della distanza nell'inquadratura del piano. Lei resta fissa, immobile. All'improvviso, appena percepibile, si lascia sfuggire, davvero inatteso, un battito di ciglia. Uno solo. Macché sono due, no no tre se ne contano già nella sopraggiunta lontananza. Il ritmo coordinato e stereotipo di quel corto gesto, che rimanda di certo a una tensione, non poteva essere impedito dalla volontà. Lo smalto degli occhi, che avrebbe dovuto brillare inerte e senza vita, ha ceduto il suo vincolo al differimento del sensibile. E allora, il fenomenico dell'emozione ha sviato la cattura nella struttura desiderante della visione[10].

[5] Cfr. I. Gončarov, *Oblomov* (1855), tr. it. di E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 1938 e 2017, p. 299. Su cui cfr. anche A. Mihailovic, *"That Blessed State": Western and Soviet Views of Infantilism in Oblomov*, in G. Diment (a cura di), *Goncharov's Oblomov. A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston 1998, pp. 51-67.

[6] Cfr. J. Halberstam, *Temporalità queer e geografie postmoderne* (2005), in Ead., *Maschilità senza uomini. Saggi scelti*, a cura di F. Frabetti, Edizioni ETS, Pisa 2010, pp. 125-153.

[7] P. Gallotti, *Che noia quel paziente… Divagazioni sull'accidia*, in Aa. Vv., *Tempo perso? Considerazioni cliniche sul tema dell'accidia*, a cura di M. Wuehl, La Biblioteca di Vivarium, Milano 2016, p. 107.

[8] Contenuto nel dvd *New York City Ballet in Montreal*, vol. 3, VAI (2014). Su Tanaquil Le Clercq (1927-2000), cfr. S. Montague, *The Ballerina*, Universe Books, New York 1980, pp. 51-53.

[9] Come recita il sottotitolo del balletto pantomimico, *Coppélia, ou la Fille aux Yeux d'Émail* (*Coppélia o La ragazza dagli occhi di smalto*), in due atti e tre scene, coreografato da Arthur Saint-Léon sulla musica composta da Léo Delibes. Il libretto di Charles Nuitter e Arthur Saint-Léon è ispirato al primo racconto dei *Notturni* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*), pubblicato nel 1815. È l'ultima creazione di Saint-Léon, morto tre mesi dopo la prima rappresentazione.

[10] Sulla monodimensionalità dell'immagine televisiva e la difficile negoziazione sulle posizioni della camera per le riprese, cfr. R. Greskovic, *The Master and the Movies. Barbara Horgan*

L'improvvisa desistenza della presenza di Le Clercq in un fenomeno di spostamento ipercinetico ha rotto per qualche istante (forse per sempre) l'illusione mimetica della rigida posa marionettistica. Vanificandola, in realtà l'ha umanizzata. L'ha resa presente. Ma non nei termini in cui poi nel passo a due tale presenza verrà interpretata: ossia, nell'umanità della bambola osservata da una vetrina e vivificata dal possibile amore di un passante intraprendente, di nome Frantz[11]. Compromettendo l'illusione mimetica con quel battere le ciglia fuori programma, l'illusione del corpo/bambola sembra confermare tutta la fragilità della sua rappresentazione. Quel battere le ciglia forse rassomiglia a un cedimento transitorio, fortuito, non calcolato. Ma è anche una strategia di comprensione che «opera interamente sotto il livello della coscienza», quando ciò che si offre «al primo sguardo» è capace di produrre «una serie di calcoli istantanei prima [di] qualsiasi pensiero cosciente»: è la forza del *sentire* intuitivo[12]. E se anche si tratta di un'apparente distrazione, essa rimanda a tutto un altro tipo di apparato decisionale, vincolato a quello che la psicologia empirica ha tempestivamente chiamato «inconscio adattivo»[13]. La reazione istantanea di Le Clerq prende le misure al mondo circostante, riconosce l'obiettivo della sua *performance* ed è pronta ad agire, proprio nella distrazione, non nell'introspezione.

Proprio così, perché qui, nel potere del colpo d'occhio, la vita sembra voler rivendicare il suo spazio quando l'effetto di immobilità è solo un esile racconto, un mito esibito, incapace di convertirsi in un affetto. Dunque, quell'istante di abbandono di Tanaquil Le Clercq, sotto i riflettori di uno studio televisivo, braccata dal teleobiettivo, altro non è che una rapida analisi cognitiva: è il breve spazio di una ricerca di conoscenza del *medium* all'opera sul proprio volto, chissà forse quanto inedito per lei. Perché controllare il contesto può evitare di far commettere errori: la necessità di sùbito intuire se la circostanza produrrà un pericolo in termini performativi, un'eventualità di distrazione, l'interpolazione della contingenza sulla possibilità reale della propria prestazione[14].

on George Balanchine's Work with Television and Film, in J. Mitoma (a cura di), *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, New York-London 2002, pp. 27-33 (su *Coppélia*, p. 30). Più in generale, sul problematico rapporto tra media televisivo e corpo danzante, cfr. almeno S. Dodds, *Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave Macmillan, New York 2001. In italiano è disponibile la ricca antologia *La scena digitale. Nuovi media per la danza*, a cura di A. Menicacci e E. Quinz, Marsilio, Venezia 2001.

[11] Sulla persistente fortuna di questo titolo di repertorio in Balanchine, cfr. N. Goldner, *More Balanchine Variations*, University Press of Florida, Gainesville 2011, pp. 106-114.

[12] Cfr. M. Gladwell, *In un batter di ciglia. Il potere segreto del pensiero intuitivo*, tr. it. di M. Parizzi, Mondadori, Milano 2005, p. 9.

[13] Su cui cfr. T.D. Wilson, *Strangers to Ourselves. Discovering the Adaptive Unconscious*, Harvard University Press, Cambridge-London 2002.

[14] Cfr. M. Gladwell, *In un batter di ciglia*, cit., p. 213: «Se possiamo controllare il contesto in cui la cognizione rapida ha luogo, possiamo controllare la cognizione rapida. Possiamo evitare che chi combatte una guerra, chi lavora in un pronto soccorso o chi pattuglia le strade commetta degli errori».

Ma l'immobilità, l'inazione, l'espropriazione del movimento per una stasi assoluta e disumanizzata, ricorda, del tempo della vita, anche la possibilità ch'esso possa essere sospeso, fermato, esaurito[15].

[*senza battere ciglio*] *Duet* è una coreografia di Paul Taylor che fa parte di *Seven New Dances*, innovativo programma coreografico del 1957 (Kaufmann Concert Hall, 20 ottobre, NYC)[16]. Con i costumi di Robert Rauschenberg e le luci di Tharon Musser, dura esattamente 4 minuti, ed è costruita in chiara allusione alla partitura di silenzio, di poco più lunga, di John Cage (*4'33"*, 1952). Allo stesso modo in cui Cage aveva creato musica sperimentale con il suono ambientale e il silenzio, così Taylor in ognuna di queste sette danze sperimenta un personale vocabolario utilizzando il movimento quotidiano come il camminare o l'immobilità. Taylor ha descritto questi suoi studi di danza come la scoperta del proprio vocabolario di movimento composto di posture, gesti e passi, e che tuttavia fu considerato dalla critica come un vero «nightmare alphabet»[17].

Ad apertura di sipario per *Duet*, Paul Taylor compare in piedi accanto a una donna (la danzatrice Toby Glanternick) parzialmente distesa sul palco, ed entrambi restano immobili per tutta la durata della *performance*. Postura e relazione di corpi fermi in uno spazio convenzionale: questi gli elementi essenziali, ma per niente scontati, della breve coreografia. Taylor descrive così l'intensità del loro guardarsi: «We start looking calm in an exciting way»[18]. Unico fra i linguaggi perfomativi, la danza da sempre è corpo vivo che tace. Macchina del silenzio, e di sguardi. Due danzatori qui stanno fermi azzerando virtualmente tutte le più complesse possibilità di scrittura del movimento attese sul piano visivo, in un crollo del tempo danzato in quello fermo del quotidiano. Una tale doppia e immobile solitudine, in scena, ti afferra ed è insopportabile. Jean-Christophe Bailly parla di questo effetto di «fermo-immagine» come l'impressione di una vera e propria caduta nell'arresto temporale[19]. Forse, nel suo stadio intermedio tra mondo vero e immagine bloccata in un riquadro,

[15] Sulle coordinate teoriche di questo dibattito nella danza contemporanea e nella *performance* rimando al mio recente studio *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018. Più in generale, sul dibattito contemporaneo che investe i modi in cui pensiamo, immaginiamo e ci "prendiamo cura" del tempo, cfr. L. Baraitser, *Enduring Time*, Bloomsbury, London-New York 2017.

[16] Cfr. P. Taylor, *Private Domain. An Autobiography*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1987 e 1999, p. 80. La serata comprendeva *Epic* (assolo di 20 minuti), *Events I*, *Resemblance*, *Panorama*, *Duet* (duo) e *Opportunity*. Sull'orizzonte storiografico da cui l'esperienza di Taylor proviene, cfr. l'ottimo studio di G. Morris, *A Game for Dancers. Performing Modernism in the Postwar Years, 1945-1960*, Wesleyan University Press, Middletown 2006.

[17] *Ibidem*.

[18] *Ibidem*.

[19] Cfr. J.-Ch. Bailly, *Il tempo fermato. Piccola conferenza sulle immagini* (2009), BookTime, Milano 2012, p. 9.

Duet è piuttosto l'incarnazione di un'«immagine mentale»[20]. Essa infatti incarna perfettamente la creazione dell'immagine in una tensione che «serve a trattenere il reale»[21]. E tuttavia, in questo tempo fermato per trattenere qualcosa che altrimenti fuggirebbe via (nella continuazione del suo movimento), ciò che sembra non poter corrispondere all'immagine inerte dei due corpi in scena è proprio «questa pulsione di riprodurre, di catturare qualche cosa del mondo attraverso l'immagine»[22]. Immagine ferma, dunque, non riproduttiva di una realtà (come quella di uno scatto fotografico) ma di una situazione vivente, seppure statica e inattiva, il cui unico obiettivo è quello di sfuggire l'imperativo della rappresentazione del movimento. La danza è qui proposta da Paul Taylor in un modo radicalmente alternativo alle convenzionali rappresentazioni. Attraverso l'inazione coreografata in *Duet* qualcosa di quest'arte del movimento appare come un incredibile, inedito sapere: il potere della sua sparizione.

E infatti rimase proverbiale la famigerata recensione di Louis Horst su «Dance Observer»: un intero spazio vuoto seguìto soltanto dalle sue iniziali come firma[23]. La critica di danza più apertamente modernista tacque, cancellò non senza violenza grafica l'evento cancellandosi essa stessa, in una sorta di compiaciuto *auto da fé*. A quell'immobilità silenziosa dei corpi in scena il recensore corrispose il niente del vuoto della scrittura. Questo spazio bianco era probabilmente pensato come la sua più giusta corrispondenza formale; quell'uguaglianza tra immobilità e nulla, creduta innegabile, era invece del tutto arbitraria. Un'intera cultura andava allora in pezzi: quella che separa la cultura del fare (e del produrre) nell'impiego incessante della temporalità, rispetto invece a quella (inedita) dello stare fermi per rimodulare la percezione attraverso il dispendio, non meno potente e creativo, dello scorrere del tempo[24]. Perché l'impensabile dell'inerzia e del tempo fermo, in danza, non poteva che coincidere, per Louis Horst, con l'idea, assolutamente non commendabile, dell'apatia, del vuoto, della resa alla fatalità, del ritiro dalla vita, del differire l'azione danzata in un tempo perso[25].

[*tempo perso*] Esiste forse una virtù nell'inazione che non corrisponda all'imperativo della cura per il mondo e per se stessi (la *Cura* maiuscola, come

[20] Ivi, p. 14.
[21] Ivi, p. 24.
[22] Ivi. p. 30.
[23] Cfr. P. Taylor, *Private Domain*, cit., p. 80.
[24] Sulla energica inattività dell'esitazione come possibilità di sottrazione al divenire attualità, cfr. J. Vogl, *Sull'esitare* (2008), tr. it. di F. Ilardi, O barra O, Milano 2010.
[25] Sulla difficile storia culturale della scienza dell'inerzia cfr. l'ottimo libro di P. e N. Graneau, *In the Grip of the Distant Universe. The Science of Inertia*, World Scientific Publishing, Singapore 2006 e 2007. Sulla declinazione positiva di inerzia, in una dinamica multiforme e interdisciplinare, cfr. l'ottima antologia *Le virtù dell'inerzia*, a cura di A. Sparzani e G. Boccali, Bollati Boringhieri, Torino 2006; per una indagine negativa del concetto di inerzia, specie come tragico atteggiamento in risposta agli orrori del presente, cfr. A. Zamperini, *Psicologia dell'inerzia e della solidarietà. Lo spettatore di fronte alle atrocità collettive*, Einaudi, Torino 2001.

in Heidegger)[26]? Una virtù che trasformi il disimpegno, l'inerzia, l'immobilità in un vero e proprio progetto di risposta al dogma autoritario di rispettare il cómpito che la vita impone: la responsabilità nei confronti di sé e degli altri? Ossia una vita fuori dal tempo, fuori dalla realtà, in un tempo sospeso ma non dissociato né sostitutivo della relazione con il mondo? Insomma, un non fare come attesa e risoluzione attiva di un produrre (nel senso anche di agire) in assenza. A tempo perso, dunque. Un tempo, forse, di *requiem*.

Lungi dall'assomigliare a una cerimonia funebre panuniversalistica, *Requiem pour L.* di Alain Platel e Fabrizio Cassol per Les Ballets C de la B (2018) è più una profonda e riuscitissima riflessione sul tempo della morte e del suo rovesciamento in quello della vita, nella riscrittura del *requiem* di Mozart attraverso la musica di più continenti e culture[27]. La *performance* mette in scena il tempo perso dell'attesa, quello essenziale e adattivo della morte, come «lo spazio vivificante della pausa, del silenzio, della riflessione» ma riconsegnato alla «voluttà della scomparsa»[28], perché non vi sono più costruzioni coercitive della Storia sorrette dalla mano di Dio per giustificare la conservazione, il sopravvivere, l'inizio e la fine del mondo[29].

Lo scenario di *Requiem pour L.* apertamente richiama il memoriale per gli ebrei assassinati in Europa progettato dall'architetto Peter Eisenman (e realizzato assieme all'ingegnere Buro Happold) a Berlino, inaugurato nel 2005: il palcoscenico è riempito di rilievi e ingombri di parallelepipedi a griglia, che ricordano le 2711 stele del progetto originario, e che costituiscono essi stessi passatoie e corsie su cui, o attorno a cui, agiscono i *performer*[30]. L'effetto di questa citazione scenica potrebbe apparire inutilmente illustrativo, e non im-

[26] Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, cit. nell'ed. Longanesi (Milano 1970), ma senza indicazione di pagina, da M. Wuehl, *Indifferenza alla vita*, in Aa. Vv., *Tempo perso?*, cit., pp. 29 s. Sull'ambiguità del concetto di "cura" in Heidegger cfr. G. Anders, *Heidegger esteta dell'inazione*, in Aa. Vv., *Su Heidegger. Cinque voci ebraiche*, intr. di Franco Volpi, Donzelli, Roma 1998, pp. 23-62.

[27] http://www.lesballetscdela.be/en/projects/productions/requiem-pour-l/info/. Sulla vitalità artistica, ormai più che ventennale, di questa compagnia di danza cfr. il bel catalogo *Les Ballets C de la B*, Lannoo, Tielt 2006. Ho visto dal vivo questo lavoro al Teatro Ariosto di Reggio Emilia, il 14 ottobre 2018.

[28] M. Forghieri, *La tentazione del nulla*, in Aa. Vv., *Tempo perso?*, cit. , p. 76.

[29] Per Blumenberg è Spinoza che emancipa la razionalità moderna dalla teologia nell'autocomprensione dell'umanità e nella comprensione del mondo attraverso proprio il principio di inerzia (cfr. H. Blumenberg, *Autoconservazione e inerzia. Sulla costituzione della razionalità moderna* [1969], Medusa, Milano 2016).

[30] Nel progetto realizzato a Berlino, le stele di questo che è stato giustamente chiamato un contro-monumento (perché non celebrativo ma partecipativo) sembrano dall'esterno quasi tutte uguali ma in realtà, nell'addentrarsi all'interno del piano che è variamente inclinato, l'effetto immersivo indotto allo spettatore è quello di desolazione e spaesamento, di progressiva perdita dell'orizzonte e di ogni punto di riferimento come un'esperienza diretta della perdita della ragione e del contatto sensibile con ogni umanità, affinché il lavoro della memoria si trasformi in un potenziale coinvolgimento nei confronti di se stessi e degli altri più che con gli eventi della storia stessa (su cui cfr. I. Dekel, *Mediation at the Holocaust Memorial in Berlin*, Palgrave Macmillan, London 2013).

mersivo come invece nell'esperienza dell'originale, poiché qui gli spettatori ne restano comunque esclusi. Ma è l'inedita fruibilità dei *performer*, che in qualche modo riscrivono questo spazio architettonico in una nuova presenza, a problematizzare ogni spostamento e utilizzo (lo spostarsi dalla sommità di una stele all'altra; il mettersi in movimento lungo i perimetri), e a trascenderne la funzione originale, io credo in forte consonanza con la volontà di «spezzare il legame stretto tra forma e funzione», che è proprio il senso più vero del progettare architettura di Eisenman[31].

I costumi sono neri (quasi tutti, ma non proprio tutti) e consuonano con il tema funebre del titolo, ma il rito qui è festivo, proprio per neutralizzare quelle «forme di distanziamento dei vivi dai morti» che la nostra civiltà ha eretto «per allontanare dai vivi la minaccia insita nella vicinanza dei morti»[32]. L'imbarazzo di fronte al moribondo e l'esperienza della compassione sono qui danzate e cantate nella prossimità del morente: così, l'intero «processo di civilizzazione europeo» che relega i corpi nel momento estremo dell'esistenza «dietro le quinte della vita sociale o comunque isolati dalla vita sociale pubblica»[33], qui viene revocato. Ma su questo palcoscenico l'esperienza della morte non torna cosa pubblica, come avveniva nella società già in passato, diventa invece una più vera celebrazione della vita attraverso la *performance* in quanto politica affermativa delle pratiche del morire oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la fine[34]. Anche se durante tutta la *performance* musicale non mancano sequenze più meditative e indulgenti sulle ombre che assediano il corpo e l'anima prima dell'ultimo. Infatti ciò che davvero resta, al termine di questa potente rilettura e riappropriazione in termini culturali del *requiem* musicale come liturgia, è che il compianto per il tempo della fine può trasformarsi, attraverso il corpo musicale dei *performer* e in contrappunto con la proiezione video di cui dirò fra poco, in un tempo fermo capace di resistenza: quello della gioia e della felicità.

[*tempo fermo*] Una quindicina tra musicisti e cantanti dànno vita sul palco a una sorprendente, inedita riorchestrazione del *Requiem* di Mozart condotti in scena dal congolese Rodriguez Vangama. Una nuova partitura contaminata da molte tradizioni musicali tra cui quella indiana e maliana, e spaziando dal canto polifonico a quello corale[35]. Non senza che tutti all'improvviso ballino

[31] Cfr. P. Eisenman, *Cartoline Post/a/li. Risposta a Jacques Derrida* (1990), ora in J. Derrida, *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, a cura di F. Vitale, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 143.

[32] N. Elias, *La solitudine del morente* (1982), il Mulino, Bologna 1985, p. 51.

[33] Ivi, p. 30.

[34] Cfr. R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 113-124.

[35] F. Cassol, *Requiem pour L.* (Inspired by Wolfgang Amadeus Mozart, conducted by Rodriguez Vangama and staged by Alain Platel), cd musicale (79'54) prodotto e pubblicato da 7 Wheels e Outhere, 2018. Per una diffusa ricognizione su questa opera mozartiana ho tenuto conto dello studio di Ch. Wolff, *Il Requiem di Mozart. La storia, i documenti, la partitura* (1991), tr. it. di R. Culeddu e B. Marte, Astrolabio, Roma 2006.

all'unisono per un *Agnus Dei* festivo, o realizzino il *Miserere* finale soltanto a tre voci nel silenzio più fondo. La sezione *Lacrimosa*, che in Mozart riproduce in musica lo scorrere delle lacrime, qui invece è inizialmente introdotta da soli sospiri, come gettati e liberati nello spazio. Inoltre, l'azione è sospesa oppure affollata, in un precipitato di movimento e stasi, in un effetto visivo che ricorda per esempio quella di un affresco di Mantegna[36].

Anche coloro che sono più felicemente addentro alle incursioni, ormai trentennali, di Cassol e Platel, nel repertorio musicale del cànone occidentale, non possono non trovarsi spiazzati di fronte a questa controversa operazione[37].

L'idea a Cassol pare sia arrivata dopo aver visto un funerale a Kinshasa, nella Repubblica Democratica del Congo. Nello stesso periodo, Platel ha ottenuto da una sua conoscente in fin di vita, sia di filmarla fino all'ultimo istante del suo trapasso, e sia di poter utilizzare il filmato per questo lavoro (che non può essere ripreso né fotografato, per questo si tratta di un lavoro indocumentabile). Infatti, per tutto il tempo della *performance*, un video in bianco e nero di una figura femminile è proiettato sul fondale (L. che è l'iniziale del suo vero nome, Lucie, ma che in francese si pronuncia *elle* dunque "lei"). La visione però è restituita in una perenne *slow-motion* e questo ha attirato profonde, non immotivate critiche. Luke Jennings su «The Guardian» del 25 marzo 2018 ha scritto che l'effetto introdotto da Platel risulta intrusivo e alla lunga (un'ora e quaranta minuti senza intervallo) sempre più problematico: invece di essere un filmato imparziale e distaccato della morte di L., alla fine è un'opera manipolata e completamente ambigua. Al centro della scena, lo spettacolo della morte di L. si consuma in un'intensità e una *gravitas* delle quali Platel non è l'autore[38].

Ma in realtà, questa decisione è proprio la misura, o la mediazione, o addirittura la mitigazione che Platel introduce nella ricezione della *performance*[39]. Lo sguardo dello spettatore, infatti, sempre più prossimo e partecipe, è capace di allacciare un legame affettivo e ad alta capacità di identificazione con ciò che vede, ma senza alcun ricatto spettacolare né alcuna esibizione compiaciuta per un evento così intimo e radicale. Un'identificazione che si associa inevitabilmente, per i più, all'esperienza personale. L. è circondata da figure, sempre di schiena dunque mai protagoniste, ma che accompagnano senza tragedia la sua fine, colme di compassione e partecipazione pari all'importanza che a lei

[36] Cfr. G. Agosti, *Su Mantegna*, vol. I, Feltrinelli, Milano 2005 e 2007, pp. 20 s.

[37] Sulle precedenti incursioni musicali, tra Bach e Monteverdi (ma poi anche Gustave Mahler), cfr. R. Giambrone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, con un'appendice su A. Platel e J. Fabre, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 99-105, nonché G. Cools, *The Political Body. A Conversation with Alain Platel*, in Id., *Imaginative Bodies. Dialogues in Performance Practices*, Valiz Antennae, Amsterdam 2016, pp. 139-154.

[38] https://www.theguardian.com/stage/2018/mar/25/requiem-pour-l-bernstein-centenary-observer-review (3 febbraio 2018).

[39] Su questa necessità del rallentamento che il pensiero esige di fronte all'imperativo dello scorrere e scegliere veloce che le pratiche istituzionali di oggi impongono, cfr. M. Boulous Walker, *Slow Philosophy. Reading against the Institution*, Bloomsbury, London-New York 2017.

riconoscono. Lei, la donna, qui sembra la più vera opposta alternativa al *Cristo morto* di Mantegna (oggi a Brera): corpo d'uomo morto adagiato in tutto il suo peso e circondato dal compianto invece disperato dei prossimi, senza speranza né redenzione[40]. Inoltre, un muro sembra finalmente spezzarsi, quello che separa l'«io interno» dal mondo «esterno»: all'immagine classica «dell'uomo concepito come essere esistente soltanto per sé» viene sottratta l'idea della morte come fine assoluta dell'individuo[41]. Nel tempo della morte che si attenua, in questo *Requiem pour L.*, una differente durata sembra possibile. Mica male. Ecco cosa comporta il rallentamento dell'immagine nella scelta di Platel: la possibilità di fermare il tempo cronologico[42].

E allora, di là dall'ultimo, sarebbe davvero un peccato non ci fosse nemmeno un dio da ringraziare per tutto questo, un povero cristo (di oscure speranze, come scrisse Apollinaire), anche impotente e inoperante, da incontrare e salutare e confortare, e di cui magari farsi carico, non come fosse un dio liberatore, ma un derisibilissimo compagno di via. Perché, alla fine di questo *Requiem pour L.*, commovente ma senza tormenti, oltre ogni ricatto della vita immersa nella sua cronologia e al di là di ogni ossessione per lo scorrere del tempo finito col pregiudizio sulla vita che sopravvaluta la morte, si comprende molto bene che «la morte non è spaventosa», come ci ricorda Norbert Elias, «non cela alcun mistero, non apre alcuna porta: è la fine di una creatura umana. Ciò che di essa sopravvive è quanto essa ha dato agli altri uomini e ciò sarà conservato nella loro memoria»[43]. Dunque, ciò che più importerà, di questo nostro passaggio terreno, sarà soprattutto l'essere pur stati qualcosa per qualcuno.

[40] Ne accenno anche in *Tempo fermo*, cit., pp. 11 s.

[41] Cfr. N. Elias, *La solitudine del morente*, cit., p. 72.

[42] Su questo rallentamento come pratica estetica dell'arte contemporanea cfr. L. Koepnick, *On Slowness. Toward an Aesthetic of the Contemporary*, Columbia University Press, New York 2014. Sull'immobilità come strategia di sparizione per contestare l'immutabilità delle nozioni di soggettività e identità, cfr. P. Godani, *Estasi e divenire. Un'estetica delle vie di scampo*, Mimesis, Milano 2001.

[43] N. Elias, *La solitudine del morente*, cit., pp. 81 s.

Abstract

Through the analysis of three case studies: George Balanchine's filmed version for television of *Coppélia* (1954); *Duet* by Paul Taylor (1957); and *Requiem pour L.* by Alain Platel and Fabrizio Cassol (2018), the essay identifies an unprecedented genealogy of movement in contemporary dance. That of inertia as a force of intuitive thinking antithetical to the logic of introspection, and as a strategy of disappearance capable of undermining the dictatorship of chronological time. Immobility and inertia are choices of (resistance to) movement informed by a precise postural technique, but reluctant to an immediate readability. They are choices that reject the exhibition of a competence and a specialism, but that privilege the emotional and non-planned involvement, thus becoming reliable sources of political autonomy, that is of resilience towards the forces of homogenization, uniformity, standardization and simplification adopted by neoliberal policies.

Inschibboleth Edizioni - Via G. Macchi 94 - 00133 - Roma - www.inschibbolethedizioni.com

Condizioni di acquisto e di abbonamento:
Abbonamento annuale: € 45,00.
Volumi singoli da 2013 ad oggi: € 25,00.

Per abbonarsi o richiedere singoli numeri è possibile inviare una mail all'editore, all'indirizzo: ordini@inschibbolethedizioni.com.
Nella mail occorre indicare Nome, Cognome (oppure ragione sociale) e l'indirizzo di spedizione.
Se si intende richiedere la fattura occorre indicare anche Codice Fiscale o Partita iva.
L'editore risponderà alla mail indicando le modalità di pagamento.

In alternativa è possibile abbonarsi o ordinare singoli numeri e provvedere al relativo pagamento direttamente on line, visitando il sito dell'editore http://www.inschibbolethedizioni.com o la pagina della rivista all'indirizzo http://www.inschibbolethedizioni.com/riviste/il-pensiero.
Per garantire la continuità nell'invio dei fascicoli l'abbonamento che non sarà disdetto entro il 30 settembre di ciascun anno si intenderà tacitamente rinnovato e fatturato a gennaio dell'anno successivo.
Le richieste di abbonamento, le segnalazioni di mutamento di indirizzo e i reclami per mancato ricevimento di fascicoli vanno inviate per mail a:
ordini@inschibbolethedizioni.com.

Anno 2019 | Volume LVIII | Fascicolo 1

In questo numero:

Al Lettore

F. Cambria, *Le arti dinamiche, emblema di ogni conoscenza.*

Saggi

A. Attisani, *Rifare il principio. Il sentiero neodrammatico*; V. Vitiello, Die wahre Stadt – die Stadt im Hause. *(Dal racconto di un alessandrino)*; M. Centanni, *Dal rito alla tragedia: lo strappo originario e l'invenzione del teatro*; E. Cicchini, *Volto e carattere*; C. Basile, *La società-teatro. Gioco, finzione, mimesi e conoscenza di sé in Kant*; M. Capasso, *Una via europea al di là della tragedia. Lukács, Benjamin, Szondi*; S. Tomassini, *Tempo perso. Inerzia, danza e* performance; C. Serra, *Il costituirsi della melodia come campo di forze. Richard Wagner lettore di Beethoven*; C. Sini, *Il resto è musica.*

In dialogo

V. Vitiello, *Deve la filosofia tornare a teatro?*; A. Attisani, *Domande, risposte, domande*; M. Adinolfi, *Incontro col teatro*; C. Sini, *La potenza del discorso.*

Dossier

Intorno a *The Underground: A Response to Dostoevsky – Il sottosuolo: una risposta a Dostoevskij* del Focused Research Team in Art as Vehicle (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)

F. Cambria, *Introduzione*; A. Attisani, *Sotto e sopra la terra*; F. Cambria, *Il tessuto della presenza. Un incontro con Thomas Richards*; Th. Richards, *Luci dal sottosuolo. Colloquio con Florinda Cambria*; A. Attisani, *Una sessione di canto.*

Fascicolo a cura di Florinda Cambria

ISBN 978-88-85716-49-0

9 788885 716490

ISSN cartaceo 1824-4971
ISBN cartaceo 978-88-85716-49-0
ISBN e book 978-88-5529-018-0

Inschibboleth edizioni - Roma
www.inschibbolethedizioni.com