

BOTANICA
Stillness is the new sexy

– Raccolta dei report speciali degli studenti del laboratorio intensivo di messa in scena del corso di laurea magistrale in Teatro e Arti Performative tenuto da Francesca Pennini | Collettivo Cinetico per Università IUAV di Venezia –

ELIZA OANCA

Inizio scrittura: h 14:30 del/15/04/2019 - treno / Venezia-Castelfranco Veneto

REPORT
Speciale

Il Numero: 8

Il Mittente: Eliza Oanca

Il Tema: Antologia del reale.

L'esperienza di <age> come indagine su di sé e sulla regia. Maneggiare il vero tra manipolazione, restituzione, filtro.

Il Titolo: La performatività come gesto antibiotico.

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Il progetto <age> declina con nove performer teenager l'analisi sul ruolo dello spettatore e sul concetto d'indeterminazione che attraversa le produzioni di Collettivo Cinetico.

Abitare lo spazio della scena senza strutture pre-codificate.

Trovarsi di fronte ad una scelta, essere consapevoli che una volta scartata una risposta non si torna più indietro e portare avanti con convinzione come ci si è identificati.

Nella vita di tutti i giorni ci troviamo spesso a scegliere, decidere, schierarci da una parte piuttosto che un'altra. Ma troviamo anche soluzioni

alternative per evitare questa situazione pur di non affermare chi siamo o chi vorremmo essere.

<age> pone i performer nella condizione di dover fare una scelta, essere qualcuno o qualcun altro. Non c'è via di mezzo, non c'è una terza soluzione, un sì o un no categorico. <age> costringe ad affermarsi e a presentarsi senza un auto-giudizio. È un'indagine su di sé che mette nella condizione di schierarsi senza esitazioni, senza troppi ragionamenti, senza pensare al giudizio altrui.

Quello che si evince dalla scena è autentico, seppur ci sia una regia che scandisce il tempo della restituzione e decide i comportamenti che i performer devono assumere qualora facciano parte di una categoria oppure di un'altra. Il meccanismo di improvvisazione funziona bene su adolescenti che non hanno paura di dire la loro, che stanno entrando nella società e hanno bisogno di affermarsi in qualche modo.

L'affermazione di sé avviene alzandosi in piedi quando si ritiene di essere un dato "esemplare" e in seguito aderendo ad un'azione da svolgere, posti in presenza davanti al pubblico. Le azioni possono essere dalle più comuni e quotidiane, alle più inconsuete e divertenti. L'importante è non auto-giudicarsi e non pre-occupare lo spazio pensando a come svolgere quell'azione. L'improvvisazione, la spontaneità e l'autenticità sono gli ingredienti per la riuscita di questo atto performativo.

Non c'è decisione giusta o sbagliata, non c'è possibilità di cambiare in corso d'opera quello per cui ci si è identificati. Essere in presenza è la parte più autentica del lavoro.

Presenza: dal latino *praesentia*, derivato di *presens*, *presentis*, ovvero presente. Essere presenti in un determinato luogo e in un determinato tempo, ovvero il tempo del presente. Il famoso "hic et nunc" che determina l'atto performativo.

A questo punto farei riferimento ad un elenco di affermazione sulla performatività che credo diano un quadro esemplare di cosa possa essere l'atto performativo.

- Adesione plastica
- Precisione sentimentale
- Amplificatore fisico del corpo
- Bagno nella fonte dell'oblio
- Liquidazione delle forme
- Caduta del corpo
- Appropriazione
- Uso umano di esseri umani
- Tradimento di sé
- Difetto di volontà
- Abbandono contagioso
- Presenza in atto
- Polmoni sensibili
- Non dare limiti alla possibilità
- Trovare qualcosa di cui essere soddisfatti in un quotidiano utopico
- Essere molto più spaziosi di quello che si pensa
- Abbandonarsi ad un canale che esiste ma non conosciamo
- Non subire il già pensato
- Posare i gesti sul corpo
- Esporsi per essere credibili
- Pensare è prendere posizione nello spazio

- Avere un corpo pronto a qualsiasi configurazione

Uso umano di esseri umani: <age> richiama adolescenti che invadano lo spazio affermandosi.

Abbandono contagioso: le reazioni dei performer contagiano a catene le reazioni degli altri performer e del pubblico.

Presenza in atto: i performer sono in presenza, lo sguardo non è perso, il corpo e la mente stanno.

Non dare limiti alle possibilità: i performer non si precludono di poter essere qualcun altro rispetto a chi che pensano di essere.

Esporsi per essere credibili: affermare sé stessi occupando una posizione nello spazio.

Credo che questi elementi più di altri costituiscano la regia di <age>.

Un lavoro fresco, un'opportunità di ri-velarsi e di accedere ad un canale che nella vita di tutti i giorni non si ha l'occasione di farne esperienza.

<age>, come molti altri lavori performativi di Collettivo Cinetico è **esperienza, conoscenza, respiro, crescita.**

Noi siamo stati chiamati a fare esperienza, anche se in minima parte, di questo lavoro, contribuendo oltre ciò all'aggiunta di ulteriori casi al questionario preesistente.

Compilare il questionario è stato un momento che ognuno di noi si è preso con sé stesso. Un momento di disorientamento di fronte ad alcune questioni, che hanno portato a riflettere su aspetti che forse non ci erano mai passati per la mente. Quesiti che erano in netta opposizione tra di loro, ma che avevano la capacità di creare confusione sulla nostra identità. Più tempo si passava davanti ad un quesito più le idee erano confuse. Così la risposta che più ci veniva d'istinto era quella appropriata.

Sarebbe stato interessante creare una nuova regia con nuovi partecipanti, ma essendo rimasto un lavoro non finito è ancora aperto a nuove possibilità.

Ruolo non meno importante è quello dello spettatore, chiamato a scoprire chi sono questi performer, aderire a questo gioco performativo e qualora si verifici l'occasione, essere partecipe della performance stessa.

Il performer una volta che prende posizione nello spazio di fronte agli spettatore, diventa a sua volta spettatore. Come se performer e spettatore si riflettessero ed entrassero in un meccanismo di scambio. Qualsiasi spettatore si potrebbe rivedere in uno di quei performer.

Lo spettatore ne trae esperienza quanto il performer, non è chiamato a giudicare, tanto meno ad essere già a conoscenza di quello che accadrà. Non deve essere uno spettatore formato o preparato. In quel momento è testimone di quello che accade in scena e condivide l'atto performativo.

Fine scrittura: h 21.30 del 26/04/2019 - casa / San Martino di Lupari

MESSUA MAZZETTO

Inizio scrittura: h 09:30 del/07/04/2019 - Studiolo di Messua, Casa Mazzetto/
Fossò (VE)

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 9

Il Mittente: Messua Mazzetto

*Il Tema: Il Buio
Strane ambizioni di cecità
Il mondo ad occhi chiusi*

Il Titolo: Ad occhi chiusi è meno pericoloso

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Ad occhi chiusi è meno pericoloso.

Diceva così una canzone dei Nirvana.

Come a darci la sensazione che coprendo la vista, chiudendo gli occhi si sia più sicuri, ci si possa sentire più tranquilli e in un qualche modo protetti.

Chiudendo gli occhi si può superare una paura, fare qualcosa che ad occhi aperti non saremo in grado di fare. Sarebbe una sorta di maschera invisibile che può aiutarci.

Poi dipende sempre da cosa devi farci ad occhi chiusi ...

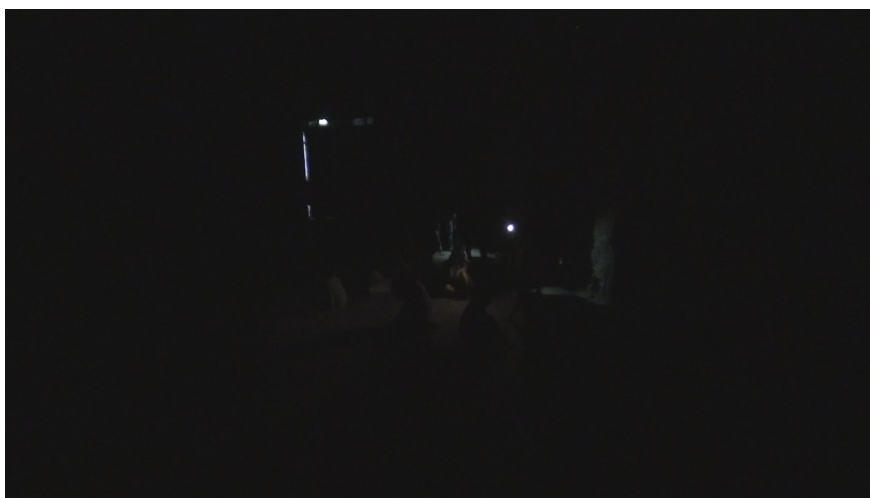
La vista è un grande dono ma allo stesso tempo riesce ad essere dominante sugli altri sensi, dettando quasi una gerarchia di ordine irreversibile che non si può cambiare se non riuscendo ad annullare la vista stessa.

La cecità è senza dubbio qualcosa di misterioso e insondabile al 100%. È uno stato che possiamo arrivare a comprendere però non riusciremo mai a penetrarlo fino in fondo. Questo lo posso dire perché sono una persona vedente e anche

quando vado a simulare una cecità non sono mai appieno "nel ruolo". C'è sempre la coscienza del visibile, si ragiona per associazioni molto spesso e il mondo visibile è impossibile da scardinare. Sentiamo un profumo, e pensiamo a quel fiore, o a quel frutto o ad altro che abbiamo odorato in passato e visto e come per magia l'immagine dell'oggetto ci appare nella mente.

Abbiamo il nostro bagaglio di immagini che possiamo consultare a nostro piacimento anche quando siamo ad occhi chiusi e stiamo simulando una cecità.

Mi sono sempre chiesta come sia la percezione del mondo di una persona non vedente fino dalla nascita. Come sia il "suo" mondo.



Il crearsi un suo archivio di immagini in un qualche modo invisibili. La sua immaginazione, come arriva a percepire i colori e le forme.

Ciononostante quando siamo ad occhi chiusi il mondo cambia; cambia il nostro modo di "vedere" e di "percepire". Quando meditiamo spesso siamo ad occhi chiusi, e si riesce ad entrare in un'altra qualità della percezione. Gli odori e i rumori assumono una dimensione diversa. Sembra che i confini del nostro spazio, della nostra visione cambino.

Togliendo la vista gli altri sensi non hanno altra scelta che espandersi e prendere una dimensione di maggiore importanza. Ciò che arriviamo a sentire, come la temperatura dell'ambiente circostante, il nostro tatto che percepisce senza dubbio maggiori dettagli rispetto a quando ci troviamo con gli occhi aperti. Variazioni di livelli prima impercettibili diventano via via più chiari quando ci troviamo ad occhi chiusi.

Il buio viene associato percettivamente al colore nero.

Il nero è un colore che copre tutto. Cromaticamente lo troviamo come l'opposto del bianco che invece mostra e rivela, porta la luce, mentre il buio si nutre di luce e la assorbe al suo interno senza pietà; il bianco invece la sprigiona rivelando e svelando.

Il nero è visto spesso, nella letteratura, ma anche nell'arte come un colore che porta all'oscurità, al male. Penso ai racconti gotici di Edgar Allan Poe, i suoi personaggi: il gatto nero, la donna con i capelli neri, l'uomo vestito di nero, etc.

Pensiamo alla dimensione artistica, penso ad un pittore come Caravaggio che utilizza molto il nero come fondale nei suoi dipinti per evidenziare la drammaticità di una scena, di una vicenda. Caravaggio usa poi colori come il bianco ed il rosso nelle varie tonalità e sfumature per evidenziare la scena e farla emergere dallo sfondo.



Anche nel mondo musicale, i gruppi rock o metal utilizzano moltissimo il colore nero, colore di forza, potenza e di oscurità allo stesso tempo. Il nero sulle unghie, sugli occhi, nei vestiti e nei capelli. Nero "fa rock".

Ricordiamo anche la curiosa associazione del nero come colore funerario, se pensiamo alla tradizione di vestirsi di nero durante i funerali, la fascia nera.

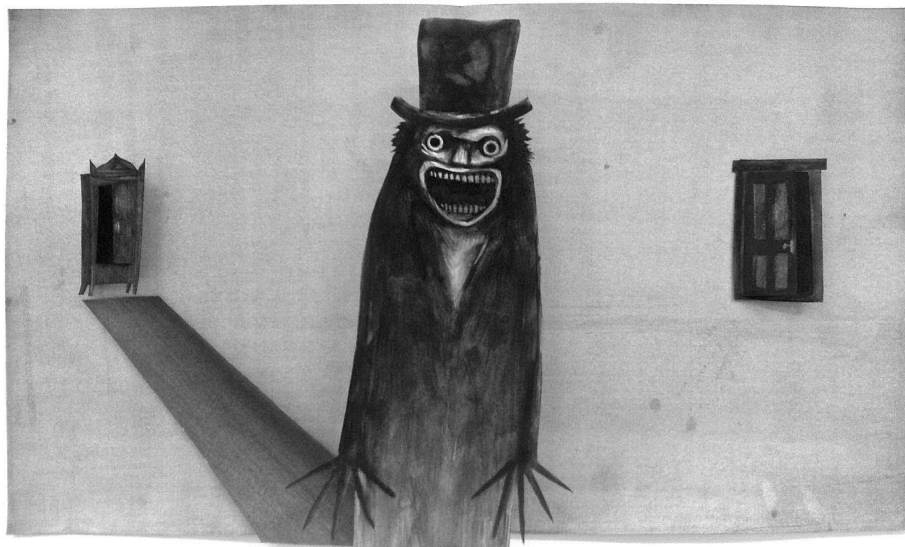
Il nero dà anche l'idea della neutralità e dell'ordine se usato con parsimonia.

Basti pensare ai colori usati di norma dalle avanguardie artistiche questi colori sono il bianco, il rosso e appunto il nero.

Su un foglio bianco il segno in nero si vede come rivelatore ed evidenziatore, preciso e senza margini di errore. Il nero diventa un colore che vuole dominare nella sua austerità ma allo stesso tempo se usato in maniera eccessiva inghiotte tutto.

Il nero diventa un'occasione di introspezione e di timore, diventa un proibito da superare per arrivare alla luce oppure un lago nel quale tuffarsi per perdersi.

Per spaventare i bambini arriviamo spesso a minacciare l'arrivo dell'uomo nero o la stanza oscura, come se il nero fosse qualcosa in grado di ferirci e di farci male.



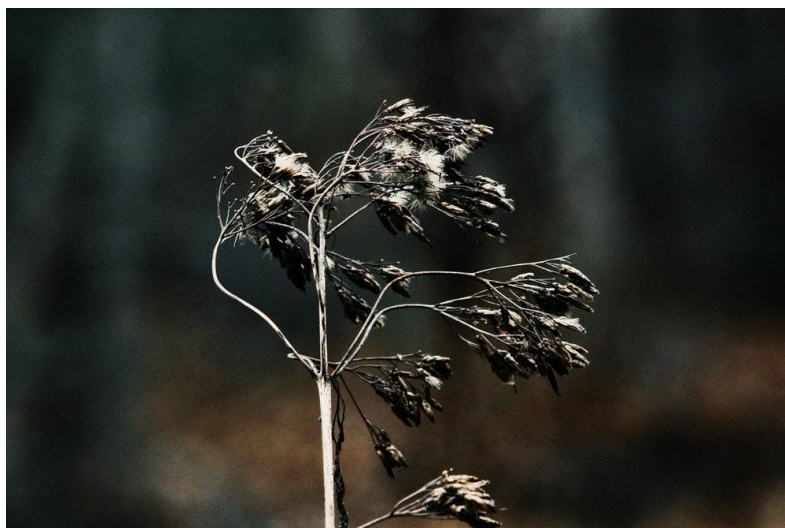
Il buio che arriva a spaventarci, a dare anche l'idea di una solitudine.

Diventa quindi un equilibrio tra un potere tremendo capace di evidenziare ma di distruggere anche se non controllato nella giusta dimensione.

Il nero è anche mistero , iniziare dall'oscurità è un modo per far entrare lo spettatore in un'altra dimensione. Gli spettacoli iniziano al buio, si entra a teatro, tutto si fa buio e il palco si apre; anche al cinema il discorso è simile.

Si entra al cinema, la stanza si fa buia e il film inizia ad essere proiettato.

Sarà meno pericoloso ad occhi chiusi, ma se possibile si sente il bisogno di tornare alla luce alla vita. Le piante stesse necessitano di luce per sopravvivere, basti pensare alla fotosintesi clorofilliana, senza luce le piante muoiono e seccandosi diventano più "oscuere" fino a sgretolarsi del tutto.



IMMAGINI

- Frame del video della performance BOTANICA del 3 Aprile 2019 al S.A.L.E. docks
- Giuditta e Oloferne , Caravaggio
- Disegno di Babadook tratto dalla copertina dell'omonimo film di Jennifer Kent
- Dead Plant di Unsplash

Fine scrittura: h 10.40 del 07/04/2019 - Studiolo di Messua, casa Mazzetto /
Fossò (VE)

FEDERICA DI PAOLO

Inizio scrittura: h 10.15 del 15/03/2019 - castello 2342 / Venezia

**REPORT
Speciale**

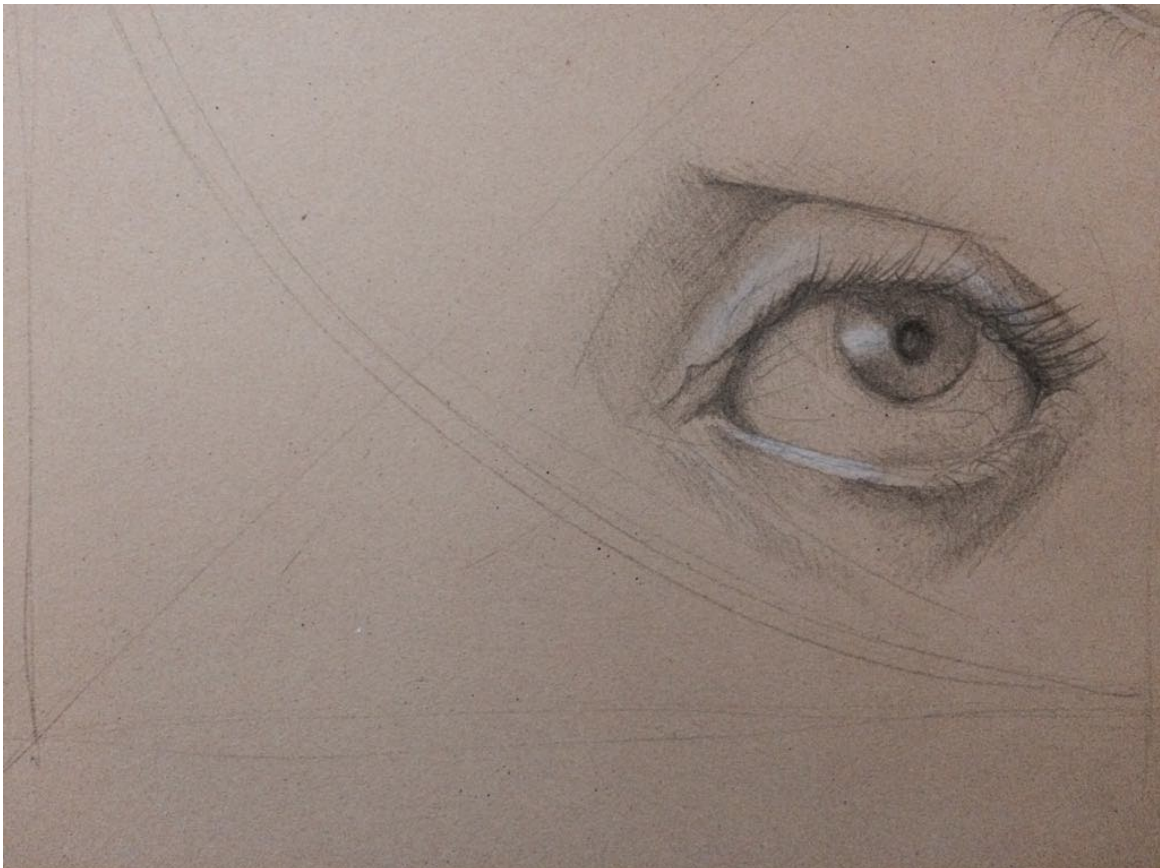
Il Numero: 8

Il Mittente: Federica Di Paolo

*Il Tema: Optometrie. Il guardare e l'essere guardati come condizione di
esistenza*

Il Titolo: Questione di sguardi

Tipo di testo: Occasione di Pensiero



L'occhio è affaticato, ammiccante, annessiato, aperto, arrossato, astigmatico, attento, azzurro, bello, bendato, bionico, blu, castano, celeste, chiaro, chiuso, cieco, colorato, dipinto, egiziano, fotografico, furbo, gonfio, grande, grigio, grosso, infiammato, lacrimante, languido, largo, limpido, lucido, magico, marrone, massonico, minaccioso, miope, nero, normale, pallido, perfetto, pesto, piangente, piccolo, presbite, profondo, rosso, scuro, sgranato, sorridente, spalancato, spento, sporgente, stanco, strabico, stretto, triste, truccato, umano, umido, velato, verde, vigile, vitreo.

Lo sguardo è abbassato, accattivante, accusatore, affascinante, affascinato, aggressivo, allegro, ambiguo, ammaliante, amoroso, angosciato, annoiato, assassino, attento, attraente, audace, bello, benevolo, bieco, breve, brutto, buio, cattivo, compassionevole, coraggioso, crudele, cupo, curioso, deciso, diretto, disperato, distratto, dolce, dubbioso, duro, ebete, espressivo, felice, felino, feroce, fiero, fisso, frettoloso, fulminante, furtivo, gentile, gettato, grande, ignobile, impaurito, importante, impressionante, indifferente, infastidito, intenso, interessante, interessato, inteso, intrigante, ipnotico, languido, leale, leggero, limpido, lucente, luminoso, lungo, magnetico, maligno, melanconico, minaccioso, misterioso, mortificante, mortificato, nervoso, odioso, particolare, pauroso, penetrante, perso, pietoso, politico, possessivo, primo, profondo, provocante, pulito, raccapricciante, rapace, rapido, rivelatore, romantico, sdegnato, seducente, sensuale, sereno, serio, severo, sfuggente, significativo, sincero, socievole, sornione, spento, sprezzante, stanco, superficiale, tenebroso, tenero, terrorizzante, terrorizzato, timido, torbido, torvo, tremendo, triste, vacuo, veloce, volitivo.

L'occhio è finestra, parola, muro, notte, porta, specchio, stella, scala, buio, libro, poesia, lucciola, mare, tempesta, mandorla, cielo.

Lo sguardo è incontro.

"La via era una delle più animate della città; per tutto il giorno era stata piena di gente. Ma ora, all'imbrunire, la folla cresceva da un minuto all'altro; e quando si accesero le luci a gas, due fitte, compatte fiumane di passanti s'incrociavano davanti al caffè. Non mi ero mai sentito in uno stato d'animo come quello di questa sera; e assaporai la nuova emozione che mi aveva colto davanti all'oceano di quelle teste in movimento. A poco a poco persi di vista ciò che avveniva nel locale in cui mi trovavo, e mi abbandonai completamente alla contemplazione della scena di fuori". [1]

Immaginiamo quella strada come se fosse una passerella in cui sfilano fiumi di individualità, di soggettività, con una pelle liscia e levigata, attraente che richiama la bellezza, che attira gli sguardi e fugge. È la vita che scorre, è la meraviglia della quotidianità. La meraviglia del mostrarsi, della differenza che corre tra lo sguardo interno e quello esterno. Del paradosso del loro confronto. È un incontro inevitabile, uno scontro brutale e animale. Quei corpi che da lontano si avvicinano e pur stando fermi, rimanendo distanti scorgono tutta la bellezza che avvicinandosi non riuscirebbero ad ammirare. La bellezza di annullare gli altri sensi e lasciare alla vista la descrizione del soggetto guardato, intrappolato, conquistato, goduto, debole e fragile che in un istante può essere distolto e fuggire via.

Oggi però non possiamo fare a meno di parlare del guardare senza dar riferimento alla fotografia. A quella lente che si intromette tra il nostro occhio e l'oggetto del desiderio che ci attrae e che in qualche modo siamo terrorizzati

dal fatto che possa fuggire, sfuggirci ed essere da noi dimenticato. Siamo bramosi di possedere. Bramosi di avere quell'immagine, quell'ombra, quel riflesso nato da un insieme di circostanze che con poca probabilità daranno la possibilità a quell'immagine di apparire nuovamente. Può essere solo la fotografia ad intrappolarlo, a costruirlo e contenerlo dentro una forma. Dentro quella pellicola, quell'inchiostro indelebile lo rende immortale.

Ma come la fotografia, l'immagine impressa, ha cambiato l'indagine sul guardare? Come ha distolto l'attenzione dai particolari, dal momento vissuto rilanciandolo nel futuro, intrappolato su una pellicola o dentro uno schermo. È un momento non vissuto quello ritratto nella fotografia? Sono emozioni che torneranno ad essere presenti nel futuro?

È a tratti inquietante la forma che continua ad esistere dentro quelle pagine degli album e la vita che intanto continua a correre frenetica.

L'obiettivo ha sostituito l'occhio di noi spettatori attoniti, in attesa della meraviglia e della scoperta del sublime?

L'obiettivo non è affaticato, ammiccante, annebbiato, aperto, arrossato, astigmatico, attento, azzurro, bello, bendato, bionico, blu, castano, celeste, chiaro, chiuso, cieco, colorato, dipinto, egiziano, fotografico, furbo, gonfio, grande grigio, grosso, infiammato, lacrimante, languido, largo, limpido, lucido, magico, marrone, massonico, minaccioso, miope, nero, normale, pallido, perfetto, pesto, piangente, piccolo, presbite, profondo, rosso, scuro, sgranato, sorridente, spalancato, spento, sporgente, stanco, strabico, stretto, triste, truccato, umano, umido, velato, verde, vigile, vitreo.

Lo sguardo è abbassato, accattivante, accusatore, affascinante, affascinato, aggressivo, allegro, ambiguo, ammaliante, amoroso, angoscioso, annoiato, assassino, attento, attraente, audace, bello, benevolo, bieco, breve, brutto, buio, cattivo, compassionevole, coraggioso, crudele, cupo, curioso, deciso, diretto, disperato, distratto, dolce, dubbioso, duro, ebete, espressivo, felice, felino, feroce, fiero, fisso, frettoloso, fulminante, furtivo, gentile, gettato, grande, ignobile, impaurito, importante, impressionante, indifferente, infastidito, intenso, interessante, interessato, inteso, intrigante, ipnotico, languido, leale, leggero, limpido, lucente, luminoso, lungo, magnetico, maligno, melanconico, minaccioso, misterioso, mortificante, mortificato, nervoso, odioso, particolare, pauroso, penetrante, perso, pietoso, politico, possessivo, primo, profondo, provocante, pulito, raccapricciante, rapace, rapido, rivelatore, romantico, sdegnato, seducente, sensuale, sereno, serio, severo, sfuggente, significativo, sincero, socievole, sornione, spento, sprezzante, stanco, superficiale, tenebroso, tenero, terrorizzante, terrorizzato, timido, torbido, torvo, tremendo, triste, vacuo, veloce, volitivo.

Lo sguardo è incontro.

Lo sguardo terrorizza, lo sguardo rivela.

L'immagine fotografica è stata utilizzata per intrappolare qualsiasi situazione, per informare, pubblicizzare, promuovere, intrattenere, impressionare, commuovere, sensibilizzare, illudere.

Ma qual è allora il momento storico in cui l'immagine ritratta crea sgomento e mette in discussione le regole della rappresentazione e del guardare un corpo intrappolato nell'inchiostro di una tela?

È nel momento in cui la stessa donna che posò come modella nell'atelier di Thomas Couture, la donna che espose le sue opere al Salone "ufficiale" del 1885 e la stessa donna che nel 1863 guardò con lo sguardo fisso imprigionato e reso immortale dal miracolo di Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, tutti gli spettatori indignati e inferociti del "Salon des Refusés" organizzato da [Napoleone III](#), per accogliere le opere degli artisti rifiutate dal [Salon "ufficiale"](#), ovvero quello dell'[Académie des beaux-arts](#) di [Parigi](#).

Era Victorine Meurent la donna completamente nuda che siede tranquilla al cospetto di due borghesi in abito scuro. Le sue gambe raccolte fanno da appoggio al braccio destro sollevato verso il viso. Un uomo siede dietro di lei e conversa piacevolmente con una espressione pensierosa. L'uomo di destra, invece, è disteso con la gamba sinistra verso la donna e il ginocchio destro piegato. Tiene nella mano sinistra un bastone da passeggio. I tre si sono fermati nel bosco per riposarsi durante una passeggiata. Nell'angolo a sinistra, sotto forma di natura morta, si trovano i resti del pranzo. Un cestino con della frutta, del pane è poggiato sugli abiti femminili della donna ormai nuda. Indietro, una seconda donna in sottoveste, si sta bagnando in un laghetto e occupa tutto il secondo piano. A destra una barchetta è posata a riva, mentre, tra gli alberi al centro, si intravede il paesaggio in lontananza.

Gli occhi vedono.

Lo sguardo fissa.

Il corpo è uno scudo, il corpo racchiude, è una superficie levigata, mostra la bellezza ma non scuote gli animi. Non racchiude il terrore proprio del sublime. Lo sguardo a rendere la figura, il volto osceno, pornografico. La faccia, dal latino *facies* è solo una facciata, lo sguardo apre una porta verso l'interno che in questo caso guarda fuori dal quadro, dritto negli occhi l'osservatore, palesemente smarrito di fronte a tanta sfacciataggine. "In effetti egli non guarda nulla; trattiene dentro di sé il suo amore e la sua paura: ecco lo sguardo è questo".[2]

Viene utilizzato in questo caso il termine osservatore principalmente per una questione etimologica. La radice latina del verbo osservare, *observare*, significa letteralmente adeguarsi a, conformarsi. È evidente si tratti dell'azione del guardare, un osservatore è soprattutto un individuo che compie tale azione all'interno di una determinata serie di possibilità, un soggetto che è dunque inquadrato in un sistema di convenzioni e di limitazioni.

Bisognerebbe pensare l'osservatore come un punto dove convergono dei fenomeni distribuiti in molti luoghi differenti. Non c'è mai stato e mai ci sarà un osservatore che si autodetermini e al quale il mondo appaia nella sua trasparente evidenza: al contrario ci sono concatenazioni più o meno potenti che possono rendere possibili le sue facoltà.

Le déjeuner sur l'herbe tende inevitabilmente alla questione dello sguardo nel momento in cui la fotografia lo imprigiona. Nello sguardo l'anima giudiziosa, il pensiero sfacciato, inquieto traspare. Guardare quegli occhi che rivelano inevitabilmente i pensieri più infimi nell'anima di chi si riflette. È uno specchio attraverso il quale vedi te stesso. È l'antitesi della folla, degli sguardi persi sulle grandi vie di Parigi, che in quegli anni si popolavano delle anime che si susseguivano celate dietro gli abiti della borghesia benpensante.

Quelle strade che erano dei fiumi, delle maree di vita in cui i corpi in movimento divenivano dei tableau vivant e solo chi si fermava ad ammirarli poteva cogliere la meraviglia di quella complessità svuotata dei particolari, svuotata dell'anima e della soggettività.

Il soggetto guardato in fin dei conti compie una danza di corteggiamento nei confronti dell'osservatore, una danza che continua imperterrita senza mai giungere ad una fine. Anche nel momento in cui il soggetto rimane solo davanti ad uno specchio sarà corteggiatore di se stesso. L'osservatore crudele.

[1] Edgar Allan Poe, L'uomo della folla, 1840

[2] Ronald Barthes, La camera chiara. Nota sulla fotografia, Torino, Giulio Einaudi editore

Fine scrittura: h 23.45 del 26/04/2019- Castello 2342 / Venezia

MARIKA VECCHIONE

Inizio scrittura: h 13:15 del 26/04/2019 - Casa/ Udine

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Marika Vecchione

Il Tema: Real. Permeabilità, contingenza, realtà, improvvisazione. Gestione della variabile nella mente del performer e in quella del regista.

Il Titolo: Depotenziare per riscrivere

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Sensibile ai flussi di energia che lo attraversano e dipendente dalle informazioni prodotte *dalla e sulla* scena, il performer pesa, negozia costantemente la qualità della propria presenza sotto la pressione di un costante stato di allerta. Ma cosa accadrebbe se si tirasse un po' di più la corda, se questa tensione venisse messa di fronte alla mancanza di una visione completa e ben precisata di ciò che sarà, ovvero di fronte all'incertezza, all'imprevisto, alla possibilità di riscrittura? Cosa accadrebbe se le sorti di una performance dipendessero - parzialmente o completamente - da una scommessa, dalle regole di un gioco?

Queste domande sottendono tutta la produzione del Collettivo CineticO. Francesca Pennini, infatti, finisce sempre per mettere in discussione il suo ruolo di autrice e coreografa sfruttando il potere dell'informazione, che distilla e sottrae sapientemente allo spettatore, al performer, ma anche a se stessa.

Ciò si rileva soprattutto, ad un primo livello, sia nei vari spazi di improvvisazione (affidati ai performers, all'interdisciplinarietà del linguaggio e talvolta anche agli elementi tecnici della scena) presenti all'interno delle sue produzioni, sia nei meccanismi pseudo-randomici di montaggio su cui si basano le singole drammaturgie. È sufficiente soffermarsi, ad esempio, sul drone o sul sistema di ventilatori che compaiono in *10 Miniballetti* in qualità di media attraverso i quali esplorare "i confini del controllo" [[http://www.collettivocinetico.it/10 miniballetti.html](http://www.collettivocinetico.it/10_miniballetti.html)]. Oppure pensare agli esiti delle lotte tra i meridiani del fegato, del cuore, dello stomaco e del polmone in

Benvenuto Umano, o ancora a quelli della sfida danzata in *How to destroy your dance*. Per non parlare, poi, dell'imponente "macchina drammaturgica" alla base di <age>, in cui i performers coinvolti vedono svelarsi in diretta la cronologia delle azioni da compiere.

Ma ad un secondo livello, la Pennini si è dimostrata disposta a mettere in discussione ancor più fortemente il ruolo di autrice, delegando le sorti, la durata e le modalità di utilizzo degli spazi della performance proprio allo spettatore. Il caso più eclatante in tal senso è proprio | x | *No, non distruggeremo (...)*, in cui il pubblico si vede affidare il controllo di un dispositivo coreografico che trasforma i performers in pedine: i singoli movimenti di ciascun danzatore sono alla totale mercé, infatti, degli umori e delle energie che attraversano lo spazio prescelto. Altrettanto coraggioso è il format dell'*Amleto*: una sorta di talent show in cui il pubblico viene chiamato a eleggere il migliore Amleto della serata, fra quattro candidati precedentemente selezionati tramite audizione. Un ultimo esempio interessante in tal senso è ::D *monoscritture retiniche sull'oscenità dei denti*, in cui la durata delle singole azioni viene determinata dal grado di attenzione dello spettatore.

Molti di questi elementi ricorrono anche in *Botanica. Stillness is the new sexy*, in cui le condizioni di presenza imposte ai performers creano le premesse di piccoli possibili "autosabotaggi", i cui esiti necessitano di essere negoziati di volta in volta - e soprattutto in diretta.

I. Il performer in quanto variabile porosa

"Essere è essere il valore di una variabile vincolata". Questa massima di Quine, tanto criticata e dibattuta, ma utile per il filosofo statunitense a vincolare la realtà ontologica di un oggetto a una specifica teoria scientifica, a un livello puramente denotativo può essere astratta dal contesto originario per applicarsi alla figura del performer.

Guardando al caso di *Botanica*, infatti, è possibile costruire una particolare ontologia del performer. Essa si appoggia innanzitutto sull'elemento della cecità: una condizione che costringe chi è di scena ad affrontare una ridiscussione della gerarchia dei sensi con un conseguente ampliamento del percepibile su tutti i tessuti del corpo. Facendosi "pianta" la materia raccoglie tutta una serie di dati di input (da tradurre in qualche modo in output, ovvero in azione) inerenti la durata, lo spazio, chi lo abita e in che modo. La natura di questi dati, tuttavia, non ha nulla da invidiare "in validità" a quelli individuabili attraverso la vista. Infatti, benché il margine di errore sia potenzialmente più ampio, non sarebbe corretto incasellarli sotto l'etichetta di *ipotesi percettive* per il semplice motivo che esse costruiscono una realtà. Una realtà vera e intelligibile.

Un secondo elemento su cui si appoggia l'ontologia del performer è relativo alla qualità della presenza, che, in questo come in altri spettacoli, si fa iper-presenza per via dell'esistenza di passaggi aperti (o meglio con esiti ignoti) all'interno della drammaturgia. In *Botanica*, infatti, ciascun interprete si fa custode di un'azione segreta (talvolta anche due) che non sa se sarà chiamato ad eseguire e tantomeno in che modo (non gli viene concesso il tempo, infatti, di "confezionarsi" un'estetica). Ciò lo pone in uno stato di iper-tensione non

soltanto relativamente al proprio mistero, ma anche a quello custodito dagli altri.

In un primo senso, quindi, il performer assume lo statuto di una variabile informatica: contiene dei dati che presi singolarmente producono un risultato sulla realtà scenica. Naturalmente, è importante che la regia si prenda cura di buona parte di questi dati, trasformandoli in veri e propri appigli al quale il performer possa aggrapparsi per gestire al meglio qualunque tipo di imprevisto. In un secondo senso, invece, il performer assume lo statuto di una variabile matematica: custodisce un'incognita che può risolversi in una sola precisa azione.

A proposito di ciò, occorre aggiungere un'ulteriore precisazione. Benché il performer-variabile in questione sia vincolato alla drammaturgia, il solo fatto che esso sia costituito da dati ricavati dai sensi, lo rende fortemente instabile, o meglio mutabile. Di qui la necessità di percepirlo come un materiale poroso, perché capace di farsi permeare, attraversare da vari flussi di energie che ne influenzano necessariamente il comportamento sulla scena. L'imprevisto, quindi, si iscrive nella natura stessa del performer.

II. *Il regista e il principio della non distans*

Nella filosofia di Ruggero Bacone, le piante non possono essere tacciate di errori, in quanto non hanno parti determinate nelle quantità, come invece accade negli animali e negli uomini. Seguendo infatti l'esempio averroista, la mano di un uomo, perché non risulti mostruosa, deve avere cinque dita. I vegetali, invece, possono eccedere o mancare di porzioni, ma ciò non li rende deformi. La questione della mostruosità vegetale risiede piuttosto nella loro impossibilità di riprodursi per generazione sessuata:

In realtà, afferma Bacone, la mescolanza di semi vegetali è solo apparente, in quanto è frutto di putrefazione e corruzione di una pianta o di un seme che offre nutrimento ad un altro seme, come ad esempio quando dai grani di frumento nasce il loglio. Ma anche gli innesti non generano mostri, per Ruggero, giacché le anime vegetative delle due specie diverse di piante permangono entrambe separatamente nella pianta artificiale.

- Cecilia Panti, in *Discussioni sulla contingenza da Boezio a Leibniz*, Milano : Franco Angeli, 2013, p.79

Ciò sembra scagionarle dagli scherzi della natura, e quindi dai risvolti imperdonabili del caso. Tuttavia ciò non distoglie Bacone dallo spiegare la casualità (e quindi la contingenza) come un esubero o una scarsezza di materia - in opposizione al pensiero aristotelico, per il quale in natura un rapporto causa-effetto può essere deviato da un'interferenza individuabile in un principio esterno (spesso divino). In seguito ci penserà Émile Boutroux a inglobare in una visione contingentista tutte le leggi della natura.

Perciò, se nessuna legge della natura può sottrarsi alla mutevolezza del *non necessario ma non impossibile*, come possono sperare di farlo quelle della scena, ancor più fragili sotto l'occhio vigile dello spettatore, nonché più indifese di fronte alla necessità di mantenere intatto ancora qualche segreto, qualche mistero, benché in un contesto di esposizione?

Di norma, una volta sul palcoscenico (o qualunque altro spazio preposto ad accogliere la performance), il regista si ritrova a dover accettare la perdita di potere sulla propria opera, che viene quindi completamente lasciata nelle mani del performer. Se volesse, infatti, quest'ultimo potrebbe ribaltare tutto, aggiungere una serie di "fuori programma", cadere in qualche cliché (oltre che rovinosamente per terra) o ancora mostrare un'indisposizione psico-fisica che potrebbe far perdere forza alle sue azioni, solo perché quella non è la sua serata migliore. Oppure, senza essere troppo catastrofisti, potrebbe tenere saldamente fra le mani le sorti della performance e farsi fedele strumento di trasposizione della volontà registica, gestendo con esito felice ogni eventuale imprevisto. Ciascuna replica, insomma, è una scommessa. Una frustrante scommessa in cui ogni istante potrebbe essere quello preparatorio all'intromissione del *non necessario*. L'input può provenire da qualunque direzione, sia in seno alla scena che dal di fuori. E non importa quante misure siano state prese per scongiurarlo: la possibilità che accada qualcosa di prevedibile solo a distanza ravvicinata è sempre aperta.

Il rischio si fa ancor più spazio se ad accettare una perdita di potere non è solo il regista, ma anche il performer stesso, come accade spesso nelle produzioni firmate Collettivo Cinetico. È in assoluto il caso di *| x | No, non distruggeremo (...)*, in cui i danzatori non solo sono bendati per tutta la durata della performance, ma non possono prevedere in quali modi andranno a ridisegnare lo spazio o quale sarà la temperatura che gli spettatori creeranno attraverso il dispositivo coreografico a loro affidatogli. Ma è anche il caso di *Benvenuto Umato*. Qui, in un'intervista rilasciata a Rai5, Francesca Pennini descrive, infatti, la propria cecità in scena sia come "una perdita di potere sul lavoro" a favore dell'abbandono a una dimensione percettiva altra, che come la possibilità di conferire alla propria figura lo status di vittima sacrificale/oracolo.

La cecità, come già anticipato, tocca anche molti passaggi di *Botanica*, in cui i performers hanno modo di esplorare i vari livelli di vegetalità. Chiamati a seguire i rumori come i girasoli farebbero con la luce, a prendersi il proprio tempo per trasformarsi e sbocciare e a cercare uno stato meditativo nella stasi assoluta, queste creature si espongono in scena in tutta la loro fragilità. Potrebbero cadere dalla pedana, essere confusi dall'eco, incontrare ostacoli, perdere facilmente l'equilibrio. Insomma, per quanti stratagemmi si possano escogitare per assicurarli dentro una casistica facilmente gestibile, le probabilità che la dea bendatali conduca verso nuove strade continuano a essere sempre molto alte. Di qui la necessità di una scrittura live capace di aprire un canale di comunicazione tra chi è di scena e la regia, nonché di controbattere i colpi della contingenza - la cui conoscenza è sempre consequenziale alla loro esistenza.

I flussi di energia che scorrono attraverso tale canale devono essere fatti di pochi, chiari segnali, efficacemente inquadrati all'interno delle regole poste a sostegno della drammaturgia, in modo tale che la loro traduzione in azione avvenga a una velocità elevata.

Detto in maniera più formale, la regia combatte l'imprevisto con una *actio in distans* attraverso i mezzi del linguaggio scenico, pur mantenendo il principio della *non distans* nella sua capacità di intuizione dell'esistenza dell'imprevisto stesso. Ovvero, riadattando un fondamento di Pietro Aureolo: la similitudine che il regista ha dell'esistenza di un fattore contingente può

dirsi certa e infallibile se e soltanto se non è distante dal futuro contingente. Lo stesso tipo di miopia si applica al punto di vista del performer, il cui compito è di tradurre in azione gli impulsi ricevuti per modificare la realtà scenica.

Fine scrittura: h 17.02 del 27/04/2019 - Casa / Udine

CLAUDIA SENO

Inizio scrittura: h 16:18 del 15/04/2019 - Teatro Comunale - Ufficio Stampa/
Ferrara

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Claudia Seno

Il Tema: Brave. Il gusto del coraggio tra esposizioni pubbliche quotidiane e formali.

Il Titolo: Hard to be brave

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Ci sono tantissime cose di cui è difficile parlare o argomentare e il coraggio è una di queste: non si sa mai come affrontarlo, come trattarlo e, a volte, nemmeno come intenderlo. Le definizioni nei vocabolari lo considerano come forza d'animo indispensabile per combattere e superare momenti difficili o situazioni che possono solitamente intimorire una persona. A volte, però, l'etimologia delle parole aiuta a capire molto di più delle definizioni: in questo caso, si può facilmente notare come la radice del termine *coraggio* sia *cor*, ovvero cuore. Perché allora diciamo che il coraggio è forza d'animo e non forza e spinta del cuore? Sarebbe più corretto, dal momento che, se decidiamo di agire e reagire ai nostri timori, lo facciamo grazie all'amore che proviamo per una determinata cosa.

Non si può pensare di racchiudere tutte le diverse sfumature del coraggio in un unico significato, sarebbe limitativo, date le innumerevoli paure che dominano le nostre vite, la vita di ogni singola persona sulla Terra, perché non esiste individuo che non sia intimorito da qualcosa o qualcuno.

Il coraggio è un obiettivo per alcuni, per altri una passeggiata, per altri ancora una scalata infinita nonostante la quale non si arriverà mai in cima; ma la cosa importante è la volontà. Se si desidera ardentemente una cosa, se la si ama dal profondo, il coraggio per avvicinarsi ad essa, e talvolta raggiungerla, viene spontaneo, esplode senza che noi ce ne accorgiamo e ci rende forti a tal

punto da scordare le nostre paure iniziali e da riuscire ad affrontare quei piccoli e grandi ostacoli che la vita ci pone davanti ogni giorno.

Si potrebbe pensare tutto ciò come una gara atletica, più precisamente una corsa ad ostacoli, in cui la vita è la pista: nasce liscia, quasi totalmente priva di imperfezioni, ma man mano che si va avanti, si trova prima un ostacolo, poi un altro e poi sempre di più. Il coraggio, allora, è l'atleta, colui che sa come affrontare la corsa e colui che sa come saltare correttamente per non cadere e farsi del male e, se anche dovesse sbagliare, sa perfettamente come rialzarsi e continuare il percorso fino alla fine, perché è ciò che vuole, è la cosa che più desidera al mondo, è la passione che niente e nessuno potrà mai togliergli.

Ecco, il coraggio è questo: è la forza, è l'amore smisurato, è la passione che ci guida a saltare abilmente ogni singolo ostacolo per poter raggiungere la meta.

Il coraggio è, quindi, scegliere di agire nonostante la paura, decidere di dominarla, di conquistarla; il coraggio è seguire il proprio cuore e la propria intuizione, perché tutto il resto è secondario; il coraggio è perseverare di fronte alle avversità; il coraggio è combattere per ciò in cui si crede, è gridare il proprio pensiero anche se la voce trema; il coraggio è ampliare i propri orizzonti, è lasciare la propria casa, il porto sicuro; il coraggio è, infine, saper stare davanti alla sofferenza con dignità perché, come diceva Viktor Frankl (neurologo, psichiatra e filosofo austriaco):

"Non c'è bisogno di vergognarsi delle lacrime. Le lacrime testimoniano che un uomo ha un grande coraggio, il coraggio di soffrire"

Purtroppo, ai giorni nostri, il pianto è visto come debolezza, come mancanza di forza d'animo e non si riesce nemmeno a concepire che, talvolta, dalle lacrime versate in un momento di difficoltà (sia essa fisica o morale), può nascere la meraviglia, e il coraggio può essere sprigionato proprio da quei piccoli rivoli di acqua salata.

Sia che parta dal pianto o no, esso dovrebbe essere pensato come una ricerca di se stessi, ricerca che porta a conoscere ancora meglio i propri limiti, la propria parzialità, ma anche la possibilità di poter compiere errori. Esponendosi e donandosi al mondo ci si assume il rischio di sbagliare, ma l'umiltà sta anche nel riconoscere e ammettere questa possibilità: coraggio e umiltà, infatti, camminano sullo stesso piano e una rimanda sempre all'altro (e viceversa). Ogni conquista di soggettività, ogni progresso che facciamo per noi stessi, equivale comunque a una rinuncia, che comporta il riconoscimento dei nostri limiti.

Personalmente, sto conoscendo il coraggio da non tantissimo tempo, ma il teatro e tutto il performativo a cui mi sto approcciando mi sono di grande aiuto.

È molto diverso recitare davanti ad una sala piena di gente seduta al buio e svolgere una performance anche di fronte a sole due persone, ma ben visibili. Quando siamo da soli con noi stessi, raramente abbiamo paura di mostrarci come siamo, ci sentiamo liberi e non giudicati: una cosa simile accade quando non vediamo (o ci convinciamo di non vedere) gli spettatori nella platea buia, eppure siamo ben consapevoli che parte della nostra forza attoriale deriva da loro e dai feedback che mandano.

Altra cosa è invece avere il coraggio di esibirsi e donarsi a tutti come a nessuno: se si accetta la sfida di eseguire una piccola performance in un luogo affollato, o comunque pubblico, si entra nell'ottica del rischio, un po' per noi stessi perché mostrandoci potremmo essere soggetti a critiche e giudizi di ogni

genere, un po' per gli altri che possono capire o non capire ciò che sta accadendo, ma soprattutto si corre il rischio dell'ignoto: infatti, non possiamo prevedere se ci sarà qualcuno, se il luogo quel giorno sarà deserto o pieno di persone, se ci sarà gente che farà da spettatore oppure no... insomma, tutto ci è pressoché sconosciuto, tranne il nostro compito e, perciò, l'unica cosa che dobbiamo fare è svolgere la performance con coraggio e fierezza, cercando di abbandonare il più possibile tutti i nostri timori.

Quando si parla di performativo, si pensa sempre che sia necessario fare qualcosa di strano o impressionante: ebbene no. Talvolta, stare in piedi, fermi e con gli occhi chiusi, in mezzo ad un continuo via-vai di gente può essere molto più forte, dal punto di vista emotivo, per chi lo prova. Anche in questo caso, decidere di mostrarsi puramente per ciò che si è può richiedere, per certe persone, una massiccia dose di coraggio.

Avendo sperimentato in prima persona questo tipo di esperienza, posso dire con assoluta certezza essersi trattato di un momento unico, sia per difficoltà che per bellezza.

Essendo una ragazza la cui vita è sempre stata dominata da paure, giudizi e auto-giudizi, pensare di fare una cosa simile ha risvegliato in me tutti i timori a riposo; ma in fin dei conti ho deciso io di mettermi in gioco, perciò non era certo il caso di tirarsi indietro.

Uno dei primissimi pensieri, una volta posizionata e chiusi gli occhi, è stato: "E se qualcuno si avvicina e si ferma a guardarmi?" Ma si è trattato di una paura lampo, proprio perché ho deciso quasi subito in quale condizione volessi essere. Certo, di per sé è una condizione scomoda in quanto visibile a tutti, ma perché non trasformarla in un momento di pace interiore, di dono di se stessi al mondo e di contrasto rispetto alla vita caotica di tutti i giorni? Ebbene, è ciò che ho voluto fare, ma non ne sarei stata se il mio cuore e la mia passione non avessero chiamato a raccolta tutto il coraggio che potevo avere in quel momento. Da qui è facile rendersi conto di quanto insensate possano essere le nostre paure, ma soprattutto di come esse siano in grado di privarci della felicità che cerchiamo per tutta una vita, e la cosa più divertente è che dipende solo da noi la capacità di ridurle, o addirittura eliminarle.

Paradossalmente, oggi mi sento molto meno a mio agio su un palcoscenico, davanti a una sala buia, e molto di più quando posso vedere chi ha scelto di accompagnarmi nel viaggio performativo.

Non è semplice parlare del coraggio, ognuno di noi lo vive e lo interpreta in maniera diversa, a seconda della personalità o anche delle esperienze vissute. Tuttavia, un aspetto accomuna sicuramente tutti gli individui differenti e diversificati ed è il cuore: chiunque abbia realmente a cuore qualcosa, chiunque coltivi in sé una passione propria, pura, per la quale è disposto a lottare e a mettersi completamente in gioco, allora questi riuscirà a trovare il coraggio per saltare ogni singolo ostacolo e correre verso la meta.

A tal proposito, e in conclusione, vorrei citare un passaggio tratto da "Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare" di Luis Sepúlveda, in quanto rispecchia a pieno la concezione elementare di coraggio:

"-Bene gatto. Ci siamo riusciti - disse sospirando - Sì, sull'orlo del baratro ha capito la cosa più importante - miagolò Zorba - Ah sì? E cosa ha capito? - chiese l'umano - Che VOLA SOLO CHI OSA FARLO - miagolò Zorba".

TERESA CAVALLO

Inizio scrittura: h 15:00 del/15/04/2019 - Sicilia/ Rosolini

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Teresa Cavallo

*Il Tema: La Grana del tempo, come il corpo sta.
(legame tempo corpo movimento)*

Il Titolo: Corporeità ed Estensioni

Tipo di testo: Occasione di Pensiero



Anthropométrie 1961, Yves Klein

[We do not live
through our entire
self at each
instance of our
bodies
in an absolute space
of our bodies
We are sometimes
knee
sometimes foot
sometimes lungs
sometimes liver
sometimes membrane
sometimes uterus
sometimes anus
sometimes nose
sometimes sex
sometimes heart
sometimes saliva
sometimes urine
sometimes aliment
sometimes sperm
sometimes excrement

sometimes idea
We are not only
dispersed throughout
our bodies
We are also
dispersed
in the outside
of things..]

Antonin Artaud

Cos'è un corpo ?

Materia, Massa, Sostanza, Corpo

Materia dal latino *Mater (madre)*, è l'elemento costitutivo di tutte le cose. Nella fisica classica la materia viene definita come qualcosa che ha una massa ed occupa uno spazio. La massa viene definita (dal greco: μᾶζα, máza, torta d'orzo, grumo di pasta) come una proprietà della materia, la massa infatti in fisica è una proprietà che si definisce come il rapporto tra una forza applicata a un corpo e l'accelerazione che ne consegue.

Sostanza, deriva dal latino *substantia* e dal greco ὑποκείμενον (*hypokeimenon*), letteralmente tradotto con ciò che sta sotto,

Jean-Luc Nancy in "Indizi sul Corpo" indaga la questione della corporeità. Cos'è un corpo? Quale è la sua sostanza, la sua materia?

"Ciò che non è corpo, è la massa o la sostanza nel senso di massa, senza estensione, senza esposizione, un punto."

Partendo dal famoso trattato Aristotelico De Anima, Nancy ci chiarisce che per parlare di corpo, per capire di che cosa si compone, è necessario innanzitutto uscire dal corpo, ovvero, è necessario operare un spostamento verso l'esterno. Parlando "dell'anima" o del "corpo fuori di sé" è possibile operare questo spostamento verso l'esterno.

Non si tratta di entrare in una dimensione spiritualistica o di addentrarsi nella tradizione platonica e cristiana della concezione dell'anima, ma piuttosto si tratta di operare uno slittamento verso l'esterno.. Questo spostamento è necessario per far emergere il rapporto del corpo con se stesso.

L'anima è la differenza del corpo rispetto a se stesso, il rapporto verso il fuori che un corpo costituisce per se stesso. Altrimenti, detto, e ciò che permette di ritrovare Aristotele, l'anima è la differenza da sé che fa il corpo, ciò che Aristotele afferma definendo l'anima come forma del corpo.

La forma di un corpo non è qualcosa che si definisce da un esterno rispetto ad un interno, la forma del corpo è infatti il corpo stesso. Un corpo senza forma sarebbe sostanza sarebbe materia qualcosa definibile in termini fisici. Non si parla infatti di una materia informe che diventa forma e quindi corpo, ma la forma in sé è il corpo stesso.

Se continuiamo a percorrere il ragionamento di Nancy ci imbattiamo in un altro concetto, ovvero, quello del "senziente", del corpo che sente. La materia del corpo infatti sente ed è sentita.

Questo sentire viene sempre da un rapporto con il fuori. Secondo Nancy non si può infatti sentire da "dentro", ma il sentirsi così come il toccare è sempre un'investigazione che parte dal fuori.

Bisogna prima di tutto che io sia un'esteriorità per toccarmi. E ciò che tocco resta fuori. Sono esposto a toccarmi io stesso. E dunque, ma questo è il punto più difficile, il corpo è sempre nel fuori, al di fuori, esso è di fuori.

Così come Aristotele parla di anima Spinoza parla di anima come idea di corpo, ovvero ciò di cui si ha una rappresentazione un'immagine. Il corpo è quindi essenzialmente legato alla sua anima che è la sua idea. Superare il dualismo cartesiano di derivazione platonico -cristiano dove il corpo è scisso dall'anima, non significa tuttavia fare l'esatto opposto ovvero mettere l'anima al posto del corpo. Non si tratta infatti, secondo Nancy di abbracciare una visione monistica, ma di mantenere in certo senso il dualismo nel considerare il corpo come "unità di un essere fuori di sé".

Concludendo Nancy ci parla di anima come esperienza che il "corpo è" ma non una delle tante esperienze che possiamo fare, ma la sola esperienza. Il toccare, il sentire, essere corpo vuol dire fare esperienza del fuori, di ciò che esiste oltre. Ridefinire il corpo, non significa ridare un'anima o spiritualizzare, significa pensarlo come una misura che non può essere ricondotta alla misura

unitaria di un dentro, infatti, la misura del corpo è sempre la misura di un fuori.

"Corpo significa esattamente anima che si sente. Ossia:l'anima è il nome del sentire del corpo. Si potrebbe dirlo con altri. [...] Si potrebbe dirlo servendosi di tutte le figure dell'interiorità rispetto a sé di fronte all'esteriorità: il tempo che si sente spazio, la necessità che si sente contingenza, il sesso che si sente altro sesso. La formula che riassume un tale pensiero sarebbe: il dentro che si sente fuori."

Tempo

Da qui mi è parso di concludere che il tempo null'altro è che un'estensione, ma di qualcosa sia estensione, non lo so; però sarebbe strano se non fosse un'estensione dell'anima stessa. Che cosa, infatti, io misuro, te ne scongiuro, Dio mio, quando dico, o, approssimativamente: "Questo tempo è più lungo di quello", oppure, in maniera precisa: "Questo tempo è doppio rispetto a quell'altro"? Il tempo misuro, sí questo lo so, ma non misuro quello che ha da venire, perché non è ancora, non misuro il presente che non ha estensione, non misuro il passato perché ormai non c'è più. Che cosa, dunque, misuro?

Agostino, Confessioni

Possiamo parlare di una concezione psicologica del tempo, dove centrale rimane il pensiero di Agostino, e possiamo parlare di una concezione cosmologica del tempo, facendo in questo caso riferimento ad Aristotele.

La concezione Aristotelica del tempo (Fisica IV) è strettamente vincolata al rapporto con il movimento, per avere un'idea concreta del passare del tempo l'osservatore notifica lo spostamento di un corpo da un punto A ad un punto B, evidenziando un prima e un dopo. Ciò non vuole dire che il tempo è movimento o la sua corrispondenza, ma che senza movimento il tempo non è percepibile, le due cose si implicano a vicenda. Aristotele definisce il tempo come "qualcosa del movimento" una misura, un numero che può essere posteriore o anteriore al movimento.

Agostino nella sua opera principale Le Confessioni, parla di tempo come *distensio animi*, ovvero attraverso una distensione dell'anima è possibile concepire una misura del tempo. Così ad esempio il passato può essere concepito nel ricordo, il futuro nell'attesa, mentre il presente nella visione o nell'*attentio*. Il tempo presente è un tempo senza estensione, è qualcosa che passa che in sostanza non è. Per Agostino la ricerca della misura del tempo è una ricerca che risiede nell'animo umano, nel suo spirito, in questo senso si parla di concezione psicologica del tempo ed è il tentativo di smarcarsi dalla concezione di un tempo cosmologico, quindi circolare, numerabile su cui si fonda la fisica classica. *Distensio* e *attentio* sono dunque le due categorie che ci permettono secondo il filosofo di avere un certa percezione del tempo che prescinde dalla stessa fisica. Si tratta di quindi di avere un'esperienza del tempo.

Simultaneità

"Se vogliamo descrivere il moto di un punto materiale, diamo valori delle sue coordinate come funzioni del tempo. Dobbiamo però tenere in mente che una descrizione matematica di questo tipo non alcun significato fisico se non abbiamo ben chiaro che cosa dobbiamo intendere per tempo. Dobbiamo tenere conto che tutti i giudizi nei quali il tempo gioca un ruolo sono sempre giudizi su eventi simultanei. Se per esempio dico "quel treno arriva alle sette" intendo qualcosa come l'evento dato dalla lancetta piccola del mio orologio che punta sul sette e l'arrivo del treno sono simultanei." (Einstein, 1952)

Secondo la teoria della relatività ristretta due osservatori in moto relativo uno di fronte all'altro avranno due percezioni diverse del tempo e della distanza. Ciò vuol dire che due orologi identici indossati da due osservatori non segnano le ore in modo sincrono, questo effetto non deriva dalla precisione degli orologi ma è una proprietà dello spazio-tempo.

La teoria della relatività ristretta si applica al moto uniforme (ovvero a velocità costante in assenza di forze), supponendo due osservatori, uno fermo per terra ed uno che viaggia su un treno in moto il tempo segnato da quello fermo al passaggio del treno sarebbe differente da quello segnato dal passeggero sul treno, ovvero l'evento simultaneo non concorderebbe fra i due osservatori. Il tempo scorrerà più in fretta per l'osservatore fermo rispetto a quello in movimento.

Allargando questa teoria al moto accelerato si arriva alla relatività generale, partendo dalle riflessioni sulla gravità di Newton, Einstein arrivò a determinare il principio di equivalenza, secondo cui non è possibile distinguere tra i fenomeni osservati in un campo gravitazionale uniforme e quelli osservati in un sistema mobile in accelerazione costante.

In sostanza non è possibile concepire la simultaneità come un tempo che ha una durata osservabile da tutti, ciò che secondo la fisica è possibile secondo la teoria di Einstein è rintracciare degli istanti di tempo, astraendo dalla durata stessa del fenomeno. Inoltre, ed ancor più sconvolgente, è il fatto che la misurazione della durata di un tempo non solo è fallace ma è del tutto inutile.

La relatività risulta così ostica e difficile al cospetto di un individuo privo di conoscenza di principi di fisica teorica, perché effettivamente va contro gran parte del senso comune o di una banalissima concezione di tempo che tutti noi esperiamo nella vita quotidiana. È proprio su questa questione ovvero sulla possibilità di conciliare la teoria della relatività con una dimensione temporale percepita da ogni individuo, ovvero, quel tempo psicologico di cui parla Agostino, che Bergson scriverà "Durata e Simultaneità". Non entrando in questo scontro-incontro tra filosofia e scienza, risulta chiaro che la questione è molto ingarbugliata e che le teorie fisiche vanno in direzioni sempre più contro-intuitive. Tuttavia se si ragiona o si vuole riflettere sul concetto di tempo non si può prescindere da esse.

Insight

riflessione sul tempo a partire da un'esperienza con Yasmine Hugonnet

Yasmine Hugonnet dice di aver bisogno di molto tempo per sentire il movimento di una parte del corpo. Se voglio alzare il mignolo devo concentrare tutta la mia attenzione su quello spostamento, il resto del corpo in qualche modo opera un resistenza a quello spostamento. Avere coscienza di ogni fibra muscolare e comunicare con essa vuole dire almeno per lei, per il suo sentire, muoversi in lentezza. Una lentezza che sfiora a tratti l'immobilità, nella velocità, infatti, nella foga della dinamica non è possibile avere coscienza piena del movimento.

Non si tratta di esercitare un particolare controllo sul movimento, ma al contrario si tratta di investigare una sorta di concretezza del movimento.

Per concretezza intendo dire che rispetto a una data posizione in cui mi trovo, e rispetto al particolare stato in cui mi trovo (lo stato di quel momento), il mio mignolo non può che fare quel preciso movimento. Non si tratta di funzionalità o di comodità del movimento, si tratta di "articolare ciò che è invisibile".

Articolare ciò che invisibile significa fare un super zoom sulla parte che voglio muovere, vuol dire che da fuori (dalla parte dello spettatore) il movimento può essere non visibile, ma può essere percepito. Questo tipo di lavoro sul corpo potrebbe fare pensare ad un allenamento di qualche particolare stato meditativo o spiritualistico, invece, non si tratta infatti di "rianimare" il corpo di infondergli una particolare coscienza, ma sulla riga di Nancy di ritrovare "un'unità dell'essere fuori di sé".

Sicuramente si tratta di allenare un certa sensibilità e di un certo stare nel fuori, considerando l'esteriorità come qualcosa di cui faccio parte e di cui instauro relazione. Si tratta di riacquistare una certa animalità, non nel senso di istintività, ma nel senso di rapporto con l'esterno con il tutto, così ad esempio il nudo diventa necessario per "sentire" meglio. Denudarsi risulta necessario per affermare l'esistenza del corpo, proprio perché "il corpo è la pelle rivolta all'esterno".

Anche il tempo in questo tipo di lavoro acquisisce una dimensione relativa. Non esiste, infatti, un passato, un presente ed un futuro del movimento ma una serie di istanti precisi in cui il movimento si palesa nella sua concretezza, per certi versi può essere anche irripetibile nella sua forma. La lentezza o la quasi immobilità acquisiscono un'estensione tale per cui la durata diventa effettivamente relativa. In una sorta di dimensione spazio-temporale emerge una curvatura sia in scena che nel corpo, una plasticità e malleabilità che trasportano lo spettatore ed il performer in tempi altri che non sono, tuttavia, simultanei. In questo senso il movimento sembra essere l'unico elemento di relazione tra il corpo, il tempo, lo spazio e il fuori. Nel movimento, così come quello che dei corpi celesti (nell'Universo, infatti, sappiamo che tutto è in movimento), possiamo trovare un istante di armonia.

Bibliografia

- Antonin Artaud, *Per farla finita col giudizio di Dio*, Stampa alternativa, 2003
- Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, Ananke 2009
- Paul Ricoeur, *Tempo e Racconto*, vol 1,2,3, Jaca book 1987
- Mauro Dorato, *Che cos'è il tempo? Einstein Gödel e l'esperienza comune*, Carocci Editore 2013
- La natura del tempo. Una lettura fenomenologica della disputa tra Bergson ed Einstein Federica Buongiorno, *RIVISTA INTERNAZIONALE DI FILOSOFIA E PSICOLOGIA* , Vol. 4 (2013), n. 1, pp. 69-82

Fine scrittura: h 18.12 del 27/04/2019 - Venezia

GIULIA ZULIAN

Inizio scrittura: h 10:13 del/04/04/2019 - Casa/ Venezia

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Giulia Zulian

Il Tema: Le diottrie della pelle. Esperienza tattile e sensualità aptica.

Il Titolo: Modalità di accecamento volontario: per una riacquisizione della tattilità

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

*"Toccare" qui vuol dire modificare, cambiare, spostare, mettere
in discussione, ma dunque è sempre una messa in moto,
un'esperienza cinetica¹.*

Esperire con il tatto è una messa in moto quotidiana. Tocchiamo sempre, tocchiamo molte superfici, cose, da sempre tocchiamo, iniziamo a conoscere il mondo attraverso il tatto. Il tatto è sempre parte di noi come esseri viventi, è un qualcosa di certo, che possiamo dare per scontato, possiamo non pensarci ma stiamo toccando qualcosa. Quando tocchiamo non pensiamo al fatto di toccare, ma piuttosto che cosa stiamo toccando, quali informazioni ci da l'oggetto tramite questo tocco. Il tatto è un tramite per conoscere, per sentire, per riconoscere.

Il tatto è uno degli organi di senso che usiamo per entrare in contatto con il mondo, con quello che ci accade intorno nel lasso di tempo che compone la nostra vita. Il tatto è anche il dispositivo che ci guida nelle relazioni sociali. Quando ci presentiamo a qualcuno ci stringiamo le mani a volte ancor prima di guardarci negli occhi, entriamo in contatto, mano con mano.

Come esseri umani dotati di intelletto, ci sentiamo vivi e reali quando siamo in grado di percepire che il nostro stesso corpo è vivo e reale. Il nostro corpo è il nostro punto di inizio, sentiamo che abbiamo avuto inizio insieme a lui e che avremmo fine con la sua fine. Gli siamo in qualche modo assoggettati, sentiamo di essere soggetti a tutto ciò che gli accade. Se però non fossimo in

possesso di un corpo non avremmo un modo in cui stare al mondo. Questo è essere "oggetti" umani.

La nostra condizione di "oggetti" umani diventa ancora più chiara quando veniamo toccati. Non potremmo venir toccati se privi di confini, privi di un corpo.

Nel venir toccati facciamo esperienza concreta di quelli che sono i nostri confini strutturali (del corpo) ma anche emotivi. Si è sempre esposti ad un tocco. Essere toccati da un estraneo, da un amico o da un amante sono esperienze diametralmente opposte. Sono esperienze diverse perché il gesto tattile cambia in maniera sostanziale o perché la nostra mente influenza i significati di quel tatto?

Il tatto di un estraneo potrebbe essere pudico, delicato, incerto, atteggiamenti che si hanno nell'incontro con un corpo non conosciuto, ma non è detto che tutti gli "estranei" siano sensibili allo stesso modo nei confronti di un corpo estraneo, anzi, si potrebbero prendere delle libertà che non si prenderebbero con il corpo di una persona conosciuta. Nell'accogliere un tocco difficile è percepirlo solo come tale, come azione, senza caricarlo di significati.

L'esperienza tattile può essere volta ad una percezione di tipo aptico, di riconoscimento dell'oggetto che si sta toccando, ma anche ad una percezione che è puro tocco. Proprio qui risiede il potere della pratica performativa, permette di focalizzarsi esclusivamente sul gesto del toccare, di riflettere sul suo potere intrinseco, che gli sta al di dentro, permettendo la liberazione da una significazione che gli è stata data dal di fuori.

Nella pratica di scoperta, indagine e percezione del corpo l'esperienza tattile privata della vista ricopre un posto privilegiato. Toccare da ciechi modifica radicalmente l'esperienza e produce innumerevoli scoperte. Siamo così abituati a considerare la vista come privilegiato canale conoscitivo che spesso dimentichiamo quanto gli altri sensi ci permettano una conoscenza della realtà che vada oltre la sola apparenza.

Vista e tatto producono immagini mentali molto diverse tra loro. La vista produce delle rappresentazioni mentali di tipo visivo, tendenzialmente bidimensionali, naturalmente prive di una serie di qualità che appartengono alla realtà stessa.

Il tatto ricava una rappresentazione mentale inevitabilmente tridimensionale, fatta di qualità, di sensazioni, di effetti.

Il tatto permette di entrare in una relazione materica con gli oggetti che si stanno sperando, questi sono lì in co-presenza, soggetto-oggetto, soggetto-"oggetto" umano, in una condizione di realtà precisa, in un *hic et nunc* irripetibile.

Quella che viene a crearsi tra soggetto toccante e "oggetto" umano toccato è una risonanza, una forma di "contatto interno" che si viene a formare tra il mio corpo e quello dell'altro. Il tatto in questo senso permette una vicinanza con l'altro da sé che precede e al contempo supera il pensiero e riflessioni etiche e morali, è vicinanza dell'umano con l'umano, una comunione atavica. Il tatto entra nel processo di conoscenza anticipando qualunque riflessione², anticipa il pensiero e i processi decisionali, il pensiero è qui l'avvenire del contatto.

Quella che si produce nel corpo e nella mente di chi tocca e di chi viene toccato è un'esperienza di attivazione sensibile del percepire, in quegli istanti sembra di sviluppare una mutazione dei geni che rende la pelle

trasparente e assottigliata, sempre più abile a lasciar fluire informazioni. È un'operazione di profonda introiezione.

Derrida scrive:

"[...] non si tocca mai altro che un limite. Toccare, è toccare un limite, una superficie, un bordo. Anche se si tocca un dentro, "al di dentro" di una cosa qualsiasi, lo si fa secondo il punto, la linea, o la superficie, la frontiera di una spazialità esposta al di fuori, offerta appunto, sul suo bordo, a contatto [...]".³

Si può "andare dentro" ma non fin dove il soggetto che tocca desidera, ma fin dove l'oggetto stesso mi permette. Tale qualità conferisce potere all'agito e lo sottrae all'agente. In un mondo in cui le intimità vengono esposte, comprate e consumate⁴ qui quella che si crea è una relazione intimamente democratica. In questo senso si sovverte radicalmente la politica della società contemporanea, dove il valore risiede solo nell'essere visibili, nell'iper-visibilità.

Quella che dovremmo produrre non è più una visibilità che impiega la vista, ma una visibilità che impiega tutti gli altri sensi.

Il valore del tocco sta nell'invisibile che produce. In quella "presenza" che non ha forma e non è forma, ma possiede ed esiste.

Note:

1. J. Derrida, *Le toucher. Jean-Luc Nancy*, Galilée, Paris, 2000. Trad. it. di A. Calzolari, *Toccare Jean-Luc Nancy*, Casa editrice Marietti 1820, Genova, 2007.

2. G. Stanghellini, R. Imbrescia, *Il tatto come organo di senso che ci orienta nelle relazioni sociali, da Gadamer a Derrida*, cit., p. 270-271.

3. G. Stanghellini, R. Imbrescia, *Il tatto come organo di senso che ci orienta nelle relazioni sociali, da Gadamer a Derrida*, cit., p. 279.

4. B.-C. Han, *La società della trasparenza*, figure nottetempo, Milano, 2012.

Fine scrittura: h 11.42 del 22/04/2019 - Casa / Sacile

ALESSIA DE FRANCESCO

Inizio scrittura: h 14.10 del 23/04/2019 - Letto di casa mia /Mestre Venezia

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Alessia De Francesco

Il Tema: MISSIONI VIRALI : PRATICHE CINETICHE SEGRETE A DISTANZA DILUITE NELLA VITA. CONSEGUENZE E FILOSOFIE DI UNA PRASSI MULTIMEDIALE.

*Il Titolo: MISSIONI PERFORMATIVE SEGRETE
come accoglierle, come gestirle, come reagirle, che effetto producono.*

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Secondo anno laurea magistrale in Teatro ed Arti Performative, febbraio 2019
IUAV Venezia.

Laboratorio pratico di messa in scena condotto da Collettivo CineticO presso
IUAV Venezia.

MISSIONI PERFORMATIVE SEGRETE
come accoglierle, come gestirle, come reagirle, che effetto producono.

CAPITOLO PRIMO : *Secret and kinetic missions*

Release 0 : 4 tasks

1. Pensare ad una sequenza di 17 movimenti consecutivi con il braccio sinistro e registrarla sul proprio cellulare.
2. Pensare ad una posa statica
3. Scegliere un'immagine rappresentativa di due mondi estetici (a cui verranno connesse due canzoni scelte individualmente da ognuno di noi studenti).

4. Scrivere un testo in cui definiamo come ci immaginiamo la performance che presenteremo ad aprile.

First mission

In loco. Camminare nella maniera più lenta possibile dall'aula teatro presso la sede delle Terese, all'aula 30 presso la sede dei Magazzini.

Second mission

Ogni volta che sentiremo suonare il piccolo gong, dovremo congelarci nella posizione in cui siamo, fino a che non verrà suonato di nuovo.

Third mission

Samasthiti ovvero la grazia del pericolare.

Task: individuare un luogo urbano in cui praticare la sequenza di Samasthiti, una sequenza di movimento che segue il meridiano della milza. Una volta individuato, recarsi sul luogo e praticare la sequenza con il cellulare nel palmo della mano, in modalità video selfie di modo da riprendere il contesto circostante.

Forth mission

Stillness is the new sexy ovvero mantenere una posizione neutra ad occhi chiusi per 5 o 10 minuti in un contesto urbano in cui ci sia passaggio di persone.

Fifth mission

Azioni individuali durante la Sagra della Primavera + Random Action ovvero svolgere una precisa task all'attivarsi di un segnale, che nel caso della Sagra della Primavera, corrisponde ad una delle due canzoni scelte nella fase di Release 0, e nel secondo caso un segnale pensato dai CineticI e indicato in un bigliettino. Azioni segrete ai nostri compagni, segreto e personale è anche lo svolgimento dell'azione che andremo a compiere.

CAPITOLO SECONDO : *Back to the roots*

MISSIONE: dal latino MISSIONEN acc. di MISSIO *invio* e da MISSUS participio passato di MITTERE *mandare* ¹

VIRALE: agg. (derivato di *virus*)

1. in medicina, di virus, causato da virus
2. per estensione, che si diffonde in modo rapido e capillare ²

CINETICO: agg. (dal greco Κινητικός, der. di Κινέω *muovere*)

1. che riguarda il movimento. In meccanica, di grandezze o di proprietà inerenti al moto e di solito aventi stretta connessione con questioni non solo cinematiche ma anche dinamiche. ³

PRATICA: lat. PRÀCTICA dal greco PRAKTIKÉ (sottint. tècnê arte). Uso o facilità di far qualche cosa, che si acquista col farla di frequente, sinonimo di Perizia, Esperienza; vale anche Esercizio, Attuazione di una cosa; e più concretamente Negozio, Maneggio, Trattativa. ⁴

Missioni virali di pratiche cinetiche, ovvero la possibilità di far emergere e diffondere nuove pratiche attraverso una negoziazione con sé stessi e con il contesto circostante.

Prima negoziazione: SÉ STESSI, ovvero mettersi nella condizione di: scomodarsi, uscire dalle proprie abitudini del fare e del non fare; dell'essere possibile, abitabile, accogliente.

Accogliere un nuovo che arriva, nuove percezioni, aprirsi a tutte le cose. Divenire pori da riempire.

Coltivare questa pratica nel tempo, non limitarsi ad un unico momento perché subordinato ad un compito da svolgere. Stare in ascolto dell'intimo personale, anche per agevolare la

seconda negoziazione: CON IL CONTESTO ovvero mettersi nella condizione di: creare fiducia in chi guarda, espandersi al contesto, far arrivare la scoperta di divenire pori da riempire in chi intorno osserva stranito, sorpreso; stare senza giudicare accogliendo ogni input esterno come una sorpresa, una nuova conoscenza.

Sentirsi assolutamente in potenza, una potenza che genera e diffonde nello spazio nuove possibilità per far emergere nuovi sguardi.

CAPITOLO TERZO : *On my flesh*

Esperienza diretta vissuta tramite la pratica delle missioni segrete.

Ritrovarsi in diverse occasioni davanti alla possibilità di sperimentare qualcosa di assolutamente nuovo e diverso, scatena in prima istanza un'adrenalina alla quale fa capolino quasi un senso di paura nel pensare a come gestire e risolvere questa possibilità.

La strategia che decido di seguire è quella di accogliere completamente questi accadimenti come possibilità di sperimentazione per comprendere le dinamiche e gli effetti a livello personale e performativo.

In sostanza il corpo risponde a nuovi input e propone nuovi output che da quel momento in poi cambieranno inesorabilmente la percezione di esso nella vita privata e nella pratica performativa.

Senza preoccuparmi di come gestire la missione prima che essa abbia luogo, rimando ogni scelta al momento in cui dovrò eseguirla, momento in cui mi lascio guidare dall'istinto e dalla condizione in cui mi ritrovo, da quanto sono aperta e disposta a connettermi con me stessa e con il contesto senza giudicare.

In questa maniera la missione acquista un sapore dolce - amaro.

La immagino ma non la sento, la percepisco solo nel momento del suo accadere, lasciando la traccia di un tempo trascorso che mi ha accarezzata.

Non posso riviverla il che provoca quasi un senso di malinconia.

Freezing

La segretezza di questa missione si rivela nel suo capitare in qualunque momento.

Più la si pratica e più si acquisisce controllo, resistenza e consapevolezza dello stare.

Assolutamente efficace per allenare l'immobilità e imparare a gustarla, percepirla, scoprire ogni volta nuove parti del corpo mai percepite prima, tremori, attivazione di muscoli; si impara a concentrarsi ed ascoltare attivamente e ci si rende conto di come l'aria si appoggi sulla pelle e quali conseguenze ha nel mantenere la posizione, di come, attraversando il corpo radicato al suolo, provochi delle scosse di assestamento e allo stesso tempo un movimento fluido che nasce dall'interno, dalle vene e dal sangue che scorre, dal cuore che pompa, dai muscoli in tensione, dal funzionamento di organi vivi, da ogni microparticella.

Noi immobili ma tutto è in movimento.

Samasthiti ovvero la grazia del pericolare

Praticando l'immobilità a lungo ci si allena fortemente per Samasthiti e per l'inevitabile senso di paura che si presenta nel realizzare che dovremmo metterci in una condizione opposta a quella che stiamo proponendo in un ambiente urbano che con ogni probabilità scorre più velocemente di noi.

Dichiarare pubblicamente di saper stare e di poter sopportare: resistenza alla lentezza, agli sguardi, alle voci buone o cattive, alla capacità di non giudicare ma fare lasciandosi attraversare da tutte le cose intorno.

Ci sono due momenti in cui si viene guardati; il primo è quello in cui avviene la missione, ed il secondo appartiene allo sguardo tramite lo schermo (che si trova nel palmo della mano con fotocamera attiva in modalità videoselfie) dal quale la visione viene in qualche modo compromessa, o meglio si assiste ad una visione differente, non si vede un corpo che compie delle sequenze di movimento, ma si è esattamente in quel corpo che compie quei movimenti, e si vede ciò che vede quel corpo in quel momento.

Il performer invece ha la possibilità di guardarsi dall'interno dopo aver assunto corporalmente ogni movimento eseguito; crea un effetto di straniamento ed allo stesso tempo si ha la consapevolezza di essere portatore per chi osserva dallo schermo, di nuove possibilità di considerare le cose, ad esempio osservandole da punti di vista differenti.

Stillness is the new sexy

Come per Samasthiti, durante questo timelapse si dichiara in un contesto urbano in cui c'è un gran passaggio di persone, la capacità allo stare, all'immobilità, alla resistenza ad essa ed al contesto circostante, resistendo ad ogni tentazione al fare qualsiasi altra cosa che va oltre il solo task dello stare immobili in una posizione neutra ad occhi chiusi per un tempo prolungato, mai sperimentato prima.

Senza dubbio rappresenta una prova di resistenza estremamente potente, con un effetto sulla folla circostante forse più distratto rispetto a chi osserva Samasthiti.

Praticare questa missione segreta durante una manifestazione nazionale (nello specifico Verona Transfemminista 30 marzo 2019) determina un atto politico teso a voler dichiarare tramite lo stare immobili, l'importanza del restare in ascolto, dell'essere pronti ad accogliere il nuovo che emerge, a non subire le cose o percepirlle con indifferenza, ma a conoscerle attraversarle e modificarle.

Ogni poro della nostra pelle è attivo ad ascoltare e ricevere, chi commenta chi osserva chi si ferma ad analizzare e chi si ferma a toccare; comunicare esclusivamente esponendo il proprio stare, metterlo in qualche modo al servizio degli altri per attivare nuove coscienze.

Sagra della Primavera + Random Action

Queste missioni segrete determinano sospetto tra noi studenti, in quanto nessuno può sapere cosa può succedere e quando può succedere. Restano segrete anche al performer che si troverà ad esperire l'azione individuale o la Random Action, fino al momento della sua esecuzione.

Può essere pensata prima, senza dedicarci troppa minuzia ma cercando di concentrarsi su possibili ispirazioni che si scatenano nell'assunzione di cosa ci è richiesto di fare. E' liberamente interpretabile ed eseguibile, non si verrà giudicati, ma si verrà osservati in tutta la nostra libertà di espressione.

E' una pratica che innesca un meraviglioso senso di libertà e potenza.

CAPITOLO QUARTO : *Metamorphosis*

Effetti sul mio corpo, trasformazioni fisiche e sensoriali. Metamorfosi.

Mettermi nella condizione di provare qualcosa che mai avrei considerato, o che mai avrei pensato potesse accadere nella mia vita. Ritrovarmi immobile per minuti all'interno di un corteo popolato da mille e più corpi che gravitano intorno a me e saper gestire e gustare quel delicato e potente momento, è stata una delle esperienze più potenti ed intense mai sperimentate prima. Sentire il sangue alle mani ed ai piedi e non avere la possibilità di reagire ma di restare in ascolto di questo fenomeno mi ha portata ad assumere una maggiore consapevolezza di meccanismi quotidiani ai quali presto poca attenzione per abitudine ormai collaudata; mi ha portata ad ampliare la volontà di praticare l'ascolto ed affinare la modalità in cui farlo.

Essere abbracciata per la prima volta da un corpo che non posso vedere ha avuto la stessa valenza di un atto politico, nella misura in cui mi metto nella condizione di essere completamente a disposizione dell'altro corpo senza interessarmi di chi, cosa, come, quando e perché.

Scoprire altro andando a scardinare ogni tipo di giudizio, commento, idea.

Svuotarsi di sé stessi per riempirsi di altri.

Queste missioni segrete praticate nel tempo hanno in sé la potenza di un cambiamento, di una forte trasformazione che modifica la percezione di noi stessi e del mondo a livello sensoriale, nella vita quotidiana e nella pratica performativa.

Danno la possibilità di essere investiti da consapevolezze sempre nuove, scoperte e sorprese, di poter negoziare la scomodità per trovare un nuovo tipo di comodità; aprono il pensiero e lo estendono al limite massimo fino a quel momento raggiunto.

Sono una grande prova di libertà da gestire con la massima onestà e sincerità verso sé stessi, in un'ottica di trasformazione continua.

Note: 1. www.etimo.it / 2. www.treccani.it / 3. www.treccani.it / 4. www.etimo.it

TERESA MASINI

Inizio scrittura: h 17:00 del 12/04/2019 - Divano, Casa / Paese

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 3

Il Mittente: Teresa Masini

Il Tema: Esseri vegetali. Sulla possibilità di essere altro

*Il Titolo: Il pensiero del corpo e gli occhi degli altri.
Sull'essere visti e il non essere detti*

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

**Il pensiero del corpo e gli occhi degli altri.
Sull'essere visti e il non essere detti**

Una pianta, quando rompe la superficie di un seme e inizia a farsi strada nella terra umida e compatta, ha un solo desiderio, è spinta da un unico bisogno: raggiungere una fonte luminosa.

Non sempre è così facile trovarla. Abbiamo ben presente le nostre piante da appartamento, allungate nelle posizioni più improbabili per esporre le loro foglie all'unico raggio solare che cade strabico dalla minuscola finestrella che dà sul lato opposto della stanza, o abbiamo fatto in qualche modo esperienza di quegli arbusti nati nel sottobosco, la cui punta fa capolino nella luce dopo un travagliato viaggio tra foglie secche, muschio e funghi.

Le piante sono così, non cedono a compromessi, né a soluzioni temporanee. Non sono pazienti, non capiscono un "domani ti sposterò in terrazza" e nemmeno un "questo albero è più grande e più forte e più alto di te. Ti farà sempre ombra, e tu morirai". Hanno una volontà translinguistica, e la hanno precisa. La volontà di lavorare ora e qui per raggiungere una meta, realizzare uno scopo, che non è mai un concetto astratto o un obiettivo metaforico, ma sempre una materia, un composto, una sostanza organica, esattamente come loro.

Ovviamente non si tratta solamente di luce. Le piante si comportano in maniera simile anche per quanto riguarda l'esposizione delle radici a fonti d'acqua, o

per il raggiungimento - e l'attorcigliamento - dei rami all'oggetto più vicino nelle piante rampicanti.

La luce, però, è qui un aspetto particolarmente interessante se pensiamo che una pianta (o le sue foglie o i suoi rami) non ha occhi per vederla, ma la percepisce con tutto il suo corpo, con ogni parete o superficie che la riveste, come una presenza dorata, soffice, inebriante che si distende e si allunga su ogni fibra, su ogni venatura, fino a scomparire dentro di esse, dentro le profondità carnali del vegetale, e diventarne parte.

Pare una colonizzazione culturale - che, in questo caso, di culturale ha ben poco - parlare di corpo in riferimento a una pianta. Ma se anche un vegetale sente di esistere e si muove per produrre performativamente questa esistenza, è solo attraverso il suo corpo, in qualsiasi modo preferiamo chiamarlo, che lo fa. La saggezza, l'intelligenza, la furbizia e la capacità di *problem solving* che questi soggetti non-umani dimostrano di possedere sono dati da fattori non convenzionali. Una pianta non pensa attraverso una mente, una coscienza o una logica interna raziocinante, ma è una materia che pensa in sé. Che elabora concetti, interventi e modi attraverso un suo proprio linguaggio, che si muove, si sposta, si direziona o compie determinate azioni a partire da certi impulsi, che ragiona - passiamoci il termine - secondo il bisogno e la spinta di una sopravvivenza. La sua.

Le piante vivono perché vogliono vivere. E così, è.

La performance - quella umana, stavolta - funziona più o meno attraverso la stessa logica del voler restare in vita, del voler mantenere una propria dignitosa e sensata presenza su questa terra. Non sono azioni inutili quelle che si compiono sulla scena. Fanno parte del reale, sono immerse nella dimensione della realtà, funzionano sulla base dello stesso spazio e sulle logiche dello stesso tempo che abitiamo e attraversiamo ogni giorno in qualsiasi contesto.

E allora perché il teatro si perde, a volte, spesso, quasi sempre?

Perché non pensa come pensano le piante, ma per ragionamenti, per gerarchie, per piramidi, parentesi, e mai per rizomi. Non pensa ad espandersi (e quindi anche a perdere se stesso e a trovare nuovi modi, nuove strade, nuove dimensioni dell'esistere e nuovi immaginari da colonizzare) ma a contenersi, a indirizzarsi, a conservarsi.

Nessun vegetale desidera l'eterna giovinezza o l'immutabilità, ma ama praticare, semmai, una certa forma di resistenza. Quando sa di dover morire, muore. Quando sa di dovere allungarsi, piegarsi, contorcersi per vivere il tempo che gli è stato concesso, prova a farlo. Non esistono zone di comodità, mancanza di rischio, di sfida, di presa in carico di una condizione o di una situazione. Esistono luoghi paralleli, non ancora attraversati, che si aprono e si fanno accessibili grazie alla pratica e alla cura del percorso stabilito. Nulla nasce dalle contingenze, dalle intersezioni, ma ogni rivoluzione si fa possibile sulla linea continua, apparentemente sicura, fissa, noiosa della quotidianità di una pianta che cresce inavvertibile e indisturbata.

Il teatro, come le piante, deve diventare una materia che pensa in sé, non materia pensata. Un soggetto che agisce e ammutolisce, non un oggetto che è visto, descritto, detto e narrato come una fiaba moralistica. Deve diventare come un soggetto sottratto della vista. Un soggetto attivo ma senza direzione, che non sa dove andare, né chi incontrerà un passo più avanti. Che non riesce a fare previsioni, organizzarsi, comporre scalette, pensare per eventualità.

Un teatro che incontra, si scontra, affronta, inciampa, cade, si rialza. Nell'esatto momento dell'accadimento.

Ma può esistere uno spazio scenico di questo tipo? Come trovare un luogo, come avvicinarsi a un suono, senza la possibilità di vedere, senza l'opportunità, tutta umana e animale, di avvalersi del senso della vista? Come muoversi nello spazio, come compiere un movimento allo stesso modo di come fanno le piante, attratte da una luce che non vedono ma sentono su e attraverso ogni fibra della loro "pelle"?

Come comporre una grammatica dei gesti capace di creare del tempo e dello spazio, senza affidarsi ai dati di fatto, alle certezze conclamate, alla sicurezza di avere un appiglio, in questo caso anche alla possibilità di vedere con i propri occhi?

O, meglio, come decostruire questo senso affinché si vada a perdere, a rilasciare, quella sua natura egemonica e passiva alla quale siamo troppo legati e prenda piede al suo posto una nuova componente attiva della conoscenza, tutta fondata sulla sensazione?

Sono domande difficili, quelle che interpellano e mettono in luce la possibilità tutta nostra di essere non umani, inumani. Non nel modo dispregiativo in cui è stato sempre inteso questo termine, strettamente connesso alla materia etica alla quale l'essere un umano, in contrasto con l'istinto animale, per natura tenderebbe. Ma, invece, nella logica del divenire-altro, in questo caso non-umano, nel sentirsi l'altro, il diversissimo da noi, e quindi, forse, in qualche modo, diventarlo. E quindi, forse, provocare un innesto di modificazioni nel mondo, nella sfera del sensibile. Quelle modificazioni che plasmano i sensi, innestano nuovi immaginari, invertono i sistemi, decostruiscono i saperi dati. Quelle modificazioni che partono dal corpo e al corpo ritornano, come una brezza avvertita sulla pelle.

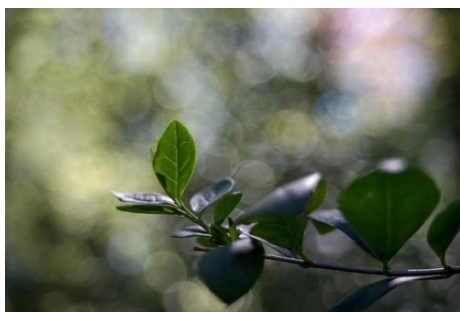
Non siamo nati animali, ma gli animali non sono nemmeno mai nati, se ci pensiamo bene.

Non siamo nati vegetali, ma nessuno ha definito a priori, all'alba dei tempi, cosa fosse un vegetale e cosa non lo fosse.

Nessuno ha definito cosa fosse un uomo e una donna. Uno straniero e un connazionale. Un confine e un terreno pubblico. Un appartamento e un'autostrada. Siamo nati detti da una lingua, come sosteneva Antonin Artaud, da una grammatica fondata su chi parla e su chi ascolta, fatta di soggetto e di oggetto, di emissione e di ricezione, di dentro e di fuori, che ci definisce e condiziona le nostre esistenze a partire da un nome.

È dove non esiste linguaggio, dove non esiste parola, ma rimane il respiro, fatto di movimento e di stasi continui, che credo che resista, avvolta da un'aura silenziosa, la possibilità di un'inversione. È necessario, e vale la pena, avvicinarsi in punta di piedi e ascoltare chi comunica diversamente da noi.

Un raggio di luce che cade strabico da una finestra aperta, aspetta.



ELIO BONACCINI

Inizio scrittura: h 15:07 del/16/04/2019 - casa/ Mestre

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Elio Bonaccini

Il Tema: Trasformazione. Cosa può un corpo? Tra identico e differente, tra unico e uguale, tra apparizione e mescola.

Il Titolo: Metamorfosi. Esseri mutanti in ecosistemi straordinari.

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Cecità



Fuori dalla porta un cartello ci chiede di indossare la mascherina per gli occhi prima di accedere allo spazio. Entreremo al buio, uno per volta. L'incontro con

lo spazio, nero e silenzioso, è lento, incerto e spaventoso. Si tratta di dimenticare la necessità di uno sguardo sull'esterno per trovarne uno interno che ci guidi nell'esplorazione in una modalità inedita. Gli occhi escono dalle orbite e si spostano sulle orecchie, sulle spalle, sulla punta delle dita di mani e piedi. Questa nuova sensorialità impone l'abbandono della verticalità in favore di un moto orizzontale che scorre aderente a terra e sovverte le gerarchie del corpo: l'intero del corpo diventa un'unica sonda in cerca di informazioni.

La metamorfosi implica un cambiamento della forma, una trasformazione del corpo che viene rivoluzionato nel suo aspetto esterno ma anche nella sua organizzazione interna. Trasformare un corpo significa anche ripensare la sua funzionalità: abbandonare le tracce umane dell'umanità, gli schemi cognitivi e corporei propri dell'essere umano per acquisire una sensibilità inumana. L'abbandono della vista come condizione esistenziale e non come privazione è una modalità per sovvertire le logiche e le sovrastrutture del corpo per scoprire un nuovo modo di stare. Elaborare una nuova temporalità: uscire dalle coordinate spazio-temporali all'interno delle quali siamo abituati ad interpretare e ad agire sul mondo esterno.

Rinunciare alla verticalità del corpo per una postura orizzontale modifica radicalmente la relazione con lo spazio: lo spazio non è più attraversato ma rilevato tattilmente mediante un corpo che diventa tutto superficie sensibile. Il rapporto con l'ambiente esterno così alterato, unitamente a un rinnovato approccio sensoriale (l'abbandono della vista come senso-guida che permette di elaborare una nuova temporalità. Il movimento si fa più rarefatto e ricettivo, la presenza acquisisce un carattere di ascolto costante.

L'organizzazione corporea delle singole parti si libera dalla sua gerarchia interna: sopprime la supremazia conoscitiva dell'occhio, il movimento già predisposto del camminare ma anche la protezione della mano come occhio alternativo.

Metamorfosi

Gregorio Samsa, svegliatosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo. Riposava sulla schiena, dura come una corazza, e sollevando un poco il capo vedeva il suo ventre arcuato, bruno e diviso in tanti segmenti ricurvi, in cima a cui la coperta del letto, vicina a scivolar giù tutta, si manteneva a fatica. Le gambe, numerose e sottili da far pietà, rispetto alla sua corporatura normale, tremolavano senza tregua in un confuso luccichio dinanzi ai suoi occhi.

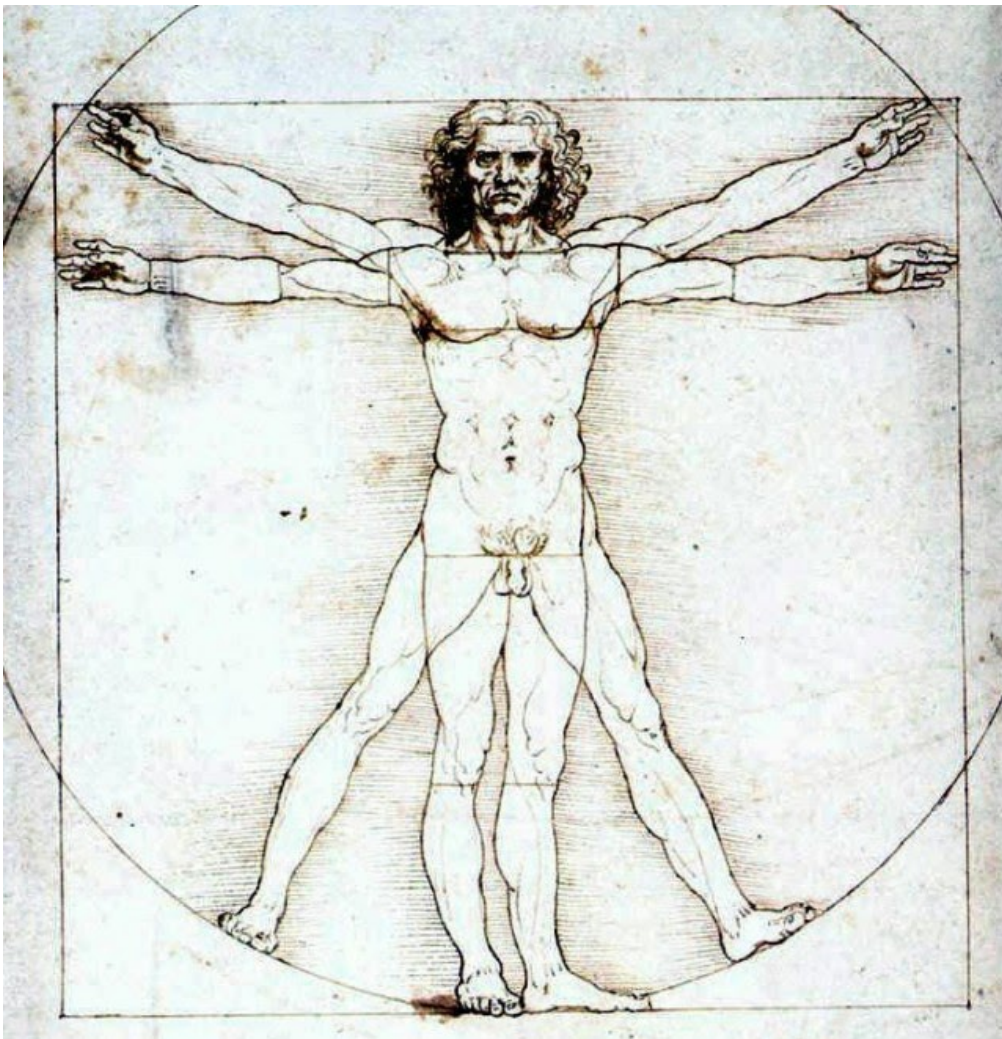


Nel 1915 lo scrittore boemo Franz Kafka pubblica il racconto *La metamorfosi*: attraverso la metafora del *divenire animale* l'autore ritrae la condizione di alienato e di conseguenza di emarginato dell'individuo non conforme, che sfugge ai paradigmi socialmente condivisi di autolettura della società.

Gregor Samsa, protagonista del racconto, subisce un'improvvisa trasformazione in un enorme insetto immondo, perde la sua umanità per entrare nella categoria del mostruoso.

Il sostantivo mostro deriva dal latino MONSTRUM che letteralmente significa "prodigio" ma il cui concetto viene poi esteso a ciò che devia dalla norma prestabilita, diventa quindi sinonimo di "contronatura".

Mostruosi sono quindi i corpi ibridi, ambigui dal punto di vista sessuale (l'"ermafrodito", il mito dell'androgino raccontato da Platone nel *Simposio*) e innestati con l'animale (figure mitologiche come centauri, sirene, arpie). Descritti dalla tradizione classica come manifestazioni del divino assumono nell'epoca moderna, con lo sviluppo della scienza medica, una connotazione sempre più negativa, in quanto significanti dell'alterità.



All'inizio di tutto vi è Lui: l'ideale classico dell'Uomo, individuato dapprima da Protagora come « la misura di tutte le cose », poi innalzato dal Rinascimento italiano a livello di modello universale, rappresentato da Leonardo da Vinci nell'Uomo Vitruviano. Un ideale di perfezione corporea che, in linea con il detto classico *mens sana in corpore sano*, evolve verso una serie di valori intellettuali, discorsivi e spirituali. Insieme fondano una precisa concezione di cosa dell'umanità sia umano.

Scrive Rosi Braidotti nel suo saggio *Il postumano* dove illustra il superamento, nella società contemporanea, di tale paradigma, divenuto poi fondamento di ideologie e stereotipi sessisti e razzisti. Tale archetipo, progettato prima da Leonardo con il suo Uomo Vitruviano e incarnato poi dal modello dell'uomo bianco, sano ed eterosessuale, implica la dialettica tra il sé e l'altro in una logica binaria dove è centrale la nozione di differenza, intesa in senso peggiorativo.

Nell'ottica di un corpo fluido, plastico e in potenza, ovvero un corpo mutante, occorre recuperare questa connotazione altra e "inumana", di fantastica e sovversiva varianza, rivendicandone proprio la libertà dai costrutti biologici e sociali maggioritari.

Il corpo mostruoso è anche un corpo multiplo che si contrappone all'unicità e all'integrità dell'individuo. Il primo corpo ad essere considerato mostruoso è infatti il corpo femminile (ARISTOTELE), potenzialmente multiplo, mutevole nella sua forma e quindi morfologicamente dubbio.

Unico e differenza. I confini del corpo



Nel film *What do I have to do that you fall in love with me* (2018), l'artista austriaco Gerald Zahn trasforma una moltitudine di corpi diversi in un unico organismo che così configurato perde la sua connotazione umana e molteplice nonostante sia riconoscibile l'origine di questa creatura poliedrica, ovvero una tessitura di singoli corpi umani che ci appaiono però scomposti e riorganizzati nelle loro parti specifiche in una nuova forma.

Un corpo innestato con un altro corpo o con una pluralità di corpi è costretto a formulare relazioni nuove e a sovvertire le proprie dinamiche interne, è un corpo creativo per definizione, in quanto dà vita a un sistema inedito.

Quest'opera mostra inoltre come un corpo possa passare dallo statuto di soggetto a quello di oggetto creando un paesaggio materico, o meglio un ambiente organico e vivo ma non esplicitamente definito nei suoi confini.

In questo senso è estremamente fruttuoso sperimentare un parallelo tra il corpo e un insieme di corpi umani e il mondo vegetale. Può un corpo diventare pianta? E possono un insieme di corpi diventare un bosco, una foresta, un ecosistema?

Ancora una volta emerge la necessità, in questo tipo di metamorfosi corale, di sovvertire non solo la dinamica dei singoli corpi ma anche la relazione con l'esterno e nello specifico di comunicazione con l'altro e con il gruppo. L'imperativo diventa quindi la creazione di un nuovo linguaggio condiviso: un linguaggio non umano, emancipato dalla parola e dal primato conoscitivo e imitativo della visione. Il linguaggio deve necessariamente adeguarsi a una nuova qualità della presenza, opposta a quella abituale dell'uomo: una presenza che si fonda sulla staticità, radicata a terra, ma sempre in potenza dinamica. Il movimento scaturisce per effetto di una vibrazione, di una tensione mobile che costringe ad un ascolto costante.

Se viene meno la somiglianza estetica e di configurazione della struttura corporea, intesa come postura, uso ordinato degli arti e delle appendici somatiche, orientamento nello spazio, si stabilisce in questa conformazione di "ecosistema organico" una prossimità nell'attitudine dei singoli esemplari.

Fine scrittura: h 23.38 del 27/04/2019 - casa / Firenze

ELEONORA BOMBEN

Inizio scrittura: h 18:40 del 16/04/2019 - cucina di casa/ Pordenone

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Eleonora Bomben

Il Tema: Training.

Il corpo, il movimento; scoperte, epifanie, valori, salite, sudori della pratica fisica.

Il Titolo: Esercitare: permettere al corpo di moltiplicare le superfici di sensibilità

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

"Se non faccio training per un giorno, solo la mia coscienza lo sa;
se non lo faccio per tre giorni, solo i miei compagni lo notano;
se non lo faccio per una settimana, tutti gli spettatori lo vedono."
(Eugenio Barba)

La presenza si manifesta sotto forma di corpo; un corpo colto nella sua totale carnalità e che, concepito come materiale, viene esposto all'occhio dello spettatore senza rinviare ad altro. Questo viene sempre indagato con un'idea di esposizione verso un pubblico nell'atto antecedente allo spettacolo e a tutto il processo di ricerca che si ufficializza in scena: il training.

Si tratta di un lavoro centrato sulla persona, sul suo potenziale fatto di rischi, errori, sorprese e mondi creativi attraverso vari tipi di esercizi e di 'giochi' derivati dal teatro, la danza contemporanea, lo sport dando modo di trovare un corpo nuovo e vibrante, scardinando le abitudini e incoraggiando nuove scoperte.

A partire da elementi fondamentali come il respiro, il peso, gli appoggi, le parti separate ma collegate del nostro organismo è possibile acquisire la consapevolezza dello spazio attorno, abitarlo e, inoltre, trasformarlo per sorprenderci a generare un immaginario dal corpo stesso ed instaurare ascolti

profondi con gli altri, una sorta di connessione ad una materia già presente nello spazio e che di volta in volta lo qualifica.

L'insieme delle variabili spazio-temporali fanno del laboratorio, che assume la funzione di cornice per le azioni, le emozioni e le relazioni, un vero e proprio ambiente.

Gli esercizi di training diventano luoghi dove si "rifanno" i corpi, si apre spazio ad esperienze corporee fatte di sensazioni, immagini, emozioni attraverso "tecniche del corpo": liberando l'uomo dai suoi automatismi attraverso modi di concepire il corpo, che si distinguono dall'uso ordinario. Ovviamente ciò comporta la messa in campo delle diverse modalità dell'esperire: corporeo, sensoriale, sonoro, cinestesico, richiamando una molteplicità di linguaggi al corpo quasi inedita. Si esplorano diversi metodi in cui si può camminare, stare in piedi, respirare, muoversi, saltare, sentire il corpo; in questo laboratorio analizzando la sessilità del mondo vegetale, superando il dualismo uomo-natura. Al centro di questa ricerca il performer si fa carico di una dimensione vegetale, che ne cambia la percezione del reale, dove anche la gerarchia dei sensi subisce alterazioni. L'essere umano, soggetto vagile, si confronta con la sessilità delle piante, ciò che ne deriva è un'estrema lentezza, volta all'immobilità. Questa necessità risponde dunque a un'uscita dagli automatismi del corpo, esplorando l'organismo dal suo interno, lavorando su dinamiche di velocità e lentezza nell'organizzazione spaziale del gesto.

L'andata in scena si sperimenta esponendo il risultato del laboratorio in una performance finale durante l'ultimo incontro in programma.

L'improvvisazione su regole condivise, usata sia come pratica per l'emersione di materiali drammaturgici che come elemento strutturale della scena, attiva un corpo aperto, capace sulla scena di trovare e seguire in ogni istante il "filo rosso" dell'opera. Poggia, dunque, le fondamenta sull'idea di un teatro che non intende più render conto di un testo spettacolare, ma di presentarsi come un evento che ha natura transitoria: la sua materialità si produce in scena.

Si tratta, in altri termini, di pensare la scena come un dispositivo dello svelamento: del vedere affiorare, dove i 17 performer si manifestano allo sguardo come piante che crescono per poi confluire in traiettorie comuni, disegnando una sorta di respirazione. La minima variazione d'intensità del suono si traduce in un richiamo per sequenze di movimento, cambi di direzione, sfide tra performer. Il sangue scorre sotto la pelle, le vibrazioni pervadono e fanno pulsare un corpo che, esposto sulla scena, si addentra in un'esplorazione dell'intimo. Questo lavoro, a partire dal processo di allenamento sviluppato durante il periodo di preparazione allo spettacolo, ha quindi a che vedere con l'esplorazione di un sentire altro: la pelle come limite attraverso il quale si manifesta uno stato di corpo altrimenti impercettibile. La pelle è, in questo senso, il suo oggetto intimo, la pellicola che permette alla vibrazione della sensazione di farsi visibile, di darsi a sentire. Appare, dunque, come un processo che rende udibili le forze che muovono il corpo dall'interno; uno stato di coscienza alterato rispetto a quello quotidiano. Questo stato, che per altri versi viene raggiunto attraverso forme di ritualità e/o di esercizio, mira a fondare l'esperienza di un "corpo che pensa", di un "corpo vivo".

Perciò come sosteneva Merleau-Ponty, in Fenomenologia della percezione, "sia che si tratti di corpo altrui, sia che si tratti del mio, non ho altro modo di conoscere il corpo umano che viverlo"

Pertanto, se lo scopo del performer deve essere il raggiungimento di questa nudità davanti a se stesso, al regista e al pubblico, ciò che diviene fondamentale nella sua pratica è, senza dubbio, il corpo e il lavoro di training

che affronta prima dell'atto performativo.

Ad esempio lo yoga, lo zen, le esperienze psichedeliche, il misticismo e lo sciamanismo sono invocate quali pratiche che rendono più significativa ogni esperienza, infatti una delle principali funzioni del training cui lo sciamano si sottopone è quella di imparare a controllare il tremito: imparare a regolamentare e dosare la presenza dell'invisibile nel proprio corpo; ma soprattutto, per quanto riguarda l'analisi dei processi pre-produttivi del performer, in primis il percorso che lo porta a costruire la propria 'parte' e gli effetti della performance su performer e spettatori, è da considerarsi come luogo fondante dell'esperienza.

Si tratta, attraverso particolari tecniche psico-fisiche, di alterare la propria "percezione dell'involucro" di creare un altro corpo, un corpo in stato di radianza cioè di far sì che il corpo non opponga resistenza.

Questo tipo di allenamento di solito è composto da esercizi già noti all'attore, come lo yoga in questo specifico caso, che fungeva sì da dispositivo capace di attivare e riscaldare il corpo, ma anche di aprire la mente del performer a nuove possibilità attraverso nuovi esercizi, metodologie di analisi, di prove che svelano al corpo e alla mente nuove componenti sceniche.

La sua funzione è quella di preparare l'apparato psicofisico del performer alle nuove regole di esistenza con le quali avrà a che fare sulla scena. Si tratta di una sorta di riconversione dei suoi istinti e riflessi quotidiani, in funzione della nuova e diversa vita che dovrà vivere sulla scena; in questo tipo di allenamento i performer scoprono e apprendono nuovi linguaggi.

È opportuno pensare che tale processo accolga un violento flusso di energie, presumibilmente scandito da alcune frequenze di ritmo. Un ritmo biologicamente insito nell'uomo capace di regolare il respiro e il battito cardiaco, dunque motore di un principio energetico che può esercitare il suo effetto solo se avvertito sinesteticamente e, più nello specifico, corporalmente. La performance pertanto raduna energie nel tempo e nel ritmo che, usate parallelamente come testo, costituiscono lo svolgimento dell'esecuzione caricandosi di tutti gli atti del processo creativo in un approccio tattile al corpo, un affondo dentro le sue infinite vibrazioni. E, spesso sono le tecniche di training che permettono all'attore di produrre questa energia attraverso le sue azioni. Un'energia che sorge in modo inaspettato e fluisce tra attore e spettatore e riesce a trasformarli.

I movimenti ritmici, come affermava Fuchs, sono in grado di liberare e trasmettere delle energie che non seguono un copione, ma assumono forme e direzioni ogni volta imprevedute. Dunque il gesto del performer va contemplato come espressione fisiologica di un corpo, dove la rielaborazione gestuale perde di efficacia se costruita a priori, perché ricadrebbe nella finzione, troppo lontana dalle esigenze contemporanee. Si pensi al divario tra realistico e reale che va dunque colmato in una gestualità, esperita in prima persona da un corpo, innervata nella sua stessa carne; una sorta di svelamento che, come per la prima volta, permette alla natura delle cose di manifestarsi e mostrarsi in tutta la sua cruda e radicale verità.

ROOY CHARLIE LANA

Inizio scrittura: h 14:27 del/26/04/2019 - Casa della mia amica Lea Via
Ripamonti 209/ Milano

REPORT
Speciale

Il Numero: 15

Il Mittente: Rooy Charlie Lana

Il Tema: SEXY

Il Titolo: Ops! I did it again

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Botanica. Stillness is the new sexy.

Il titolo dell'esito di laboratorio finale, scelto accuratamente da Francesca Pennini, è un inno all'amore, una pornografia vegetale, un continuo riprodursi di forme e corpi, di energie dissipate nell'oscurità voyeuristica della scena.

Fare botanica significa attuare ad una riflessione sulla differenza sostanziale tra uomini e piante, tra chi studia e chi viene studiato. Una prima constatazione sembrerebbe ovvia. L'uomo è in grado di muoversi, di spostarsi da un punto all'altro del cosmo, ergo ha bisogno di un sistema nervoso centralizzato, il cervello; la pianta invece è ferma, immobile e sopravvive nonostante la sua presenza fissa sul suolo e non ha bisogno di un sistema nervoso centralizzato. Una differenza che sembra trovare nella banalità di questa scoperta una più che soddisfacente risposta. Ma cosa comporta, realmente, rimanere ancorati, sessili? Come una pianta può risolvere le insidie della vita, non potendosi spostare, non potendo scacciare via i parassiti di dosso?

La risposta è una meravigliosa capacità di attrarre a sé ed essere attratti, un lentissimo tendere verso, senza mai lasciare le proprie radici.

Ecco che stare fermi diventa il nuovo modo di essere sexy.



La scena si fa dunque carico della componente sessile delle piante, della capacità delle foglie di essere attratte costantemente dalla luce, delle radici di essere attratte dall'oscurità alla ricerca di acqua e nutrimento, di attrarre insetti per l'impollinazione, per la riproduzione. La scena diventa un inno alla vita, un inno all'amore.

I performer si trasformano in piante, corpi senza desideri, ma pieni di forza seducente, di immobilità pornografiche, nella dicotomia di rendere umane le piante e piante gli umani. Allora il potere dell'attrazione delle piante si traduce nell'uomo in una doppia valenza. Attrarre ed essere attratti significa essere vivi, presenti a sé stessi, immobili e visibili al mondo, finanche alla platea gremita, significa presenza scenica altissima e raffinatissima.

Attrarre ed essere attratti significa essere sexy, sfoggiando al mondo i colori più vivaci, la soffice pelle dell'incarnato, ricoperti di strati e veli, oggetti da burlesque, un lento spogliarello delle stagioni.

Il risultato non può che diventare macabro: ogni innesto vegetale nel mondo animale od ogni trapianto umano nel mondo vegetale, nel limitare della piena potenza dell'attrazione, del contatto e del contagio, si condensa con violenza e brutalità sulla scena, nella paura di chi guarda e di chi agisce.



Ma come potrebbe un fragile stelo amare tutti i suoi fiori per la vita intera, se si limita ad amarli a turno, solo di giorno o di notte, e forse anche allora per la breve durata di un pensiero?

Una pianta si innamora perdutamente, e perciò infelicamente, dei suoi fiori, e si rifiuta di riposare anche solo un istante finché non risolve il mistero del suo amore impossibile. Fino al giorno della sua morte atroce mantiene la ferma convinzione che il tempo dedicato al sonno sia sprecato e perciò colpevole, e

che si può scontarlo all'inferno, perché il sonno è come la morte e comunque non è vera vita. La morte spettacolare è l'ultimo tributo al suo amore. Come potrebbe, in effetti, partecipare all'ebbrezza del cielo? Amare richiede alla pianta la sua presenza pietrificata in quel punto del mondo. Per un attimo resta abbagliata dallo splendore del cielo, ma il suo amore è terreno, non può raggiungere il sole. Inoltre ognuna delle verità sensibili di una pianta riporta all'errore del suolo fisso, all'illusione di un fondamento immutabile. In mezzo a questo universo fatto di mobile splendore, il mondo immobile sembra decaduto. La pianta ama i suoi fiori e dona loro la luce più pura. E quando esclama "IO SONO IL SOLE", ne risultava una completa erezione. Le piante si innalzano in direzione del sole e si accasciano in direzione del suolo. La pianta ritrova l'indifferenza, quando si addormenta, per incapacità di amare quel che accade. Gli alberi innalzano sul suolo terrestre una quantità innumerevole di verghe fiorite drizzate verso il cielo. Gli alberi che si slanciano con forza finiscono inceneriti dalla folgore o abbattuti, o sradicati. Tornati al suolo, essi si rialzano di nuovo con un'altra forma.



Fine scrittura: h 00.29 del 28/04/2019 - soppalco della mia amica Lea in via
Lesmi 10 / Milano

SARA ZUANTI

Inizio scrittura: h 15:48 del/12/04/2019 - CASA/ Padova

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Sara Zuanti

Il Tema: L'essere cinetico. Anatomia di un approccio al performativo.

Il Titolo: Corpo e presenza

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Cosa significa "performance"? Cosa vuol dire "performativo"?

Dal punto di vista etimologico il termine "performance" deriva dal francese antico "parformance", traducibile con la parola "compiere", che si rifà a sua volta al tardo latino "performāre", dove il prefisso "pēr" sta per "fino in fondo". Il termine latino è quindi traducibile con l'espressione "formare fino in fondo" (Dizionario Etimologico della Lingua Italiana, II edizione 1999. Voce: performance).

Alla voce "performance" del Dizionario Moderno. Parole straniere nella lingua italiana si descrivono una gran varietà d'accezioni tra le quali:

1. spec. nello spettacolo o nello sport, prestazione, esibizione, spec. Di particolare valore: la performance di un attore, di un atleta, di una squadra, di un trombettista jazz.

2. affermazione nel mercato di un prodotto: il nuovo detersivo ha avuto un ottima p. /rendimento finanziario: questi titoli hanno registrato p. piuttosto mediocri/ rendimento di una macchina: la p. del prototipo ha dimostrato l'ottima qualità della nostra équipe.

3. TS arte e teatro, forma artistica nata negli anni '70 con intenti di dissacrazione estetica e protesta sociale, basata sull'improvvisazione dell'artista e sul coinvolgimento del pubblico, con evidenti punti di contatto con la body art.

4. TS ling. Nella terminologia chomskiana, uso effettivo della lingua da parte del parlante, distinto dal sapere potenziale o competenza. (2001: Voce: Performance)

Come mostra la definizione dizionariale, "performance" è diventato sempre più un termine ombrello che comprende ad esempio: un certo tipo di evento scenico denominato performance (performance art), un tipo di pratica di scrittura (performance writing), una caratteristica dei rapporti della vita quotidiana che si descrivono come performativi, e addirittura un paradigma del cambiamento sociale che è stato denominato "paradigma della performance" (Deriu 1988). In alcuni casi la performance sta ad indicare un'opposizione con una competenza virtuale, in altri indica una prestazione (la "performance" di un cavallo nell'ippica), altre si riferisce ad azioni fatte coscientemente per essere percepite da un pubblico (la "performance" di un jazzista)

"Performance" è uno di quei termini che Raymond Williams denomina keywords, cioè parole il cui significato è "inextricably bound up with the problems [they] are being used to discuss".

Così, la performatività insita nella parola performance promuove l'instabilità semantica che si traduce in una mancata convenzione su ciò che il termine denota. Il termine performance sarebbe, da questo punto di vista, un termine autoriflessivo che commenta il suo stesso significato.

In primo luogo, si tratta di una pratica fondata sulla compresenza di almeno un performer e uno spettatore. La presenza diventa quindi un fattore determinante per la costruzione e la circolazione del senso. La pratica performativa dipende in modo radicale dai corpi dei soggetti costituendo così un tipo emblematico di enunciazione incarnata, dove il corpo funge sia da istanza dell'enunciazione sia da enunciato.

Il senso è quindi un senso in divenire dove la produzione e la fruizione si svolgono in modo simultaneo. Performer e spettatore co-costruiscono interattivamente la pratica negoziandola pragmaticamente nel suo svolgimento, il senso della pratica non è mai del tutto definito proprio perché si trasforma continuamente.

In riferimento al concetto di co-costruzione della pratica cito Mejerchol'd da "L'attore del futuro", in cui esprime uno stretto collegamento tra il materiale proprio dell'attore e quello dell'autore (regista).

"Nel campo dell'arte dobbiamo sempre preoccuparci di organizzare il materiale. [...] L'arte dell'attore consiste nell'organizzare il proprio materiale, cioè nella capacità di utilizzare in maniera giusta i mezzi espressivi del proprio corpo. L'attore riunisce in sé sia colui che organizza, sia ciò che viene organizzato (cioè l'artista e il materiale). La formula dell'attore consisterà nella seguente espressione: $N = A1 + A2$, Dove N è l'attore, A1 è il costruttore, il quale formula mentalmente e impartisce l'ordine per la realizzazione del compito, A2 è il corpo dell'attore, l'esecutore, che realizza l'intento del costruttore (A1). L'attore deve allenare il proprio materiale, cioè il corpo, affinché esso possa eseguire istantaneamente gli ordini ricevuti dall'esterno (dall'autore, dalla regista)." (V. E. Mejerchol'd, "L'attore del futuro")

Il senso della pratica performativa è un senso in atto che emerge nel qui e ora dell'interazione in compresenza, quando finisce la pratica non resta un "prodotto testuale" che permanga nel tempo. A differenza della produzione di

altri enunciati testuali, la pratica performativa è segnata dall'evanescenza, dall'impossibilità di fissare una volta e per tutte un testo.

Il concetto di performativo è stato coniato da Jhon Austin ed è stato introdotto da lui nella filosofia del linguaggio nel contesto delle lezioni tenute ad Harvard nel 1955 con il titolo *How to Do Things with Words*. Austin aveva derivato l'espressione dal verbo *to perform*, eseguire, "il verbo usuale con il sostantivo "azione" ". Iniziamo quindi a scoprire che gli enunciati linguistici non servono soltanto a descrivere uno stato di cose o a disporre un fatto, ma anche a compiere azioni e che, dunque, oltre ad enunciati constativi, esistono anche enunciati performativi.

Nel 1988 invece, Judith Butler nel suo saggio *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, introduce il concetto di performativo nella filosofia della cultura. Il lavoro si propone di dimostrare che l'identità di genere (gender) - come l'identità in generale - non si dà a priori, cioè a livello ontologico biologico, ma rappresenta il risultato di una specifica opera di costruzione: "in questo senso il genere non è affatto un'identità stabile o sede di una agency, dalla quale procedono i diversi atti, quanto piuttosto un'identità istituita attraverso una ripetizione stilizzata di certi atti". Butler definisce queste azioni performative, laddove il termine performativo implica il doppio significato di "drammatico" e "non referenziale". Anche se questa definizione del concetto a prima vista sembra molto diversa da quella di Austin, ad un'attenta riflessione la differenza si rivela subito molto minore e dovuta soprattutto al fatto che Butler non descrive il concetto di relazione all'atto linguistico, ma in relazione alle azioni del corpo.

Gli atti performativi (come azioni del corpo) devono essere considerati non residenziali perché non si rapportano a qualcosa di dato, di interiore, a una sostanza o a un'assenza che essi dovrebbero esprimere: l'identità fissa e stabile, che essi potrebbero esprimere, non esiste. Da questo punto di vista l'espressività rappresenta l'esatto contrario della performatività. Le azioni del corpo, che possono venire considerate come performative, non esprimono un'identità rispetto ed esse preesistente, ma producono, piuttosto, l'identità come loro significato.

In questo senso, anche il termine 'dramatic' si riferisce a questo processo di produzione. Con drammatico intendiamo dire che il corpo non è solo materia ma una continua e incessante materializzazione di possibilità. Non sia soltanto corpo, ma, e in modo per così dire centrale, si agisce il proprio corpo. Questo significa che anticorpo, nella sua materialità ogni volta particolare, è il risultato della ripetizione di determinati gesti e movimenti; sono proprio queste azioni a produrre, in primo luogo, il corpo come qualcosa di individualmente, sessualmente, tecnicamente e culturalmente caratterizzato.

Il corpo è considerato non solo come un'idea storica ma anche come un repertorio di possibilità continuamente attuabili e cioè come un processo attivo di incarnazione di certe possibilità culturali e storiche.

Butler paragona le condizioni di incarnazione a quelle dello spettacolo teatrale. Come in uno spettacolo teatrale, gli atti che mettono in evidenza e pongono in essere l'apparenza di genere non rappresentano solo un atto individuale, quanto piuttosto un'esperienza condivisa e un'azione collettiva. L'azione da compiersi infatti, inizia in un certo senso sempre prima dell'entrata in scena del singolo attore, e quindi la ripetizione di questa

azione è una riattualizzazione e un rifare esperienza di un repertorio di significati socialmente dati.

Per Plessner, l'uomo ha un corpo che può manipolare e strumentalizzare come tutte le altre cose. Allo stesso tempo, però, egli è questo corpo vivo, è un soggetto corpo vivo.

Dalla discussione condotta da Engel è evidente cosa si intendesse con il nuovo concetto di "incarnazione". L'attore doveva trasformare il suo corpo vivo fenomenico e sensibile in un corpo semiotico in modo così profondo da metterlo in condizione di venire utilizzato come nuovo portatore di segni, come segno materiale per i significati espressi linguisticamente nel testo.

I significati che l'autore aveva portato ad espressione nel testo dovevano trovare nel corpo vivo dell'attore un nuovo corpo-segno percepibile a livello sensoriale, dal quale era cancellato, o fatto sparire, tutto ciò che non riguardasse la trasmissione di questi significati e che potesse influenzarli, falsificarli, sporcarli, contaminarli o, in qualche modo, recar loro danno.

In Mejerchol'd e in altri evangelisti la corporeità emerge invece soprattutto come materialità. I diversi esercizi di biomeccanica non sono pensati come segni attraverso cui devono essere trasmessi dei significati; essi mettono al centro ed evidenziano determinate possibilità di movimento del corpo, attirano l'attenzione sulla sua mobilità, sulla sua reattività che contagia il pubblico. La specifica materialità del corpo mobile e dinamico dell'attore (performer) è ciò che interagisce direttamente con il corpo dello spettatore e lo contagia disponendo, cioè, anche in lui lo stato di eccitabilità. Ciò non esclude in alcun modo un processo di generazione del significato. La sottolineatura linfatica della materialità del corpo dell'attore consente anzi allo spettatore di attribuire significati del tutto nuovi a questa percezione e, attraverso di essa, di diventare creatore di un nuovo contenuto. La corporeità dell'attore, in questo senso, viene prodotta come sede della capacità potenziale di esercitare un effetto da cui possono anche emergere nuovi significati.

Quando Grotowski invece cerca di rispondere alle domande che gli vengono poste riguardo alle pratiche cui sottopone i suoi attori, afferma di "non intendere dotare l'attore di un repertorio preordinato di ricette sceniche o fornirgli un bagaglio di trucchi del mestiere. Il nostro non è un metodo deduttivo che tende ad aumentare il savoir-faire scenico. Da noi tutto è concentrato sulla maturazione dell'attore che è espressa da una tensione verso l'assoluto, da una denudazione completa, dall'estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di autocompiacimento. L'attore fa dono totale di sé. Questa è la tecnica della "trance" e dell'integrazione delle energie psichiche e fisiche dell'attore che, emergendo degli strati più intimi del suo essere e del suo istinto scaturiscono in una specie di "transluminazione".

Grotowski cerca di eliminare le resistenze dell'organismo dell'attore al suddetto processo psichico. Il risultato è l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna. L'impulso e l'azione sono contemporanei: il corpo svanisce, brucia e lo spettatore non vede che una serie di impulsi visibili.

Il rapporto tra la scena e il corpo, ovvero tra la pratica performativa e il corpo è quindi bidirezionale: senza corpo non c'è pratica performativa e senza pratica performativa non c'è corpo scenico.

La nozione di pratica performativa prende le distanze da quella di "testo spettacolare", per porsi innanzitutto come una costruzione di senso in atto e incarnata e non come un'articolazione coesa e cristallizzata. Questo comporta che la pratica non produce enunciati che permangono nel tempo, produce invece modelli e fa circolare il senso nel qui e ora dell'interazione in compresenza. Inoltre, la pratica performativa amplifica il suo spettro e giunge a includere non solo lo spettacolo, ma anche le pratiche di preparazione, le prove e il processo di creazione. Il vantaggio di pensare in termini di una pratica e non più di un testo-enunciato ci fa avvicinare di più alla processualità propria di un evento performativo. Studiare le situazioni performative come pratiche permette di concepirle come un'articolazione processuale con un forte ancoraggio configurate intorno a un corpo in azione che non possiede un senso coeso e convenzionale, ma che costruisce il suo senso interattivamente nel corso della pratica.

La dimensione della temporalità diviene quindi fondamentale: il corpo in scena si costruisce, si modella e si trasforma lungo un asse temporale. Si tratta di una temporalità complessa che da una parte scorre linearmente ma dall'altra è frammentata, procede per salti a stacchi, torna su se stessa per ripetere e allo stesso tempo innovare. Il concetto di Schechner di "comportamento restaurato" affronta questo andamento complesso della temporalità che si articola tra la ripetizione e la novità, tra l'invenzione e la copia. I corpi si influenzano a vicenda a partire da un ritmo, da una scansione melodica di trasformazioni, da un contagio di tensioni e vibrazioni. Attraverso il contagio e l'adattamento corporale il palpito del corpo diviene quella di un sistema intercorporeo che vive autonomamente rispetto agli individui che lo costituiscono.

Il tempo determina anche la singolarità del corpo in azione che agisce, compie, si muove e si sposta nel qui e ora della presenza. Il corpo che risulta da un particolare gesto è un corpo-nel-tempo: ogni gesto, ogni azione è ancorata all'essere presente in un momento particolare, specifico e irripetibile.

Fine scrittura: h 20.20 del 26/04/2019 - CASA / Padova

MARTA TOTI

Inizio scrittura: h 14:10 del 19/04/2019 - San Bonifacio/ Verona

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Marta Toti

Il Tema: Serissimi dispositivi. Il gioco, il regolamento, il caso. Formule di divertimento per reagire alla realtà.

Il Titolo: Randomness Reading

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

PREPARAZIONE

Car* letter*, quella che seguirà non sarà una lettura ordinaria.

Il testo è stato pensato sulla base di tre fattori: gioco, regolamento e caso. I primi due li apprenderai proseguendo nella lettura, il terzo sarà dettato da te e dalla tua attuale condizione.

Di seguito trovi le istruzioni specifiche per la modalità di lettura. Buon divertimento!

MECCANICA DI LETTURA

Se in questo momento ti trovi in viaggio su un mezzo di trasporto pubblico, fai leggere parte del testo a qualcuno vicino a te. Registra un audio mentre legge come testimonianza e caricalo [qui](#).

Se sei in presenza di una persona a te fidata, immobilizzati appena inizi la lettura del testo. Lo leggerai senza compiere alcun movimento (è concesso il movimento oculare), sarà la persona al tuo fianco che ti renderà scorrevole e sicura la lettura. Fatti fotografare e condividi la tua foto [qui](#).

Se sei circondat* da più di 10 persone, rivolgiti a loro e dedicagli una parte del testo a tua scelta. Al termine, scattati una selfie con loro e caricala [qui](#).

Se hai poco tempo e sei di fretta, leggi velocemente tutto il testo cronometrandonoti e pubblica il tempo impiegato [qui](#).

Se sei circondato da meno di 10 persone, ogni 10 righe urla una parola del testo a tua scelta. Registra un audio durante la lettura e caricalo [qui](#).

Se non ti trovi in nessuna di queste condizioni e ami le sfide, leggi il testo al contrario. Al termine della lettura scrivi [qui](#) un concetto che ti ha colpito*.

TURNO DI GIOCO

"Il tempo prima dell'inizio è un momento privilegiato.
Pochissime, parzialmente inattendibili informazioni.
Un vuoto carico di potenza.
Questo vuoto è lo spazio di partenza.
Questo stato di ignoranza è prezioso.
È opportuno ascoltarlo senza deviarlo, senza riempirlo, senza ovviarlo.
Per ora: fare senza sapere.
Per ora non pre-occupatevi.
Occupatevi."

La lettura di queste primissime parole diede ufficialmente il via al nostro percorso cinetico.

Era il 20 febbraio ore 20:20- Venezia (per noi) e il 20 febbraio ore 14:20 - Lima - Perù (per i cinetici).

La loro fu una presentazione anomala, poche indicazioni chiare e precise che ci introducevano nel loro mondo cinetico senza pre-giudizi, senza pre-occupazioni, senza pre.

Le uniche cose che ci vennero chieste erano quattro tasks (le prime di molte), quattro azioni da svolgere in preparazione dell'inizio: preparare una sequenza di 17 movimenti con il braccio sinistro, scegliere una posa statica da cui partiva il progetto con Collettivo Cinetico, scegliere un'immagine rappresentativa di 2 differenti mondi estetici e infine scrivere un brevissimo testo di max 170 caratteri che sintetizzasse le nostre aspettative sulla performance.

È con questo spirito di avventura, di trepidazione e di attesa che iniziò il nostro viaggio, guidati dalle indicazioni che ci fornivano di volta in volta, ci buttammo letteralmente nel buio con l'atteggiamento infantile di chi scopre per la prima volta nuove realtà da indagare e conoscere. Lungo tutto il tragitto eravamo accompagnati da giocose [task](#) che in modo molto preciso ed esigente scandivano i nostri incontri fuori e dentro l'università.

L'intero nostro laboratorio è stato un enorme gioco in cui ci siamo abbandonati alle situazioni scomode ma stimolanti che ci venivano proposte.

Quando parlo di gioco, non intendo affatto attribuire al percorso una connotazione negativa o sminuente anzi, il gioco è a tutti gli effetti un dispositivo serissimo di apprendimento. Basti pensare come sia animali che bambini, attraverso il gioco apprendano comportamenti essenziali per la loro esistenza, con la semplice differenza che mentre negli animali il gioco, come

ogni altra forma di azione, è guidato dall'istinto, nell'uomo, a cominciare dall'infanzia, assume modalità di espressione variabili da soggetto a soggetto e da una fase all'altra della vita. Mentre quindi negli animali le attività di gioco obbediscono ad un preciso istinto atavico, nell'uomo l'attività ludica autentica è del tutto libera, spontanea, creativa e originale.

In entrambi i casi però il gioco è un forte catalizzatore che attiva processi di conoscenza, sperimentazione e indagine della realtà.

Con il gioco ci si butta, ci si lascia coraggiosamente andare senza preoccupazioni e paure. Il termine stesso gioco, giuoco/iocus ci riporta ad un'originaria radice *juk-as*= giocare, essere lieto, scherzare, e *jak-as*= gettare, scagliare, scherzo.

Ebbene lo scherzo, il gioco e il gettarsi sono stati tratti comuni delle nostre azioni cinetiche.

È attraverso i giochi proposti che abbiamo esplorato nuove realtà, che nel nostro caso erano realtà botaniche.

Come ogni gioco che si rispetti, si erano stabilite delle regole di comportamento ben precise che spaziavano da orari improbabili di dead line (20:20 del 20 febbraio, 22:22, 17:17 di domenica 17, 00:00 ecc...) ad azioni casuali che ci venivano misteriosamente assegnate e che si attivavano in presenza di trigger casuali o ben definiti.

Il rigore, l'applicazione, il rispetto e la conoscenza di queste regole rendevano ogni nostra esperienza serissima anche se poteva sembrare assurda vista dall'esterno.

Freezarsi in posizioni strane, rimanere immobili in spazi urbani per diversi minuti, effettuare sequenze di movimenti circondati da spettatori accidentali, percorrere il tragitto da un luogo ad un altro camminando prima molto lentamente e poi velocemente ed infine esplorare lo spazio circostante ad occhi chiusi, erano solo alcune delle azioni che ci venivano richieste di fare.

Ma è anche grazie a questi stimolanti giochi performativi che siamo riusciti ad entrare in modo alternativo in contatto con l'ambiente fisico, verificando e perfezionando la nostra nozione di spazio ed imparando con l'esperienza diretta (spesso costretta o ostacolata) a conoscere l'ambiente in cui ci si trovava ad agire.

Il gioco che per natura permette di prendere atto della realtà fisica e ambientale, sia in senso estensivo spaziale, sia in senso particolare, ci permetteva di conoscere con stupore e novità spazi, oggetti e persone scoprendo di essi la forma, le dimensioni, il peso e la consistenza.

Alla base del nostro agire vi erano generosità d'azione, spontaneità e libertà, quest'ultima poi è una delle caratteristiche fondamentali dell'attività ludica. Si gioca per scelta libera e personale, non per obbedire ad un'imposizione, né per senso del dovere, o per un interesse di qualsiasi genere; si gioca secondo modalità stabilite individualmente o in gruppo.

Tuttavia il gioco, seppur libero, non è mai un momento di pura anarchia o di libertà incondizionata, anzi fornisce ai giocatori un alto grado di stimolazione e gratificazione ed è motivante anche se richiede l'impiego di una grande quantità di energie. Durante il laboratorio per esempio i report e gli haiku che dividevamo quotidianamente, ci richiedevano sì uno sforzo fisico e mentale maggiore, ma ci davano anche la possibilità di raccontare oggettivamente e soggettivamente l'esperienza che vivevamo ogni giorno, permettendoci così di far sedimentare a caldo le sensazioni provate.

Il gioco ha in sé il proprio fine, e in questa primarietà del fine, nell'assenza cioè di una finalità secondaria e utilitaristica, manifesta appunto la sua libertà. Ecco che allora qualsiasi attività liberamente scelta a cui si dedichino, singolarmente o in gruppo, bambini, adulti o animali senza altri fini, permette di sviluppare piacevolmente e con gratificazione capacità fisiche, manuali e intellettive.

È grazie al gioco che entriamo in rapporto con il mondo esterno, conosciamo e sperimentiamo non solo ciò che è al di fuori, ma anche e soprattutto ciò che sta dentro di noi, mettiamo alla prova noi stessi e le nostre capacità.

Al fronte di questa prospettiva la performance finale è stata per noi una sfida a tutti gli effetti. Il tempo di attesa iniziale, immobili e al buio, l'agire ad occhi chiusi, la sequenza Samasthiti e il freeze fight finale, hanno testato le nostre capacità fisiche e mentali. E il sano senso di competizione verso gli altri e verso noi stessi che si è creato, ci ha spinto a superare i nostri limiti. Inoltre in questi mesi abbiamo saputo traslare la nostra realtà umana in una realtà parallela vegetale in cui mente e corpo si sono amplificati e raffinati come dispositivi di conoscenza e azione.

In senso più ampio allora, possiamo considerare che l'attività ludica può essere assunta anche come atteggiamento di vita, poiché riportandoci alla sfera interiore e più profonda dell'anima, può informarci della nostra particolare condizione di individui che sanno creare, immaginare e resistere. La creatività e la spontaneità tipiche del gioco, ci permettono dunque di immaginare e creare una realtà diversa da quella oggettiva e osservabile, una realtà irreali per tutti tranne che per noi stessi.

Questi allora sono i caratteri del gioco, del nostro gioco: la serietà, la libertà, la spontaneità, l'intrinseca finalità e la creatività che può a sua volta implicare una trasfigurazione della realtà stessa.

Il dispositivo ludico, nonostante possa porre in una condizione scomoda chi ne usufruisce (si pensi ad esempio al ruolo degli spettatori durante la performance che, artefici della loro visione, hanno interagito direttamente con i performer illuminandoli con le torce o fungendo loro da sorgenti sonore), esso sa far emergere un tipo di esperienza che è attiva, concreta, genuina ed autentica.

Il teatro che abbiamo sperimentato è un teatro-gioco, un teatro con premesse serissime in cui coabitano perfettamente coraggio, caso, creatività, libertà e azione. Un teatro che invita tutti, performer e spettatori, ad essere presenti attivamente alla realtà che li si pone di fronte. Un teatro in cui, come in un perfetto gioco, vi possono essere continui interscambi di ruoli e di situazioni, dove ogni individuo è autore e interprete di sé stesso e interlocutore dell'altro, dove ognuno fa teatro ed è teatro.

FINE DEL GIOCO

La partita è terminata.

Se hai rispettato tutte le regole, complimenti ricevi il tuo premio [qui](#).

Se sei riuscit* ad imbrogliare, ahimè clicca [qui](#).

MARGHERITA GIRALDI

Inizio scrittura: h 14:21 del/17/04/2019 - treno/ dintorni di Padova

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 8

Il Mittente: Margherita Giraldi

Il Tema: Di fronte a te. Esposizione e discrezione. Declinazioni della presenza

Il Titolo: Mirror, mirror. declinazioni di presenza

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

In quanto esseri umani *accomunati* di fronte ad un evento, generiamo una tendenza al nascondimento dello sguardo e dell'atto della visione, copriamo il nostro posizionamento, lo stare, la fruizione di un passaggio di esistenza di forme altrui. La norma dello spettacolo, il suo formato consueto e abitudinario, crea una comunità temporanea di fruitori attenti (o meno) e silenziosi, in quell'attesa cauta e vibrante che mantiene tese le corde di uno strumento invisibile (eppure certo e vivo), la silente connessione tra i due emisferi: un pubblico astante, dei performer attivi.

Ma cos'è che definisce e bilancia la qualità di presenza e di esistenza delle due parti? Come dogmatizzare la coscienza labile di chi è di fronte ad un pubblico, nella più naturale forma del *noi di fronte a voi*, che simmetricamente può significare *lo spettatore di fronte al performer*. Se operiamo un ribaltamento, il risultato è la moltiplicazione di numerose presenze, simultanee e allacciate, che esperiscono la loro vitalità in un gioco di molteplici connessioni. Una, due, tante comunità che puntano su una scommessa, un rischio, o un'inibizione.

C'è un'estetica del liminale, della soglia fra chi siamo noi e l'identità degli altri, e il marchio che lascia, ma è possibile costruire qui una resistenza al limite, e sconfinare per ridefinire le regole del gioco. Chi guarda chi? Qual è il centro di questo luogo? Quanta esistenza in comune si può misurare?

La presenza è malleabile e in trasformazione, una condizione dello stare che aderisce all'occasione dell'esercizio stesso e alle sue declinazioni. Non è

possibile ridurla sempre in termini di *esposizione* o messa a nudo, poiché talvolta non si tratta di una *mostra* di carne e intimità. La condizione dello stare muta in base alla qualità della presenza stessa. Basta pensare di introdurre un semplice elemento in più, necessario a sovvertire la percezione naturale che abbiamo imparato a riconoscere: *collegare* il proprio corpo ad un altro, creando un macro-organismo alterato, con due palmi liberi, due in contatto, in tensione con due forze inverse o convergenti. Oppure una privazione, una mutilazione innocua, mandante della scoperta di nuovi universi dello stare, configurazioni ignote dell'essere: due mani sugli occhi, la rinuncia al supporto scheletrico e il conseguente abbandono alla pura muscolatura, un tessuto attorno alla testa che regala un mondo ovattato e lontano.

È con pratiche di ricerca attiva volte al binomio celamento / disvelamento che si innesca l'indagine sulle diverse flessioni dell'esserci, portando automaticamente ad una seconda riflessione sulle liminalità dello sguardo già evocate in precedenza; con le parole di Rancièrè, nel tentativo di descrivere la parola *emancipazione*, "lo sfumare dei contorni tra chi agisce e chi guarda, e tra gli individui e i membri di un corpo collettivo".

Si materializzano quindi due modalità di appropriazione della pratica, probabilmente opposte, ma con conseguenze paradossali e stra-ordinarie.

Pratiche di Discrezione / Esposizione

Declinazione **#1: lente di ingrandimento** (gli altri mi osservano)

Questa condizione palesa l'omissione della componente espositiva che ci si aspetta. Il corpo di chi applica è posto in un centro immaginario, uno stare in attesa, ad occhi chiusi. Nel momento in cui si chiudono gli occhi ci ricordiamo della nostra posizione nello spazio, ma presto questa collocazione approssimativa perde di interesse, per dar luce a ciò a cui la vista non può accedere. Gli stimoli e le parti del corpo diventano lenti di ingrandimento percettive per assorbire rumori, soffi, vibrazioni. Si è immersi nella completa esposizione agli altri, ma ci si dimentica di esserlo: diveniamo esseri puramente ricettivi, impegnati a non processare le informazioni, e di conseguenza vincolati alla pratica dello *stare* e *captare*. La lente di ingrandimento opera anche dall'esterno; due corpi, due visi, quattro mani sono occupati a percepire, a farsi inavvertibili per un po', e rigorosamente materici poi. Ci viene ricordato che tutto il nostro corpo ha diritto di rilevazione, e veniamo invitati ad esplorare la propria presenza senza parametri geografici-spaziali, senza dunque la canonica dichiarazione di esistenza, l'essere *qui*. Siamo presenti anche in una possibile assenza.



Declinazione **#2: discrezione con-turbante** (noi di fronte a voi)

Oltre all'esercizio di privazione della vista si può sperimentare sommando un'ulteriore alterazione dello stato umano/ordinario, creando una barriera percettiva che modifichi l'assimilazione sonora, tattile e il livello di coscienza del sé, un elemento materiale e ingombrante a tal punto da ovattare l'impressione del fuori. La nostra esistenza, pur essendo più lontana da tutto rispetto alla prima declinazione, acuisce la scansione e la ricerca dell'esterno. Siamo in uno stato quasi primordiale, che niente ha a che vedere con la proiezione interna; la costrizione dilata tutti i pori della pelle e sveglia le sentinelle percettive della totalità del corpo. Sappiamo di essere di fronte ad altri, e ci aggrappiamo alla loro esistenza per manifestare la nostra presenza estrema.



Declinazione **#3: toccare è guardare** (io insieme a voi)

Una deriva possibile di questo gioco dell'oltrepassamento dei confini si dà nella modalità più limpida e naturale possibile: i corpi performativi sconfinano nello spazio spettatoriale. Una strategia di abbattimento della soglia di presenza *divisa*, per sfociare nella sua versione *condivisa*. Il nostro corpo amplificato e luminoso osa rompere il tabù e operare un atto di visione esso stesso, nel modo più efficace che adesso conosce; le mani diventano occhi, lenti, sonar.

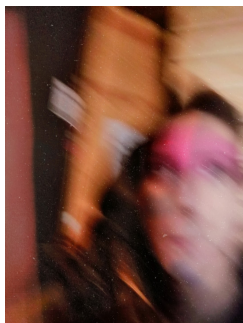
Declinazione **#4: ready, set, go** (noi guardiamo noi stessi)

Questo è il livello di esposizione massima delle pratiche qui analizzate. La prova dà origine ad una particolare attività dello sguardo, una sua geometria invisibile che si dirama in tre diversi gradi, stratificazioni di presenza e sguardo insieme. La corporeità acquisisce libera espressione nello spazio; libero è anche lo sguardo, costruendo una sovrapposizione di informazioni che

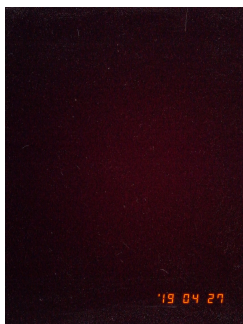
provengono sia dalle vecchie forme di captazione, sia dalla ritrovata acquisizione dell'organo visivo. Un primo livello è dunque quello immersivo e totale della ricerca dell'impressione altrui, e dell'attesa creata dal conoscere le regole del gioco, sapere quindi che qualcuno sarà chiamato a prendersi uno spazio e compiere le proprie azioni. Siamo noi stessi spettatori per chi performa, per chi ci è di fianco nell'arena, simultaneamente abbiamo due ulteriori temperature: gli spettatori che osservano noi, spettatori alla seconda, a nostra volta, che osserviamo il singolo che performa. Si stabilisce una formula di osservazione alla terza, che rende il grado di esposizione una sorta di eco che risuona dall'estremo dello spazio ad un altro. Chi è al centro può sentire negli occhi dei compagni il riverbero dello sguardo, adesso leggermente decentrato e scaricato della sua dominanza, del pubblico stesso. La qualità di presenza assume un valore diverso dettato dal carattere di quasi esclusività che l'azione acquisisce: il pubblico privilegiato è adesso un'altra audience, la più prossima e affascinata comunità creata dai performers stessi.

Declinazione #5: **una musica che evochi fuochi d'artificio dal buio** (io guardo voi)

Liberi dalle privazioni precedenti, dalle soste forzate nel buio, dall'investigazione delle capacità extra dell'esistenza stessa, ci concediamo nudi di fronte a chi vuole osservare. Un'appartenenza ad una comunità che forse si scorpora e diventa l'Essere, l'esserci, la dichiarazione di presenza finale, la presa di posizione individuale e coraggiosa.



Declinazione #1.2: **freeze** (io dentro di me)



Fine scrittura: h 02.08 del 27/04/2019 - divano/ Venezia

ANNA DE AMBROSI

Inizio scrittura: h 14:13 del 15/04/2019 -Point Break/ Sottomarina

**REPORT
Speciale**

Il Numero: 5

Il Mittente: Anna De Ambrosi

*Il Tema: Elementare, Watson. Sguardo dello spettatore e sguardo del detective.
Deriva, enigma, libertà dell'interpretazione.*

Il Titolo: guardARE

Tipo di testo: Occasione di Pensiero

Elementare, Watson.

Sguardo dello spettatore e sguardo del detective.
Deriva, enigma, libertà dell'interpretazione.

"Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore."
Pier Paolo Pasolini

(θεάομαι) Theaomai è un verbo greco, significa: guardare, osservare, ammirare, essere spettatore. Spettatore deriva da spectare ovvero guardare. Il teatro è dunque il luogo in cui si guarda.

Non può esistere spettacolo senza spettatori.

Molti, al giorno d'oggi, sono i teatri che pongono al centro del proprio interesse lo spettatore, non per compiacerlo o adularlo, ma per instaurare un dialogo con lui durante il tempo assieme.

Nel Rinascimento l'invenzione della prospettiva assegna il posto allo spettatore; da quel momento in poi esiste un punto di vista corretto, un posto in cui poter godere al meglio dello spettacolo o dell'opera d'arte visiva. Oggi siamo d'accordo sul fatto che ogni posto, ogni punto di vista sia peculiare, sia

una variabile a causa o grazie alla quale ognuno ascolta un racconto diverso, ognuno vede un'immagine diversa, ognuno percepisce sensazioni diverse. Ciò non dipende solo dallo spazio che si va ad occupare, ma anche e soprattutto dalla pluralità del pubblico. Siamo molteplici individualità che si riconoscono nello stesso ruolo, lo spettatore.

Lo spettatore è colui che instaura con essa una costante interrogazione, un "baratto" di idee, sensi, significati, simboli. Tale co-responsabilità che unisce indissolubilmente l'attore-autore allo spettatore-coautore fa sì che a parlare, ad agire e a significare non sia più un unico corpo, un unico soggetto, ma un coro di voci, un *ensemble* di corpi.

Inoltre, il teatro o la performance stessa non si presenta come unità organica, precostituita, bensì una polifonia di significati e insieme di più elementi.

In molte Performance si richiede allo spettatore una partecipazione attiva, a volte fisica altre invece intellettuale. Le azioni, le immagini, i suoni in scena vogliono essere scovate, analizzate. C'è bisogno di un occhio clinico, di uno sguardo analitico che produce un effetto Sherlock (investigatore), come spiega largamente lo storico e teorico dell'arte Victor Stoichita nel suo saggio *Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano e Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*.

Si chiede a chi guarda di dedurre il significato, di interpretare singolarmente e in modo differente la semantica dell'opera, è una sorta di enigma da risolvere che sottoscrive l'impossibilità di prevedere e di un sapere precostituito, è un gioco regolamentato da molteplici esperienze.

L'esperienza iniziale è ovviamente la visione e la percezione dello spettacolo, in un secondo momento, invece, entrano in gioco l'esperienza culturale, di vita ed emotiva, diverse per ognuno di noi.

Non è ipotizzabile un'analisi della ricezione e della risposta del pubblico, poiché per ogni spettatore avremo un'interpretazione diversa della stessa identica opera.

Siamo costretti ad un daltonismo concettuale.

Vi è libertà di interpretazione.

Non esiste giusto o sbagliato o per meglio dire, un "ho capito" o "non ho capito".

Lo sguardo dell'osservatore, precedentemente, poggiava su di un panorama confezionato ad hoc dal regista, con l'arte performativa vi è una diversa intenzione dell'artista sull'uso dello sguardo; lo sguardo è svincolato da intenzioni figlie di progetti, si crea per lo spettatore uno spazio che permette la deriva dello sguardo verso una visione attiva, il ruolo del pubblico assume il potere decisionale di cosa osservare e cosa lasciare in ombra, stendendo, così, la propria drammaturgia da sé.

Ciò accade nella Performance *Botanica stillness is the new sexy*.

All'ingresso della performance *Botanica stillness is the new sexy* gli spettatori vengono forniti di pile per poter illuminare ciò che desiderano vedere. La stanza, il Sale Docks veneziano, è buia e fermi immobili i vari performers sparsi nello spazio. E' come entrare in un quadro che con movimenti minimi e impercettibili, si anima. Camminano tra i protagonisti del dipinto scegliendo chi, cosa e come vedere. La pila è lo sguardo. I performers bendati, non sono soggetti all'inibizione o al sentirsi chiamati in causa con un occhio di buie puntato addosso, loro non fanno, poiché non vedono. Ma rimangono lì in mostra, per farsi scoprire.

Lo sguardo è, in questo caso, come in molti altri, un mezzo di conoscenza.

In questo senso si può definire uno sguardo detective, pronto a cogliere, a scorgere particolari non occultati alla vista del pubblico, come se si possedesse una visione aerea. Gli occhi più analitici sono, anche, quelli più distaccati, più oggettivi, meno inclini, quindi, alla soggettività.

Un detective deve essere obiettivo, non influenzato da esperienze personali e passioni causate dalla performance stessa che possiamo paragonare, in questo caso, ad un luogo del delitto.

Sherlock non può toccare, non può modificare, può scegliere però a cosa dar voce ed importanza.

Diverso è invece lo sguardo di chi tocca e modifica la scena. Quando lo spettatore partecipa allo spazio della performance si va oltre l'intenzione del detective: lo sguardo è trasportato, in funzione della propria personalità, è una via d'accesso all'interiorità della performance. L'idea di un occhio analitico e clinico fa fallire l'idea di percezione primordiale poiché il nostro sguardo vincolerà la comprensione ad un oggettività che non è pertinente a determinate forme di spettacolo.

Il teatro non è più un acquario in cui vive il mondo dell'opera rappresentata. Non osserviamo più con il naso schiacciato da quel vetro, la quarta parete è crollata.

Lo spettatore, come appunto diceva Pasolini, *non è altro che un altro autore*, lui scrive la storia postuma a ciò che ha visto e lui la trasmetterà.

Ogni volta in cui guardo attribuisco ad un oggetto, persona, situazione, dipinto o performance... uno statuto, un valore ed un interpretazione.

Perciò guardare è anche un pò dare. Guardare.

Fine scrittura: h 12:26 del 17/04/2019 - Casa Perini De Ambrosi /Chioggia