



NELLA MISURA DEL LUOGO

LA PERFORMANCE ARTISTICA QUALE ESPERIENZA AUTENTICA

Simone Corso

ABSTRACT. Drawing methodological guidelines from Performance Studies and, specifically, from Richard Schechner's treatise, this contribution attempts to provide paradigms for the analysis of live performance by implementing theatrological studies with sociological and anthropological ones. In particular, the Portuguese author Tiago Rodrigues' performance *Dans la mesure de l'impossible* will be examined, revealing its status as a place according to the categories that will gradually be defined.

PAROLE CHIAVE: Parole chiave: Performance Studies, Anthropology of experience, Tiago Rodrigues, Docu-theatre, Non-lieux

Un giorno del 1271 i fratelli Polo lasciano San Giovanni d'Acrida, roccaforte latina della Terra Santa e da qui imboccano la strada per l'Oriente, verso il golfo di Alessandria. Fanno successivamente ingresso in Armenia e da lì in Persia attraverso la Mesopotamia. Risalgono così la china del Pamir e ridiscendono verso il Taklamakan.

Da qui entrano nel Catai per approdare, infine, a Karakorum nel 1275, dopo tre anni e mezzo di viaggio.

Oggi, un volo da Milano a Pechino, si attesta intorno alle quindici ore.

Questo ci spinge ad affermare che *partenza e destinazione*, nell'antichità, potevano essere identificabili come le due virgole messe ai lati di un enorme e duraturo "transito".

Il soggetto, messo alla prova di questo viaggio, attraversava (nel suo proprio cor-

po) molteplici contesti che ne assediavano l'identità costituita, estenuandolo in un continuo sforzo di adattamento; egli era «costretto a mediare e contrattare con le diversità» (Brilli 2013: 78-79) andando a maturare, nel corso del suo lungo peregrinare, una «nuova forma di ragione» (Leed 2007: 83), una sorta di nuovo sé stesso. Eric Leed definisce questo tipo di viaggio come «un paradigma dell'esperienza autentica» (Ivi: 14) e proprio in questo senso l'aggettivo *esperto* (che viene reso in tedesco con la parola *bewandert*) allude all'esperienza di «colui che ha molto vagato» (Bodei 1993: 114-124).

Scrivo Victor Turner nel suo contributo *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience*:

“Esperienza” deriva dalla base indoeuropea *-per-*, “tentare, avventurarsi, rischiare”; si può già vedere come il suo doppio, “dramma”, dal greco *dran*, “fare”, rispecchi culturalmente il “pericolo” che è etimologicamente implicato in “esperienza”. I derivati germanici in *per* mettono in relazione l'esperienza con “fare”, “temere” e “traghetare”, poiché *p* diventa *f* secondo la consuetudine dei Grimm. Il greco *perao* mette in relazione l'esperienza con “io passo attraverso”, con l'implicazione dei riti di passaggio. In greco e in latino, l'esperienza è legata al pericolo, [...] all'es-per-imento (Turner 1986: 35).

Prendendo a titolo un altro esempio, accadeva che in talune società il soggetto giovane venisse allontanato dalla casa o dal villaggio e lasciato a disperdersi nella foresta dove si sarebbe dovuto confrontare con talune prove. Solo al compimento del suo viaggio egli era reintegrato nella comunità:

Solo che ora non sono più i ragazzini di un tempo. Quell'esperienza li ha fatti “uomini grandi”: hanno dismesso il loro bozzolo infantile per proiettarsi nella fase “adulta” della loro esistenza. E l'esperienza compiuta si traduce in una delle frasi più semplici e più complesse che il maggiore dei ragazzini, una volta tornati al villaggio dice al capo: “Io sono” (De Matteis 2014: 7-31).

Tale rito di passaggio crea dunque un'identità e lo fa, più precisamente, attraverso il movimento. Questo però, non è finalizzato a una meta, ma si sostanzia piuttosto in un indeterminato vagare da luogo a luogo.

La concezione del viaggio come transito e del transito come rito di passaggio (e quindi momento di mutazione per l'individuo) è facilmente ascrivibile all'esempio con cui abbiamo aperto questa trattazione, ma che nel panorama contemporaneo smarrisce la sua sostanzialità. I sistemi internazionali di trasporto, distribuzione e comunicazione hanno saldato ogni luogo all'altro: il villaggio è inglobato nella metropoli e questa è a sua volta inglobata nel Mediascape per mezzo del web. Si è passati da una costellazione indefinita e indefinibile di luoghi, a un universo globalizzato, un unico grande luogo. In questo senso, il viaggio inteso come «esperienza eccezionale» (Leed 2007: 83), momento di mutazione del soggetto, tende a conformarsi come «un fatto di routine» (Ivi: 349), ordinario «come misurare la cella del detenuto» (Ivi: 347).

Queste riflessioni ci sembrano un'utile premessa per iniziare a ragionare intorno alle questioni che si pone di approfondire questo articolo, ovvero offrire degli strumenti di analisi utili a definire il rapporto tra quello che definiremo il corpo-poeta (sintesi tra ensemble artistico e performance) e il corpo-platea (la comunità di spettatori che la performance stessa va a determinare). Rapporto che, come avremo modo di verificare, ove vadano a sussistere le categorie, può andare a situarsi in quanto *luogo* e non quale risultato di un prodotto culturale già costituito. In prima istanza cercheremo perciò di definire quali sono le caratteristiche ontologiche di un luogo attraverso le riflessioni apportate agli studi sociali da diversi studiosi e filosofi tentando di afferirne la sostanzialità al sopracitato rapporto. Da qui tenteremo di analizzare il caso di studio che portiamo al novero di questa trattazione attraverso le categorie che avremo teoricamente delineate in precedenza per offrire già un esempio d'indagine di questa specificità.

Anzitutto, ci sembra di poter definire un luogo come una parte dello spazio delimitata entro alcuni confini. Sono questi confini, infatti, a isolare una sezione da tutto l'ambiente che la circonda, a determinarne la conformazione e a custodirla.

Sul *confine*, sul *limite*, ognuno di noi *termina* e viene *determinato*, acquista la sua forma, accetta il suo essere limitato da qualcosa d'altro che ovviamente è anch'esso limitato da noi. Il termine *de-termina* e il *con-fine de-finisce*. Questa *reciprocità del finire*, questo *terminarsi addosso* è inevitabile e incurabile. Il sospetto che il limite sia ingiusto o che tale venga ritenuto dall'altro è inseparabile da questo delimitarsi a vicenda, da questo nostro finire dove l'altro comincia. [...] *Con-fine* vuol dire infatti anche contatto, punto in comune. [...] Insomma ci può essere un lato *debole* del confine, un confine che unifica e non contrappone, un confine in cui la prima parte della parola (*con*) vince sulla seconda (*fine*). (Cassano 1996: 54-56)

La sintesi offertaci da Cassano, da un lato ci dà contezza di quella che potremmo definire la forma esteriore di un determinato luogo, dall'altro si apre a una prospettiva sul divenire fenomenologico di questa porzione di spazio così configurata. Nella sua riflessione intorno ai non-luoghi, Marc Augé, sembra offrirci altri punti di interesse, andando a delineare altri due statuti che in questa prospettiva vanno contemplati quando si cerca di tratteggiare la natura di un luogo. Il primo è il suo portato storico, mentre il secondo quello relazionale.

Come ci suggerisce lo studioso francese, un luogo è storico nella misura in cui si incardina sulle rovine di un precedente abitare il che, però, non basta a convalidarne la definizione. Le rovine non vanno infatti soltanto conservate, come ci suggerisce l'autore, non vanno «isolate e musealizzate» (Augé 2009: 89), ma devono essere, innanzitutto, vissute. Perché ciò avvenga devono andarsi a integrare nel tessuto sociale ridefinendone così riti ed utilizzi.

Si sarebbe mai conservato il tempio di Atena a Siracusa (V secolo a.C.), se non fosse stato trasformato prima in una chiesa, poi in una moschea e poi ancora in una chiesa, l'odierna cattedrale? [...] La Colonna Traiana non si sarebbe conservata quasi intatta per diciannove secoli, se nel Medioevo non fosse servita da campanile alla chiesa di San Nicola de Columna. In questi casi e in moltissimi altri, il riuso [...] garantisce la conservazione dell'insieme (Settis 2014: 54).

In questo caso le rovine non sono percepite come delle vuote vestigia del passato, ma come un esplicito simbolo della

«permanenza» e della «durata». Esse permettono «di pensare la continuità delle generazioni» (Augé 2009: 77) realizzando che qualcosa c'è già stato e che qualcos'altro ci sarà dopo, che qualcosa è sopravvissuto e che qualcosa sopravviverà.

Non vi sono che due grandi trionfatori della propensione all'oblio degli uomini: la Poesia e l'Architettura; e la seconda, in qualche modo, comprende la prima, ed è più poderosa nella sua realtà: è bene avere, non solo quello che gli uomini hanno pensato e sentito, ma anche quello che le loro mani hanno eseguito, che la loro forza ha elaborato, che i loro occhi hanno rimirato ogni giorno della loro vita. L'età di Omero è immersa nell'oscurità, e la sua stessa personalità è immersa nel dubbio. Non così quella di Pericle; e sta per venire il giorno in cui ammetteremo di aver appreso di più a proposito della Grecia dai tormentati frammenti della sua scultura che financo da tutti i suoi dolci cantori a storici soldati (Ruskin 1997: 531).

Il permanere delle generazioni implica che questo si ponga a essere come una delle risultanti di un ambiente relazionale (come già suggeritoci da Cassano) e con ciò entriamo nel merito del secondo parametro indicato da Augé. Per essere relazionale, secondo l'antropologo francese, un luogo deve contemplare, prima di tutto, degli itinerari e delle strade. Queste puntano verso un centro (che è costituito dai riferimenti storici) e qui si incrociano dando forma alle piazze da cui poi ripartono e si allungano verso l'esterno. Lungo le strade, ai loro incroci, nelle piazze, ai margini delle rovine delle civiltà che ci hanno preceduto, si susseguono partenze e arrivi, gli uomini si riuniscono e si separano.

La relazionalità, dunque, sembra potersi andare a costituire come un concetto ombrello sotto cui possiamo collocare l'intero statuto identitario di un determinato luogo. Se il confine, infatti, oltre a delimitare mette in connessione con l'esterno, se allo stesso modo i reperti della Storia ci permettono di conversare con chi ci ha preceduto nel passato e le vie o le piazze o qualsiasi altro punto di ritrovo ci mettono in contatto coi diversi *tu*, ciò che definisce la sostanza del luogo è la sua intrinseca dialogicità, potenziale ed espressa; è la relazione di seconda persona.

Che cosa si può intendere per relazione di seconda e terza persona [...]? Sebbene sia semplicemente operazionalizzabile in termini strutturali - come differenza tra interazioni diadiche e interazioni in cui una persona è la terza parte che osserva un'altra diade interagire - la sostanza della distinzione (e la sua rilevanza per la cognizione) deriva da una fonte emotiva. Deriva dal tentativo di Martin Buber (1957) di differenziare due diversi modi di conoscere: l'Io-Tu e l'Io-Esso. Una relazione in seconda persona implica l'esperienza di essere indirizzati da un'altra persona, di essere visti come un Tu da un'altra persona e della reciprocità che si genera nel vedere l'altro come un Tu a sua volta. Una relazione in terza persona implica una posizione più distaccata, osservativa, in cui si vede l'altro come un Lui o una Lei piuttosto che come un Tu (Reddy 2018: 437).

Da qui possiamo provare a riconnetterci alla materia del nostro studio portando un'ulteriore riflessione che insieme a quanto delineato offre nuovo sostegno a ciò che stiamo tentando di sostenere. Nel suo studio *Paradosso del Performer*, Vescovo, riprendendo Giorgio Agamben, ci offre una sintesi interessante dell'arte performativa:

Qui, appunto, da termine di paragone o metafora, lo statuto dei generi drammatici [...] viene indicato come un terreno di riferimento oggettivo, nel senso in cui queste ultime "costituiscono l'esempio di un'azione umana che sembra sfuggire alla categoria della finalit . Ho gi  in altri miei contributi [...] tentato di impiegare tali riferimenti e soprattutto di utilizzare la distinzione basilare che si irradia nella tradizione occidentale da un passo di Quintiliano [...] tra *artes in effectu* e *artes actuosae*, tra arti che producono un oggetto e arti "il cui fine si compie nell'atto stesso e non lascia dopo questo alcuna opera", per esempio nella differenza tra la scultura e la danza (Vescovo 2021: 21).

Pur facendo nostra questa riflessione assumendone il valore, rispetto al nostro campo di interesse essa ci pare passabile di un lieve cambio di fuoco, anche alla luce della difficile classificazione delle arti «dopo sforzi secolari» (Tatarkiewicz 2020: 157) cos  come rilevato da Tatarkiewicz. Riteniamo infatti che il lascito dell'arte teatrale (e quella performativa per esteso) non sia di certo un'opera come una scultura, ma pensiamo anche che il compimento dell'atto, emanandosi dal corpo-poeta, per essere efficace, debba *intenzionalmen-*

te oggettificarsi. Intendiamo che *debba essere agito* col fine di produrre un'opera della quale, per , si disconosce l'autore. Quest'opera infatti   la relazionalit , un oggetto che non   fatto di marmo, argilla o di parole in inchiostro, ma di ascolto ed eloquio. Il corpo-poeta, in questo senso, si rivolge a un Tu, il corpo-platea, ma dovrebbe anche percepirsi e agire in quanto Tu. Sembra risuonare calzante a questo proposito, da un punto di vista che ci pare complementare, quanto scrive Tomasello a proposito del S , riproponendo Coomaraswami (Coomaraswami 2017: 177):

  quel S  che viene potenziato nel flow dell'azione vissuta, differentemente da ci  che molta filosofia contemporanea ha potuto concepire. Ci si riferisce, in particolar modo, al successo delle teorie di Arnold Gehlen e alla definizione di «antropologia dell'esonero», riecheggianti nelle pagine in cui Vittorio Gallese parla di «simulazione liberata», alludendo in modo sulfureo al fatto che la coscienza liberata dal peso delle azioni sviluppi motivazione per «prestazioni superiori». Ma se le prestazioni superiori sono quelle di una ricezione sempre pi  passiva di media nuovi e nuovissimi [...], non si vede a quale superiorit  esse dovrebbero pervenire se non al gioco fatale di una sfumatura sempre meno netta dei contorni tra finzione e realt  (Tomasello 2021: 66).

Facendo seguito a questo, se prendiamo per buono che il Mediascape ha unificato lo spazio in unico grande luogo, sottraendo il soggetto a quei riti di passaggio cui era sottoposto durante il "transito" da un punto all'altro, e rilevando questo sia in termini ontologici che metaforici, appare sensato cercare di tirare un parallelo tra la performance artistica e le categorie del luogo, cos  come andiamo a esaudirne una sintesi nel novero di un *tu* inteso come *s  potenziato dalla relazione vissuta*:

a) Confinata

L'opera d'arte performativa   inquadrata dentro dei limiti che sono da intendersi sia dal punto di vista spaziale, che temporale, che semantico. Per quanto riguarda la prima classe di questo raggruppamento l'opera avviene dentro un ambiente perfettamente definito (che sia una sala teatrale o uno spazio predisposto appositamente alla fruizione). Ci sembra utile richiamare

a questo proposito il concetto di *eterotopia* così com'è stato foggiato da Michel Foucault.

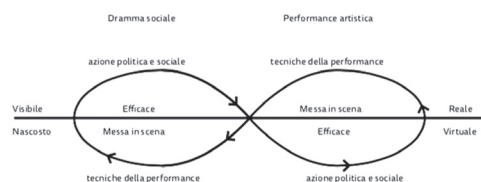
Ora, fra tutti questi luoghi che si distinguono gli uni dagli altri, ce ne sono alcuni che sono in qualche modo assolutamente differenti; luoghi che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi. I bambini conoscono benissimo questi contro-spazi, queste utopie localizzate. L'angolo remoto del giardino, la soffitta o, meglio ancora, la tenda degli indiani montata al centro della soffitta [...] La società adulta ha organizzato anch'essa, e ben prima dei bambini, i suoi contro-spazi, le sue utopie situate, i suoi luoghi reali fuori da tutti i luoghi. [...] In generale l'eterotopia ha come regola quella di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero, essere incompatibili. Nel teatro, che è un'eterotopia, si susseguono sul rettangolo della scena tutta una serie di luoghi estranei (Foucault 2006: 12-18).

Questi confini sono quelli che separano e allo stesso tempo mettono in contatto fisico l'opera con il suo intorno. È nell'attraversare questi confini (che sia la tenda che permette l'accesso alla sala teatrale o la linea immaginaria che separa una qualunque assemblea dall'ambiente circostante, finanche il paesaggio sonoro e/o visivo specifico di una determinata un'opera) che il corpo-platea, in prima istanza, apprende per mezzo dei suoi sensi, dell'esistenza del *luogo-opera* riuscendo a porla in una prima connessione dialettica col fuori, il *luogo-mondo*.

In seconda istanza troviamo i confini temporali che potremmo meramente annoverare a quella che è la durata dell'opera. Questi, infatti, possono essere definiti dall'inizio e dalla fine della performance e al pari di quelli spaziali ci informano, dopo averli attraversati entrambi, sul suo rapporto dialettico con l'ambiente circostante.

Infine troviamo quelli che abbiamo definito confini semantici. Un'opera performativa crea delle connessioni di senso tra le varie parti che la costituiscono. Queste connessioni sono quelle che possiamo ascrivere alla specifica drammaturgia dell'opera. Tali linee di senso, quando giustamente correlate, definiscono il paesaggio dell'opera (al pari della curva di un col-

le che racchiude i segmenti degli alberi, la sinusoide di un fiume, ecc.) di cui si possono rintracciare le forme al di fuori dell'opera stessa, ma che non si configurano mai come una copia. Per meglio chiarire questo concetto sembra opportuno richiamare quanto Schechner rileva intorno alla relazione tra il dramma estetico (o performance artistica) e il turneriano dramma sociale.



Questa figura riproduce un processo in divenire in cui il dramma sociale influenza il dramma estetico e viceversa. Il che significa che le azioni visibili di un dato dramma sociale sono inficiate, formate e guidate dai processi dell'interazione sociale. Politici, attivisti, avvocati, terroristi usano tutti tecniche performative - messa in scena, modalità consapevoli nell'indirizzarsi a un pubblico, scenografia - per dimostrare, sostenere azioni sociali specifiche. Azioni destinate a conservare, modificare o rovesciare l'ordine sociale esistente. Allo stesso modo, gli artisti attingono ad azioni eseguite nella vita sociale, eventi reali, temi, ritmi e modelli compartimentali (Schechner 2018: 150).

Facendo seguito a quanto riferito, i confini semantici tra luogo-opera e luogo-mondo sono tali non perché separano, ma perché risultano senza frontiera; ovvero coadiuvano uno scambio perpetuo e inestricabile tra due luoghi, *mondo* e *opera*. È grazie a questo scambio (e non a un mero limite) che i due poli di questa dialettica possono essere identificati in termini duali.

b) Storica

L'opera d'arte performativa è storica nel senso in cui si determina in rapporto a ciò che l'ha preceduta e che, come ci suggerisce Augé riferendosi al luogo, non è oggetto da musealizzare. Ci sembra calzante sviluppare questa similitudine nella misura in cui la Storia, nel situarsi dell'opera performativa, non va ascritta a onnisciente maestro preposto a indicarci un giusto procedere nel Presente, cosicché l'opera

paia parlarci *ex cathedra* esercitandosi in dei vuoti parallelismi tra ieri e oggi; ma nei termini di un flusso dal quale possiamo intendere le cagioni dell'Oggi. Detta in termini figurati, la Storia va a inquadrarsi come uno degli affluenti del grande fiume della contemporaneità: approfondendone la trama possiamo intuire i meccanismi che soggiacciono alle strutture odierne.

c) Viabilizzata

Intendiamo che l'opera d'arte performativa, al pari di una città, si presenta come una porzione di territorio percorsa da strade, vicoli e piazze. Progredendo metaforicamente su questo filone, queste strade sono da intendersi come dei *vettori narrativi* che non conducono a nessuna meta in particolare, ma sussistono per creare connessioni tra le parti generative dell'opera stessa: un tessuto stradale che renda conto e sostenga al contempo la complessità della porzione di realtà che va a presentarsi sulla scena.

Le categorie che così sinteticamente abbiamo illustrato si pongono a essere come uno strumento di analisi utile a inquadrare un'opera performativa quale "esperienza autentica", facendo seguito a quanto abbiamo esposto in apertura di questo scritto. Qualora vada a situarsi infatti secondo le categorie del luogo, l'opera, da un lato crea delle gibbosità nel luogo-mondo, livellato dall'influenza del Mediascape e delle reti di trasporto; dall'altro fa sì che, come Marco Polo, il corpo-platea faccia esperienza del *transito*; si muova da un luogo all'altro "costretto a mediare e contrattare con una diversità". Questa esperienza, si pone come un particolare tipo di esercizio attentivo, in quanto corpo-poeta e corpo-platea vengo- no a trovarsi, costituendolo, in un *luogo* di cui scopriranno la conformazione a poco a poco; un luogo indefinito, sconosciuto, che viene attraversato come una foresta comparsa improvvisamente sul cammino dell'esperienza quotidiana.

Nel tentativo di rendere operazionabili i concetti che abbiamo fin qui esposto passiamo adesso a porli in relazione dia-

lettica con l'opera dell'artista portoghese Tiago Rodrigues, *Dans la mesure de l'impossible*. Ciò che pare calzante nel contesto che ci siamo prefissi di indagare è che essa (così come la ventennale pratica del drammaturgo iberico) sembra rispondere alle categorie che abbiamo delineato sin dal suo generarsi, così come avremo modo di andare a chiarire poco più avanti.

Il percorso di Tiago Rodrigues inizia nel 2003, quando fonda insieme a Magda Bizarro la compagnia teatrale *Mundo Perfeito* che nel corso di undici anni realizza circa trenta performance in più di venti Paesi del mondo. Mischiando fatti reali e fiction, la riscrittura dei classici o l'adattamento di opere letterarie, il teatro di Tiago Rodrigues è fortemente incentrato su una scrittura *per* e *con* i performer alla ricerca di un teatro che possa configurarsi come un momento di assemblea, «un posto dove le persone si incontrano, come in un café, confrontandosi sui loro pensieri e condividendo il loro tempo» (<https://tiagorodrigues.eu/en/sobre/>). A quest'idea soggiace una pratica tesa a «una trasformazione del reale attraverso gli strumenti del teatro» (Ibidem) che lo portano a realizzare progetti dalla forte caratura organizzativa e drammaturgica come *Occupation Bastille* del 2016, consistito in un'occupazione artistica del teatro della Bastiglia, a Parigi, insieme a un centinaio di artisti e spettatori.

Il mio lavoro è basato sull'idea di troupe, di una collaborazione con un collettivo, un'assemblea, [qualcosa di] più o meno effimero che dà origine al teatro. L'idea è proprio quella di un'immaginazione condivisa, un crocevia dell'immaginazione, una negoziazione. Il teatro che cerco di fare è un po' come quello di Molière o Shakespeare con le loro troupe, è il risultato di un'immaginazione condivisa, è un risultato corale. Che a volte può essere firmato anche solo dal regista, da una persona sola, però è una proposta a più voci (<https://youtu.be/Yo029GT5qYk>).

Dans la mesure de l'impossible è una creazione del 2022 che suggella questa idea di teatro così come l'autore l'ha descritta e che sembra già offrire un sunto di quello che abbiamo tentato di presentare nel corso delle righe precedenti. Indubbiamente, il tratto personale distingue Ro-

drigues in tal senso, essendo egli figlio di una madre medico e di un padre giornalista e, pur non volendo esternare qui alcun facile determinismo come matrice del lavoro in questione, ciò non può non aver influito (così come viene presentato in incipit del dossier che accompagna la performance) sulla scelta di voler offrire una sua sintesi artistica sul mondo delle associazioni umanitarie impegnate sui diversi teatri di guerra del mondo. Per scrivere e poi mettere in scena *Dans la mesure de l'impossible*, infatti, Rodrigues (insieme al suo ensemble di lavoro) ha incontrato personalmente gli operatori della Croce Rossa e di Medici Senza Frontiere.

Non potendo visitarli sul campo, ho incontrato gli umanitari qui a Ginevra. Pertanto, *Dans la mesure de l'impossible* è soprattutto una storia, le storie che questi umanitari ci hanno raccontato qui sulle esperienze che hanno visto e vissuto altrove; storie che testimoniano ciò che queste persone percepiscono del mondo e come percepiscono se stesse. Per questo motivo, non reciteremo o illustreremo eventi accaduti altrove, no, parleremo di eventi che qualcuno ci ha raccontato e che sono accaduti altrove. Non facciamo teatro documentario, facciamo *teatro documentato*, senza aspirare a produrre un saggio generalista che dia una visione esaustiva dell'umanitarismo. Parliamo sempre attraverso loro, questi narratori, senza pretendere che ciò che abbiamo ascoltato ci permetta di immaginare la realtà delle esperienze che hanno vissuto. D'altra parte, sappiamo bene come riprodurre i racconti di queste esperienze, perché abbiamo vissuto con loro questi momenti di condivisione, momenti in cui queste donne e questi uomini ci hanno offerto le loro storie, tutte uniche, storie che riflettono tante visioni del mondo e modi di parlare quante sono le persone che hanno incontrato; storie che pensano e spesso ci dicono che dovrebbero essere presenti nello spettacolo! (<https://www.comedie.ch/fr/production/productions-tournees/dans-la-mesure-de-limpossible-productions>)!

Il materiale che anima quindi la performance è frutto di una relazione in seconda persona, tra il corpo-poeta e quello che potremmo definire il *corpo-presente* (sintesi tra testimone dell'evento e il racconto dello stesso), ottenuto da una serie di interviste qualitative su base etnografica. Le parole di Rodrigues sembrano infatti trovare sponda in ciò che Corbetta scrive riguardo a questo tipo di investigazione:

Con l'intervista, il ricercatore non pretende di entrare nel mondo studiato fino a raggiungere quell'immedesimazione che gli permette di vederlo con gli occhi dei suoi personaggi. Ma l'obiettivo di fondo resta comunque quello di *accedere alla prospettiva del soggetto studiato*: cogliere le sue categorie mentali, le sue interpretazioni, le sue percezioni ed i suoi sentimenti, i motivi delle sue azioni (Corbetta 1992: 405).

Le interviste così condotte, oltre ovviamente a offrirsi quale risultato di questa ricerca diventano paradigma del suo mostrarsi; la loro rielaborazione artistica, infatti, non si sostanzia in un'invenzione autoriale propriamente detta, ma come un'operazione di *collage*. Quello che viene presentato sulla scena non è la rappresentazione in chiave mimetica di ciò che si è repertato, ma la riproposizione del *momento intervista*, come se i performer offrissero la loro arte, non nel tentativo di tradurre in atto le emozioni documentate, ma come *frame* del documento stesso.

Incontriamo insieme gli umanitari, scrivo dopo ogni intervista, poi proviamo con quello che ho già scritto continuando a fare altri incontri, altre interviste. Le fasi di lavoro sono miste. Non separo il "lavoro al tavolo", come si dice, dal lavoro sul palco. Mi piace la possibilità che un giorno non ci sia bisogno di andare in scena e ci si sieda a parlare, o che un altro giorno possa dire agli attori e alle attrici di non venire a teatro, di restare a casa a imparare le battute mentre io scrivo una scena. A volte torniamo al tavolo il giorno della prova generale. Posso scrivere in qualsiasi momento del processo. Se un'idea emerge all'improvviso sul palcoscenico, posso trasformarla immediatamente in testo e poi reinserirla nello spettacolo. Non è insolito che io scriva alcuni passaggi la settimana prima della prima, perché mi piace lasciare certi dettagli, che non sono veri dettagli, fino alla fine delle prove. È un modo per mantenere lo spettacolo flessibile, per non trasformarlo in un monumento di maestria da riprodurre così com'è, ma piuttosto per dare agli attori la libertà di continuare a costruire e inventare, anche dopo la prima (<https://www.comedie.ch/fr/production/productions-tournees/dans-la-mesure-de-limpossible-productions>).

Da queste parole appare chiaro come la relazione in seconda persona declinatasi nella categoria dell'intervista etnografica non sia andata a conformarsi come un mero lavoro preliminare finalizzato alla produzione dell'opera d'arte performativa, ma come un *continuo movimento* tra l'og-

getto di studio e il risultato di tale indagine. Questa pratica si pone ad essere come una tra le sintesi più felici di quanto si è tentato di esporre in precedenza, già dal rifrangersi del modello intervista tra scena e uditorio, tra corpo-poeta e corpo-platea. Al pubblico, infatti, viene consegnato (in una sorta di transfert lacaniano) il ruolo dell'intervistatore, mentre i performer hanno già assunto su di sé quello degli intervistati.

[...] Si creano legami molto forti con gli altri quando si vivono queste storie insieme. Stiamo davvero parlando di bisogni primari: il cibo in tavola, la vita e la morte. Si stringono legami molto forti. Ci sono così tante storie...

Pausa, il tempo di una domanda non udibile.

Un esempio specifico? Ce ne sono tanti. Sparatorie di massa *slash* feriti *slash* così via. Inondazioni, incendi, vediamo... Ok, ce l'ho [...] (Rodrigues 2022: 229-230).

Così configurata, *Dans la mesure de l'impossible* sembra già porsi in essere come *luogo*, in quanto edificato drammaturgicamente intorno alla relazionalità specificatamente pertinente alla forma di fruizione che mette in atto. Per meglio tracciare la pertinenza di quanto asseriamo, procederemo a organizzarne le categorie così come abbiamo tentato di delinearle.

Le spazializzazioni (quella visiva e quella sonora) dell'evento fanno sì che possiamo definirne i confini fisici afferenti alla sfera percettiva del singolo chiamato a partecipare in quanto corpo-platea. Al di là dei limiti spaziali già preliminarmente definiti dal *luogo ove si dà teatro*, la presenza di un'enorme tenda che dapprima nasconde e poi dà ricovero all'intero spazio scenico sembra restituirci quell'idea di contrattazione con ciò che è ignoto cui accenniamo nel riferirci al transito da un luogo all'altro. Inoltre, il performare di un percussionista in scena disegna il luogo per mezzo del suo specifico linguaggio, definendone il paesaggio sonoro in un *unicum* che è un altrove, un distinto dal luogo-mondo. Allo stesso modo, questo particolare, definisce anche il limite temporale dell'opera andando a imbastire tra le maglie delle

molteplici narrazioni di cui è composto il dramma, un ordito di dilatazioni temporali e rapide accelerazioni. A questo proposito ci sembra opportuno riferire il fatto che la performance si esaurisce molti minuti dopo rispetto al consumarsi delle parole e all'uscita di scena degli attori e delle attrici; minuti che si spezzano in molteplici istanti battezzati dai timbri e dai bassi di Gabriel Ferrandini, inducendo gli spettatori ad abitare questo *diverso tempo*. È uno dei tanti lasciti dell'opera probabilmente, ovvero far sì che lo spettatore venga attraversato dai secondi in modo differente, quando consuetudine vorrebbe invece che ci si alzi per applaudire e congedarsi dal luogo-opera. Questo risponde anche semioticamente a quanto *Dans la mesure de l'impossible* va a trattare nel corso del suo evolversi. La guerra, interpretata dalla prospettiva di chi la combatte (non da una parte o dall'altra, ma completamente) con l'unico scopo di salvaguardare la vita, non è posta in essere come un campo di battaglia, ma in quanto *limen*, lì dove niente accade e tutto può accadere.

Un *limen* è una soglia o un davanzale, una striscia sottile né dentro né fuori da un palazzo o da una stanza che unisce uno spazio a un altro, una via di passaggio tra luoghi diversi più che un luogo in sé. Nei rituali e nelle performance, lo spazio sottile del *limen* si amplifica in uno spazio, concettualmente e praticamente più ampio. Ciò che di solito costituisce meramente uno spazio di attraversamento diviene il luogo elettivo dell'azione. E questa azione rimane, per usare l'espressione di Turner «perfettamente di passaggio». Per quanto sia estensibile nello spazio e nel tempo, essa, infatti, conserva la sua peculiarità di provvisorietà e attraversabilità (Schechner 2018: 134).

Il suo rapporto col reale, appunto, si conforma in quel legame vivido e significativo cui abbiamo accennato poco sopra tra i performer e i corpo-presente di cui si fanno documento nel tentativo di risignificare la guerra come un tempo e uno spazio né dentro né fuori, non secondo la consuetudine dicotomica dei vincitori e dei vinti.

La pièce dovrebbe far vedere che esistono due mondi: il possibile e l'impossibile. E che questi mondi cambiano posto costantemente (Rodrigues 2022: 214-215).

Nel non definire una specifica guerra cui si fa accenno potrebbe sembrare che *Dans la mesure de l'impossible* non risponda alla categoria di luogo quale spazio storico così come l'avevamo precedentemente delineato, in quanto non vengono suggerite le cagioni dell'oggi come risultato della trama del Passato.

Ci sembra di poter asserire però, assecondando un cambio di prospettiva, che la performace dell'autore portoghese, non attingendo a nessun conflitto in particolare, ma *comprendendone molti*, tratta la guerra in quanto fatto che storicamente ha segnato la storia dell'umanità su questo pianeta sin da che se ne hanno le prime testimonianze scritte. In qualche modo, quindi, essa si fa reperto nel suo manifestarsi assumendo su di sé la prospettiva di un lascito al futuro, non quella dello scandaglio del passato. In questo senso, per meglio definire quanto stiamo cercando di delineare, è il corpo-platea a farsi destinatario di questo lascito, il suo transitare fuori dal luogo-opera verso il luogo-mondo ne sviluppa la matrice relazionale nell'evolversi a livello intimo dell'esperienza di ogni giorno, nell'esperienza (seppur mediata) che ogni individuo fa della guerra una volta tornato al suo quotidiano.

Infine, come abbiamo già avuto modo di rilevare, situandosi come un *collage* di vari punti di vista nell'attraversamento di diversi teatri di guerra, *Dans la mesure de l'impossible* si offre come opera d'arte performativa percorribile su diverse direzioni. Ogni parte del collage viene introdotto secondo passaggi ritmici e si sviluppa in una conformazione che le sono propri. Per tale ragione, nel transitare da un luogo all'altro senza offrire una risoluzione all'una o all'altra narrazione, quest'opera si sviluppa orizzontalmente e non in maniera verticale, come possibilità di incontro e non come successione predefinita di eventi e situazioni: ogni parte sostiene il tutto senza determinarlo come causa.

In conclusione, tutto questo sembra poter conferire a *Dans la mesure de l'impossible* i caratteri del luogo in quanto l'opera va a determinarsi su direttrici assai composite e complesse che si rivolgono al corpo-platea ponendo quelle che Lacan

chiamerebbe delle "domande intransitive", che vanno al di là della richiesta di qualcosa di tangibile, che non si risolvono in una risposta, ma in un attraversamento, in un transito.

Vi avevo avvertito che non serviva a niente raccontare questa storia. Anche se la mettete nello spettacolo, non riuscirete a dare la misura di... ma è successo (Ivi 235).

BIBLIOGRAFIA

- M. Augé, *Nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009
- R. Bodei, *Erfahrung/Erlebnis. Esperienza come viaggio, esperienza come vita*, in V. E. Russo, *La questione dell'esperienza*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993
- A. Brilli, *Mercanti avventurieri. Storie di viaggi e di commerci*, il Mulino, Bologna, 2013
- F. Cassano, *Il pensiero meridiano*, Bari-Roma, Laterza, 1996
- P. Corbetta, *Metodologia e tecnica della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna, 1992
- S. De Matteis, *Presentazione dell'edizione italiana* in V. Turner, *Antropologia dell'esperienza*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 2014
- M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli, 2006
- E. J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Il Mulino, Bologna, 2007
- V. Reddy, *Why Engagement? A Second- Person Take on Social Cognition* in A. Newen, L. De Bruin, S. Gallagher (a cura di), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford University Press, Oxford, 2018
- J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, trad. Renzo Massimo Pivetti, Jaca Book, Milano, 1997
- T. Rodrigues, *Nella misura dell'impossibile*, trad. di Vincenzo Arsillo, Il Saggiatore, Milano, 2022
- R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, Imola, CuePress, 2018
- S. Settis, *Se Venezia muore*, Torino, Einaudi, 2014
- W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee - L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Sesto San Giovanni (MI), Aesthetica Edizioni, 2020
- V. Turner, *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay* in V. Turner, E.M. Bruner (a cura di) *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, Chicago, 1986
- P. Vesco, D. Tomasello, *La performance controversa*, CuePress, Imola, 2021