

Angela Bozzaotra

Teofanie eretiche¹. **Sulla poetica di Alessandro Sciarroni**

[...] tutto il mondo non è anzi che una traduzione della lingua divina e gli aiutanti sono, in questo senso, gli operatori di un'incessante teofania, di una continua rivelazione. Un'altra qualità degli aiutanti è la "visione penetrante", con la quale essi riconoscono gli "uomini dell'invisibile" [...]. Chi avrà la visione per distinguere i visionari?

Giorgio Agamben, *Il giorno del giudizio*

Riflettendoci, è lo stesso problema dell'iconoclastia a Bisanzio. Gli iconolatri erano gente sottile, che pretendeva di rappresentare Dio per magnificarne la gloria, ma che in realtà, mostrandone il simulacro nelle immagini, dissimulava a un tempo il problema della sua esistenza.

Jean Baudrillard, *L'estetica della disillusione*

Fotografia di gruppo

Per illustrare la poetica di Alessandro Sciarroni – attore, regista, coreografo e *performer*² – si analizzeranno dei singoli nodi tematici appartenenti all'intero *corpus* della sua opera, a partire dagli esordi con *Your girl*, risalente al 2007, fino ai contemporanei *Turning* e *Aurora* (2015). Una progettualità di carattere partecipativo e co-autoriale, in quanto la "paternità" degli spettacoli è da attribuirsi non solamente a Sciarroni; una comunità di *performer*, danzatori, coreografi, artisti visivi e *videomaker* circuita attorno ai processi creativi in questione condividendone visioni e comportamenti, formazione e pratiche, seppure a oggi non si sia arrivati a costituire una vera e propria corrente artistica.

Tracciando un percorso storico e biografico, l'attività autoriale di Alessandro

¹ Il presente saggio è un estratto della ricerca su Alessandro Sciarroni contenuta in *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo-visuale del lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, Tesi di Laurea Magistrale in Saperi e tecniche dello spettacolo, relatore Vito Di Bernardi, correlatrice Valentina Valentini, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 2014-2015.

² Alessandro Sciarroni lavora come interprete per circa nove anni (1998 - 2006) presso la compagnia di teatro di ricerca Lenz Rifrazioni a Parma. Recita negli spettacoli della trilogia sul *Faust* di Goethe - *Urfaust* (2000), *Faust II* (2001), *Faust I* (2001) , come in quelli del progetto sui fratelli Grimm - *Cenerentola* (2001), *Cappuccetto Rosso* (2003), *La Sirenetta* (2005) - e in *Alta Sorveglianza*, da Jean Genet (2006). La trilogia su Calderòn de la Barca vede l'affermarsi di Sciarroni come interprete. La trilogia inizia nel 2003 con la messinscena di *La vita è sogno*, segue il dramma religioso *Il magico prodigioso* (2004), arrivando sino alla rappresentazione de *Il principe costante* (2006).

Sciarroni ha inizio nel 2007 con la collaborazione dell'artista con gli interpreti Chiara Bersani e Matteo Ramponi³ (culminata con lo spettacolo *If I was your girlfriend*), e raggiunge il suo apice – in quanto a maturità artistica e riscontro del pubblico e della critica – con *Folk-s. Will you still love me tomorrow?* (2012). In *Folk-s* risulta determinante l'apertura del processo creativo, attorno a cui gravitano figure di riferimento quali il già citato Ramponi, l'artista Pablo Esbert Lilienfeld⁴, i danzatori e coreografi Marco d'Agostin⁵ e Francesca Foscarini⁶ - unica interprete femminile di *Folk-s* e successivamente collaboratrice per la fase creativa di *Aurora* (2015). La formazione di un gruppo costituisce dunque, in quanto *micro-comunità*, un elemento ricorrente nella poetica dell'autore e uno strumento per la scrittura coreografica, la quale è improntata sulla *sincronicità* dei *performer*/danzatori e sulla loro interazione e improvvisazione.

La cifra stilistica di opere quali *Untitled*, *Aurora* e *Folk-s* è la tessitura di una coreografia che ha come esito l'assetto di un gruppo al cui interno coesistono il senso di comunità e un margine di libera iniziativa. La scrittura coreografica è dunque bidirezionale: comprende una struttura corale ma lascia un residuo di imprevedibilità, caratterizzato dall'errore e dall'entrata del corpo in altri stati di percezione.

La modalità operativa di Alessandro Sciarroni è inoltre relazionata in quanto a estetica, al campo delle arti visive contemporanee. I collaboratori prediletti da Sciarroni in tal senso sono Antonio Rinaldi, Francesca Grilli e i *videomaker* Cosimo Terlizzi e Matteo Maffesanti. I suoi riferimenti nell'ambito della danza di ricerca, invece, sono Michele Di Stefano - con il quale collabora in *Joseph_kids* (2013), Cristina Rizzo, Joao Fiãdeiro – che intervista in occasione della sua tesi su Helena Almeida, *Corpo Celeste*, Rosemary Butcher – incontrata in ambito del progetto *Choreoroam* – e Minh Cuong Castaing, grafico, coreografo e danzatore *butō* che risulta una figura fondamentale per la creazione di *Aurora*, terzo spettacolo della trilogia *Will you still love me tomorrow?*

³ I *performer* provengono anch'essi dall'esperienza attoriale presso Lenz Rifrazioni.

⁴ Pablo Esbert Lilienfeld cura le musiche originali di *Untitled* e *Folk-s*, dove figura come interprete.

⁵ Presente anche nella versione *Joseph_kids*, accanto a Michele Di Stefano (2013), e nella *performance Family Tree* (2011), assieme a Riccardo Buscarini e Chiara Bersani.

⁶ Francesca Foscarini collabora, assieme alla danzatrice e coreografa Giorgia Nardin, con Marco d'Agostin in *Spice&Span* (2011) e nello spettacolo di quest'ultimo, *Per non svegliare i draghi addormentati* (2013).

(2012 - 2015)⁷.

La processualità della scrittura coreografica è dunque da ascrivere da un lato all'influenza della danza "indisciplinare" che si afferma nel corso degli anni Novanta del Novecento, dall'altro all'impronta marcatamente visuale del processo creativo. Sin dalla fase iniziale della costruzione degli spettacoli, o delle *performance*, si opera di fatto una documentazione filmica delle prove e degli studi preliminari. Inoltre, la collaborazione con artisti visivi appartenenti al campo della *performance art* (Francesca Grilli) indirizza gli spettacoli verso una doppia spendibilità: spettacoli teatrali "tradizionali" ed eventi scenici che possono essere rappresentati in contesti extra-teatrali.

Nel processo creativo risulta determinante la sperimentazione laboratoriale⁸, considerata come momento sacrale nel quale affiora la figura, in modalità totalmente inaspettata ed imprevedibile. Nel caso di *Untitled* si prende in considerazione anche la biografia dei *performer*, in virtù del loro essere scelti in quanto *soggetti*, non in quanto materia da modellare⁹, instaurandovi Sciarroni una relazione che è parallela alla fase di messa a punto del *progetto concettuale* al quale si affianca la scrittura coreografica, modalità, quest'ultima, appartenente alle installazioni di arte visiva.

Al fitto numero di collaborazioni e *co-working* che costellano il percorso artistico di Alessandro Sciarroni – improntato su un modello aperto e collettivo dell'artefatto artistico – si affiancano inoltre partecipazioni a una serie di progetti internazionali di danza. A cominciare da *Choreoroam* (2011), all'interno del quale nasce il *concept* di *Folk-s*¹⁰ e dove l'autore è messo a confronto con la

⁷ La trilogia è composta da *Folk-s. Will you still love me tomorrow?* (2012), *Untitled. I will be there when you die* (2013) e *Aurora* (2015).

⁸ Il primo spettacolo di Sciarroni, *If I was your girlfriend* (2007), ha origine dai materiali del laboratorio C-C01#, organizzato presso la sede dell'associazione culturale dell'autore a San Benedetto del Tronto (AP). Il laboratorio si basa sulla raccolta di poesie di Giovanni Giudici, *La Bovary c'est moi*, contenuta in *Autobiologia*. Dall'opera del poeta viene preso il concetto di *biologia*, applicato letteralmente nella selezione dei *performer*, scelti per le proprie caratteristiche biologiche, sulla scia del lavoro della Societas Raffaello Sanzio (ricordiamo *Giulio Cesare*, con il *performer* Dalmazio Masini).

⁹ Il *concept* dell'opera *Lucky Star* (2010), spettacolo improntato sulla peculiare fisicità di due gemelli omozigoti, parte da una citazione di Diane Arbus: "Il soggetto è più importante dell'immagine". Sciarroni ritorna a lavorare sull'opera della Arbus in occasione di *Untitled*.

¹⁰ L'esito performativo presentato da Alessandro Sciarroni è il primo studio di *Folk-s*. Come *performer* del primo studio, troviamo altri partecipanti al progetto internazionale *Choreoroam*: Marco d'Agostin, Pablo Esbert Lilienfeld (i due rimarranno nel gruppo anche in seguito), Moreno Solinas e Giulio D'Anna. La partitura coreografica è costituita da una serie di azioni di gruppo di carattere ginnico, che si alternano a situazioni ironiche e informali - coprire il volto di un *performer* con un telo, ad esempio - e da una sequenza di movimento prelevata da un ballo tirolese

realtà della danza d'autore contemporanea europea. L'apprendimento e lo scambio con altri coreografi e con numerosi *dramaturg* (un nome tra tanti: Peggy Oislaegers) contribuisce ad aprire ancor più la sua modalità progettuale, che si perfeziona con i successivi progetti *Performing Gender* (2012) e *Migrant Bodies* (2014). Quest'ultimo si svolge in Canada e prevede lo studio del flusso migratorio degli stormi di uccelli del posto, ispirando la *performance Turning* che a oggi prevede due declinazioni, *Thank you for your love* (presentata alla sezione Danza della Biennale di Venezia nel giugno 2015) e *Symphony of Sorrowful Songs* (dicembre 2015).

Risulta opportuno, a questo punto, problematizzare l'assenza, a oggi, di una sistematizzazione (o di una cartografia) adeguate inerenti la produzione di Alessandro Sciarroni e dei coreografi e videoartisti di riferimento. Come sostiene già nel 2003 Silvia Fanti a proposito della “danza indisciplinare” degli anni Novanta:

La condivisione di una certa sensibilità (non solo fra artisti ma anche fra critici, pubblico e operatori in gran parte appartenenti a una stessa generazione) non ha prodotto estetiche e pratiche omogenee. [...] Non si tratta più di confezionare (o di assistere, se ci mettiamo dalla parte dello spettatore) una meravigliosa lezione di virtuosismo (lo Spettacolo), ma di far penetrare la quotidianità con le sue mediocrità, le sue sbavature, il suo non essere necessariamente seducente (privilegiando la *mise en présence* piuttosto che la *mise en scène*). [...] È una rete di intrecci, una topografia impossibile da catalogare, che si ridisegna in continuazione nei suoi protagonisti, nei suoi esiti spettacolari, nei formati, nelle sinergie.¹¹

Nel corso dei dieci anni circa intercorsi, il dato in questione si è complicato. Come è evidente nel caso paradigmatico del percorso di Alessandro Sciarroni, la presenza di progetti internazionali e di reti produttive che interessano l'esito finale di un processo creativo e la sua stessa maturazione e ideazione ha contribuito a creare una modalità di scambio di riflessioni e di tecniche in ambito coreutico (in particolar modo per il peculiare modello “indisciplinare”,

popolare, lo *schubplatter*. Notevole rilievo è dato inoltre all'impianto ritmico e sonoro. La *performance-studio* si conclude con una scena conviviale: un *performer* suona la chitarra mentre gli altri gli si raccolgono intorno intonando un brano in coro. I *performer* continuano a cantare mentre riordinano gli oggetti di scena.

¹¹ In Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ububri, 2003, pp. 10-11.

così come definito da Christophe Wavelet¹², che collima nella formazione di “coalizioni temporanee”, piuttosto che di gruppi.

Riguardo all'opera di un coreografo “indisciplinare” come Alessandro Sciarroni, è rilevante dunque analizzare i nodi tematici della sua opera in parallelo alle sinergie e collaborazioni intercorse durante il suo percorso artistico e durante la sua formazione.

Sarabande iconiche¹³

La ricerca sull'immagine è presente sin dalla formazione dell'autore, e si traduce in quella che è di fatto una drammaturgia aniconica, operando Sciarroni per sottrazione e per azzeramento dell'elemento visivo. Durante il lungo periodo di collaborazione con la compagnia Lenz Rifrazioni, i cui spettacoli si appoggiano a quella che viene definita un’“imago-turgia” di riferimento, Sciarroni segue in primo piano la ricerca iconografica del gruppo teatrale, che verte sulla resa in chiave concettuale di drammaturgie classiche. Parallelamente, egli conduce gli studi di Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma. Una delle materie di studio è l'arte contemporanea, in particolar modo le neo-avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, su cui si sofferma l'attenzione dell'autore negli anni della formazione:

[...] ho sempre fatto teatro di ricerca, ma è sempre stato teatro di regia. I miei idoli, quando studiavo, erano gli artisti della *performance art* degli anni '70: Marina Abramovic, Gina Pane, Vito Acconci. Tutta quella generazione l'ho studiata in lungo e in largo, ma non avevo mai visto una *performance* dal vivo, avevo visto soltanto le fotografie. Mi sono reso conto che sebbene alcuni aspetti mi sembrassero simili dal punto di vista visivo, invece dal punto di vista concettuale e dal punto di vista ritmico la *performance* era un altro mondo rispetto al teatro di ricerca. Io pensavo che fossero dei vasi comunicanti, mentre non comunicavano, avevo due. Allora pensavo: “Devo fare *performance*, non voglio fare teatro, il teatro è tradizione, il teatro è vecchio, il teatro è superato”. A un certo punto da questa esperienza è nato *Cowboys*.¹⁴

La familiarità con il campo della *performance art* è estremamente presente

¹² *Ivi*.

¹³ «I thought that ghosts were silent [...] Flaring glassy chandeliers/ They dance a tinsel quick-step/ Pianola phantoms/ Swaying seaweed/ Sarabands»: così recita un passo del capitolo sulla Trasparenza presente in *Chroma* di Derek Jarman (testo che fa parte del processo creativo dello spettacolo *Cowboys*) Cfr. Jarman, Derek, *Chroma*, Woodstock, New York, The Overlook Press, 1995, pp. 150-151.

¹⁴ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 231.

nelle prime opere di Sciarroni, dal primo spettacolo *If I was your girlfriend* (2007) fino a *Cowboys* (2009) e *Lucky Star* (2010). Le opere sono fortemente caratterizzate da una disposizione plastica dei corpi e dalla riduzione quasi al grado zero del movimento. L'immagine prevale concettualmente sulla coreografia, come nel duetto *Lucky Star*, interpretato da due gemelli, interpreti non professionisti. L'autore, in merito al processo creativo dell'opera, fa riferimento proprio ai suoi studi di critica e di storia dell'arte contemporanea. Una delle opere che contribuiscono al concetto di amore auto-referenziale espresso in *Lucky Star* è infatti la nota fotografia di Diane Arbus *Identical Twins* (1967), che mostra due gemelle omozigote bambine:

In quell'immagine di Diane Arbus riesci a leggere dalle loro espressioni che la fotografa sta giocando su alcune cose, su diversi aspetti di una stessa persona. Un saggio di Arturo Carlo Quintavalle, direttore dell'istituto di storia dell'arte a Parma, *Messa a fuoco* (1983), vi leggeva una metafora sul mezzo fotografico: mi colpì, perché non avrei mai pensato che si potessero fare tali supposizioni su un'immagine del genere; mi ha aperto la vista su un metodo, mi ha fatto pensare a quante letture puoi dare a una stessa immagine. Ho assimilato il lavoro della fotografa. Quelle immagini per me erano abbastanza scioccanti perché comunque anch'io, essendo completamente nuovo al mondo della fotografia e dell'arte (provenivo da studi tecnici), ho vissuto lo stupore di passare da un momento storico all'altro, alle avanguardie. L'incontro con Diane Arbus è stato importante, ho guardato il suo libro ore e ore.¹⁵

All'interno dell'immaginario di riferimento di Sciarroni, oltre alle fotografie delle *performance* degli anni Settanta e a quelle di Diane Arbus, coabitano i video *pop* di Madonna, Meredith Monk¹⁶, Gina Pane e Björk. Tali riferimenti concorrono unicamente a modellare il *côté* concettuale delle opere, mentre la composizione della coreografia e la disposizione dello spazio scenico seguono un percorso parallelo, teso a rendere un minimalismo¹⁷ della rappresentazione e della partitura delle azioni e dei movimenti.

In opere quali *Your girl* (2007) la sua modalità di scrittura scenica è *in primis* una disposizione dello spazio d'installazione, al fine di isolare la figura – sia essa

¹⁵ *Ivi*, p. 240.

¹⁶ Cfr. il *Concerto per voce e bicchiere* di Meredith Monk (1974) e la *performance* collettiva *True Blue* (2008), nella quale Sciarroni coinvolge il pubblico in un concerto per voce e bicchiere.

¹⁷ Alla domanda del giornalista e critico Philippe Noisette circa il motivo per il quale scegliesse di comporre opere di danza, Sciarroni risponde: “Ero troppo minimalista per il teatro, troppo ingombrante per le gallerie”. Cfr. Noisette, Philippe, *Alessandro Sciarroni: un Italien hyperactif au Festival d'Automne*, in «Les Inrocks», 23 ottobre 2014, online: www.lesinrocks.com.

un essere umano o un oggetto – e attraverso tale isolamento affermarne la presenza pura, scevra da qualsivoglia riferimento connotativo. Un processo che funziona per sottrazione, richiamandosi a opere di danza di ricerca di respiro europeo, quali *Nom donné par l'auter* di Jérôme Bel, del 1994, interpretato assieme al danzatore Frédéric Seguette. In un'intervista a cura di Gerald Siegmund, Bel afferma a proposito di *Nom donné*:

La scelta di utilizzare gli oggetti, l'assenza di ogni forma di illusionismo, la nostra presenza in scena trattenuta al massimo, tutto questo era parte di una strategia che faceva emergere una coreografia senza che, paradossalmente, venisse fatto un solo passo di danza! In effetti con quest'operazione è restato solo lo scheletro di uno spettacolo di danza: una coreografia-scheletro spogliata della sua danza-carne. Era unicamente una “presenza della coreografia” visto che abbiamo cercato di rendere tutto il resto più assente possibile.¹⁸

La risultante di tale operazione è l'indicizzazione dei segni scenici, che risultano costruire quasi un tracciato indiziario che lo spettatore deve decodificare e analizzare. La base di partenza è il riscontro della “vibrazione contemporanea” di un dato fenomenico ed esperienziale. Nel primo periodo della produzione artistica di Alessandro Sciarroni ciò ha a che fare prevalentemente con materiali letterari, elaborati scenicamente attraverso la disintegrazione del personaggio che “abita” concettualmente il corpo dei *performer*. L'operazione è riscontrabile, ad esempio, in *Your girl*¹⁹, ispirato alla poesia di Giovanni Giudici, *La Bovary c'est moi*²⁰, che rappresenta a sua volta una re-interpretazione del romanzo flaubertiano. Partendo da un immaginario di riferimento di carattere prevalentemente fotografico, Sciarroni elabora una *performance*-installazione dove la Bersani e Matteo Ramponi rivelano allo spettatore un sentimento impossibile, una relazione ossimorica derivante dall'evidente disomogeneità dei rispettivi corpi, scelti per rappresentare l'impossibilità di un amore, letteralmente. Un corpo atletico e un “corpo celeste”²¹ che nel proprio denudarsi degli indumenti (aspirati da un “bidone

¹⁸ Cfr. Gerald Siegmund, *Il grado zero della danza. Una conversazione con Jérôme Bel*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 53.

¹⁹ *Your girl* è una *performance spin-off* del precedente *If I was your girlfriend*, dal quale Sciarroni isola un'unica sequenza e ne fa un testo spettacolare singolo.

²⁰ In Giudici, Giovanni, *Autobiologia*, Milano, Mondadori, 1969.

²¹ Chiara Bersani è affetta da osteogenesi imperfetta. È in scena con la propria carrozzina, alla quale però sferra un calcio dopo circa una quindicina di minuti dall'inizio dello spettacolo, liberandosene e raggiungendo il proscenio dove si trova un “bidone aspiratutto”, nel quale inseri-

aspiratutto”) si liberano simbolicamente della propria corazza, per lasciarsi attraversare da un brano *pop* che agisce nella sua immediatezza proprio sui corpi, sulla respirazione, sullo sguardo, sul movimento impercettibile di un tremolio. Il corpo è qui inteso come un testo in parte già scritto, sul quale agiscono tre fattori principali: lo spazio-tempo, la luce (bianca e fissa) e il dispositivo sonoro. La cifra stilistica di quest'opera di danza post-moderna è data dal rallentamento dei movimenti, dalla ripetizione del gesto e dalla centralità del corpo-figura. La relazione creata con lo spettatore è fondamentale: si assiste a una *parusia* dove lo spettatore ha la funzione di testimone.

Modalità operativa e poetica, quest'ultima, riscontrabile nel processo creativo di altri gruppi di danza di ricerca appartenenti alla scena italiana. Nell'opera *My love for you will never die* (2001) del collettivo Kinkaleri, la scrittura coreografica procede per sottrazione e interpone numerose pause tra un'azione scenica e l'altra. L'opera risulta dunque frammentata nell'alternare presenza e assenza dei corpi. La poetica sottesa a *My love for you will never die* è l'immobilità come resistenza, la sparizione come presa di posizione di un “corpo critico”:

Dentro al teatro si sta con la stessa parsimonia, centellinando il pensiero, con la gelida freddezza dell'intuizione. [...] La biografia di qualcuno non interessa a nessuno. L'immobilità adesso è quasi impossibile. Rimanere fermi è il massimo grado di libertà. Nessun cambiamento. Nessun desiderio, la costruzione di un mondo potente come l'invenzione di un amore. La “scena” non esiste più, riproducendosi all'infinito si è autodistrutta, adesso più che mai è possibile praticare un teatro della “sparizione”. Una pratica ardentissima, isolata, molto silenziosa, aperta, ripetitiva, nuda.²²

L'aspetto critico dell'opera costituisce di fatto una riflessione sui termini spettacolo, danza, coreografia e spettatore. Come afferma il collettivo in un'intervista ad Andrea Lissoni, a proposito di *My love for you will never die*:

Per la prima volta l'oggetto di interesse era il teatro, il

sce i propri indumenti man mano che se ne libera, recitando in inglese il gioco di parole “M'ama/ Non m'ama” che diventa dunque “*He loves me/ He loves me not*”. Il gioco linguistico è tratto dai versi di Giudici: «Una diavoleria ci vorrebbe - per spiragli/ di porte di finestre di tubi sottoterra/ sul fruscio tra gomme e asfalto o dov'è neve/ questa luce ti arrivasse questa ombra:/ perciò l'ora che il sole mi stampi esatta/ dovrò scegliere e una pietra meno fredda/ per i tuoi miei ginocchi e un graffietto da niente/ se anche sulla tua pelle si farà e cantasse/ questo sapore sulla tua bocca. M'ama non m'ama,/ sentimentale peggio d'una puttana» (Giudici, Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2000, p. 191).

²² Kinkaleri, *Era Vulgaris*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 174.

palcoscenico, la scena, ponendo una domanda sul rapporto misterioso che lega chi guarda e chi si espone allo sguardo. *My love for you will never die* si è mosso su questo crinale: il rapporto fra scena e spettatore, fra percezione e durata, fra presenza e tempo, fra rappresentazione del gesto e sua riproduzione, fra coreografia come fatto dato e coreografia come fatto scarnificato.²³

Nell'opera *Cowboys - I found out i'm really no one*²⁴ del 2009, basata sul concetto dell'identità e sul problematico rapporto tra interprete e spettatore, Sciarroni fa convergere riferimenti a Derek Jarman, Joan Jonas e Helena Almeida. In particolare, l'autore dedica uno studio approfondito alla figura dell'artista concettuale portoghese, in occasione della stesura della propria tesi di laurea, *Corpo Celeste*:

Ho fatto la tesi su di un'artista portoghese che si chiama Helena Almeida, [...] ho intervistato Joao Fiãdeiro, un coreografo portoghese che ha fatto un lavoro a lei dedicato. Questa pittrice, nata nel 1934, durante gli anni '70, in Portogallo, ha iniziato a dipingere tele il cui soggetto erano tele, ed è passata alla fotografia dicendo che le sue sono opere pittoriche. Negli anni '70 si faceva degli autoritratti fotografici: ad esempio un autoritratto in bianco e nero con lei che tiene in mano il pennello e sulla fotografia, all'altezza del pennello, ha dipinto una chiazza di colore, una macchia blu. [...] È molto interessante perché concettualmente lei è dentro l'immagine, abita lo spazio, infatti quest'opera si chiama *Dipinto abitato*, e la pittura, invece, è dal nostro lato, a colori. Queste sono le prime opere degli anni '70: da quel momento in poi ha usato solo e semplicemente la fotografia per fare i propri quadri. [...] Joao Fiãdeiro diceva che lei, quando lavorava, aveva l'attitudine della coreografa era come se facesse delle *performance* e le fotografasse, anche se non le mostrava dal vivo. La questione del corpo, nel suo lavoro, è importantissima. Il celeste è il primo colore che ha usato in quest'opera degli anni '70, è proprio quel blu Klein, quel blu molto elettrico, molto acceso; quindi: *Corpo celeste* - come corpo che gravita anche tra i vari linguaggi. Helena Almeida tocca la fotografia, la *performance*, a volte anche la coreografia, pur continuando a sostenere di essere una pittrice.²⁵

L'uso degli specchi si qualifica come espediente per rendere la riflessività dell'atto performativo, durante il quale l'interprete agisce e si guarda agire. La

²³ Cfr. Lissoni, Andrea (a cura di), *A ventriloquist session. Una conversazione con Kinkaleri*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 178.

²⁴ La *performance* - dal sottotitolo *I found out I am really no one* - viene presentata in anteprima nel 2009 a Ravenna, in occasione della "Vetrina della giovane danza d'autore" organizzata dal network "Anticorpi". Da quando, nel 2008, Sciarroni inizia a collaborare con l'AMAT, il suo lavoro dunque viene esteso alla categoria della danza; nel caso di *Cowboys*, in effetti la partitura coreografica risulta preponderante all'interno della scrittura scenica, assieme all'*imprinting* visuale.

²⁵ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 219.

sperimentazione delle modalità del rapporto tra interpreti e spettatori costituisce un fattore che accomuna Sciarroni ad altri coreografi contemporanei. Come commenta l'artista e scrittore Tim Etchells a proposito dello spettacolo *The Show Must Go On* (2004), di Jérôme Bel:

La struttura dello spettacolo, che parte dalla citazione di danze, movimenti e gesti passando attraverso un intermezzo minimalista e il buio per arrivare a una relazione diretta col pubblico, costituisce un'architettura che spinge, in modo lento ma infallibile, gli spettatori a un incontro – non solo con la scena e con ciò che vorrebbero da questa – ma con se stessi?²⁶

Il citazionismo come pratica compositiva è presente in opere quali *Cowboys*, con riferimenti diretti ad altre opere di *performance art*. In questo caso Sciarroni fa riferimento ai *Mirror Pieces* di Joan Jonas (dei quali il primo risale al 1969), *performance* in spazi pubblici nelle quali l'artista americana utilizza degli specchi per riflettere l'immagine degli spettatori, ibridando la figura attraverso l'innesto di una superficie riflettente, disorientando la visione e lasciandosi abitare dallo sguardo dello spettatore²⁷.



Matteo Ramponi e Luana Milani in *Cowboys I found out I'm really no one* (2009).

© 2012 A. Sala, S. Buglioni per Centrale Fies

Dopo la fase che va da *If I was your girlfriend* (2007) a *Lucky Star* (2010), in fase creativa l'autore continua a riferirsi a immagini iconiche e fotografie, con una differenza sostanziale. Da *Joseph* (2011) in poi, Sciarroni affina l'apparato

²⁶ Tim Etchells, *Come diventare intelligenti guardando stupidaggini. Alcuni pensieri sulle regole, i giochi e The show must go on di Jérôme Bel*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile*, cit., p. 34.

²⁷ L'uso degli specchi è presente anche nel precedente *If I Was Madonna*, del 2008, spettacolo vincitore del Premio Nuove Sensibilità nello stesso anno.

concettuale delle opere, creando quello che può essere definito un dispositivo performativo/visuale impiantato su un singolo concetto e declinato in scrittura coreografica.

Architettura del dispositivo performativo/visuale

Nell'opera *Joseph* (2011), *solo* di danza, il riferimento a partire dal quale Sciarroni compone la coreografia è di natura concettuale. L'autore parte dal titolo, preso dall'icona sacra di San Giuseppe nella quale si imbatte a Bassano del Grappa:

Negli indizi che avevo raccolto c'era anche il titolo, *Joseph*, il primo elemento che è arrivato. Una mattina camminavo per Bassano del Grappa e ho visto un'icona votiva dedicata a San Giuseppe, sotto la quale c'era scritto "Ite ad Joseph"; mi ricordo che pochi minuti dopo ho incontrato Marco d'Agostin²⁸ e gli ho detto: "Il mio primo *solo* si intitolerà *Joseph*".²⁹

Nel *solo* (di cui è anche interprete), l'autore elabora il concetto dell'"andare verso" un'immagine sacra, seguendo l'iscrizione in latino "*Ite ad Joseph*"; la coreografia è tesa dunque a esprimere la ricerca, attraverso il corpo, di una spiritualità profana, consistente nel ricercare nella comunità anonima del web lo sguardo dell'altro, nascondendo il proprio. Tale ricerca avviene riproducendo un'azione quotidiana e banale come il connettersi al *software Chatroulette*, tramite un computer portatile connesso realmente alla rete in *real time*. La coreografia è composta da movimenti organizzati affinché il corpo sia costantemente proteso verso l'occhio meccanico della *webcam* ed è disposta in sequenze che spaziano dall'*bip hop* alla musica classica, utilizza posture come l'inginocchiarsi reiterato dinnanzi al computer e azioni elementari e quotidiane come ricercare gli utenti *online*, per finire con l'indossare un costume da Batman.

L'utilizzo della playlist e del computer portatile, inserito all'interno della stessa partitura coreografica quale azione quotidiana funzionale alla rappresentazione, è uno stilema frequente nella coreografia italiana ed europea contemporanea. Ad esempio, in *age*, di CollettivO CINETIC (2014), posizioni

²⁸ Marco D'Agostin è un danzatore e coreografo di rilievo nella scena della giovane danza contemporanea di ricerca italiana. Collabora con Sciarroni in *Folk-s* e *Joseph_kids*, con le danzatrici e coreografe Giorgia Nardin (*All dressed up with nonbere to go*) e Francesca Foscarini, con le quali performa in *Spic & Span*. La Foscarini compare anche nel suo lavoro autoriale *Per non svegliare i draghi addormentati* (Romaeuropa Festival 2013).

²⁹ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 94.

quotidiane, ordinate secondo un procedimento concettuale e assunte dagli interpreti, sono orchestrate da un interprete che seleziona di volta in volta un brano da un computer portatile posto su un tavolo all'interno dello spazio scenico. Sul versante europeo, l'assolo *Ode to the Attempt. A solo for myself* (2014), del coreografo Jan Martens, è uno spettacolo totalmente incentrato sull'interazione del danzatore con un computer portatile. Il danzatore digita in forma di elenco le fasi dell'assolo e alcune sue considerazioni mentre esegue la coreografia. Il movimento e la presenza concreti del corpo, la composizione e l'esibizione di dati virtuali sono dunque sullo stesso piano espressivo; le azioni quali scrivere e cancellare, andare a capo e selezionare un brano risultano pari all'eseguire un passo di danza. L'uso del computer si qualifica come gesto codificato funzionale all'instaurazione di un rapporto non gerarchico tra il danzatore e lo spettatore. Per quanto concerne l'aspetto drammaturgico, in entrambi i solo, *Ode to the attempt* e *Joseph*, i coreografi basano il ritmo delle azioni sceniche e della scrittura coreografica sul montaggio dei brani selezionati. Nel primo, Martens arriva a un climax attraverso la selezione del brano *The First Cut is the deepest*, di Sheryl Crow, che chiude il solo; nel secondo Sciarroni seleziona *Bird Gerhl*, di Anthony and the Johnsons, come finale della coreografia. Il sentimentalismo in risposta all'isolamento dell'individuo, alla sua non interazione reale con un altro corpo, accomuna le poetiche di Martens e Sciarroni, con la differenza che nel solo di Martens il rapporto con l'oggetto (il computer) è laterale rispetto all'operazione di scrittura, mentre nell'opera di Sciarroni il dispositivo tecnologico è speculare alla scrittura coreografica.

In *Joseph* l'interprete duetta con l'oggetto (il computer) e danza di fronte a due tipologie di spettatori: quelli in carne ed ossa, presenti nel qui e ora della rappresentazione, e gli utenti *online* che si trovano sulla soglia tra assenza (materiale) e presenza (virtuale).

La gestualità e le sequenze di movimento sono organizzate e ideate tenendo presente la realtà di entrambe le dimensioni; fondamentale si rivela il movimento dell'entrata nello spazio virtuale della rappresentazione, da Sciarroni rappresentato attraverso il movimento degli arti superiori,

ricollegandosi concettualmente a una fotografia di Robert Mapplethorpe³⁰:

Ci sono informazioni che circolano dentro di me, ma che non mi aspetto che qualcuno legga. C'è una foto di Mapplethorpe nella quale l'autore entra con il braccio nella fotografia (*Autoritratto*, del 1975). È un'immagine che mi ha sempre colpito, il riferimento iconografico di *Joseph* è quell'immagine. Per me significa entrare in quello spazio, nel quadrato virtuale. Infatti una delle prime cose che faccio è toccare i limiti di questo quadrato, camminare sui bordi.³¹



Alessandro Sciarroni, *Joseph* (2011)
© 2011 A. Sala per Centrale Fies

Elemento che accomuna *Joseph* al successivo *Folk-s* (2012) risulta la ricerca sul movimento e sulle posture del corpo a partire dalla storia dell'arte sacra, in particolare dall'iconografia cristiana, come l'autore afferma: “Quello che ho trovato erano riferimenti all'iconografia cristiana, compianti, adorazioni [,] una croce rovesciata”³².

Mentre in *Joseph* sono presenti la figura della benedizione e l'atto dell'inginocchiarsi, nella coreografia di *Folk-s* compare la posizione eretta a

³⁰ A proposito dell'*Autoritratto* scrive Roland Barthes: “Quel giovane col braccio disteso, col sorriso raggianti, quantunque la sua bellezza non sia affatto accademica e benché sia mezzo tagliato fuori dalla fotografia, spostato all'estremo verso un lato del quadro, incarna una sorta di erotismo allegro; la foto mi induce a distinguere il desiderio greve, quello della pornografia, dal desiderio lieve, dal desiderio buono, quello dell'erotismo; forse, dopotutto, è una questione di “fortuna”: il fotografo ha fissato la mano del giovane (Mapplethorpe stesso, credo) nel suo giusto grado di apertura, nella sua densità d'abbandono: qualche millimetro in più o in meno e il corpo immaginato non sarebbe più stato offerto con benevolenza (il corpo pornografico, compatto, si mostra non si offre: in lui non c'è alcuna generosità): il fotografo ha colto il momento giusto, il *kairos* del desiderio” (Barthes, Roland, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 59-60).

³¹ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 238.

³² *Ivi*, p. 260.

croce, con le braccia orizzontali in apertura a centottanta gradi, e una postura capovolta a croce rovesciata, assunta dallo stesso Sciarroni per indicare il concetto di eresia.



Alessandro Sciarroni in Folk-s. Will you still love me tomorrow? (2012)
© 2012 Matteo Maffesanti

Primo capitolo della trilogia delle pratiche, in *Folk-s. Will you still love me tomorrow?* l'immagine di partenza è la copertina di un album, che ritrae il cantautore Rufus Wainwright in abiti tirolesi, come racconta Sciarroni:

In realtà cosa mi affascina all'inizio non lo so mai. È qualcosa che mi capita di vedere; può essere un'immagine, può essere un'azione, può essere quella determinata pratica. Per il ballo tirolese è stata un'immagine, quella di un cantante americano famoso, Rufus Wainwright. Nella quarta di copertina del singolo *Tiergarten*, del 2007, c'era un suo ritratto in abiti tirolesi, scattato da Samuel Taylor Wood. Fino a quel momento non avevo mai pensato a quanto potesse esserci una vibrazione contemporanea in quel tipo di tradizione.³³

Attraverso un procedimento analitico la fotografia di Samuel Taylor Wood costituisce la base concettuale che conduce al prelievo di un elemento visuale, in questo caso del costume tirolese³⁴ indossato da Wainwright. Partendo dunque da un dato estetico, Sciarroni compone una “coreografia *ready made*”, dove un elemento - i balli tirolesi - pre-esiste alla creazione artistica, all'interno

³³ Cfr. Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 261.

³⁴ In *Folk-s* Sciarroni sarà l'unico *performer* a indossare un costume tradizionale tirolese analogo a quello indossato da Wainwright nella fotografia di Samuel Taylor Wood.

della quale viene inserito e rielaborato. I balli tirolesi vengono inoltre analizzati nel loro costituire la prima risposta alla drammaturgia delle domande³⁵ da cui ha origine la trilogia *Will you still love tomorrow?*:

Normalmente la scrittura coreografica si costruisce in base a una domanda, che a volte non ha risposte. Ad esempio, in *Folk-s* la domanda che ha costruito lo spettacolo era: “Come ha avuto origine questa tradizione e come finirà, se finirà, un giorno?”. La risposta che ci siamo dati rispetto alla fine di questa tradizione è che non lo sappiamo, ovviamente, perché questa tradizione è ancora viva. Ma l'unica cosa che sappiamo è che questa tradizione finirà (il problema ha una soluzione filosofica) quando non vi sarà più nessuno a guardare questi balli o non ci sarà più nessuno a praticare questi balli. Abbiamo strutturato la *performance*, abbiamo strutturato la partitura coreografica, abbiamo fatto delle scelte.³⁶

La domanda “Come ha avuto origine questa tradizione e come finirà, se finirà, un giorno?” è da associarsi a un'ulteriore domanda, dalla quale ha origine la trilogia delle pratiche che prende il nome dalla didascalia di *Folk-s*, *Will you still love me tomorrow?*, e comprende le opere *Untitled. I will be there when you die* (2013) e *Aurora* (2015). Sciarroni si domanda quali siano le pratiche performative più antiche del genere umano, individuandole in tre fenomeni: i balli popolari, la giocoleria e lo sport³⁷. A ciascuna di esse corrisponde un sistema di segni archetipici, che l'autore approfondisce nei tre spettacoli corrispondenti: in *Folk-s* si attua un'indagine sui balli popolari e su una comunità di appartenenza; in *Untitled* la ricerca verte sulla figura del giocoliere, il suo solipsismo e il suo attaccamento all'oggetto ludico; in *Aurora*, infine, avviene l'analisi di uno sport para-olimpionico, il *Goalball*, individuato come la perfetta rivelazione di una scrittura “senz'occhi”³⁸, dove la pratica assurge a

³⁵ In merito alla costruzione drammaturgica di *Joseph* è altrettanto presente un interrogativo: “Mi sono chiesto: cosa fai davanti a uno sconosciuto? Ovviamente: davanti a uno sconosciuto riveli un segreto” (Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 234).

³⁶ *Ivi*, p. 264.

³⁷ Una certa estetica da *gymnasium* è presente sin da *Your girl* (2007), dove il performer Matteo Ramponi è infatti abbigliato da palestra e intreccia dei calzini sportivi, ed è riscontrabile maggiormente in *Lucky Star* (2010), nel quale i gemelli Tarquini indossano delle tute ed effettuano una serie di azioni sceniche di carattere ginnico.

³⁸ Il *Goalball* è praticato da non vedenti. Il riferimento alla sottrazione della vista appartiene al romanzo preferito di Alessandro Sciarroni, *Waves*, di Virginia Woolf (1931), e dall'asserzione della scrittrice che affermò che, come trasportata dalla marea, l'aveva “scritto senz'occhi”. Questa metafora linguistica e visuale viene elaborata in numerose modalità dall'autore costituendone una sorta di feticcio poetico. Una delle conseguenze immediate di tale stato di cose è il forte rilievo assunto nelle sue opere dall'aspetto ritmico e acustico del dispositivo sonoro. Nel 2008, tra l'altro, Sciarroni dirige la *performance site-specific We're Not Here* (2008), basata proprio su *Wa-*

simbolo universale della funzione antropologica e sociale dell'attività sportiva, nel suo rappresentare un insieme di istinto di aggregazione, spirito agonistico e, sul piano prettamente coreografico, ripetitività del gesto e del movimento.

Ogni pratica performativa ha uno schema rigido di movimenti, da Sciarroni declinato a partitura coreografica, schema che si rompe nel momento in cui si inserisce la possibilità dell'errore o dell'“anomalia” (*Untitled, Folk-s*), l'elemento aleatorio (*Joseph, Folk-s, Untitled*) e l'intenzionalità dell'azione scenica all'interno di una coreografia aperta (*Folk-s*). Utile al fine di liberare la figura, il concetto di errore e la sua importanza sono descritti da Sciarroni a proposito di *Untitled*:

L'errore è il primo lavoro, e la prima questione che ci siamo posti con i giocolieri, all'inizio della ricerca è stata come affrontarlo. Quando ero bambino e andavo a vedere il circo, quello che mi domandavo era come mai non sbagliavano mai, come mai nessun coltello raggiungeva mai la donna che aspettava il lanciatore di coltelli, nessun acrobata cadeva dalla corda. E poi, appunto, ho scoperto che non succede perché nel circo tradizionale lo stesso numero viene provato dall'acrobata, dal giocoliere per tutta la vita; è praticamente perfetto, il rischio di errore è veramente bassissimo. In realtà se ti avvicini a questa pratica scopri che l'errore è frequentissimo, ed è impossibile non notare che l'errore è avvenuto. E dopo aver chiesto a dei giocolieri di mostrarmi i loro assoli, i numeri che normalmente fanno – perché ognuno di loro ha un numero personale che porta nei festival di giocoleria, nei festival di strada – mi sono reso conto del fatto che quando arriva questo errore hanno due possibilità: una è di velocizzare ciò che sta accadendo, e quindi fare in modo quasi che non si noti che è accaduto, oppure giocarselo dal punto di vista teatrale e farlo diventare un momento di comicità. In un certo senso, mi sembrava quasi che questo, rispetto all'essenza che stavo cercando, fosse una specie di maschera che non mi permetteva di vedere cosa c'era dietro. Quindi, il primo lavoro che abbiamo fatto è stato proprio quello di decidere di ascoltare l'errore nel momento in cui arriva, di lasciarlo depositare a terra e nel momento in cui la clava non si muove più riprenderla e ricominciare, senza avere la fretta di “aggredire”.³⁹

Nell'immaginario dell'autore non sussistono distinzioni qualitative in merito alle immagini, purché abbiano un particolare ben preciso, ossia il barthesiano *champ aveugle*. Come “farfalle impagliate”, le figure sono imprigionate nello spazio dell'immagine, senza alcuna possibilità di uscita. Seguendo l'interpretazione di Roland Barthes, lo schermo non è una cornice, ma una

ves.

³⁹ Sciarroni, Alessandro, in Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, cit., p. 182.

*maschera*⁴⁰. Dunque, la raffigurazione è sempre un mascheramento, da de-costruire per togliere via la copertura, l'orpello, e di cui restituire la sostanza attraverso l'atto performativo. L'operazione compiuta da Sciarroni è mirata alla liberazione del corpo dalle pose quotidiane e della figura dalla cornice, attraverso l'insistenza attraverso il *training* sugli aspetti di autenticità, *qui e ora* ed equilibrio, per liberare il soggetto dalla sua prigionia figurativa e restituirlo al dinamismo vitale dell'evento scenico⁴¹.

L'influenza della filosofia post-strutturalista risulta fondamentale nei riguardi del *corpus* sciarroniano, allo stesso modo dell'opera del coreografo Jérôme Bel. Dichiaratamente barthesiano, Bel afferma in un'intervista:

Mi piace il rigore di Barthes, e spero che il mio lavoro sia altrettanto rigoroso. Non sopporto la spettacolarizzazione. Indubbiamente è per questo che la mia estetica viene spesso associata al minimalismo. Barthes ha scritto un testo molto divertente in *Miti d'oggi* a proposito dell'attore, *Due miti del teatro giovane*, che non posso fare a meno di citare: “È noto, per esempio, che nel teatro borghese, l'attore, “divorato” dal suo personaggio, deve bruciare in un vero incendio di passione. Deve “bollire”, cioè bruciare e espandersi; [...] in modo che la passione diventi anch'essa una merce come le altre, un oggetto commerciale inserito in un sistema quantitativo di scambio [...]”. È così che ho capito perché regolarmente alcuni spettatori dei miei spettacoli chiedono di essere rimborsati alla fine [...]. All'opposto di quest'orgia trasudante di affetti che lo spettatore reclama, Barthes parla della “venustà” che definisce come relazione erotica tra spettatore e attore, inerente al teatro, dato che, cito ancora: “Il teatro, tra tutte le arti figurative (cinema, pittura), offre i suoi corpi e non la loro rappresentazione”. Questa “venustà” è possibile soltanto nel contesto teatrale, cioè tra persone sedute nell'oscurità che guardano altre persone agire sotto la luce. Questo fenomeno mi sembra più interessante della combustione di sentimenti che ho evocato poco fa, per il fatto che la venustà descrive un movimento dello spettatore verso l'attore e non il contrario... Lo spettatore non deve pagare per consumare qualcosa, ma per lavorare alla definizione del proprio desiderio.⁴²

Dopo aver rilevato l'importanza delle immagini iconiche e dei riferimenti visivi convergenti nell'architettura del dispositivo performativo/visuale di Sciarroni, e il loro ruolo determinante assunto nel processo di scrittura

⁴⁰ Cfr. Barthes, Roland, *La camera chiara*, cit., p. 56.

⁴¹ I soggetti più frequenti delle fotografie (in un certo senso amatoriali) di Sciarroni sono animali impagliati o da esposizione, posti in gabbie o in acquari.

⁴² In Aliphant, Marianne (a cura di), *A proposito di Roland Barthes, intervista con Jérôme Bel*, in Fanti, Silvia, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, cit., pp. 43-44.

coreografica, è opportuno analizzare il concetto di ripetizione e ritualismo nelle sue opere.

Teofania della figura

Il giornalista francese Philippe Noisette⁴³, in occasione di un'intervista a Sciarroni, descrive *Folk-s* come «un travail minutieux de déconstruction des Schuhplattler, danses bavaroises où il s'agit de frapper et de rythmer le mouvement, [...] un choc. Une approche nouvelle et saisissante de la résistance, du temps et de la liberté en danse».

Il critico Rosita Boisseau inserisce il coreografo in un novero di artisti accomunati dal ritualismo del gesto e della ripetizione incessante dello stesso:

La danse contemporaine est traversée par un étonnant phénomène. Des chorégraphes, et des plus pointus, comme le Français Olivier Dubois ou l'Italien Alessandro Sciarroni, se passionnent chacun à leur façon pour la question du rituel, qu'ils réactivent dans des pièces fortes, répétitives, hypnotiques. Qu'il s'agisse de *Tragédie*, succès incontesté de Dubois depuis sa création au Festival d'Avignon 2012, ou de *Folk-s Will You Still Love Me Tomorrow?*, de Sciarroni, l'écriture chorégraphique parie sur une partition de mouvements identiques et précis, ressassés jusqu'à l'épuisement par des interprètes unis dans la même énergie.⁴⁴

Boisseau si interroga sugli elementi ricorrenti di alcuni spettacoli di danza contemporanea⁴⁵, che sembrano tornare a un arcaismo dell'atto performativo⁴⁶. Attraverso la ripetizione incessante di un singolo gesto, sino allo sfinimento, il corpo entra in uno stato di *trance*, che rappresenta una sorta di metamorfosi e allo stesso tempo una catarsi. Si domanda Boisseau: «Des hypothèses surgissent pour expliquer ce retour aux sources du rite. Besoin de sacrifier le

⁴³ Noisette, Philippe, *Alessandro Sciarroni: un italien hyperactif au Festival d'Automne*, in «Les In-rocks», 23 ottobre 2014, online: www.lesinrocks.com.

⁴⁴ Rosita Boisseau, *Le rituel, la transe et la danse contemporaine*, in «Le Monde», Parigi, 21 febbraio 2014.

⁴⁵ Sul parallelismo tra Sciarroni e Dubois, scrive Rodolfo Di Giammarco nel 2013: «Due immagini di spettacoli apparentemente antitetici, quelle di *Untitled. I will be there when you die* di Alessandro Sciarroni e di *Tragédie* con movimenti di Olivier Dubois. Invece si tratta di lavori che con grande disciplina e studio dell'umanità (che Eadward Muybridge avrebbe elevato a capolavori di sequenze fotografiche) parlano di una danza teatrale contemporanea fatta di scomposizioni di movimento, di sforzi di resistenza, di palestre sconvolgenti» (Di Giammarco, Rodolfo, *L'umanità nuda di Dubois che balla la sua deriva*, in «La Repubblica», 28 luglio 2013).

⁴⁶ Ulteriore esempio di tale fenomeno è l'opera *The dog days are over* (2014), del coreografo Jan Martens. Un gruppo di interpreti ripete fino allo sfinimento l'azione di saltare, effettuando un'ardua prova di resistenza fisica. Cfr. Boisseau, Rosita, *Jan Martens, le mouvement jusqu'à l'épuisement*, in «Le Monde», 26 marzo 2015, e Noisette, Philippe, *Jan Martens, la relève belge*, in «Les Echos.fr», 23 marzo 2015, online: www.lesechos.fr.

spectacle à l'ère du tout-show? D'échapper au syndrome commercial du produit de consommation? De reconquérir une profondeur et un sens politique perdus?». E afferma:

Dans une société explosée où l'individualisme règne, la concurrence des ego sévit et la solitude bat des records, ces rituels contemporains jamais racleurs retrouvent la voie du groupe, de l'être-ensemble, en recollant momentanément les morceaux d'une identité sociale défaits. Si l'on peut évoquer une forme de spiritualité sans dieu au travail dans ces spectacles, il y a aussi un retour au corps, à la chair. Au regard de la sophistication d'un monde dévoré par la froideur et la technologie, exacerbé par la vitesse de répartition d'Internet et la virtualité galopante, le rituel répond par un retour à l'archaïsme, à un élan viscéral, à des pulsions de vie.⁴⁷

Dunque si rilevano due linee di analisi dell'opera di Sciarroni, in particolare modo di *Folk-s*: Noisette evidenzia la strategia decostruttiva, l'importanza del ritmo e la resistenza come matrice dell'evento scenico; Boisseau, invece, sottolinea il richiamo al rituale, attraverso la ripetizione ipnotica di «movimenti identici e precisi», e spinge la propria riflessione verso una possibile ragione politica e sociale inerente le scelte prese dal coreografo. Il critico ragiona circa la ricerca di una «spiritualità senza Dio»⁴⁸ attraverso la quale ritornare alla centralità del corpo, «raccogliendo momentaneamente i brandelli di un'identità sociale sconfitta».

Nel caso di *Folk-s*, la drammaturgia riconduce a una ragione etica; si è di fronte a una ripetizione del gesto e del movimento al fine di ottenere un *loop* che sradichi dalla sua temporalità mondana lo *spettatore in primis* e poi il *performer*, per sublimarlo in un eterno tempo presente. Il *performer*/danzatore, inoltre, non può partecipare al rituale performativo senza sottoscrivere un patto, in questo caso apoditticamente indicato dal manifesto, condividendo l'istanza concettuale ed etica della sua presenza in scena.

Il manifesto *Folk-s* è diviso in tre parti: “Il presente”, “La pratica” e “La replica”. Nella prima parte troviamo poche e incisive prescrizioni etiche tese ad affermare la predominanza, appunto, del tempo presente sulle altre qualità temporali del passato e del futuro. Il soggetto, per unirsi al gruppo, deve

⁴⁷ Rosita Boisseau, *Le rituel, la transe et la danse contemporaine*, in «Le Monde», 21 febbraio 2014.

⁴⁸ Il concetto riporta al titolo di questo saggio, *Teofanie eretiche*, e riconduce l'opera di Alessandro Sciarroni a una ricerca della sacralità dell'atto performativo.

“dimenticare il passato” e “non pensare al futuro”, deve perdere il suo nome⁴⁹, ciò che conta è: “il presente, il gruppo, il pubblico, il sé e le sue conseguenze”. Quali conseguenze ha il sé? La partecipazione a una *performance* può tornare a significare un atto etico con delle conseguenze, uscire dunque dal gesto fine a sé stesso per approdare verso un orizzonte di senso?



Alessandro Sciarroni, Folk-s. Will you still love me tomorrow? (2012)
© 2012 Matteo Maffesanti

Folk-s si costruisce su una micro-comunità che va a installarsi in spazi di volta in volta diversi. Lo scambio interculturale con la comunità tirolese, che avviene nella fase embrionale del progetto, rappresenta l'intento di costituire una realtà associativa alternativa, un gruppo che ricalchi di fatto le modalità di una setta eretica, in cui è previsto un margine di scelta individuale, da riscontrarsi nelle *anomalie* prescritte dal manifesto. Attraverso l'enunciazione di un divieto netto, non è possibile affezionarsi a un'anomalia, come non è

⁴⁹ A proposito della perdita del nome e dell'oblio della personalità, vi è un interessante parallelo effettuato da Vito Di Bernardi a proposito della figura del danzatore Vaclav Nizinskij e quella del letterato Lev Tolstoj. Gli ultimi anni di vita del primo interrotti dalla schizofrenia, quelli del secondo vissuti da pellegrino “fuggendo a ottantadue anni da casa, senza nulla per morire in un'anonima stazione ferroviaria in una provincia russa”. In merito a Tolstoj, Di Bernardi cita Ryszard Prybylsky, il quale vede delle rassomiglianze tra gli ultimi anni dello scrittore russo e un suo personaggio, il monaco Padre Sergij protagonista dell'omonimo racconto. Come narrato nel seguente estratto: «Il monaco per distruggere la propria personalità decise di diventare un comune e anonimo pellegrino e di sbarazzarsi del proprio nome. Scrive Prybylsky: “privandosi del nome egli ha distrutto sé stesso come individualità, e ha con ciò stesso rigettato l'idea la quale l'uomo non è un anonimo servo di Dio, ma una personalità unica e irripetibile, suggellata dal nome [...] Il racconto di Tolstoj è l'opera di un pensatore che rientra tra i grandi critici della filosofia del soggetto. Com'è noto questa critica costituisce l'incubo della civiltà moderna”». Questo passaggio è citato in Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 99.

permesso legarsi sentimentalmente a un brano musicale – la *playlist* scelta muta di replica in replica; tale processo è finalizzato a rendere l'autenticità delle riproduzioni dell'evento scenico, mantenendo la qualità temporale del *qui e ora* intatta. Il dato rilevante è la possibilità da parte dei danzatori di uscire dunque dalla forma del ballo *folk* per incontrare o l'aspetto intenzionale del movimento (azione concreta) costituito in questo caso da azioni elementari quali bere, fare *stretching*, sedersi, selezionare un brano musicale al computer, o l'aspetto lirico di esso (movimento astratto), ossia improvvisare una frase di movimento rarefatto, lasciandosi guidare unicamente dal suono, dalla luce e dall'energia prodotta dagli altri corpi all'interno dello spazio scenico. Un margine d'improvvisazione è dunque presente, a condizione che il danzatore non ripeta la medesima anomalia nella replica successiva della *performance*, non vi si può affezionare: si staccerebbe dal gruppo, nascondendosi nella sua abitudine, nel suo ego. Questo passaggio è comprensibile se si presuppone il rovesciamento adottato da Sciarroni in merito alle qualità del soggetto performante. Il soggetto è sé (il suo sé profondo) quando è in perfetta comunione con gli altri, e dimentica il proprio Io. Il soggetto invece si nasconde quando mette in scena o un personaggio o la rappresentazione di sé, il suo “falso io” che corrisponde al prevalere dell'uno sul molteplice, a scapito della fusione dei due poli, della loro perfetta risonanza interna ed esterna⁵⁰.

L'ultima parte del manifesto è dedicata alla “replica”: “c'è gioia nella ripetizione/ non considerare una replica come un *loop* della stessa canzone/ una replica è una cover /una replica è una sospensione, un salto, dove la terra (il passato) e il cielo (il futuro), / incorniciano il presente/ non ti affezionare ai momenti performati assieme agli altri durante una replica”. Qui è dichiarato il valore della ripetizione, dove ripetere equivale a interpretare; non è possibile, infatti, replicare senza contemplare la differenza nella ripetizione, ma non

⁵⁰ “Il santo mutua dall'arena le immagini che trasfigurano i suoi eroi. Pugili di Cristo li chiama, quelli che fracassano la corazza dell'abitudine. La spada dello spirito sguainata contro la propria volontà, protetti dall'elmo di cuoio della grazia, stanno ben ritti in campo, un piede proteso in avanti, pronto all'attacco o alla difesa, l'altro fermo nella preghiera. I suoi igumeni hanno i pieni poteri degli antichi Cesari. La loro comparsa è sempre una variazione sullo stesso tema: ubbidienza incondizionata, se non estasiata. Ciò che accade per proprio volere non raggiunge Dio. Solo la rinuncia al proprio Ego fa posto alle cose divine” (Ball, Hugo, *Cristianesimo Bizantino*, Milano, Adelphi, 2015, p. 35).

bisogna affezionarsi troppo alla replica, bensì ripartire da zero, effettuare un'operazione di cancellazione e riscrittura. Rimuovere la differenza per poter ripetere, in un meccanismo arcaico che Deleuze vede come matrice dell'intero processo cognitivo e intrattenente una relazione paratattica con i riti celebrativi dell'umanità. Cos'è la festa⁵¹ se non il paradosso del “ripetere un'irricominciabile”⁵²? “Io non ripeto perché rimuovo. Rimuovo perché ripeto, dimentico perché ripeto”⁵³. Giungere all'*archè* dell'impulso performativo è dunque rilevare la dialettica di ripetizione e differenza, rimozione e azione; incontrare la presenza della Figura astratta, teofania eretica di una (nuova) danza della resistenza.

Bibliografia

- Acca, Fabio - Lanteri, Jacopo (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2011.
- Agamben, Giorgio, *Il giorno del giudizio*, Roma, Nottetempo, 2004.
- Ball, Hugo, *Cristianesimo Bizantino*, Milano, Adelphi, 2015.
- Barthes, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.
- Barthes, Roland, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2005.
- Baudrillard, Jean, *L'estetica della disillusione*, in Valentini, Valentina, *Le storie del video*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 141-156.
- Boisseau, Rosita, *Alessandro Sciarroni ou le geste auguste du jongleur de massues*, in “Le Monde”, Parigi, 21 novembre 2014.
- Boisseau, Rosita, *Alessandro Sciarroni: la danse comme un jeu de quilles*, in «Le Monde», 3 settembre 2014.
- Boisseau, Rosita, *Jan Martens, le mouvement jusqu'à l'épuisement*, in «Le Monde», 26 marzo 2015.
- Boisseau, Rosita, *Le rituel, la transe et la danse contemporaine*, in «Le Monde», 21 febbraio 2014.

⁵¹ Nella nota di presentazione dello spettacolo, la “festa” è accostata al “martirio”: “Nella ripetizione decontestualizzata geograficamente e culturalmente, la materia folk trova la sua più chiara rivelazione. In questo *loop* di gesti percussivi, l'introduzione di anomalie e variazioni sembra rimandare a un complesso sistema di segni che evocano festa e martirio, alla presenza elegante e crudele di un nuovo Angelo Sterminatore. Così il folk e il popolare, astratti dalla matrice sonora originaria, paiono battersi e fondersi con la condizione contemporanea, in continua lotta per la sopravvivenza” (Sciarroni, Alessandro, in www.alessandrosciarroni.it/folk-s.html).

⁵² Deleuze, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001, p. 8.

⁵³ *Ivi*, p. 29.

- Boisseau, Rosita, *Parmi les plus fines gâchettes de Chatroulette, quelques artistes francs-tireurs*, in «Le Monde», 21 agosto 2014.
- Bozzaotra, Angela, *Teofania della figura. Architettura del dispositivo performativo/visuale nel lavoro di Alessandro Sciarroni (2007-2015)*, Tesi di Laurea Magistrale in Saperi e tecniche dello spettacolo, relatore Vito Di Bernardi, correlatrice Valentina Valentini, Università degli studi di Roma La Sapienza, a.a. 2014-2015.
- Burke, Siobhan, *Review: Alessandro Sciarroni Offers Folk Dance, if You Care to Stay*, in «New York Times», 2 ottobre 2015.
- Chinziari, Silvia - Ruffini, Paolo, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchio, 2000.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Deleuze, Gilles, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- Derrida, Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 2012.
- Derrida, Jacques, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002.
- Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Di Giammarco, Rodolfo, *Atleti e giocolieri visti da Sciarroni*, in «La Repubblica», 18 settembre 2013.
- Di Giammarco, Rodolfo, *L'umanità nuda di Dubois che balla la sua deriva*, in «La Repubblica», 28 luglio 2013.
- Fanti, Silvia, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Foster, Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia books, 2006.
- Giudici, Giovanni, *I versi della vita*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2000.
- Guatterini, Marinella, *Quei cattivi ragazzi che danzano nudi*, in «Il Sole 24 Ore», 29 agosto 2010.
- Guatterini, Marinella, *Sfnimento in versione tirolese*, «Il sole 24 ore», 28 aprile 2013.
- Jarman, Derek, *Chroma*, New York, The Overlook Press, 1995.
- Krauss, Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2014.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, London, Routledge, 2006.
- Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Noisette, Philippe, *Alessandro Sciarroni: un Italien hyperactif au Festival d'Automne*, in «Les Inrocks», 23 ottobre 2014, online: www.lesinrocks.com.

- Noisette, Philippe, *Jan Martens, la relève belge*, in «Les Echos.fr», 23 marzo 2015, online: www.lesechos.fr.
- Petruzzello, Mauro, *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero*, in «Acting Review Archives», anno IV, n. 8, novembre 2014, pp. 61-86.
- Pontremoli, Alessandro, *Danzare il corpo*, in Ruffini, Paolo (a cura di), *Ipercorpo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, pp. 253-270.
- Tomassini, Stefano, *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», anno VI, n. 5, 2014, pp. 55-74.
- Vergine, Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira Editore, 2000.