

Flavia Dalila D'Amico

Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni

Il saggio si propone di indagare la relazione tra corpi e dispositivi (luminosi e sonori) in *Aurora* (2015), di Alessandro Sciarroni. L'ipotesi sostenuta è che tale relazione configuri una soggettività espansa, tesa tra le materie sceniche e le specifiche qualità fisiche dei performer.

La "somatizzazione" della scena operata dal coreografo è da ascrivere alla sua formazione. Alessandro Sciarroni inizia la propria carriera come attore per la compagnia Lenz Rifrazioni, che si contraddistingue per una privilegiata attenzione alle qualità espressive dei performer e dei luoghi. Una poetica, quella di Lenz, basata sulla traduzione in immagine della parola, tanto che i suoi fondatori, Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, hanno coniato il termine "imago-turgia": la creazione dell'immagine in rapporto dialettico con la scena, l'attore, la musica¹. Da questa esperienza, durata dieci anni, il coreografo riprende la medesima cura nella relazione tra la specificità fisica dei performer e la scena. Nel 2007 Sciarroni debutta con il suo primo spettacolo da autore con *If I was your girlfriend*, performato al Campo d'Atletica Leggera di Porto d'Ascoli, come esito di un laboratorio formativo. Seguono *Your Girl* (2007), *If I was Madonna* (2008), *COWBOYS – I Found Out I Am Really No One* (2009) e *Lucky Star* (2010). Il 2011 con *Joseph*, spettacolo fondato sulla relazione dal vivo con utenti online su *Chatroulette*, segna una tappa fondamentale nel percorso di Sciarroni come coreografo. La sua ricerca, infatti, è difficilmente collocabile in una categoria definita: si muove nei circuiti della danza, prende in prestito i codici del teatro e della *performance art*, si nutre dell'amore per le arti visive e in particolar modo della fotografia.

Aurora (2015) chiude la trilogia *Will you still love me tomorrow?* mediante la quale Sciarroni si propone di indagare le categorie dello sforzo, della resistenza e della durata in relazione all'azione scenica. La domanda che attiva i tre spettacoli, *[Folk-s]* (2012), *Untitled. I will be there when you die* (2013) e appunto *Aurora* (2015), si riferisce alla vita e

1. Cfr. il sito della compagnia lenzrifrazioni.it/archivio/component/content/article/588-imago-turgia-della-grazia-u6.html (u.v. 10/10/2017).

alla sopravvivenza di pratiche antiche che continuano a scandire la vita dell'uomo: il ballo popolare, la giocoleria e lo sport. Pratiche queste, lette dal coreografo come fenomeni depositari di una memoria collettiva strettamente dipendente da una certa dose di responsabilità individuale. Sembrerebbe che nella trilogia il "limite", quello imposto da regole di gioco [*Folk-s*], quello dell'errore minimo consentito ad un professionista (il giocoliere) e quello fisico del *performer* e dello spettatore, divenga principio drammaturgico.

[*Folk-s*] (2012) nasce da una riflessione sulla "resistenza" delle danze popolari nella contemporaneità, in particolare sullo *schuhplattler*, un ballo tipico bavarese e tirolese, che consiste nel battere le mani sulle proprie gambe e calzature. Il termine *schuhplattler*, significa letteralmente "battitore di scarpe". La resistenza di questa pratica nel tempo viene decodificata da Sciarroni nella richiesta ai *performer* di continuare a danzare sino a quando le loro forze fisiche lo consentano e la ripetitività dei gesti procuri loro piacere:

Nel momento in cui il piacere non c'è più i *performer* devono lasciare la scena. Mi piace mettere in atto relazioni che non producono nulla di utile se non la cura per quell'azione, il desiderio di fare in modo che duri a lungo, che non muoia nel tempo. Noi ballavamo per ore perché volevamo che la tradizione non morisse, non per arrivare a soffrire, sudare o esplorare i limiti del nostro corpo. +otnotell saggio è un estratto della mia tesi di Dottorato. In particolare le parole del coreografo qui riportate fanno parte dell'intervista rilasciata a Centrale Fies, in occasione del Festival *World Breakers_Drodesera XXXVI*, contenuta nell'appendice, *Le voci sul corpo*. D'Amico, Flavia Dalila, *Le aporie del corpo eccentrico. Per una configurazione del soggetto in scena*, Tesi di Dottorato XXIX ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Roma La Sapienza, Tutor Valentina Valentini.

Spogliato della sua musica ed eseguito fuori dal proprio contesto geografico e culturale, lo *schuhplattler* si risolve nello sforzo di rinnovare il passato in un tempo presente affinché possa accertarsi un futuro:

La risposta che ci siamo dati rispetto alla fine di questa tradizione è che questa 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: ecco in base a questa risposta abbiamo strutturato la performance, abbiamo strutturato la partitura coreografica, abbiamo preso delle scelte.²

Praticato da danzatori estranei alla tradizione tirolese, lo *schuhplattler* diviene abito identitario, configura soggetti che si attestano nell'atto di danzarlo, addomestica corpi nell'intento di perpetuarlo. È valicando la soglia della scena e decidendo di iniziare l'azione, che questi soggetti, di cui ignoriamo la provenienza, il vissuto, la tradizione, acquistano un'identità insinuandosi nel ciclo vitale della pratica popolare, con la sua storia, le sue regole, i suoi luoghi.

2. Bozzaotra, Angela, *Intervista ad Alessandro Sciarroni*, 2015, sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/10/Angela-Bozzaotra-Alessandro-Sciarroni-Untitled-DNA-scritture-2013.pdf (u.v. 27/12/2017).

Se [*Folk-s*] (2012) mette in scena l'incontro del soggetto investito da un'identità tramite una pratica e una tradizione, in *Untiled. I will be there when you die* (2013) il meccanismo sembra piuttosto l'inverso. Il punto di partenza dello spettacolo è l'abilità incorporata del giocoliere professionista a non far cadere la clava. In questo secondo spettacolo della trilogia, Sciarroni porta in scena un soggetto con un'identità già definita dalla sua professione, che sul palco viene smontata e riarticolata. Quattro giocolieri realizzano in scena una combinazione di "figure", alcune individuali e altre di gruppo. Le azioni dei *performer* sono processate e strutturate dal tessuto sonoro creato dal vivo da un musicista a partire dal *mix* di tracce pre-registrate e suoni catturati in tempo reale. Ciò che di quest'arte circense interessa a Sciarroni è la partitura di regole, disciplina e ripetitività che vi soggiace e che costringe i *performer* a concentrarsi sul tempo presente. Inoltre, dice Sciarroni:

La cosa interessante di questa pratica è che è impossibile che non avvenga l'errore, anche perché ti stai confrontando con qualcosa che è la gravità, contro la quale non puoi vincere, questo è ancora più assurdo e anche commovente in un certo senso. È veramente una pratica che ti obbliga ad essere nel qui ed ora.³

L'errore, il momento cioè che i giocolieri cercano di scongiurare attraverso la ripetizione coatta della stessa figura è la soglia sulla quale Sciarroni installa la propria drammaturgia. La caduta dell'oggetto rappresenta infatti per il giocoliere una zona critica da non valicare, la fenditura che separa l'essere professionista dal non esserlo. L'errore dunque funge da faglia atta a circoscrivere un'identità, limite sull'assenza del quale si ritaglia un soggetto. Mentre la spettacolarità circense elude l'errore velocizzando l'azione o esacerbandola sul lato comico, in *Untiled* (2013) esso viene ingrandito, rallentato e congelato, costituendosi come motore di senso e punto di svolta per l'andamento successivo dello spettacolo. L'elemento aleatorio funge da valvola drammaturgica e diviene dispositivo che struttura e scandisce la partitura coreografica, sonora e luminosa.

I quattro *performer* di *Untiled* (2013) si muovono in uno spazio bianco e asettico che acquista "intensità" attraverso traiettorie di sguardi, scambi di oggetti, lanci delle clave verso l'alto e cadute verso il basso. La musica si condensa nei vuoti dello spazio d'azione variando al presentarsi dell'errore. La scena si carica delle tensioni dei soggetti che la abitano e questi ultimi si attestano nei rapporti che instaurano. La soggettività che si stabilisce dunque è concepita come interazione dinamica, non è riconducibile alla singolarità di ciascun *performer*, ma si nutre dell'incontro con l'altro e con lo spazio scenico.

3. Bozzaotra, Angela, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e Ricerca», n. 7, 2015, DOI: [10.6092/issn.2036-1599/5956](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/5956) (u.v. 5/1/2017).

Proseguendo la riflessione sulle pratiche, la durata, l'incidenza individuale nell'esistenza di un gruppo, *Aurora* (2015) esplora il *goalball*, uno sport paralimpico praticato da persone ipo e non vedenti. Anche qui, come in *Untiled* (2013), i performer sono soggetti appartenenti ad una specifica comunità, quella degli atleti non vedenti, che irrompono sulla scena trascinandovi un'identità che viene da altrove. A differenza di *Untiled* (2013) però, le qualità personali dei soggetti di *Aurora* (2015) non si costituiscono come oggetti da osservare, scomporre e riarticolare, bensì come dispositivi regolatori dello spettacolo. Non è la scrittura coreografica a rivestire i *performer* di un'identità, ma al contrario sono dei soggetti con il proprio portato di esperienza e competenza, con le caratteristiche del proprio corpo a conferire forma allo spettacolo. L'abilità ad eseguire una pratica facendo a meno della vista intesse una drammaturgia che poggia sull'ascolto.

Nonostante l'accento dei tre spettacoli si ponga sulla pratica, lo sforzo e la resistenza, c'è un filo conduttore che li avvolge: La drammaturgia sembra prendere forma insinuandosi nei tessuti ossei dei *performer*, prende vita da una particolare predisposizione che i loro corpi hanno assunto in maniera naturale (la cecità) o acquisita culturalmente (danza popolare, pratica sportiva, ecc).

I tre spettacoli poggiano la loro poetica su una pratica pre-esistente, la quale a sua volta cede impercettibilmente parte della propria rigida impalcatura in favore di un sentire fisico più prossimo alla danza. La tradizione della danza popolare si libera nello sfinimento che ne perpetua la sopravvivenza, l'errore individuale del giocoliere diviene varco di incontro e di com-passione con l'altro, l'agonismo cede il passo a una magnificazione dell'apparato percettivo, che diviene canale di fusione e compensazione tra scena e platea. La pratica dunque traccia un terreno di incontro, circoscrive delle identità, funge da tensione magnetica tra soggetti e dispositivi, che nel condividerla si con-formano l'un l'altro.

Magnificare l'ascolto attraverso il buio

Aurora (2015) si riconnette ai capitoli precedenti come evento scritto senz'occhi, «composto seguendo il ritmo dell'azione che rivela la natura e il significato della pratica sportiva, dove il tempo non coincide mai con la durata, ma si contrae e si dilata in base alla percezione soggettiva di *performer* e spettatori»⁴. È come se l'incontro con una dimestichezza abilitasse un canale di comunicazione, un varco del sentire che riscrive l'identità individuale all'interno di una volontà comune superiore alla somma delle sue parti. In

4. Cfr. il sito dell'artista, www.alessandrosciarroni.it/AURORA.html (u.v. 10/12/2016).

Aurora (2015) questa volontà ingoia lo spettatore, costretto ad aprirsi a nuove modalità percettive. Il titolo rimanda a quel momento della giornata che rischiarà ciò che abbiamo intorno di una nuova luce. Nello spettacolo paradossalmente questa luce è rivelata da un profondo buio che con forza impone allo spettatore di entrare in comunione con i *performer* attraverso canali percettivi diversi dalla vista, l'udito prima di tutti.

Lo spettacolo inizia con i giocatori in campo, accompagnati da due allenatori, che svolgeranno anche la funzione di arbitri. Rispettando il rituale del *goalball*, la prima azione dopo il riscaldamento è la formazione delle squadre. Sin dal primo momento lo spettatore è spinto a prestare attenzione a gesti minimi: i giocatori si dispongono alle due estremità del campo, riconoscendosi e avvicinandosi tra loro attraverso lo schioccare delle dita o della lingua. Una volta formate le squadre, i due arbitri si apprestano a bendare ciascun giocatore. Le regole di questo sport, infatti, impongono la stessa gradazione di cecità a tutti i partecipanti.

Bendato l'ultimo degli atleti, un buio pesto cala su tutta la sala, spiazzando l'attenzione degli spettatori e al contempo rendendoli partecipi della dimensione percettiva dei *performer*. Il buio sulla sala dà infatti la sensazione di indossare la stessa benda dei giocatori, di provare per un attimo la loro condizione. Quando la partita ha inizio le luci si riaccendono ad illuminare in maniera omogenea tutto il campo. La palla, che sembra nascondere dei sonagli al suo interno, balza da una parte all'altra emettendo un rumore ferreo, unico suono non prodotto direttamente dal corpo dei *performer*. Lo sport, infatti, impedisce sia agli atleti che agli astanti di proferire parole che possano condizionare l'andamento silenzioso della partita. Lo spettatore non è avvisato preventivamente di tale regola, ma se ne lascia assorbire per osmosi, una regola non detta che sottomette un individuo ad una comunità. Gli unici suoni che scandiscono il tempo e il ritmo dello spettacolo sono, oltre quello della palla, i fischi degli arbitri a segnare un *goal* o un'irregolarità e i rumori prodotti dai movimenti dei *performer*: battiti sul suolo, schiocchi della lingua, respiri e suoni emessi durante le rincorse che precedono il lancio della palla. Le uniche parole che puntellano lo spettacolo, almeno nella sua prima metà, sono quelle degli arbitri che aggiudicano i punti alle squadre o evidenziano dei falli. Con il procedere della partita, quella che sembra a tutti gli effetti una pratica sportiva inizia lentamente a prendere in prestito i codici più prossimi allo spettacolo. Le rigide regole di uno sport paraolimpico sfumano e si contaminano con i codici più aleatori della pratica performativa. Man mano che il gioco avanza, le luci, inizialmente potenti e uniformi sul campo, iniziano a calare di intensità, fino a quando circa a metà dello spettacolo non fanno ripiombare nuovamente l'intera sala nel buio più profondo. I livelli di sapere tra spettatori e *performer* si

scambiano. Se fino a quel momento lo sguardo dello spettatore si costituiva come quello di un osservatore onnisciente, per qualche minuto la situazione si capovolge: I *performer* continuano a sapere tanto quanto prima, non toccati dal cambiamento di luminosità nella sala, lo spettatore è costretto ad affinare il proprio udito e a percepire gli spostamenti d'aria attorno a sé per poter continuare a comprendere l'andamento della partita.

Quello che poco sopra è stato definito come "limite", sulla scena si traduce come apertura, soglia di conoscenza. Nel saggio *L'intruso*, Jean-Luc Nancy affronta il tema del corpo "alterato" dalla malattia, prendendo spunto dall'esperienza di aver subito un trapianto cardiaco. La condizione di trapiantato risulta per il filosofo come un'ulteriore conferma della non appartenenza del corpo:

Si badi: non è un intruso solo l'organo trapiantato dal corpo di un'altra persona. Esso non fa che esporre una verità più generale. Il "mio" stesso cuore, assente fino a quel momento come la pianta dei miei piedi mentre camminavo, allorché ha smesso di funzionare senza problemi, è diventato un intruso. Mai l'estraneità della mia propria identità, che pure mi è sempre stata presente, mi ha toccato così intensamente.⁵

Così, in *Aurora* (2015), la cecità dei *performer* si configura come metodo di scrittura e al contempo come riflessione sul sistema senso-motorio del corpo. La cecità diviene una lente di ingrandimento per lo spettatore, atta ad esaminare il funzionamento del proprio apparato sensoriale, la "sordità" di alcuni sensi rispetto ad altri.

Riaccese le luci, la partita continua a scivolare maggiormente nel regno dello spettacolo. Ai rumori concessi dallo sport si affianca un tappeto musicale, nello specifico la *Sinfonia n. 3 "Dei canti lamentosi"* (1976) di Henryk Górecki. La musica, dapprima di sottofondo, incalza via via in un crescendo talmente assordante da impedire ogni sorta di comunicazione tra gli atleti. L'ingresso della musica inserisce una nuova variazione nella regolamentazione della condotta del gruppo: l'utilizzo della parola. I *performer* iniziano a scambiarsi indicazioni e battute, fino a quando il livello eccessivamente alto del volume non li costringe a gridare per poter proseguire la partita. La scena scivola nel caos, ogni tentativo di indirizzare la palla verso la porta fallisce, le coordinate spaziali dei giocatori vengono meno al venire meno della possibilità di ascolto. Nuovamente lo spettatore acquista una posizione di sapere superiore a quella dei *performer*. Sapere però, stavolta lontano da quello distaccato del tifoso della prima parte dello spettacolo, ma scosso dal movimento musicale che ne forza i nervi e ne altera le condizioni emotive.

5. Nancy, Jean Luc, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000, trad. it. V. Piazza, *L'intruso*, Napoli, Cronopio, 2000, p. 15.

In questa parte dello spettacolo l'azione della musica diventa duplice: da una parte si traduce in impedimento per i *performer* a procedere nel gioco, dall'altra come punto di svolta, variazione che spalanca le barriere dell'emozione tanto per il *performer* quanto per lo spettatore.

Sulla scena, infatti, gli atleti urlano, picchiano sul suolo e sulla porta, si abbracciano, piangono, impossibilitati a proseguire. Questa situazione di confusione viene spezzata da uno dei *performer*, che in lingua slava impreca contro l'insostenibilità del gioco. Dopo un breve scambio di opinioni tra i due allenatori, la partita prosegue e finisce ripristinando le regole iniziali.

La cecità come dispositivo drammaturgico

A questo punto dovremmo aver chiarito almeno in parte cosa intendiamo quando scriviamo che "i limiti" del corpo dei *performer* divengono motore di senso e principio drammaturgico per lo spettacolo. Il non vedere diviene una pratica di scrittura che plasma l'impianto dello spettacolo a più livelli. Il primo riguarda i codici linguistici dominanti in scena: luce, buio, suono e movimento. La scena si esaurisce nelle due porte da *goalball* alle estremità del campo e nella scelta di disporre gli spettatori lungo i due lati dello spazio scenico così come avviene durante le partite.

Il testo verbale è del tutto assente nella prima parte dello spettacolo e si dirada in poche battute per lo più non riconoscibili dallo spettatore nella seconda parte. Nel complesso non si potrebbe dire che la parola sia il codice dominante dello spettacolo. I movimenti dei *performer* del resto sono esclusivamente di natura funzionale. Sebbene le azioni, ci informa il regista, siano frutto di una rigorosa partitura che ne regola le pause, il ritmo e i suoni, pochi sono i momenti che ne rivelano una natura espressiva⁶. La partitura gestuale infatti è volta esclusivamente a portare avanti la partita. A dominare l'assetto drammaturgico e a porre un distinguo tra una performance sportiva e una performance artistica sono piuttosto le azioni della luce e del paesaggio sonoro.

La luce manca due volte nello spettacolo. Nella fase iniziale, trascinando bruscamente lo spettatore nella totale oscurità in cui tutti i *performer* sono stati condotti. Nella fase centrale dello spettacolo, a seguito di un lento abbassamento dell'intensità che procede per l'intera durata della prima parte. Un diradamento della luce che quasi solca il processo mediante il quale viene meno la vista. E paradossalmente è proprio nella sua assenza che

6. Cfr. Sciarroni, Alessandro, in D'Amico, Flavia Dalila, *Le aporie del corpo eccentrico*, cit.

la luce rivela il suo costituirsi come presenza attorica, così come l'ha definita la studiosa Cristina Grazioli:

In determinati ambiti di creazione e sperimentazione del contemporaneo la luce sembra assumere il compito di esaudire un desiderio presente da almeno due secoli nell'universo delle arti performative e nei suoi territori di riflessione: risolvere il paradosso di un attore non-attore, conciliare le opposte istanze di sottrazione e di immanenza della presenza scenica. [...] La luce non si manifesta nella sua assolutezza: l'effetto luministico è sempre il risultato che scaturisce dalla qualità della luce (e dei dispositivi che la producono) e le forme o i materiali che va a colpire, attraversare o modificare. Non di meno si può mettere in scena la tensione della luce a rivelarsi nella propria purezza: drammaturgie in cui la luce si fa presenza attorica, dove il procedere dell'azione è scandito dalle (differenti) modalità di manifestazione della luce.⁷

L'elemento sonoro invece regola i rapporti prossemici e le relazioni tra i *performer*. Il calpestio sul suolo, i rumori prodotti dalle rincorse che precedono i lanci di palla, i battiti delle mani sul suolo o sulla parte superiore della porta, lo schiocco della lingua o delle dita sono utilizzati dai *performer* sia per regolare la propria posizione nello spazio e rispetto ai compagni di squadra, che per depistare l'avversario circa la posizione di partenza nella fase di lancio. Allo stesso modo l'innalzamento del volume della musica impedisce tali relazioni e sfalda lentamente i principi che regolano il movimento del gruppo. La drammaturgia dunque si lascia disegnare dalle prerogative principali dell'apparato percettivo di una persona ipo e non vedente: la diminuzione o la totale assenza di luce e l'accentuarsi delle facoltà uditive.

Il secondo livello che vede la cecità come modalità di scrittura dello spettacolo è quello che regola il rapporto tra scena e platea. Come si è detto, infatti, l'assenza di luce o il picco dei volumi della musica articolano i rapporti di sapere e rimodulano la sfera percettiva sia dei *performer* che degli spettatori. A luci accese, lo spettatore si affida alla vista, i *performer* all'udito. A luci spente entrambi assestano la comprensione di ciò che sta accadendo sull'udito. Quando la musica raggiunge l'apice, i giocatori sono inabilitati ad ascoltarsi quindi a proseguire le azioni, gli spettatori sono sovraccaricati dalle note drammatiche della traccia sonora, la quale si frappone tra lo sguardo imparziale del tifoso e il sentire commosso dello spettatore. La musica allenta la postura attenta e codificata dell'atleta, si insinua come emozione, nel momento stesso in cui diventa limite. Il climax sonoro si attesta come canale di fusione con lo spettatore, risonanza empatica che scioglie il paradosso del guardare e del guardato nel sentire.

7. Grazioli, Cristina, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, n. 21, 2011, pp. 41 e 48.

La musica dunque svela il corpo in quanto emozione e il patire insieme in quanto movimento comune, co-appartenenza allo stesso luogo. Nel complesso, le corde percettive dello spettatore sono quasi violentate e manipolate durante tutto il corso dello spettacolo, tanto da costituirsi come l'oggetto sotto esame di *Aurora* (2015).

È come se i sensi dello spettatore fossero sottoposti a diverse prove: cosa succede se ti privo della vista? E cosa succede se sottopongo la tua attenzione alla ripetitività del gesto sportivo? Cosa succede se riduco all'osso l'azione drammaturgica? E se al contrario la enfatizzo con luci e musiche?

Pungolando diverse funzioni dei percorsi di attenzione dello spettatore, la vista, l'udito, l'olfatto, l'emotività, *Aurora* (2015) sembra mirare alla riarticolazione dei rapporti gerarchici strutturanti i processi cognitivi di fruizione dello spettacolo. Nonostante i riferimenti non siano espliciti, questa combinazione di variabili che spostano continuamente le modalità d'attenzione dello spettatore, sembrano avere qualcosa in comune con lo spettacolo *Deafman Glance* (1971) di Bob Wilson. In questo spettacolo, la sordità del protagonista diventa il dispositivo regolatore di una drammaturgia silenziosa che avanza per immagini, magnificazione del senso della vista e affrancamento dal dominio del testo verbale⁸. Questa "opera del silenzio" della durata di sette ore, è il prodotto delle conversazioni tra Wilson e Raymond basate sulle osservazioni e i sogni di quest'ultimo:

Io e Raymond abbiamo scritto le mie prime opere, tutte mute, perché è vero che è facile sedurre il pubblico con il movimento, ma è anche vero che c'è grande fascino in una performance in cui gli attori sono fermi e al massimo fanno toc toc sul palco. Il loro gesto è energia concentrata. Così ho fatto mio l'aforisma di Ezra Pound: «L'immobilismo è la forza di una bestia feroce».⁹

Se per Wilson la sordità diviene magnificazione dello sguardo, per Sciarroni la cecità diviene una ri-educazione dello sguardo attraverso l'ascolto. La danza viene de-ossificata dalla propria grammatica: il movimento viene deprivato della funzione espressiva, la musica svincolata dal compito di scandire il ritmo della coreografia o di servirla in qualche modo, lo spazio diventa un campo da *goalball*, la durata si ritira nell'azione ripetitiva del lancio di palla. *Performer*, luci, musica, spazio e tempo sono "presenze" non comunicanti, dotate di un'autonoma funzione drammaturgica, organicamente unite dal compito di sollecitare una determinata componente del sistema sensoriale dello spettatore. Con il termine "presenze" ci riferiamo qui all'accezione fornita da Enrico Pitozzi, il quale ne

8. Cfr. Wilson, Robert, *Le Regard du Sourde [Deafman Glance]*, Baltimore, Royal Books, 1971.

9. Wilson, Robert, *Voom Portraits, i sogni di Bob Wilson il video racconto è ad alta definizione*, in «La Repubblica», 14 ottobre 2007, www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/madre-bob/madre-bob/madre-bob.html (u.v. 3/10/2016).

teorizza una fenomenologia volta a qualificare la composizione scenica contemporanea. Presenza, per lo studioso, non è una nozione da dover necessariamente aggrappare ai *performer*, piuttosto si delinea come un'intensità emergente nella scena strettamente legata non solo alla progettualità che le ha dato forma, ma anche alla modalità attraverso cui viene percepita dallo spettatore. Scrive Pitozzi:

Il concetto di presenza non può più essere ridotto al solo corpo del performer in scena, ma deve essere allargato fino a comprendere quelle che definisco presenze oggettive – figurazioni fatte di materia sonora e luminosa e che ritroviamo, in modo analogo, sia sulla scena performativa che in quella installativa. Per fare questo è necessario spostare l'attenzione dal corpo e focalizzarla sulla composizione del dispositivo, in cui tutte queste figurazioni della presenza prendono forma. È nel dispositivo, infatti, che le presenze si manifestano, permettendo così di sviluppare – al contempo – una fenomenologia della messa in presenza degli enti (corpo compreso) e della sopravvivenza delle loro tracce in colui che osserva. Chiaramente la nozione di gradazione, applicata a quella di presenza, non indica né una variazione di qualità né di quantità, piuttosto di consistenza e di intensità: non c'è una presenza meglio qualificata di un'altra, ma ci sono infiniti gradi di presenza, concepiti secondo scale di intensità diverse. La presenza è dunque la causa iniziale in virtù della quale gli effetti si producono e esistono; L'effetto di presenza testimonia così del passaggio di un corpo che si iscrive nell'assetto percettivo dello spettatore: è la traccia di un movimento, di una immagine o di un suono che non è là o che è stata là ma non lo è più al momento attuale.¹⁰

Dal punto di vista dello spettatore, in *Aurora* (2015) il binomio luce/buio magnifica l'ascolto e regola le dinamiche di sapere, la drammaturgia sonora (parole, versi, rumori e suoni) conferisce volume alle informazioni visive, completa quelle riguardanti i momenti di buio e pungola la componente empatica.

Dal punto di vista dei *performer*, i suoni divengono l'unico dispositivo regolatore delle azioni, dei rapporti prossemici e delle relazioni con l'altro, mentre la luce cede il passo al movimento. Su entrambi i livelli, quello riguardante lo spettatore e quello riguardante il *performer*, la componente percettiva scavalca quella interpretativo-cognitiva. Né infatti i *performer* sono impegnati nell'interpretazione di un ruolo, o una partitura coreografica, che non sia quella del portare avanti la partita rispettando i tempi, le cadenze e i climax dello spettacolo, né gli spettatori sono coinvolti nella comprensione di una narrazione, un'azione, un'immagine, che non sia quella che rimbalza sui propri sensi.

Il filosofo Mario Perniola a tal proposito ha coniato il termine “sensologia” in contrapposizione a quello di ideologia. L'estetica contemporanea, a suo avviso, contravvenendo la costruzione di una dimensione unitaria, si è andata distinguendo per la creazione di un universo affettivo impersonale, che si lascia “sentire” piuttosto che comprendere:

10. Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di Presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 107-108.

Nella sostituzione dell'ideologia con la sensologia, della burocrazia con la mediocrazia, del narcisismo con lo specularismo, si compie una vera e propria subordinazione del pensare e del fare al sentire, il quale acquista il potere di conferire ai pensieri e alle azioni una dimensione effettuale che da soli non riescono più a raggiungere.¹¹

La cifra dominante nella pratica contemporanea, specialmente quella che ha chiuso il secolo scorso, è per il filosofo quella «dell'impuro del sentire, delle esperienze insolite e perturbanti, irriducibili all'identità, ambivalenti, eccessive» e aggiunge:

È proprio da questo tipo di sensibilità, che intrattiene rapporti di vicinanza con gli stati psicopatologici e le estasi mistiche, con le tossicomanie e le perversioni, con gli handicap e le minorazioni, con i “primitivi” e le culture “altre”, che le arti, la letteratura e la musica del Novecento hanno trovato ispirazione.¹²

Un'estetica che si sviluppa soprattutto nella tensione tra la celebrazione dell'apparenza e l'esperienza cruda della realtà. In *L'arte e la sua ombra*, Perniola si sofferma principalmente sulla seconda componente, quella che ha trascinato il quotidiano in scena, distillandolo in espressività drammatica:

Non si tratta - come in passato - di una rappresentazione il più veristica possibile della realtà, ma di un'esposizione diretta e priva di mediazioni simboliche di eventi che suscitano sgomento, ripugnanza, se non addirittura ribrezzo e orrore [...] la struttura tradizionale di separazione tra l'arte e il reale sembra crollata definitivamente [...] e l'arte acquista una fisicità e una materialità che non aveva mai avuto prima.¹³

La propensione a trascinare in scena la realtà è un'altra delle caratteristiche riscontrata nella trilogia di cui *Aurora* (2015) fa parte. A proposito della danza degli anni Novanta Silvia Fanti scrive:

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 presence piuttosto che la mise en scene). [...] 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.¹⁴

Quella che tuttavia Sciarroni porta in scena, non è una quotidianità grezza, o una seducente biografia, come può essere il coinvolgimento dei vissuti dei *performer* negli

11. Cfr. Perniola, Mario, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991, p. 3.

12. Cfr. Perniola, Mario, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 155.

13. Perniola, Mario, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000, p. 30.

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

spettacoli di Delbono, o la danza eseguita da non professionisti portata in scena da Jérôme Bel o Virgilio Sieni. La quotidianità portata in scena da Sciarroni è già riplasmata da una cornice performativa, che può essere l'arte circense o lo sport. Il quotidiano che interessa il coreografo è un contesto, che pur distaccandosi da quello teatrale, è comunque conformato ad una dimensione codificata, rituale e regolamentata. Benché in Sciarroni non esista la ricerca del punto estremo, dello sforzo inteso come sfinimento del corpo ed esposizione del dolore di cui invece parla Perniola (riferendosi soprattutto alle esperienze *cyberpunk* degli anni '80), la sua estetica si nutre di una certa dose di attrazione per gli stati alterati del corpo e di una "subordinazione del pensare al "sentire". In questo senso quella di "corpo" è una nozione centralissima nella produzione di Sciarroni e in *Aurora* (2015) in particolare. Ad emergere in questo spettacolo non è solo la corporeità del *performer*, le sue percezioni e funzionalità che, come abbiamo detto, hanno il compito di strutturare la scena, ma è anche quella dello spettatore. Tanto che si potrebbe asserire che il corpo stesso diviene soggetto e oggetto dello spettacolo insinuandosi come forma plasmante e contenuto plasmato. Vista e udito, individuale e collettivo, percezione interna e percezione esterna alla scena, luce e suono, si avviluppano l'un l'altro in una esteriorizzazione della fisiologia dei *performer*, che diviene riflesso incondizionato per lo spettatore.

Il corpo, in questo spettacolo, non è posto davanti allo spettatore, ma lo avvolge, si costituisce come un "fra", un incontro che attiva uno scambio. L'ontologia della corporeità che viene delineandosi in *Aurora* (2015) sembra nutrirsi di quella tracciata dal già citato filosofo Jean-Luc Nancy:

Se l'interiorità del soggetto nudo è mera superficie incarnata, psiche estesa, l'esibizione indifesa del corpo è anche la soglia dell'eros, un invito a guardare e a toccare nell'essere uno accanto all'altro [...] Denudarsi vuol dire esporsi come immagine, trasferire ogni arcana profondità sulla superficie corporea perché il mondo è composto di superfici su superfici. [...] Un corpo accede a se stesso come fuori. Io sono per me stesso un fuori. È attraverso la mia pelle che io mi tocco e mi tocco dal fuori.¹⁵

Lo spettacolo di Sciarroni sembra attestarsi come il riversarsi di un corpo sulla platea, "un'esposizione" in termini nancyani che diventa inglobamento: l'incontro di due corpi, *performer* e spettatori, che nel toccarsi si conformano e deformano l'uno dell'altro. Sono corpi-soggetto dunque, che si conoscono tramite il rapporto con gli altri e questo è vero sia se pensiamo allo scambio di qualità sensoriali con gli spettatori, che se pensiamo al rapporto tra i *performer* in scena. Ciascun *performer* si orienta nello spazio attraver-

15. Nancy, Jean Luc, *58 Indices sur le corps*, Montreal, Éditions Nota bene, 2004, trad. it. *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke, 2009, p. 76.

so i rumori prodotti dall'altro, i portieri si lanciano a parare la palla scommettendo sui calpestii provenienti dall'altra parte del campo.

Non c'è alcuna distinzione tra l'interiorità del corpo e la sua exteriorità, tanto che questi due termini, "interiorità" ed "esteriorità", possono riferirsi sia al funzionamento dell'organismo che all'orchestrazione dei dispositivi scenici. Quello che si configura dunque è un soggetto che pur conservando la propria individualità si lascia assorbire dalle qualità del mondo circostante. Un soggetto dinamico che vive grazie alla presenza di altri soggetti, gli altri *performer* e lo spettatore, e si nutre delle intensità rilasciate dal mondo che abita, la luce e il suono. Scena e platea allora si prolungano l'un l'altra, lasciandosi attraversare dalle altre "presenze" sceniche che ne organizzano il sentire. La luce, il suono, il tempo e lo spazio si affrancano infatti come fasci energetici che articolano il rapporto tra i soggetti. Come scrive Enrico Pitozzi:

Soffermarsi su questi effetti prodotti dalla presenza, significa interrogare e estendere i modi che mirano a organizzare la percezione dello spettatore. Si tratta, in altri termini, di fare di un corpo un insieme di intensità che oltrepassano la persona [...] Questo significa affermare la necessità di uscire da una logica che concepisce la scena come fondata sull'azione – e dunque sulla linearità – per percepire il funzionamento e l'attivazione di un'altra logica, quella della trasformazione. Allora, per localizzare e riconoscere la presenza in questa particolare dimensione, non è sufficiente soltanto guardare o ascoltare, ma è necessario ripensare la percezione, il suo posizionamento, passando da una modalità che procede per forme a una che privilegia le intensità. Percepire l'intensità significa accostarsi all'invisibile e all'inudibile, entrare dentro la visione e l'ascolto per ricomporli sotto nuove forme e fare dell'*unheimlich* – dello spaesamento – il proprio punto di fuga, il movimento intorno al quale configurare la propria costellazione percettiva.¹⁶

Riavvolgendo il nastro in effetti, il titolo "Aurora" è proprio un auspicio alla trasformazione. Lo spettacolo è un ripensamento dello stare a teatro, un "entrare dentro la visione e l'ascolto". La cecità dei *performer* non si manifesta come una mancanza, ma funge da valvola attivatrice di nuove logiche del partecipare ad uno spettacolo e del sentirsi, messa in discussione della norma in favore di una riconfigurazione dei sensi, "movimento intorno al quale configurare la propria costellazione percettiva".

Bibliografia

- Bozzaotra, Angela, *Intervista ad Alessandro Sciarroni*, 2015, sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/10/Angela-Bozzaotra-Alessandro-Sciarroni-Untitled-DNA-scritture-2013.pdf, (u.v. 27/12/2017).
- Bozzaotra, Angela, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e Ricerca», n. 7, 2015, DOI: [10.6092/issn.2036-1599/5956](https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/5956), pp. 83-106 (u.v. 28/12/2017).

16. Pitozzi Enrico, *Figurazioni*, cit., p. 126.

- D'Amico, Flavia Dalila, *Le aporie del corpo eccentrico: Per una configurazione del soggetto in scena*, Tesi di Dottorato XXIX ciclo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Roma La Sapienza, Tutor Valentina Valentini.
- Fanti, Silvia (a cura di), *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003.
- Grazioli, Cristina, *Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Nancy, Jean Luc, *58 Indices sur le corps*, Montreal, Éditions Nota bene, 2004, trad. it. *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke, 2009.
- Nancy, Jean Luc, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000, trad. it. *Piazza, L'intruso*, Napoli, Cronopio, 2000.
- Perniola, Mario, *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991.
- Perniola, Mario, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi, 2000.
- Perniola, Mario, *L'estetica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- Pitozzi, Enrico, *Figurazioni: Uno studio sulle gradazioni di Presenza*, in «Culture Teatrali», numero monografico *On Presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011.
- Wilson, Robert, *Voom Portraits. i sogni di Bob Wilson il video racconto è ad alta definizione*, in «La Repubblica», 14 ottobre 2007, www.repubblica.it/2007/10/sezioni/spettacoli_e_cultura/madrebob/madrebob/madrebob.html. (u.v. 3/10/2016)
- Wilson, Robert, *Le Regard du Sourd [Deafman Glance]*, Baltimore, Royal Books, 1971.